



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

POLİTİK TİYATRO’NUN NAZIM HİKMET’İNOYUNLARINA ETKİSİ

Cihan ATAKUL

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

ISPARTA, 2019

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANATDALI

Bu tez 21/05/2019 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN	Dr.Öğr.Üyesi Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN	İmza: 
ÜYE	Dr.Öğr.Üyesi Nil AYCIL	İmza: 
ÜYE	Dr.Öğr.Üyesi Murat ÇAĞLAR	İmza: 

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

İmza ve Mühür

Prof. Dr. Ayşevki DUYMA
Enstitü Müdürü
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

Bu çalışma.....tarafından desteklenmiştir.

Proje No:

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (.21../.05../2009.).

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Cihan ATAKUL
İmzası


.....

ÖNSÖZ

Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimiyle birlikte değişen ve gelişen üretim mekanizmaları insanı da değiştirmiştir. Fransız İhtilali ile özgürlüğü talep eden insanlar Sanayi Devrimi ile birlikte üretimden gelen güçlerini yönetime de yansıtarak eşitlik istemiştir. Eşitlik ve özgürlük taleplerinin sadece düşüncede değil hayatın her alanında olabileceğini anlatan Marks ve Engels'in öncülüğünü yaptığı Marksist ideoloji 19. Yüzyıl sonlarında ivme kazanmıştır. Bunu çok iyi özümseyen, yönetmen ve tiyatro adamı Erwin Piscator, Politik Tiyatro adlı eserinde aktardığı çalışmalarıyla tiyatroya yeni bir soluk kazandırmıştır.

Nazım Hikmet ise Birinci Dünya Savaşı'nın, Anadolu topraklarındaki yıkıcı etkilerini en iyi şekilde gözlemleyip aktarmıştır. İnsanın ürettiği her şeyi sınıf bilinci ile değerlendiren ve yaşamı buna göre yorumlayan Nazım Hikmet, bu yönüyle de çağdaşı birçok aydını etkilemeyi başarmıştır. Eserlerinin yayınlanması kendi ülkesinde yasaklanmasına rağmen, dilimizin en seçkin eserlerini dünyada tanıtan ve geniş yankılar yaratan Nazım Hikmet'in daha çok araştırılmasına destek olmak amacıyla hazırlanan çalışma, zorlu geçen süreçlerin ürünüdür.

Politik tiyatronun ülkemizde uygulanışı ve bu konuda kuramsal bilginin oldukça sınırlı olması karşılaşılan güçlüklerdendir. Güncelliğini koruyan Nazım Hikmet hakkında kuramsal nitelikli verilerin az olması da çalışma sırasında karşılaşılan zorluklardandır. Bu çalışma boyunca bilgisi, özverisi ve samimiyeti ile süreç boyunca danışmanım olan, üzerimde çok emeği bulunan Sayın Dr. Öğretim Üyesi Nil AYCIL' a, sonradan danışmanım olan Sayın Dr. Öğretim Üyesi Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN' a, aileme ve arkadaşım Boran Doğan'a teşekkür ederim.

Cihan ATAKUL

1 Mayıs 2019

ÖZET

POLİTİK TİYATRO'NUN NAZIM HİKMET'İN OYUNLARINA ETKİSİ

Cihan ATAKUL

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Yıl: 2019, Sayfa:119

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

Yirminci yüzyıl, teknolojik gelişmelerin, iki büyük dünya savaşının, dünyayı etkileyen devrimlerin, yeni sözlerin ve üretimlerin yaşanması ve daha birçok gelişmeyi bünyesinde barındırması dolayısıyla insanlık tarihi açısından oldukça özel konuma sahiptir. Bu yenilikler sanatı, özelde de tiyatro sanatını yakından etkilemiştir. Kolektif bir sanat olan tiyatronun, siyasal amaçlara göre yeniden şekillendirilmesi, politik tiyatro düşüncesi ile vücut bulur. Hakim tiyatro düşüncesi olan Aristotelesçi anlayışa karşı gerçekleştirilen bu çalışmalar tiyatroya yeni soluk ve ivme kazandırır. Gerek oyun metinlerinin yapısına gerekse sahneleme tekniğine getirilen yenilikler, izleyicinin oyundan alacağı politik bilinç gözetilerek üretilir. Bu bilinci yaratmaya çalışan da Erwin Piscator' dur.

Piscator' un politik tiyatro düşüncesi ülkemiz tiyatro alanında da karşılık bulur. Bu karşılık, Nazım Hikmet'in tiyatro eserlerinde incelenir. Ürettikleri ile dünya çapında yankı uyandıran ve yirminci yüzyılın en önemli aydınlarından olan Nazım Hikmet hakkında tartışmalar halen yaşansa da ülkemiz tiyatrosundaki yeri sarsılmazdır. İki bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde, Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'daki sosyal siyasal yankıları, politik tiyatronun ortaya çıkışı, kaynakları ve özellikleri ile Marksizm'in sanata olan etkileri incelenirken, ikinci bölümde politik tiyatro düşüncesinin toplumcu gerçekçi bir yazar olan Nazım Hikmet oyunlarına etkileri kapsamlı olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Marksizm, Politika, Politik Tiyatro, Kapitalizm, Birinci Dünya Savaşı, Marksist Estetik, Nazım Hikmet, Erwin Piscator, Weimar Cumhuriyeti

ABSTRACT

THE EFFECT OF POLITICAL THEATER ON NAZIM HİKMET'S PLAYS

Cihan ATAKUL

Süleyman Demirel University,

Institute of Fine Arts, Department of Performing Arts, Master's Thesis

Year: 2019, Page:119

Supervisor: Dr. Associate Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

Owing to the fact that the twentieth century hosts technological developments, two great world wars, revolutions that affect the whole world, new words and productions experienced and many other developments in its body, it has a fairly special position in terms of the history of humanity. These innovations have affected the art closely, the art of theatre specifically as well. The reshaping of theatre, which is a collective art, according to political aims comes into existence by the idea of political theatre. These studies accomplished against Aristotelian understanding, which is a dominant theatrical thought, give a new inspiration and acceleration to theatre. Innovations brought both into the structure of devised theatre and acting technique are produced through pursuing political consciousness that the spectators take from the play. And it's Erwin Piscator who tried hard to create this consciousness.

Priorities mentioned by Piscator correspond to the theatrical environment in our country as well. This consideration is examined in the theatrical works of Nazım Hikmet. Although there have been many disputes on Nazım Hikmet who created reactions all over the world by the works he produced and also who was one of the most prominent intellectuals of the twentieth century, his position in our country's theatrical environment is unshakable. In the first part of the study which is comprised of two parts except introduction and conclusion; social and political echoes of the First World War in Europe, emergence of political theatre, its sources and features and effects of Marxizm on art are examined. In the second part, the effects of the idea of political theatre on Nazım Hikmet's (a socialist and realist writer) plays are evaluated comprehensively.

Key words: Marxizm, Political, Political Theatre, Kapitalizm, First World War Marxist aesthetics, Nazım Hikmet, Weimar Republic, Erwin Piscator,

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE POLİTİK TİYATRONUN ORTAYA ÇIKIŞI

1.1. Birinci Dünya Savaşının Nedenleri ve Sonuçları.....	13
1.2. Weimar Cumhuriyeti Dönemi Alman Toplumuna ve Tiyatro İlişkisi	23
1.3. Marksist Estetik ve Politik Tiyatronun Doğuşu	30
1.4. Politik Tiyatronun Amacı ve Özellikleri	47

II. BÖLÜM

NAZIM HİKMET OYUNLARINDA POLİTİK TİYATRONUN ETKİLERİ

2.1. Nazım Hikmet'in Tiyatro Anlayışı.....	58
2.2. Yalancı Tanık	67
2.3. Kafatası.....	74
2.4. İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu?.....	81
2.5. Nazım Hikmet'in Diğer Oyunları.....	86
SONUÇ.....	111
KAYNAKÇA	114

GİRİŞ

Düşünce üretebilen ve düşündüğünü eyleme geçirebilen bir varlık olan insanın tarihi binyılları aşan geçmişe sahiptir. Bu geçmişi düşünmeye başladığımızda ilkel insanla günümüz insanın arasında değişmeyen birçok ortak nokta görürüz. Avcı toplayıcı toplum zamanında mağaralarda yaşama tutunan, toprağı işleyerek üretimi çeşitlendiren ve özel mülkiyet kavramını geliştirerek günümüze kadar gelen bu tarihsel süreçte büyük felaketler, büyük devrimler, ayaklanmalar ve topluca yok oluşların yaşandığı savaşlar önemli yer tutar. Bunun yanı sıra büyük keşiflerin ve teknolojik gelişmelerin hayata etkisini yaşayan insanın büyük değişimine de tanık oluruz. İnsanın, çok eski çağlardan günümüz modern zamanlarına kadar uzanan tarihinde birçok değişim geçirse de yaşamla ve çevresindekilerle kurduğu ilişkiler nedeniyle her zaman politik davranmak zorunda kalmıştır. Genel anlamıyla herhangi bir amaca ulaşmak için kullanılan yöntem siyasa, siyaset, politika, ilkel komünal toplumlardan modern toplumlara dek insan yaşamının parçasıdır. Politika kavramı devletler için geçerli olduğu kadar tek tek bireyler için de geçerlidir. Politika toplumsal yaşamın her alanında kendini gösterir. Tarih boyunca savaşlar ve sömürgeleştirme politikaları toplumların yaşam tarzını belirler. Toplumun ekonomik temel yapısından kaynaklanarak sınıflar oluşur. Sınıflı yapı da zorunlu olarak çatışma doğurur. Sınıf ve partilerin devlet içindeki konumu ve çıkarları iç politikaya, devletlerarası konumu da dış politikaya birebir yansır. Gündelik yaşantımıza olan etkilerinin de yadsınamayacağı politikanın hem bireysel hem de toplumsal varoluşumuzdaki rolü belirleyicidir.

Etimolojik olarak politika kelimesi Latince kökenlidir. Politika “*poli*” ve “*tika*” kavramlarından üretilmiştir. “*Poli*”, Latince çok anlamındayken, “*tika*” ise yüz demektir. “*Poli*” başına getirildiği Latin kökenli kelimelere çok anlamı katan ön ektir (Çağbayır, 2007:3877). Bu türetilişte politikanın çok yüzlülük olduğu, politik olayların görünenin arkasında da nedenlerinin bulunduğu ve politik eylemlerdeki çok sesliliğin vurgulandığı söylenebilir. Politika, “*Bir devlette, yöneticilerin belirli bir alanda uygulamaya koydukları görüşlerin tümü, siyaset; hükümetin izlediği yol, yönetme biçimidir*” (Çağbayır, 2007: 3878). Politikacı ise “*siyasetçi, işini karşısındakine olduğundan farklı davranarak yürüten kimse*” dir (Doğan,1981:819).

Politika kelimesinin diğler anlamları da önemlidir. *Bir amaca ulaşmak için karşındakinin duygularını okşayarak, onun zayıf noktalarından veya başkaları ile olan anlaşmazlıklardan yararlanarak istediğini elde etme; düşündüğünden başka türlü söyleyerek işini yürütmedir* (Çağbayır, 2007:3878). Kelime kullanıldığı çağlara göre anlam farklılıklarını bünyesinde barındırır. Örneğin, Yunanca *politikos kentli, kentle ilgili, politika ile ilgili politika niteliğinde olan, siyasal* olarak değerlendirilirken, *devlet işlerine yönetime ve çalışmalarının biçim görev ve içeriğinin belirlenmesine karşma durumu, siyasa, bir amaca varmak için karşısındakilerin duygularını okşamak zayıf noktalarından yararlanmaktır* (Ansiklopedik Büyük Sözlük, 1990: 1726).

Politika, bir amaca varmak için ortaya çıkan engellerin zaaf ve güçsüz noktalarından faydalanarak ya da engellerin arasındaki uyumsuzlukları gözeterek sonuç alma çabasıdır. Politika, çoğu zaman siyaset ile eş anlamlı olarak kullanılır. Politik davranışlardan bahsederken siyasetten bahsedilmesi aralarındaki anlam yakınlığından kaynaklanır. Politik, (*Fr. politique*), *politika ile ilgili, siyasi, siyasal*; politika ise (*İs. politi'ka, İt. politica*) *devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatı, siyaset, siyasa* olarak tanımlanır (Büyük Laurusse, 15. Cilt, 9465). Politikacı ise, *politika ile uğraşan kimse, siyasetçi* 'dir. Siyasa: *politika, siyaset, siyasal; politika ile ilgili, siyasi, politik* olarak tanımlanır (T.D.K, 1998: 1996). Siyaset: *politika, siyasa, devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatıyla ilgili özel görüş ve anlayıştır* (Karaağaç, 2008: 762). Aristoteles'in bir eserinin de adı olan Politika'da konu ile ilgili kapsamlı verilere ulaşmak mümkündür. Günümüze sekiz cildinin ulaştığı kitapta politikanın içeriği ile ilgili bilgiler verilir.

Aristoteles'e göre siyaset tüm öbür bilimlere yol göstermesi bakımından arşitektonik bir bilimdir, yani "bilimlerin ilki" dir. Hem kenti hem de devleti belirten yunanca polis, gerçekte aile köy vb'ye oranla, insanların toplum halinde sürdürdükleri en yüksek yaşam biçimidir. (...) Aristoteles kitabını yazmak için altmış kadar anayasayı incelemiştir. Hepsi de akılcı biçimde temellendirilmiş üç yönetim biçimi ayırt eder: monarşi, aristokrasi ve demokrasi. Ayrıca bunların her birinin kendine özgü bir yozlaşma biçimi vardır ki, bu da sırasıyla, tiranlık, oligarşi ve demagoji'dir. Aristoteles'in bu yapıtı batı siyasal düşüncesinde çok önemli bir rol oynamıştır (Büyük Laurusse 15.cilt, 1986: 9465).

Genel olarak devletin etkinliklerini amaç, yöntem, içerik olarak düzenleme ve gerçekleştirme esaslarının bütünü ile davranış biçimini ve düşünce yapısını kapsayan politika kavramı birçok özelliği ile evrensel ve sürekli dir. Dünya üzerinde hangi insan topluluğu yaşamış veya yaşıyorsa mutlaka politik önem taşır. Çünkü insan topluluğunun olduğu yerde düşünce ve çıkar ayrılıkları da mutlaka olur. O halde politikanın sürekliliğinden söz edilebilir. Politikanın sürekliliği ise her zaman tartışılır.

Süreklilik niteliğine Marksistler başta olmak üzere itiraz edenler de mevcuttur. Politik sorunlar açık ve serbest bir ortamda tartışılmalı ve çözüme kavuşturulmalıdır. Sorunları çözüme taşımak için çatışmanın asgari bir anlaşma düzleminde devam etmesi gerekir. Bu düzlem olmadığı takdirde kaos ve kargaşanın oluşması beklenir. Anlaşma düzlemini tesis eden ve çatışmanın çerçevesini çizen ise genel ahlak ve kamu düzenidir. Politika salt bir çatışmadan ibaret de değildir. Aynı zamanda bir uzlaşmadır (Kapani, 2011: 18).

Topluluk içinde yaşamını sürdürmeye çalışan insanlar arasındaki anlaşmazlıkların gerek uzlaşma gerekse güç dengelerini gözeterek aşılmasını öngören politikanın değişkenliği, kişilerin sosyolojik, psikolojik önceliklerinin ve gelişimlerinin farklı olmasından kaynaklanır.

Başka bir görüşe göre ise politika, toplumda bütünlüğü sağlamak, özel çıkarlardan arı genel yararı ve 'ortak iyiliği' gerçekleştirmektir. Politika herkesin yararına olanı kurma çabasından başka bir şey değildir (Kapani, 2011: 17).

Tarihin her döneminde egemenler, iktidar yetkisinin icracıları, eleştirilmekten hoşlanmazlar. Kurulabilecek bir başka düzenin alternatifi olmak fikrine daima mesafeli yaklaşırlar. Farklı fikirlerin gelişmesine müsaade edilmediği gibi, bu yönlü girişimleri de çoğu zaman şiddet kullanarak bastırma yönelimini gösterirler. İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze kadar iktidar birey ilişkisi daima çatışmalı bir zeminde seyrederek. Bu da egemenler için açık bir politik tutumdur.

Siyasal davranış: (*politicia lbehaviour*) siyasal sürece herhangi bir şekilde (bireysel ya da kolektif) katılmayı veya hükmetmek ve politika ile ilişkili siyasal sonuçlar doğuran bir etkinliği gösterir. Bu geniş tanım,

siyasal katılımın hem meşru biçimlerini (seçimlerde oy kullanma, çıkar gruplarında faaliyet gösterme, ya da toplumsal hareketler gibi) hem de meşru olmayan siyasal etkinlikleri (hükümet darbesi, terörizm ve devrimler gibi) kapsamaktadır (Marshall, 1993:663).

Antik çağlardaki kölelik sisteminin sonraki süreçlerde de biçim değiştirerek devam ettiği göz önünde bulundurulduğunda, günümüz kapitalist ekonomik sisteminin emek rant çelişkisi üzerinden, insan bedeninin de metalaştırıldığı anlaşılır. Marksistlere göre, kapitalist ekonomik sistem, insanın öz değerlerini erozyona uğratar, hayata yabancılaştırır ve insani her duyguyu sömürerek tüketir. İnsan kapitalizm tarafından adeta robotlaştırılır. Tam da bu noktalardan hareketle Marks, kendinden önceki düşünürler gibi dünyayı değerlendirmekle kalmaz, bilimsel verilerin ışığında dünyanın değiştirilebileceğini önerir. Karl Marks, yaşadığı zamanda birçok düşünürü, edebiyatçıyı, bilim adamını ve sanatçıyı etkiler. Bu etki vefatından sonra da devam eder (Zeybek,2013: 92).

Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi ile değişen sosyal, siyasal dengeler yeni fikirlerin üretilmesine kaynaklık eder. Seri üretimin, makineleşmenin, insan emeğinin arka plana atılmasının etkileri, sınıf bilincinin gelişmesini sağlar. İşçi sınıfının iktidarı alma isteği etkili şekilde gündeme gelir. İşçi sınıfı iktidarını somutlayan, şekillendiren ve felsefesini oluşturan Karl Marks ve Fredrich Engels'in birlikte kaleme aldıkları Komünist Manifesto'nun (1848) ilanı ile dünyadaki dengeler değişmeye başlar. Egemen sermaye sisteminin tam karşısında konumlanarak güçlü bir seçenek haline gelir. Kapitalistlerin insanlığa, toplumsal düzene, dünyaya insanlık dışı yaklaşımlarının karşısında Marksist öğretiler karşıt bir zemin oluşturur (Huberman:1975,52).

Politikanın sosyal hayatı bu denli etkileme gücünün olması, sanatsal faaliyetlerde de kendini göstermesini kaçınılmaz kılar. Uygulanan politikaların kabul görmesini sağlamak, taraftar kazanmak, güç gösterilerinde bulunmak ve sonraki kuşakları etkilemek için girişilen çabalar sanat sayesinde aktarılır. Geçtiğimiz yüzyılın ilk çeyreğine damgasını vuran ekonomik, sosyal ve siyasal gelişmeler doğal olarak tiyatro düşüncelerini de etkiler. Aristotelesçi tiyatro anlayışına dönem dönem karşı çıkılarak, tiyatroya yeni bakış açıları, yeni düşünceler kazandırılır. Avangarde

akımların da etkisiyle oluşan politik tiyatro anlayışı Erwin Piscator' un çalışmalarıyla gelişir. Politik Tiyatro adlı eserinde topladığı düşünceleri ve çalışmaları büyük tiyatro kuramcısı Bertold Brecht'in Aristotelesçi olmayan tiyatro anlayışını oluşturmasına zemin hazırlayıp epik diyalektik tiyatronun oluşmasını sağlar.

Politik Tiyatro, Birinci Dünya Savaşı'nın Almanya üzerindeki yıkıcı etkilerinden, Marksizm'den, 1917 Sovyet Ekim Devriminden ve tiyatro çalışmalarından; işçi sınıfının iktidar arayışının gündelik hayata yansımından beslenir. Üretenlerin emeğinin metalaştırılması ve değersizleştirilmesi, onların üretimden aldıkları gücü yönetime taşıma taleplerini doğurur. Bu talepler tiyatronun ilgi alanından kaçmayarak; sahneyi, emek sermaye çatışmasının yaşandığı bir alan haline dönüşmesini sağlar. Politik tiyatro, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Alman proleterlerinin sorunlarını anlatmak için ürettiği devrimci tiyatro türü olmasından dolayı Almanya'nın devrimci tarihinden, materyalist dünya görüşünden, enternasyonalizmden ve sınıf savaşımından bağımsız düşünülemez. Aristoteles'in şekillendirdiği, kitleleri pasifleştirici etkisinin olduğu düşünülen tiyatro anlayışının yerine, Birinci Dünya Savaşı sırasında mücadeleci ve aktif bir tiyatro düşüncesi oluşmaya başlar. Her çağda sarayın ve yöneten egemenlerin, sermayedarların korumasında ve desteğiyle gelişen tiyatro daha halkçı ve halkın yaşamsal kaygılarının gösterildiği bir alan olarak varlığını gösterir. Politik Tiyatro düşüncesi ile Piscator, gerek biçim gerekse içerik açısından Aristoteles'in öngördüğü pratiğe alternatif oluşturur. Sahneye teknik açıdan getirdiği yenilikler ve çalışmalarının geniş kitlelerce kabul görmesi sayesinde, bünyesinden doğacak birçok tiyatro düşüncesine kaynaklık eder. Belgesel Tiyatro, Total Tiyatro, İşçi Tiyatroları ve Epik Diyalektik Tiyatro çalışmaları bunlara örnek teşkil eder.

Kavram olarak ilk kez E. Piscator tarafından aynı adlı kitabında (Daspolitische Theater, 1929, Politik Tiyatro) ortaya atılmış olan Politika Tiyatrosu, tarihçe Antik Yunan'a kadar uzanır; günümüze kadar çeşitli biçimler ve örnekler içinde gelir. Politik Tiyatrosu'nun doruk evresi, 1917 Ekim Devrimi'yle birlikte Sovyetler Birliği'nde yer alan proleter devrimci tiyatro hareketi ile tiyatro devrimi hareketidir. Proletkult bağlamında gerçekleştirilen kitle tiyatrosu, uyarma ve propaganda tiyatroları, işçi tiyatroları, tiyatro atölyeleri yanı sıra, gündelik siyasal yaşamı toplumun yeniden kurulmasını sahnede yeniden yaratmaya yönelik tiyatro devrimi hareketi (konstruktivizm, tiyatrosalcı tiyatro, özgürlüğüne kavuşturulan tiyatro; Meyerhold, Tayrov,

Eisenstein, vb.) ,Politik Tiyatro'nun en ateşli örnekleridir (Çalışlar, 1993: 148).

Tiyatroya politik anlayışın kazandırılması, izleyiciyi politikleştirme çabasının ürünüdür. Egemen sistemin yarattığı sorunlardan doğrudan etkilenen insana, politik bir kimlik kazandırarak eyleme geçmesini sağlamak; bunun için çeşitli araçları tiyatro sahnesine ekleyerek etkiyi çoğaltmak, politik tiyatronun başlıca hedefidir. Politik tiyatro, arkasındaki köklü geçmişin ve etkili mücadelelerin neticesidir. Piscator, tiyatro anlayışını **Politik Tiyatro** adlı kitabının önsözünde de dile getirir.

Tiyatro aynı anda nasıl hem eğlendirici hem de eğitici olabilir? Onu zihinsel uyuşturucu trafiğinin elinden kurtarıp, bir yanılısamalar fuarı olmak yerine, gerçek deneyimler öneren bir alan haline nasıl getirebiliriz? Şu özgürlükten yoksun, bilgisiz çağımız insanına, özgürlüğe ve bilgiye susamışlığıyla ezilmiş ve kahraman insana, şu korkunç ve muhteşem yüzyılımızın hor görülmüş, aldatılmış, yaratıcı, değişebilen ve değiştirebilen insanına nasıl bir tiyatro sunulmalıdır ki, ona dünyasının efendisi olmasına yardımcı olunabilsin? (Piscator,1985:8).

Piscator gene aynı eserinde *“insanın mutsuzluğu ve yokluğundan köken alan işimiz, tüm özveri ve düş kırıklıklarımıza karşın bize sürekli doyum ve cesaret vermiştir, çünkü tiyatro temel olarak iyimser bir dünya görüşünden kaynaklanır: İlerleme ve gelişmeye olan inançtan!”* (Piscator, 1985: 9) diyerek tiyatro anlayışını somutlar.

Marksizm'in sanata olan etkisi birçok yeni gelişmenin yaşanmasını da sağlar. Tiyatro özelinde ise bu gelişmeleri pratikleştiren öncü isimler, Erwin Piscator ve Bertold Brecht'tir. Marksist felsefe doğrultusunda geliştirilen çalışmalar politik tiyatro ve epik diyalektik tiyatro olarak adlandırılır. Aristotelesçi tiyatroyu kıyasıya eleştirerek gerçekleştirilen Epik Diyalektik Tiyatro düşüncesinin kuramcısı Bertold Brecht, bu kuramını oluştururken politik tiyatro düşüncesini oluşturan, büyük yönetmen ve tiyatro adamı Erwin Piscator' un etkisini gizlemez. İdeolojik olarak da aynı çizgide olan bu iki büyük tiyatro insanının ürettikleri sayesinde, günümüzün tiyatro düşüncesi devam etmektedir. Brecht, Piscator için şöyle söyler:

Piscator için tiyatro bir parlamento, seyirciler kanun yapan milletvekilleri idi. Bir çözüme bağlanması istenen büyük kamu sorunları, sahneden somut olarak bu parlamento önüne çıkarılıyordu... Doğrusu Piscator tiyatrosu, seyircilerden gelecek alkışlara sırt çevirmiş değildi, ama alkıştan çok tartışma istiyordu. Sahne tekniği, görülmedik ölçüde karmaşık bir durum olmuştu... Güzel bilimin bakış açıları, tümüyle politik bakış açılarının buyruğuna verilmişti... Piscator' un deneyleri, hemen bütün gelenekleri dinamitleyip havaya uçurmuştu. Bu deneyler, oyun yazarlarının yaratı biçimine, oyunların oynayışına ve dekoratörün uğraşısına müdahale ederek değıştirici etken rolünü oynuyor, tiyatroya yeni bir işlev kazandırmanın amacını güdüyordu (Özüaydın, 2006: 66).

Tarihi diyalektik materyalizme göre yorumladığımızda neden sonuç ilişkisinin sürekliliğini görürüz. Bu bağlamda Sanayi Devrimi sonrası yeniden tanımlanan güç dengeleri, kitlelerin yönelişlerinde belirgin farklılıklar oluşturmasını da sağlar. Almanya ve İtalya siyasi birliklerini on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru oluştururlar. Ulusal birliklerini diğere Avrupalı Devletlere göre daha geç oluşturan bu iki devlet sömürge yarışına zaman kaybetmeden başlar. Ham madde ve iş gücü arayışında güçlü bir konuma sahip olan Almanya'nın hızlı gelişimi dünya dengelerini alt üst ettiği için, İngiltere gibi büyük bir imparatorluğun çıkarlarına ciddi tehdit oluşturmaya başlar. Değişen siyasi dengeler, silahlanma yarışı, sömürge arayışları ve bu arayışın yarattığı teknolojik gelişmeler sayesinde patlak veren Birinci Dünya Savaşı, bu büyük buhranlı günlerin bir neticesi olarak insanlık tarihine geçer. Erwin Piscator' un politik tiyatro düşüncesi bu zamanların ürünüdür. Savaştan yenik çıkan Almanya'da ilan edilen Weimar Cumhuriyeti, Versay anlaşmasının ağır hükümlerine boyun eğdiği için, sefalet ve yoksulluğun kendini her daim hissettirdiği kriz günlerinin başlamasını sağlar. Weimar Cumhuriyeti döneminde Spartakistler olarak adlandırılan Almanya'nın aydınları katledilir. Birçok aydın Alman sanatçı, bilim adamı ve düşünür bu baskıcı politikalara karşı mücadele etse de fiilen etkili bir sonuca ulaşamadığı açıktır. Weimar Cumhuriyeti kendi iktidarını sağlamlaştıramadığı için Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi'nin gelişimini önleyemez. Gerekli sermaye desteğini edinen Adolf Hitler, bu zeminden yükselerek iktidarı ele alır. Üçüncü Reich İmparatorluğu'nu süper güç yapmaya çalışırken giriştiği İkinci Dünya Savaşı'nı da kaybederek, milyonlarca insanın ölmesine neden olur.

Birinci Dünya Savaşı, sadece Almanya'nın yıkım yaşamasına neden olmakla kalmaz, imparatorlukların dağılmasına da yol açar. Avusturya-Macaristan, Çarlık Rusya'sı ve Osmanlı İmparatorlukları yıkılarak bünyelerinden yeni devletler oluşur. Birinci Dünya Savaşı sonrasında dağılan imparatorluklardan doğan bir diğer yeni devlet ise Türkiye Cumhuriyeti'dir. Mustafa Kemal, 1919 yılında antiemperyalist düşüncelerle başlattığı Kurtuluş Savaşı'ndan zaferle çıkar ve 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti, dünya siyasetinde ağırlığını göstermeye başlar. Savaş öncesi ve sonrasında Anadolu topraklarındaki aydınlar kimi fikirler ileri sürerler. Kurtuluş için fikirler öne süren aydınlar arasındaki en önemli isimlerden biri de Nazım Hikmet Ran' dır.

20 Kasım 1901 yılında Selanik'te dünyaya gelen Nazım Hikmet nüfusa 15 Ocak 1902'de kaydedilir. Soylu bir ailenin mensubu olarak doğan Nazım'ın edebiyata ve şiire olan ilgisi küçük yaşlarından itibaren başlar. Polonya'ya kadar uzanın soyağacında kahraman paşalara ve mevki sahibi aile büyüklerine rastlanır (Toros, 2005: 13). Paşa dedesine okuduğu şiirin çok beğenilmesi üzerine edebiyat yönünün geliştirilmesi için ailesi tarafından destek görür. Bunun geliştirilmesi için Yahya Kemal haftada bir gün ders vermek üzere evlerine gelir (Toros, 2005: 103). Büyük bir yurtsever olan Nazım Hikmet'in, eşitlik ve özgürlükle yoğrulan karakteristik yapısı, O'nun yıllar sürecektir esaretinin ana kaynağını oluşturur (Vala, 1975: 30).

Babası İttihat ve Terakki iktidarında Matbuat Müdürlüğü yapmış Hikmet Bey, annesi ise önemli bir entelektüel ressam olan Celile Hanım'dır. Ressam ve şair olan dayısı Mehmet Ali bey'in gönüllü olarak Balkan Harbi'ne katılıp şehit olması Nazım Hikmet'te derin etki yaratır. Osmanlı Devleti'nin neredeyse bütün yönetim kademelerinde bulunan akraba ve tanıdıkları sayesinde son derece yurtsever duygularla büyüyen Nazım Hikmet bahriyeli olmak ister. Bu nedenle önce Galatasaray Sultani'sinin hazırlık sınıfında, daha sonra Nişantaşı Sultanisine ve Bahriye Mektebi'ne devam eder. Hamidiye Kurvazöründe iki sene subay olarak görev yapan Nazım Hikmet'in sağlık sorunları nedeniyle askerlikten ayrılmak zorunda kalır. Bu dönemde de şiir ve edebiyata olan ilgisi artarak devam eder. Çeşitli edebiyat dergilerinde yazıları yayımlanır. Edebiyat yaşamına 1913 yılında yazdığı

“*Feryad-ı Vatan*” adlı şiirle başlayan Hikmet, çoğu ölçülü olan ilk şiirlerini yayımlamaya başlar. Dergi ve gazetelerde günden güne yayımlanan şiirleri dikkat çeker, onun ileride çok başarılı bir yazar olacağını ilk örnekleridir (Babayev, 2002: 21).

İstanbul’un, emperyalist devletlerce işgali sırasında yaşadığı yurtsever duygular aile ve sosyal ortamından kopmasına neden olur. Milli mücadeleye katılmak için arkadaşları ile beraber Anadolu’ya geçme kararını alır. Arkadaşları Vala Nurettin (Va-Nü), Y.Ziya Ortaç ve F. Nafiz Çamlıbel ile birlikte Ocak 1920’de Anadolu’ya geçmek için yola çıkarlar. Bu yolculuk ve Anadolu’daki yaşam Nazım Hikmet’i derinden etkiler. Cepheye katılmak istese de bu isteği yerine getirilmez. Bolu’da Va-Nü ile birlikte öğretmenlik yapmaya başlar. Bu dönemde genç şairler olarak Mustafa Kemal ile tanıştırlırlar. Bu görüşmede Mustafa Kemal kendileriyle yakından alakadar olur şiir ve edebiyat hakkındaki görüşlerini iletir : “*Bazı genç şairler modern olsun diye mevzusuz şiir yazmak yoluna sapıyorlar. Size tavsiyem gayeli şiir yazınız*”(Vala, 1975: 92) der.

Gene aynı yıllarda Rusya’daki ekim devriminin etkilerini yakından anlamaya çalışan Nazım Hikmet Almanya’dan gelen Spartakistler’le tanışır. Alman komünist aydınlar kendilerini Spartakistler olarak adlandırırılar. İnebolu ve Kastamonu üzerinden dokuz gün süren yürüyüş ile yoksullukla boğuşan Anadolu insanını gözlemleme fırsatını bulup Bolu’ya öğretmenlik yapmak için ulaşır. Türkiye Komünist Partisi’nin kurucusu Mustafa Suphi ve arkadaşlarının katledildiğini öğrenmesinin üzerine önce Trabzon’a oradan da Batum’a geçer. Batum’ da yaptığı okumalar onun ileriki yaşamını derinden etkileyecek tesirdedir. 1921 yılında Batum’ da Türkiye Komünist Partisine üye olur. Gene aynı senede Moskova Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesine kaydolur. Burada birçok aydın tiyatroc ve devrimci ile tanışır. Sanat hayatını etkileyecek buluşmalar burada gerçekleşir. Bagritzki, Şewinski, Mayakovski ve Meyerhold ile tanışır. Fütürizm ve konstrüktivizmden etkilenecek şiir denemelerinde bulunur. Özellikle Mayakovski ve çalışmalarını kendi sanat anlayışının temeline yerleştirir.

1922 yılı sonlarıyla 1923 başlarında iki uluslararası kurultay toplandı Moskova’da Komintern’in dördüncü kurultayıyla Profintern’in ikinci kurultayı. Genç sanat eylemcileri, öncü Sovyet sanatını uluslararası

devrimci harekete yaklaştırmak ve devrimci sanatın uluslararası birliğini göstermek için bu kurultaylardan yararlandılar.1923 yılında Meyerhold'un Novinski bulvarı üzerindeki atölyesinde kurultay delegeleriyle bir karşılaşma düzenlendi(...) Konuklar arasında iki Türk delege ile birlikte Nazım Hikmet de vardı. Ertesi gün 15 Ocak 1923'te Meyerhold Tiyatrosunda "uluslararası sanat mitingi düzenlendi. Sovyet sanatının temsilcileri, kurultay delegeleri ve çeşitli uluslardan devrimci şairler katıldılar bu toplantıya. Nazım Hikmet okuduğu Yeni Sanat adlı şiiriyle büyük etki uyandırdı (Babayev, 2002: 92).

Nazım Hikmet dünyada tanınan sayılı yazarlarımızdan biridir. Çeşitli alanlarda çalışma yapan Nazım Hikmet, deneyimlerini aktarmak ve Türkiye'de yaşanan haksızlıklara karşı koymak için 1924'te geri döner. İzmir'de Aydınlık gazetesinde çalışmaya başlar. Bu dergide yaptığı çalışmalar zararlı görülerek yakalama emri çıkarılır ve gizlice Moskova'ya dönmek zorunda kalır. Türkiye'de gıyabında on yedi yıl hapis cezası verilir. 1925 yılında Bakü'de ilk şiir kitabı Güneşi İçenlerin Türküsü yayımlanır. Doğu Emekçileri Komünist üniversitesinde Nikolay Ekk ile birlikte kurdukları Metla tiyatrosunun çalışmalarını gerçekleştirir.

1928'de tekrar geldiği ülkesinde, Hopa'da yakalanarak yedi ay hapis cezası alır. Edebiyatın çeşitli alanlarında çalışmalar yapmayı sürdüren Nazım Hikmet'in Şiirleri Bakü'de kitap haline getirilir. İstanbul'da Resimli Ay dergisinde çalışır. Sabahattin Ali ile tanışır. Dönemin egemen sanat anlayışa karşı yazılar yayımlayan Nazım Hikmet edebiyatın her alanında ürettikleriyle buna somut örnekler oluşturmayı başarır. 1932 yılında Türk tiyatrosunun önde gelen ismi Muhsin Ertuğrul ile konuşur ve iki oyun yazar: **Kafatası** ve **Unutulan Adam**. Darülbedayi'de sahnelenen ve çok beğenilen Kafatası zararlı bulunarak gösterimden kaldırılır. Nazım Hikmet aynı sene tutuklanarak cezaevine idam talebiyle girer. 1934'teki aftan yararlanarak çıkar. Gazetecilik ve editörlük yaparak yaşamını sürdürür. Bu süreçte çeşitli eserler üretir. Orhan Selim takma adı ile şiir ve yazılarını yayımlamayı sürdürür. Çeşitli kampanyalar ve yardım organizasyonları düzenler. 1938 yılında askeri öğrencileri isyana teşvik ettiği gerekçesi ile on beş yıl hapse mahkum edilir. Önce askeri cezaevinde, daha sonra sivil cezaevlerinde kalan Nazım Hikmet, A.Kadir, Kemal Tahir, Orhan Kemal gibi önemli aydınlarla tanışır. Çeşitli çevirileri, **Memleketimden İnsan Manzaraları** başta olmak üzere birçok eserini

hapishanelerde tamamlayan yazar, on iki kilo zayıflar. 1944 yılında böbreklerinden rahatsızlanan yazar mahkumiyetinin temyizi için meclise başvurur. 1947’de kalp ve ciğer hastalıkları nükseder ve açlık grevine başlar. Oldukça yoğun kampanya yürütülür. Aragon, Tzara ve Brecht, Nazım Hikmet’in bir hastaneye yatırılması için girişimde bulunurlar. Orhan Veli, M. Cevdet Anday ve Oktay Rıfat da açlık grevine başlarlar.1951 yılında oğlu Mehmet doğar. Genel afla serbest bırakılır ve askere çağrılır. Askerde kaçabileceği şüphesi yakıştırılarak öldürüleceğinin istihbaratını alan Nazım Hikmet ülkeden gizlice ayrılır. 25 Temmuz 1951’de de Bakanlar Kurulu kararıyla Türk Vatandaşlığından çıkarılır. 1952’de Berlin’de yapılan Barış Konferansı’na katılır. Cezayir’deki politik tutuklularla mektuplaşır. Pekin’e gider. Bu sıralarda da çeşitli eserlerini üretmeye devam eder. Enfaktüs geçirdiği için yaşamı artık doktor gözetiminde sürer. 1953 yılındaysa Lenin Barış Ödülü’nü kazanır. Uluslararası toplantılara katılmayı sürdürür. Nazım Hikmet Helsinki Barış Kongresi’nde, Berlin’deki Yazarlar Kongresinde ve birçok kongrede varlık gösterir. Aragon, Picasso gibi çok sayıda yazar ve sanatçı ile görüşür. Moskova’da, 3 Haziran 1963 sabahı kalp krizi geçirerek vefat eder (Toros, 2005: 173).

Nazım Hikmet soylu bir aileden gelmesi nedeniyle dönemin şartlarına göre rahat bir yaşam sürebilirdi. Fakat özgürlüğe ve eşitliğe olan bağlılığı ile dönemin egemenlerine karşı ürettikleri nedeniyle türlü zorluklar yaşar. Ömrü boyunca yaşadığı her türlü baskıya karşı direnmeyi bilir. Etkisini ve güncelliğini yitirmeyen bir yazar olarak kendinden sonra gelen sanatçılara kaynaklık etmeyi sürdürür. Gençliğinin ilk evreleri olan 1914’den başlayan işgal yıllarında yaşadıklarından hareketle Anadolu insanının sıcaklığını ve samimiyetini eserlerine yansıtır. Nazım Hikmet, tarihsel birikimi ve diğer kültürlerin tiyatro düşüncelerini ustaca harmanlandığı tiyatro anlayışını, yerellikten evrenselliğe taşıyarak günümüz tiyatrosunu da etkilemeye devam eder. Hakkındaki yayın yasağının kaldırıldığı 1991 yılından günümüze, neredeyse her gün hakkında yeni bir bilgiye ulaşılması da Nazım Hikmet’in henüz tam anlamıyla aydınlatılmadığının açık göstergesidir.

Felsefe ve tiyatro alanında literatür taraması yapılarak hazırlanan bu araştırma inceleme çalışması iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümünde, Birinci Dünya Savaşı’nın nedenleri, sonuçları ve Weimar Almanya’sının sosyolojik koşullarının

tiyatro ile kurduğu ilişki, Marksist felsefenin etkileri gözetilerek anlatılır. Politik Tiyatro düşüncesinin ortaya çıkışı, özellikleri, amaçları ve tiyatro tarihindeki katkıları yine bu bölümde incelenmektedir. İkinci bölümde ise Nazım Hikmet'in tiyatro anlayışı değerlendirilirken, politik tiyatronun özellikleri ve etkileri eserlerinde incelenmektedir. Nazım Hikmet Ran tiyatrosu, politik tiyatro ve Marksizm'in tiyatroya etkileri kapsamında değerlendirilir. Toplumcu gerçekçiliğin seçkin örneklerini sunan Nazım Hikmet'in yazdığı yirmi iki adet oyunundan politik tiyatronun özelliklerinin net olarak aktarıldığı "*Kafatası*", "*Yalancı Tanık*" ve "*İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Mıydı?*" adlı oyunları detaylı olarak incelenir. Yazarın diğer oyunları "*Ocak Başı*", "*Bir Ölü Evi*", "*Unutulan Adam*", "*Yolcu*", "*Sabahat*", "*Evler Yıkılınca*", "*Enayi*", "*Her Şeye Rağmen*" ve "*Fatma Ali ve Diğerleri*" adlı eserleri tek başlık altında değerlendirilirken politik tiyatronun ve toplumcu gerçekçiliğin etkisi genel olarak araştırılır. Absürt türe dahil edilebilecek "*İnek*" adlı oyunu, uyarlamaları "*Kör Padişah*", "*Ferhad ile Şirin*", "*Yusuf ile Menofis*", "*Kadınların İsyanı*", "*Tartüf 59*" ve "*Demokles'in Kılıcı*", operet olarak yazdığı, "*Bu Bir Rüyadır*" ve elimize tek perdesi ulaşan "*Allah Rahatlık Versin*" adlı eserleri değerlendirme dışı bırakılmıştır.

I.BÖLÜM

BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE POLİTİK TİYATRONUN ORTAYA ÇIKIŞI

1.1. Birinci Dünya Savaşının Nedenleri ve Sonuçları

Avrupalı Devletlerin Büyük Savaş ya da Dünya Savaşı olarak adlandırdıkları bazı kaynaklarda ise Birinci Emperyalist Paylaşım Savaşı, Osmanlı Devleti'nin de Harb-i Umumi biçiminde ifade ettiği Birinci Dünya Savaşı'nın nedenleri, on dokuzuncu yüzyıldaki ekonomik ve sosyo-politik gelişmelerinde yatar (Ana Britannica 4.cilt, 2004: 259). On dokuzuncu yüzyıldaki hızlı sanayileşme, Avrupa'yı sermaye, sanayi ve üretim merkezi haline getirir. Fransız İhtilali ile yayılan ulusçuluk akımı yeni ulus devletlerin doğmasına neden olur, kıtalar arasındaki güç dengesi böylece değişir. Almanya ve İtalya'nın siyasi birliklerini oluşturup İngiltere ve Fransa gibi kolonilerini gündən güne arttıran devletlerle sömürgecilik yarışına girmesi, Birinci Dünya Savaşının temel ekonomik nedenini oluşturur. *“Birinci Dünya Savaşı'nın, Avrupalı büyük güçler arasında 19.Yüzyıl sonlarında ortaya çıkan ve 20. Yüzyıl başında şiddetlenerek devam eden siyasî, askerî ve ekonomik rekabetin oluşturduğu bloklaşmaların sonucu ortaya çıktığı kabul edilir”* (Sarıçelik, 2007: 173).

Almanya'nın siyasi birliğini kurması ile katlanarak artan Fransa-Almanya uyuşmazlığı, giderek yanlarına başka devletlerin de eklenmesiyle bloklaşmayı doğurur. Alman Birliği'nin kurucusu olarak tarihe geçen Şansölye Prens Bismarck, Fransa'nın bu birlikten rahatsız olduğunu anlar ve Fransa'nın intikam düşüncesi ile hareket edeceğini düşünür. Bu durumu önlemek için gizli ve ustaca diplomasi yürüten Bismarck, İngiltere ve Rusya ile kurulacak herhangi bir bağı önlemek için politik hamleler geliştirir. Öte yandan Avusturya Macaristan İmparatorluğu ve Rusya arasındaki gelişmekte olan ilişkilerini dikkatle inceler. Rusya'nın Balkanlardaki siyasetine temkinli yaklaşır. İngiltere ile de çatışmaktan geri durmak için, denge politikasını hayatta tutar (Saru,2013: 12).

Alman İmparatoru Wilhelm'in, Bismarck'ı 18 Mart 1890'da başbakanlıktan çekilmeye mecbur etmesi ve ardından Alman siyasetini belirlemede insiyatif alması ile Almanya'nın iç ve dış politikasında önemli değişikliklerin olmasını sağlar(Tokatlı, 2000: 48). Almanya, bu tarihten sonra Osmanlı Devleti ile yakınlaşırken, Rusya ile Bismarck döneminde kurulan beraberlikten de uzaklaşır. Rusya ise İngiltere ile ittifak kurma yolunu seçer. Almanya, bu siyaset değişikliği sonucu muhtemel bir savaşta iki düşman arasında kalma gibi bir riskle karşı karşıya kalır.“*Birinci Dünya Savaşı 19. yüzyıldan miras alınan, içlerinde her etnik ve dil topluluğunun kendi ülkelerine sahip olma;büyük güçler arasındaki bölgesel ve pazara yönelik rekabet ve etki alanı oluşturma tutkusu;ortaya bir güç dengesi çıkarmak adına kurulan askeri ittifaklar ve uluslararasıda kuşku yaratan gizli diplomasi gibi sorunlardan doğdu*” (Broocket,2000:533).

Almanya'nın öncülüğündeki Avusturya Macaristan ve İtalya'yı da kapsayan ittifak devletleri ve ona karşı oluşan İngiltere'nin öncülüğündeki Fransa ve Rusya'dan oluşan İtilaf devletleri arasındaki gerilim her geçen gün artarken, savaş düşüncesi giderek belirgin bir seçenek haline gelir.

Bismarck, 1890 yılına kadar İngiltere'nin izlediği dış politika ilkelerine saygılı davranır, İngiltere'nin koloni güvenlik merkezlerine saldırmaz, denizlerdeki üstünlüğünü tanır ve Avrupa'daki İngiliz gücüne karşı bir denge oluşturmaya çalışmaz. Ancak 1890'da Bismarck'ın ölümü üzerine Almanya İmparatoru olarak tahta geçen II. Willhelm, Şansölyenin bu politikasını korkakça bulur ve etkili bir dünya gücü olmak için harekete geçme zamanının geldiğini düşünür. Bismarck'ı işbaşından uzaklaştıran II. Wilhelm, bu hedeflerine ulaşmak için öncelikle güçlü bir donanma oluşturmak üzere hazırlıklara girişir. Hamburg'da kurulan tersanelerde büyük gemiler inşa ederek denizlerdeki İngiliz egemenliğini tehdit etmeye yönelir (Kobal, 2014: 85-118).

Almanya, Osmanlı Devleti ile yakınlık kurmaya başlar. 1877-1888 Osmanlı Rus savaşında Osmanlı'nın yalnız bu savaşı kazanamayacağını anlar ve Osmanlı Devleti'ne açık destek verir. Bu destek aynı zamanda İngiliz kolonilerinin de tehdit edilişi anlamına gelir. İngilizlerde bunu görüp Fransa ile Almanya arasındaki anlaşmazlığı derinleştirme siyasetini uygulama yoluna giderler. Böylesi gelişmeler

Avrupa Devletleri arasında bloklaşmayı kaçınılmaz hale getirir. Almanya, Avusturya-Macaristan ve İtalya'nın oluşturduğu İttifak devletlerine karşı İngiltere, Fransa ve Rusya'nın oluşturduğu İtilaf devletlerinin çıkarları gün geçtikçe daha güçlü şekilde çatışır. Bloklaşan devletlerin silahlanmaya başlamaları, bu bunalımı iyice belirginleştirir. 28 Haziran 1914 yılında bir Sırp fanatiğinin Avusturya Macaristan veliahdı Arşidük Ferdinand'a yaptığı suikast sonucunda veliahdın ölmesi savaşın fitilini ateşleyen görünür neden olarak tarihe geçer. Macaristan'ın Sırbistan'a savaş ilan etmesi ile itilaf ve ittifak devletleri de zincirleme bir reaksiyonla kendilerini savaşın içinde bulurlar (Kodal, 2015:1290). Birinci Dünya Savaşı batılı sömürgeci devletlerin çıkar uyumsuzluklarının nelerle sonuçlanabileceğinin en somut örneklerindedir.

Avusturya veliahdı Arşidük Ferdinand'ın 28 Haziran 1914 tarihinde Saraybosna'da bir Sırp milliyetçisi tarafından öldürülmesi ise savaşın görünürdeki nedeni oldu. Bu olayı bahane eden Avusturya Macaristan, Sırbistan ile gerilimi artırdı ve bir süre sonra da bu devlete savaş ilan etti. Sırbistan'ı destekleyen Rusya'da buna karşı 31 Temmuz 1914 tarihinde genel seferberlik ilan ederek cevap verdi. Almanya, Rusya'ya verdiği 12 saat süreli seferberliği durdurma konusundaki ultimatoma karşılık alamayınca 1 Ağustos 1914 tarihinde Rusya'ya savaş açtı. Daha sonra İttifak ve İtilaf grupları, karşılıklı olarak birbirlerine savaş ilan etmişlerdir (Sarıçelik,2007:173).

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında değerlendirilen ve günceliğini halen koruyan petrol yataklarına sahip olma düşüncesi savaşın en önde gelen ekonomik nedenleri arasındadır. Osmanlı Devleti'nin sınırlarındaki bu petrol yatakları emperyalist batılı devletlerin dikkatini çeker ve türlü oyunlarla bu sahaları sahiplenmeyi başarırlar.

Birinci Dünya Savaşı, bünyesinde birçok ilki barındırması açısından da önemlidir. Çeşitli bilimsel keşiflerin ardından, silah sanayisinin gelişimi sonucunda, kimyasal silahların, denizaltı, tank vb... ağır silah sanayisinin kullanılması gibi birçok teknolojik yeniliklerin de bu savaşta yaşandığı görülür. Birinci Dünya Savaşı kendinden öndeki savaşlara göre en acımasız olanıdır. Bunun açık örneği sivillerin de bu savaşta hedef olmasıdır. Sivillere yönelik saldırı ve sabotajlar yeni savaş taktiklerinin ve stratejilerinin geliştirmesine neden olur. Önceki savaşlarda sivil halk savaşın olumsuzluklarına bire bir maruz kalmazdı. Birinci Dünya Savaşı'nda değişen

bu durum cephe gerisine yapılan saldırılar, acımasız savaş taktikleri, top yekün yok etme stratejileri, sivillerin sosyal hayatlarına devam etmelerini imkânsızlaştırır. Karada mitralyözler ve yarı otomatik tüfeklerin ve piyade tüfeklerinin atış hızının artırılması, uzun menzilli atış yapabilen hareketli topların savaş alanlarında kullanılması; denizlerde denizaltı ve savaş gemilerinin yer alması; havada ise zeplin ve uçakların bombardıman amaçlı işlev görmesi yeni savaş teknolojilerin göstergeleridir (AnaBritannica,2004:265).

Birinci Dünya Savaşına katılan her devletin büyük beklentileri vardır. Savaş sonunda bu beklentilerin karşılanması bir tarafa, bazı devletler için elindeki nüfuz ve gücün kaybolduğunu da tarih gösterir. Savaşın kazanılacağı fikrine inanan Osmanlı Devleti'nin yöneticileri, böylece kötü gidişatı durdurabileceklerini düşünürler. Dünyadaki bilimsel ve teknolojik gelişmeye ayak uyduramaması nedeniyle politik olarak da yalnızlaşan Osmanlı, kazanılacak büyük savaş ile daha saygın bir yer elde edebilmeyi amaçlar. Bu düşüncelerle savaştan Osmanlı Devleti'nin açtığı cephelerle çoğu denge, değişime uğrar. Arap Yarımadası'ndan Orta Doğu'ya, Balkanlar'dan Kafkaslar'a kadar bütün sınırlarda savaşın yaşanması, savaş coğrafyasının genişlemesine neden olur (Keleşyılmaz, 2000: 10-14).

Savaşın başlayıp geniş cephelere yayılmasında Osmanlı Devleti etkin rol oynar. Balkan Savaşlarında kaybettiği toprakları geri kazanmak isteyen ve eski gücüne tekrar kavuşmak için savaşı bir fırsat olarak değerlendiren Osmanlı Devleti o dönemde bloklara ayrılmış, sanayileşmiş, büyük Avrupa Devletleri'nin arasında, denge politikasını -topraklarından çekilme pahasına da olsa - çok çeşitli tavizler vererek varlığını sürdürür. Akdeniz'de üstünlüğü kaybeden, Avrupa'dan atılan, Kuzey Afrika'dan çekilmek zorunda bırakılan, Balkanlar'da da artık tutunamayan Osmanlı Devleti'nin elinde sadece Trakya ile Anadolu kalır. Bu ağır yenilgi ve dışlanmışlıklara karşı koymak için revizyona giden hükümet, orduda ve dış politikada sonuç almak hedefindedir. Çeşitli ittifak görüşmeleri yapılmaya çalışıldıysa da en yakın müttefik olan Almanların desteği ile ordu ayağa kaldırılmaya çalışılır. Çeşitli anlaşmalarla ordu komutanlıklarına getirilen Alman komutanların savaş yanlısı tutumları neticesinde Osmanlı'da savaşa katılır. Alman donanmasından alınan *Goben* ve *Brestlav* adlı iki geminin boğazlardan geçerek Rus kıyılarını ve Rus

donanmasını bombalaması neticesinde Osmanlı'ya savaş açan Ruslar'ın saldırılarıyla Osmanlı Devleti fiilen savaşa girer. Almanlara göre, itilaf devletlerinin üzerlerinde kurduğu yoğun baskı, Osmanlı Devleti'nin savaşa katılması ile azalacak ve böylelikle dünya gücü olma yolunda önemli bir kazanım elde etme şansı doğacağı düşünülür. Savaş yıllarında hükümette söz sahibi olan kimi maceraperest devlet adamları Almanların bu taleplerine karşı koyamaz, aksine bu ittifakı güçlendirme yönlü bir siyaseti takip ederler (Hatip, 2015:161-193).

Savaşın sınırlarının genişlemedeki bir diğer neden de Amerika Birleşik Devletleri'nin savaşa dahil olmasıdır. Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa ve dünya siyasetinde daha aktif olarak müdahale etme politikasını güder. Bu nedenle, katıldığı tarihe kadar (1917) savaş, Avrupa Savaşı olarak adlandırılır. Savaş sırasında Amerika Birleşik Devletleri, Almanların galip gelmesini istemediği için, itilaf devletlerine silah yardımında bulunur. Almanlar da misilleme olarak Amerikan gemilerini batırır böylece Amerika da savaşa dahil olur. Bu gelişme savaşın bütün dengesini İttifak devletlerinin aleyhine sonuçlanacak bir dizi gelişmeyi de beraberinde getirir. Almanya, A.B.D.'nin de katılımıyla daha zor duruma düşer. Almanya'nın denizlerde üstünlük kurmaya başlaması, güçlü bir donanma oluşturması ve denizaltı savaşına yönelmesi Amerika Birleşik Devletleri'nin dış ticaret yollarını tehdit eder hale gelir, bu da ABD'yi rahatsız eder. Amerika kıtasında Almanya'nın kimi hesaplar gütmesi, Almanya'nın Meksika ve ABD karşıtlığını kışkırtması, Amerika'da savaş kamuoyunun oluşmasına ve 6 Nisan 1917 gününde Amerikan Kongresinde alınan kararla, Almanya ile fiilen savaş haline girilir. Dönemin en güçlü ekonomisinin Birinci Dünya Savaşında Almanya aleyhinde olması, savaşın kaderini ve dünya dengelerini önemli ölçüde etkiler (Yanardağ, 2016: 256).

Birinci Dünya Savaşı'nın sonuçları düşünülüğünde insanlık tarihinde özel bir yere sahip olduğu görülür. 1914 yılında başlayıp 1918 yılında resmen sona eren Birinci Dünya Savaşının, dört sene gibi uzun bir zamanda sonuçlanacağını savaşa giren hiçbir devlet kestiremez. Savaşın önemli dinamiklerinden Çarlık Rusya'sı, Balkanlardaki Panslavist politikasını güçlendirmek ve Akdeniz'e inerek denizlerde ve ticaret yollarındaki hakimiyetini arttırmak ister. 1905 Devrimleriyle son dönemlerini yaşamaya başlayan Çarlık Rusya'sı, Osmanlıların Çanakkale

Savaşından zaferle çıkmasının ardından beklediği desteği batılı müttefiklerinden alamaz. Çarlık'ın bir türlü önleyemediği iç karışıklıklar ve ordudaki devrim yanlılarının güçlenmesi ise 1917 Ekim Devrimine giden yolu açar. Rusya Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nin Bolşevik kanadı 1917 yılında iktidarı ele geçirirler. Bunun sonucunda yeni kurulan Sovyetler Birliği savaştan çekilir. Sovyetler Birliği'nin ilanı ile dünya siyasetinde dengeler değişir (Armaoğlu, 2007: 71).

Ekim Devrimi ile Sovyetler Birliği'nin savaştan çekilmiş olması Almanya'yı rahatlatmaya yetmez. Savaş ittifak devletlerinin yenilgisi ile sonuçlanır. Yenilen devletlerle itilaf devletleri, ittifak devletlerine bir dizi anlaşma imzalatır. Savaştan ilk çekilen devlet Bulgaristan ile Selanik Mütarekesi (28 Eylül 1918), Osmanlı Devleti ile Mondros (30 Ekim 1918), Avusturya Devleti ile Villa Gusti (3 Kasım 1918) Almanya ile de Rethandes Mütarekeleri yapılır. 11 Kasım 1918 de imzalanan Rethandes Mütarekesi ile savaş resmen sona erer. Bu mütarekeler imzalandıktan sonra barış anlaşmaları için masaya oturan taraflar adil olmayan barış anlaşmalarını imzalamak zorunda kalır. Bu barış anlaşmaları, Almanya ile imzalanan Versailles (Versay- 28 Haziran 1919), Avusturya ile imzalanan Saint Germain (10 Eylül 1919), Bulgaristan ile imzalanan Neuilly (27 Kasım 1919), Macaristan ile imzalanan Traionon (6 Haziran 1920), Osmanlı Devleti ile imzalanan Sevr Anlaşmalarıdır (10 Ağustos 1920). Bu anlaşmalardan özellikle Versay, Almanya için çok ağır hükümler içerir. Almanya silahlı kuvvetlerinin mevcudunu 100.000 kişiye kadar indirecek ve ağır silahlar tank, denizaltı vb... üretimler yapamayacaktır. Bu askeri yaptırım uyarınca askerler işsiz kalır, Zaten işsizlikle baş edemeyen Almanya'nın sorunu iyice artar. Almanya'nın coğrafi sınırları da değişir. Önemli maden yataklarının olduğu ve tarıma uygun topraklarını kaybeder. İç pazarının da bir kısmını kaybettiği için sıkışan Almanya her açıdan kuşatılır. Almanya'nın sırtına yüklenen bir diğer ağır madde de tazminat meselesidir. Savaşın sorumlusu olarak gösterildiği için ilk ödetilecek hesap 269 milyar altın para olarak belirlenir. Bu, ödenmesi imkansız astronomik bir rakamdır. İlerleyen aylarda önce enflasyon, daha sonra işsizlik ve 1929'daki ekonomik kriz ile yaşanan buhran, Almanya'da sosyal, ekonomik ve politik bütün hayatı olumsuz etkiler, bu “anlaşma” 1939'da çıkacak İkinci Dünya Savaşının da önemli nedenidir (Tanilli,1999: 23-40).

SavaşRuslar' ın Sovyetler Birliği'ni kurmasına neden olurken (1917), Almanlar için önce Sovyet tarzı bir hükümet yapılanmasına, bu yapılanma başarısız olunca da Weimar Cumhuriyeti'nin kurulmasına neden olur(1918). Weimar Cumhuriyeti1933 senesine kadar varlığını sürdürür. Osmanlı Devleti ise savaş sırasında en iyi askeri birliklerini, yetişmiş önemli ordu komutanlarını ve en iyi yaşlarda savaşıyan yüz binlerce askerini kaybeder. Teknolojik açıdan zayıf, zamanın gerekliliklerine karşılık veremeyen Osmanlı Devleti, iç karışıklıklar, azınlıkların isyanları ve dirayetsiz yöneticilerin beceriksizliği ile uğraşırken, her alanda çok önemli kayıplar yaşar. Osmanlı Devleti'nin yerine 1919'da Mustafa Kemal'in önderliğinde sembolleşen Kurtuluş Savaşı'ndan kazanılan zaferle, temelleri bağımsızlığa ve antiemperyalizme dayanan bir cumhuriyet olan Türkiye Cumhuriyeti doğar.(Ana Britannica, 2004: 485).

Savaşta kazanan devletler de kaybeden devletler de çok ağır ekonomik koşullarla mücadele eder. Savaş ekonomisinin olumsuz sonuçları bütünüyle devletleri etkisi altına alır. Üretim ve tüketim dengesizliği nedeniyle sosyal hayat neredeyse biter. Sanayi zayıfladığı için toprakta üretim düşer. Her alanda ağır iş gücü açıkları meydana gelir. Bu, savaşın bitiminden yaklaşık on yıl sonra çıkacak 1929 ekonomik buhranına da zemin hazırlar. Kitlelerin yaşadığı büyük olumsuzluklar beraberinde insani duyguların yıkımını da getirtir. Savaşlardan ve savaş için çalışmaktan bıkan insanların birbirine güveni kalmaz. İnsani değerlerin her geçen gün yok olması, sosyal yaşamı da olanaksızlaştırır.

1. Dünya Savaşı, batı dünyası için olağanüstü önemde bir dönüm noktasıdır. Savaş insanların düşüncelerinde köklü değişimlerin gerçekleşmesine neden oldu. Dört yıl boyunca süren insan kıyımı 18. yüzyıl ürünü olan ilerlemeye ve akla olan inancı sarstı. Savaşa katılan hükümetler, çaresizce, insanları toplumsal ve ekonomik alanlarda harekete geçirecek yeni yöntemler üretmeye çalıştılar. Sınıflar ve bölgeler arasındaki sınırlar, savaşın etkisiyle ortadan kalkmaya başladı. 1917 Ekim Devrimi, sadece Rusya'da değil, Batı dünyasında da yeni bir toplum düzeninin kurulması yönünde düşüncelerin belirginleşmesini sağladı (Karabulut, 2014:110).

Birinci Dünya Savaşından en karlı çıkan devlet olan İngiltere'nin dünya siyasetindeki yeri daha da güçlenir. Fransa ise Almanya'nın etkisinden kurtularak Avrupa'daki ikinci güçlü devlet olur. Rusya'da, Çarlık yıkılarak yerine Sovyetler Birliği, Osmanlı, Alman ve Avusturya Macaristan İmparatorlukları da dağılarak yerine ulus devletler kurulur. Fakat azınlıklar sorunu çözüme kavuşturulamaz. Dünya ve Avrupa siyasetine hâkim olmak için Amerika Birleşik Devletleri Wilson İlkelerini yayımlar. Yenilen devletlerde rejim değişiklikleri gerçekleştiği için Avrupa'da siyasal dengesizlik meydana gelir. Dünya barışını korumak ve tazminat görüşmelerinin yapılabilmesi için Milletler Cemiyeti kurulur (Ana Britannica,2004:487).

Savaş yine de monarşilerin sonra ermesi, küçük etnik grupların kendi ülkelerini kurmasına izin verilmesi ve ulusal anlaşmazlıklarda hakem olarak Uluslar Birliği ve Dünya Mahkemesi'nin kurulması gibi iyimser sonuçlarla sonra erdi. Ancak bu iyimserlik maddi ve insani yıkımın yarattığı büyük ekonomik sorunlar ve kaybeden ülkelerin kinci davranışları yüzünden kısa sürede azaldı. 1920'lerdeki azgın enflasyonu 1930'larda şiddetli ekonomik bunalım izledi. Kimi ülkelerin koşulları o denli karmaşık bir hal aldı ki diktatörler bu ülkelerde tüm yönetimi ele geçirdiler. İtalya'da Mussolini 1922'de, Almanya'da Hitler 1933'te ve İspanya'da Franco 1939'da yönetimi ele geçirdi. Var olan gerilimler ilkinden de yakıcı olacak ikinci dünya savaşının çıkmasına neden oldu (Brockett, 2000:533).

Büyük devletler, politik ve ekonomik çıkarlarının çatışması nedeniyle birbirlerini vahşice yok etmeye çalışırlar. Bu çabanın neticesinde, arkalarında çok büyük bir enkaz yığını bırakırlar. Savaşın olumsuz sonuçları, açtığı onarılması güç yaralar, toplumların gündelik hayatlarını da derinden etkiler. Eğitim, sağlık, ulaşım hizmetleri durduğu için yaşam sevinci ve hayata dair bütün umutlar tükenir. Aile birliğinin darmadağın olması inanılmaz trajedilerin yaşanmasına neden olur. Bu olumsuz tablo kanıksanarak gündelik hayatın olağan parçası olur. Bu dönemde yaşanan kayıplar tarihin akışındaki karanlık zamanlardandır.

1915'in sonunda, Britanya ordusu, 273.000 asker ve 12.000 subay olarak, mevcudunun üçte birini kaybetmiştir; aynı tarihte, Fransız ordusunun kaybı, 16.000'i subay olmak üzere, 590.000 ölüdür. Alman ordusununki ise, 20.000'i subay 628.000 ölüdür. Sonra 1916'nın saldıran savaşları gelir: Verdun'de, Alman ordusu 336.000 kişi, Fransız ordusu ise 362.000 kişi kaybeder; Somme, İngilizlere 420.000, Fransızlara ise 202.000 kişiye mal olur; batı cephesinde, tek bir yılda, 2 milyondan fazla savaşçı savaş dışı olmuştur. Çanakkale seferi de pahalıya oturmuştur: İngilizler 215.000, Fransızlar 27.000 insan yitirmişlerdir. Rusya'da, savaşın ilk iki yılında, ölü, yaralı ve kayıp olarak zaiyat, 3.800.000 kişidir; sonraki yıllarda, Rus ordusu, her altı ayda bir milyon dolayında ölü ve yaralı, 500.000 de savaş esiri vermiştir (Tanilli,1999:27).

Savaşın sonucunda ortaya çıkan tablo her ne kadar karamsar olsa da 17 Ekim Devrimi insanlığa umut aşılarmayı başarır. 1917'de Rusya'da gerçekleşen Sovyet Devrimi, Avrupa'yı da etkisi altına almaya başlar. Emekçi kesimler yeni bir dünyanın mümkün olduğuna inanarak toprak ağalarına, sermayedarlara, emperyalizmin işbirlikçilerine karşı kendi yaşam hakları için mücadele vermeye başlarlar. Özellikle Almanya'da kurulan büyük sendika, dernek ve siyasi partiler, işçi örgütlenmelerini sürdürürler (Tokatlı,2000:74).

Bu sırada batı ve Orta Avrupa ülkelerinde sosyalizm düşüncesi yaygınlaşmaktaydı. Marksizm'in ve tarihsel maddeciliğin ışığı altında kapitalist ekonominin eleştirisi yapıyor, düşünsel düzeydeki karşıtlıklar giderek çatışmaya dönüşüyordu. Toplumcu örgütler Marksizm'in uygulanabileceği bir ortam hazırlama çabası içine girmişlerdi" (Şener, 2015:256).

Fransız Devrimi'nin etkisiyle gelişen ulusçuluk ve özgürlük düşüncesi, yeni ulus devletlerin oluşmasını tetikleyerek imparatorlukları zora sokar. Sanayi devrimi de Avrupa kıtasını üretim ve sermaye merkezi haline getirir. Siyasi birliklerini oluşturup emperyalist dünyada önemli bir yer tutmak isteyen Almanya'nın başını geçtiği itilaf devletleri ile sömürgelerinden ödün vermek istemeyen İngiltere'nin öncülüğündeki ittifak devletlerinin çıkar çatışmaları, 1914 yılına gelinceye kadar dünyanın şahit olduğu en kanlı savaşın yaşanmasına neden olur. Savaş dünyanın her yerinde doğrudan veya dolaylı olarak mutlaka hissedilir. Savaşın acımasız yüzü başta

sivillerin kaybı olmak üzere telafisi olmayan daha birçok kayba neden olur. Savaş birçok teknolojik yeniliğe de kaynaklık eder. Denizaltıların, ağır topların ve tank teknolojisinin gelişmesi, uçakların ilk kez bombardıman amacıyla kullanılması ile bu saldırılara önlem amacıyla tanksavar ve uçaksavar silahlarının üretilmesi, kitlesel kıyımları gerçekleştirecek otomatik silahların üretilmesi ve kimyasal silahların ilk kez kullanılması bu yeniliklerin önde gelenleridir. Amerika Birleşik Devletleri'nin dünya siyasetinde ve sömürge arayışında daha aktif olma politikası sayesinde kıtlar arasındaki dengeler tamamen kaybolur.

1918 yılında resmen bitirilen Birinci Dünya Savaşı'nın sonuçlarının etkilerini günümüzde de gözlemlemek mümkündür. Bunlardan ilki enerji ve petrol sahalarına sahip olmak için yapılan savaşların türlü bahanelerle günümüzde halen devam etmesidir. Ulus devlet sorunsalının çözümlenmemiş olması da bir diğer gösterge olarak değerlendirilebilir. Savaşın bitimiyle İmparatorluklar dağılarak yerlerine ulus devletler kurulur. Çarlık Rusya'sı yıkılarak, yerine yirminci yüzyılın en önemli süper güçlerinden sayılan Sovyetler Birliği tarih sahnesindeki yerini alır. Yapılan barış anlaşmaları ile yenilen devletler çok ağır maddelere imza atmak zorunda bırakılır. Bu anlaşmaların yarattığı koşulların kaldırılamaz olması nedeniyle Avrupa'da bir dizi diktatörler devri başlar. Almanya'da Adolf Hitler, İtalya'da Musollini başta olmak üzere Avrupa'nın birçok devletinde dikta rejimleri yaşanır. Diğer süper güç olan Amerika Birleşik Devletleri'nin dünya siyasetindeki etkinliğini arttırması, izlediği emperyalist politikalarla Avrupa'dan Asya'ya ekonomik yaptırımlar uygulaması iki kutuplu dünyanın oluşmasına neden olsa da yüzyılın Avrupa tarihindeki en önemli gelişmelerinden biri Almanya'nın yeni bir güç olmasıdır. Savaştan yenik çıkan Almanya Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla yeni bir toplanma sürecine girer.

1.2. Weimar Cumhuriyeti Dönemi Alman Toplumu ve Tiyatro İlişkisi

Weimar Cumhuriyeti, Birinci Dünya Savaşı sonrası ağır askeri, mali ve idari hükümleri Alman halkına dayatan Versay Anlaşmasının siyasi muhatabıdır. Savaş sonunda yok edilen monarşinin yerine kurulan cumhuriyet, Weimar Cumhuriyeti adını alır. Bu isim, meclisin Weimar kentinde toplanması nedeniyle alınır çünkü Berlin o dönemde şiddetli siyasal, sosyal ve ekonomik kargaşa içindedir. Diğer bir nedense Potsdam'ın (Berlin'e yakın bir şehir, eski Prusya başkenti) askeri ruhandan vazgeçilmesinin bir göstergesi olarak kabul edilmesidir. 1919 ve 1933 yıllarında varlığını sürdüren bu cumhuriyet, savaşın ardından İmparator olan II. Wilhelm'in Almanya'dan kaçmasıyla doğan siyasal boşluğun bittiği yeni hükümet dönemidir. Weimar Cumhuriyeti deneyimi 1. Dünya Savaşından sonra, Philipp Scheidemann'ın Cumhuriyet'in kurulduğunu ilan etmesiyle başlar. Almanlar, parlamenter demokrasi ile ilk defa bu dönemde tanışır (Ana Britannica, 2004:486).

Weimar Cumhuriyeti zayıf bir temel üzerine kurulmuştur. Almanlar bu cumhuriyeti kurmak için herhangi bir ihtilal girişiminde bulunmamış, mücadele etmemişlerdi; Weimar Cumhuriyeti büyük bir askeri yenilgi üzerine doğmuş ve ilk icraat olarak Versay Barış Anlaşmasını imzalamak zorunda kalmıştı (Yılmaz, 2013: 78).

Almanya'nın 1. Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkmasının ardından, imparatorluğun çökmesi ve II. Wilhelm'in Hollanda'ya kaçmasından sonra, politik durum değişmek zorunda kalır. Sosyal demokratlarla, sosyalistler arasında yeni yönetim modeli üzerine yaşanan şiddetli tartışmalar başlayınca, sol örgütler arasında bir bölünme gerçekleşir. Spartakistler Birliği'nin kurulması yönünde Roza Luxemburg ve Karl Liebknecht öncülüğünde Alman Sosyal Demokrat Parti bölünür. Birlik içinde yaşanan tartışmalar sonucu Spartakist birlik, ismini Alman Komünist Partisi olarak değiştirir. Kurulan bu parti, Almanya'da güçlenmeye başlar. Bu hareketin güçlenmesinin en önemli nedenlerinden biri, savaş sonrası ekonomik yapının çökmesi ve 1917 yılında, Rusya'da gerçekleşen Ekim Devriminin, dünya üzerindeki yarattığı etkidir. Spartakist hareketin yükselişinden rahatsız olan sosyal demokratlar, orduyla birlikte temellerini atacakları yeni bir sistem üzerine çalışırlar. *"Kurulduğu ilk günden beri egemen güçlerin talepleri doğrultusunda işçi hareketini*

yönlendirmeye çalışan Sosyal Demokrat Parti Friedrich Ebert'in liderliğinde yönetime geldi. Ebert, devrimci solu zincirleyecek; buna karşın komutanlar da Sosyal Demokrat Partiyi destekleyeceklerdi” (Karabulut, 2014:111). Ebert'in bu tutumu sonucu, Alman Deniz Kuvvetleri askeri sosyal demokratları destekleyerek, Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht önderliğindeki girişimi kanlı bir şekilde bastırır. Almanya için unutulmaz bir yıl olan 1918 senesinde Rusya'daki Ekim Devrimini örnek alan işçiler, askeri konseylerini kurarlar. Almanya'da karışıklığı sona erdirmek için bütün halk kesimlerinin de dahil edildiği kurucu meclis oluşturulur. 6 Şubat 1919 tarihinde toplanan bu meclise, Fredirich Ebert başkanlık yapar. Kabul edilen anayasa gereği imparatorluk meclisi (reichstart) ve yasama meclisi (reichstag) oluşturulur. Bu anayasaya göre devlet başkanı, bakanları ve başbakanı atamasının yanı sıra, düzenlenen yasaları onaylama, silahlı kuvvetlere emir verme gibi oldukça önemli yetkileri elinde bulundurur. Yapılan seçimlerin sonunda Fredirich Ebert devlet başkanı olurken Schidermann da başbakanlığa atanır. Versay Anlaşması'nın yaşattığı karışıklıklar görece durulmuşken üretilen Weimar Anayasası ile birlikte Almanya parlamentoya dayalı federal bir demokrasiye geçmiş olur (Storer, 2015: 18).

Weimar Cumhuriyeti Nazi iktidarına giden yolu açtığı için de özgürlükçü bir dönem olarak değerlendirilemez. Bir diğer açıdan Almanya'daki sivil toplum örgütlerinin çabasıyla Weimar Cumhuriyeti, işçiler ve köylülere kimi hakları da tanır. Kadınlara oy hakkı verilmesi, çalışma sürelerinin kısaltılması, toplu sözleşmelerin kapsamının genişletilmesi, işsizlik sigortasının sağlanması ve iş yeri sahipleri için de iyileştirmelerin yapılması da kazanılan haklardan bazılarıdır. Bu çabalara rağmen cumhuriyetin yönetim kadrosunda yer alan, anti demokratik tutumlu yöneticiler sayesinde, tüm bu hakların lağvedilmesinin yolunu açan Adolf Hitler kendi dikta yönetiminin zeminini hazırlar. Bu süreci Reichstag milletvekili Fritz Von Thyssenn, şöyle açıklar:

Weimar Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında devrimcilikle ve anarşist eğilimlerle savaşmak üzere askeri nitelikte çeşitli kuruluşları destekledim, bunların arasında Nasyonal Sosyalist Partisi de vardı. Başka birçok sağcı gibi ben de Hitler'in Almanya'sının kalkınmasında etkili olacağı kanısındaydım; kesinlikle gittikçe artan bir destek sağlayışım bundan ötürüydü... Sonunda Alman halkının otoriteye karşı duyduğu saygısına çok iyi uyan bir devlet biçiminin, yani monarşiyi yeniden kuracağını kuvvetle umuyordum. Böylelikle bu devrimci bunalımı atlatmış olacaktık (Devrimler Ansiklopedisi, 27; 833).

28 Haziran 1919'da imzalanan Versay anlaşmasının ağır mali ve askeri hükümleri siyasi otoriteyi de etkisizleştirir. Yıkım, işsizlik, ekonomik bunalım ile sarsılan Weimar Cumhuriyeti de başarısız bir deneme olarak tarihe geçer. 1920-1923 yılları arasında sürekli bunalım geçiren Almanya'da halkın hayatında ciddi hiçbir iyileşme görülmezken, Alman sanayicileri 1920'de kurulan Nazi Partisi'ni destekler. Bu destekle Hitler ikinci dünya savaşını başlatmak için gerekli sermaye desteğini de bulur (Yılmaz, 2013: 83).

Weimar Cumhuriyeti, monarşinin yıkılıp cumhuriyetin kurulduğu; iç karışıklıklar ve ekonomik buhranlarla ancak 1933 yılına kadar yaşayabilen bir deneyimdir. Gerek sanatsal gerek sosyal alandaki arayışlara kılavuzluk eden Sovyetler Birliği'nin varlığı Weimar Almanya'sında ciddi karşılık görür. Bu süreçte toplumsal sorunlar üzerine yoğunlaşarak çözümüne yönelik girişimlerde bulunulur. Weimar Cumhuriyetinde sanat anlayışları da çeşitlilik gösterir. Sosyal alanda barışı ve refahı gözeten büyük kitlelerin arayışı özellikle tiyatro sanatındaki sosyalist eğilimi güçlendirir. Dadacı Gerçeküstücü, Dışavurumcu ve Absürt tiyatronun da örneklerini gözlemleyebildiğimiz bu dönem, şiirden müziğe, resimden mimariye kadar devrimci bir etki ile kimi yeniliklerin doğmasına zemin oluşturur.

Tiyatro sanatı da bu dönemde yaşanan sosyal sorunlara (yoksulluk, adaletsizlik vb...) karşı güçlü bir ses oluşturur. Bu anlamda Alman halkının gündelik duyarlılıkları da değişir. *“Tiyatronun siyasal sorunları tartışmakla görevlendirilmesinin nedeni, savaştan sonra ve ekonomik bunalım sırasında Alman toplumunun bu çeşit tartışmalara gerek duymuş olmasındandır. 1. Dünya savaşından yenik çıkmış olan Almanya yenilginin burukluğunu yaşamaktadır”* (Şener, 2015:256). Bu burukluktan sıyrılarak yeni bir dünyada özgür ve eşit yaşamak

isteyenlerin taleplerine tiyatrocular da duyarsız kalmaz, kitleleri bilinçlendirmek için tiyatronun üstlendiği görev farklılaşır. Tiyatro bir propaganda aracı haline dönüşür.

Birinci Dünya Savaşından sonra Almanya'da halkın ilgisi politik sorunlara yönelmiştir. Bu genel eğilim tiyatro sanatını da etkisi altına almış, tiyatro sahnesi siyasal konuların tartışıldığı bir alan olmuştur. Daha önceki öncü akımların başlattıkları yenilikler bu kez propaganda oyunlarında kullanılmış ve propagandanın amacı doğrultusunda geliştirilmiştir. Sahne tekniğinde, görsel anlatımda önemli buluşlar öne sürülür ve uygulanırken amacın, biçimde yenilikler yaparak ortaya daha özgün, daha çarpıcı eserler çıkarmak değil seyirciyi etkilemek olduğu belirtilmiştir (Şener, 2015:255).

Weimar Cumhuriyeti döneminde saray tiyatroları sınırlarını ve izleyici kitesini çoğaltmak için devlet ya da kent tiyatrolarına dönüştürülür. İdari kimi değişiklikler de yapılır. Federal Cumhuriyet zamanında soylular tarafından yürütülmekte olan bazı yönetsel görevler artık önde gelen sanatçılara verilmeye başlanır.

Weimar Cumhuriyeti ile birlikte, Alman tiyatro ve opera tarihinde kısa olmakla birlikte canlı ve hareketli bir döneme girildi. Yeni yüzyılın en önemli yapıtlarının bir bölümü 1920'lerde yazılıp sahnelendi. Hükümet, Weimar Cumhuriyeti'nin sonuna kadar, her yönü ile kusursuz sayılabilecek sanat koruyuculuğunu ayakta tuttu. Berlin'de her gece üç opera perdelerini açıyor, bunlardan ikisi devlet, üçüncüsü kent tarafından destekleniyordu (Konur, 2001: 35).

Göreceli bir gelişimden bahsedebileceğimiz bu dönemde Alman İşçi Tiyatroları da değişime gider. Tiyatrolar hem politik hem de eylemci bir kimlik kazanır. İçeriği değiştirilip, repertuarı geliştirilmiş etkili oyunların sahnelenmesi tiyatroya verilen değeri arttırır. Savaşın yarattığı acı sonuçların giderilmesi için umut arayışının egemen olduğu bu dönemin tiyatrosunun en önemli özelliği politik olmasıdır. Halk sahnelerinin öncü yönetmenlerinden Erwin Piscator, Berlin'de politik nitelikteki tiyatronun kurulması için o güne kadar bu topluluğun kendine özgü seyirci ve sahne organizasyonlarından ayrılıp daha geniş kitlelere ulaşmak için çeşitli denemeleri yapmak üzere çalışmalarına başlar.

Solcu tiyatro grupları reformist tiyatro birliğinden ve dernek amatörlüğünden gittikçe daha hızla kopmaya başladılar, yeni örgüt biçimleri oluşturdular. Proleter oyun ekipleri işçi kabareleri ve nihayet devrimci ajitprop topluluklar kurdular. Tek başına bir oyun ya da sözlü koro tarzında uygulamalar repertuvarında gerilerken, küçük kabaretist ajitprop sahneler, bunların şarkı ve sözlü müzikle montajları ön plana geçmeye başladı (Onay, 1976: 25).

Bir propaganda aracı olarak düşünülen tiyatro ve bu tiyatronun öncülerinden Erwin Piscator, 1924 senesinin eylül ayında gerçekleştirilecek parlamento seçimleri için hazırladığı *Kızıl Şenlik Revüsü* birçok işçi ile birlikte çalışır. Binlerce izleyiciye ulaşan bu revü ile politik tiyatrolar yeni bir ivme ve biçim kazanır.

Piscator, Voklsbühne' den 1927 yılında ayrılmadan önceki sekiz sene boyunca Weimar Cumhuriyeti'nde işsizlik ve enflasyon rekor boyutlara ulaşır. Enflasyon, fiyatların verilen ücretlere göre daha büyük bir hızla artmasına yol açarken, halkın yaşam kalitesinin ve sosyal haklarının gittikçe erimesine, orta sınıfların da yoksullaşmasına yol açar. Bu durumun doğal sonucu olarak sosyal demokratlar da etkisizleşir. Etkisizleşen muhalif kesimleri kontrol etmek için egemen güçler ve büyük sermayedarlar, Alman ulusçuluğunu, şovenizmi, Üstün Alman Irkı düşüncesini canlandırmaya başlar. 1929 ekonomik bunalımının Almanya'daki derin etkileri, Nasyonal Sosyalistlerin güçlenmesini sağlar.

İşte böylesi bir ortamda Weimar Cumhuriyeti'nin genç sanatçılarının, I. Dünya Savaşı ve başarısız Alman Devrimi'nin felaketlerinden sonra "savaşa karşı olmak" ortak düşüncesinden yola çıkarak, daha iyi bir toplumsal düzen kurmak için geçmişin bireyci akımlarından uzaklaşarak siyasal, toplumsal, ortaklaşa ve teknolojik yeniliklere yer veren bir anlayışla sanatın politikleşmesine doğru yöneldikleri bu süreçte, Piscator, 1927-1931 arasında tiyatroyu en çok etkileyen oyunlarını sahnelediği I., II. ve III. Piscator - Bühne'yi kurdu (Piscator, 1985:21).

Savaş gibi büyük toplumsal olayların kitleleri farklı yönelimlere ittiği gerçeği, Weimar Cumhuriyeti döneminde de kendisini gösterir, özellikle tiyatro sanatı Piscator' un çabalarıyla yeniden biçim kazanma arayışına girer. Bu noktada amaç, egemen devletlerin savaş politikalarına karşı barışın yaşatılacağı daha eşitlikçi bir toplumsal düzeni, dünyanın kimi yerlerinde olduğu gibi Almanya'da da

oluşturmaktır. Weimar Cumhuriyeti döneminde tiyatronun arayışı özgür ve eşit bir gelecek için tiyatronun işlevinin nasıl olması gerektiği ne gibi içerik ve tekniklerle kitlelere seslenip bilinç aşılacağı şeklinde gelişir. Sovyet tiyatrosunun bütün yankıları bire bir hissedilirken, uzun soluklu gösterilerle bu arayışa bir tanım geliştirilmeye çalışılır. Yoksul halkın ve anti kapitalistlerin sesi olan bu tiyatro anlayışı, döneminde çığır açmayı başarır hedeflerine büyük oranda ulaşır.

1919-23 dönemi, tümü daha çok bağımsızlık isteyen ve çoğu kez de Parti denetiminden kaçmayı başaran bağımsız tiyatrolarla, merkezi hükümet arasındaki mücadele ile geçmiştir. Bu yıllarda, iç savaşın yarattığı sorunlar, yabancı devletlerin işe karışması, ekonominin yeniden düzenlenmesi çabalan ve devlet erkinin birleştirilmesi yolunda sürdürülen gayretler, doğal olarak sanatın ödenekle desteklenmesini oldukça aksatmıştır. Ancak koşullar, tiyatroya daha geniş özgürlükler tanınmasına yol açmıştır.(...) Bu iş, binlerce kişi alabilen dev sirk çadırlarıyla mı gerçekleşecekti? Yoksa sokak arabalarıyla mı? Gösteriler halkbilime mi, evrensel mitlere mi, yoksa devrimlerin tarihine, sınıf savaşlarının somut örneklerine mi dayanacaktı(Konur, 2001:41).

Savaştan yenik çıkmış Almanya'nın yeniden toparlanması için yapılan çalışmalar, üretilen fikirler elbette sanatsal hayatı da etkiler. Weimar Cumhuriyeti dönemi, Almanya için Birinci Dünya Savaşı'nın sonuçlarından kurtulma çabalarının ilkidir. Kurulan bu Cumhuriyet yenilgi sonrası dünya devletleri karşısında siyasi muhatap olmakla birlikte kendi içindeki karışıklıklarla da mücadele etmek durumundadır. Sovyetler Birliğinin tüm dünyayı etkileyen devrimi ivme kazanarak etkisini artırırken Almanya'yı da kapsar. Katliamla bastırılan iktidar mücadeleleri, siyasi cinayetler, toplu grevler ve işçi ayaklanmaları, dönemin Almanya'sına damga vuran gelişmelerdir. Bu iktidar ve umut arayışı özellikle Almanya'nın tiyatro hayatında çok etki uyandırır. İşçi sendikalarının oluşturduğu tiyatro ekiplerinin çalışmaları, revü çalışmaları, işçi sınıfının büyüyen etkisini her alanda hissettirmesini anlatan oyunların sahnelenmesi ve bu etkiyi en iyi şekilde gözlemleyip daha geniş kitlelere izletmek isteyen Erwin Piscator'u, politik tiyatro düşüncesini oluşturmaya iten nedenleri oluşturur. Geçmişten devrildikleri, zengin sanatsal ve düşünsel gelenekleri güncelle birleştiren Piscator ve Brecht gibi isimler de sosyalist cemahta yer almış hem felsefi açıdan, hem de sanatsal açıdan yerlerini belirlemişlerdir. Politik tiyatro, bugünlerin etkileriyle varlık, anlam ve karşılık bulur.

Politik tiyatro, dönemin tüm dinamiklerinin etkisiyle dünya tiyatrosuna yeni bir yaklaşım, düşünce, anlayış ortaya koyar.



1.3. Marksist Estetik ve Politik Tiyatronun Doğuşu

Sanatçının iktidarla olan ilişkisi yüzyıllardan beridir tartışılmalı önemli bir konudur. Yönetenlerin kendi doğrularını kitlelere yaymak ve yönetimindeki insanları ikna etmek için kullandıkları araçları üretenler arasında burjuvaziye hizmet eden sanatçılar da vardır. Sanat bir yandan insanın yaratıcılığını eğitirken bir yandan da toplumsal varlığın bir parçasının oluşturulmasında yardımcı olur. Bu nedenle sanatçılar her dönemde iktidarlar için kritik konumda olmuşlardır. Sanatçılar, toplumda hiç kimsenin söyleyemediklerini açık yüreklilikle söyleyebildikleri, insanları etkiledikleri ve toplumun eğitilmesinde katkı sağladıkları için iktidarla daima ilişki içerisindeydi. Buna karşın yönetenler sanata ve sanatın icracılarına karşı yer yer yakınlık göstermiş yer yer de yasaklanmasını ya da sınırlandırılmasını istemişlerdir. Sanatın işlevi gereği sanatçının özgür olması gerekliliği tarihsel süreçte sürekli karşılaşılan bir sorundur.

İlk çağlarda, sahne sanatları, kişisel ve toplumsal hayatta çok önemli bir yer tutar. Çünkü sahne sanatlarının temelini dinsel gösteriler ve ritüellerden oluşturur. Bu nedenle kimi kabile liderleri ve dini önderler, bu gösterilerde etkin görev alırlar. Oyun yerlerinin birer tapınak olarak görüldüğü ve kutsal bir işlevi olan gösterilerin, insanları arındırmak, kutsamak ve yönetmek gibi amaçları vardır. Toplumsal gelişmeler paralelinde tiyatro gösterilerinin de işlevi farklılaşmışsa da, kolektif bir sanat olma özelliğini asla yitirmez. Skolastik düşüncenin hüküm sürdüğü yıllardaysa tiyatro kilisenin etkisiyle dini oyunlar gösterir. Kitlelerin bir arada kalması ve Hıristiyanlık öğretilerinin anlatılmasında önemli görev üstlenir. Hıristiyanlık inancını yaymak, inananları da daha iyi birer Hıristiyan yapmak için çeşitli oyunların Kilise içinde sahnelenmesine izin verilir. Kilise kendi çıkarları doğrultusunda tiyatroyu kullanmakla birlikte, din dışı oyunları sahneleyen kimi tiyatro topluluklarını yasaklayarak yok edilmelerini sağlar. Zamanla kilisenin tiyatro üzerindeki baskısı kırılır. Rönesans ile birlikte tiyatro özellikle İngiltere’de Kraliyetin ve soyluların koruyuculuğuna geçer. 1789 Fransız İhtilali sırasında ise devrim düşüncelerini yaymak için büyük çaplı gösteriler hazırlanır. Halkın İhtilale katılmasını sağlamak için sokak tiyatrolarına da yer verilip, yararlanılır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru değişim gösteren üretim ilişkileri ve sınıf bilincinin doğmasıyla Almanya’da

Özgür Halk Sahneleri (Freie Volksbühne) kurulur.Tiyatro ile işçi ve emekçiler arasında daha net bir bağ gerçekleşir. Bu bakış ve politik olayların etkisiyle tiyatronun işlevi yeniden tanımlanır (Tiryaki, 2014:2-6).

İnsanlık tarihine bakıldığında, sanatsal üretimin devlet aygıtından da önce olduğunu görürüz. Ancak devlet olgusu da bir insanlık gerçeğidir. Devletin varlığı ister istemez sanatı etkiler. Devlet sanatçılara bir dünya görüşü dayatmak yerine, farklı dünya görüşlerine özgürlük alanı açmayı tercih ederse buradan sanat adına bir zenginlik oluşur. *Sanat, mutlaka güzel olan ya da olması gerekeni değil; insanlık bilincini ortaya çıkartan ve dolayısıyla insanın yaratıcı potansiyelini kullanmasına izin veren bir olgu, anlatım aracı, ifade biçimidir*(Bingöl, 2011: 95). Ayrıca birey ve toplumsal yapı arasındaki diyalektik ilişkinin düzenlenmesine yardımcı olur. Sosyal devlet anlayışı olmayan toplumlarda devletler, toplumun genelinin çıkarlarını göz ardı ederek hareket etmektedir. Ekonomik anlamda en güçlü olan sınıf, siyasal anlamda da gücü elinde bulundurmaktadır. Bu tür toplumlarda sanatın gelişmesi için uygun ortam ve koşulların var olduğu tartışmalıdır.

Sanatçının hayatını sürdürebilmesi ve sanatını var edebilmesi için desteklenmeye ihtiyacı vardır. Aksi halde sanatını geliştiremez, sürdüremez. Bu tür beklentilere cevap vermek zorunluluğu olmadan bir sanatçı kimliğinin oluşması için sanatçıların doğrudan doğruya özel imkânlardan yararlanması gerekir. O halde asıl sorun, sanatçının özel imkânlarla donanmasına yani bir bakıma zenginleşmesine imkân verecek bir mekanizmanın oluşmasıdır. Bu mekanizmayı bazen toplumsal algı, bazen de bağımsız sivil toplum kuruluşu gibi destek kanalları oluşturabilir. Devlet kaynakları toplumların gelişimine katkı sağlayacak sanat ve sanatçıları desteklenmesinde kullanılmalıdır (Akengin, 2014:148).

Totaliter toplumlarda yönetenler iktidarı elde tutmak için, sanat iktidar ilişkisi yaratıcı ve özgür bir ilişki olmaktan çıkıp, tutucu bir ilişkiye dönüşür. Tutuculuk sanatçıyı kurban konumunda bırakır. Sanatın iktidar eliyle geliştirilip güçlendirilmesini sağlamada yönetenlerin dünyaya bakış açısı önemli bir araç olarak kullanılır.

İktidarın, ideolojinin kitlelere öğretilmesini ve benimsetilmesini amaçlayan propagandalarının sanat eseri yoluyla yapılması ilk olarak Antik Yunanla başlamıştır. Ancak sanatın ideolojiye ilişkin bir inanç oluşturma işlevi yüklemesine hemen her toplumda rastlanır. Her dönemde, iktidarı ellerinde tutanlar, insanlarda doğru hisler uyandırmak için sanat eserlerinden faydalanmışlardır (Hatip,2014:145).

Weimar Cumhuriyeti gibi Totaliter devletler, sanatın iktidar ile olan yakın ilişkisinde, ideolojik temellerin varlığının açıklanması açısından etkili örnekleri oluşturur. Dönemin Başkanı olan General Hinderburg'un 30 Ocak 1933'te yetkilerini devrettiği Adolf Hitler'in iktidarında birçok sanat kurumu, iktidarın ideolojisi doğrultusunda kullanıldığı birer araç konumuna indirgenir. Bu nedenle sanatçılar, anti-demokratik ve ırkçı ideolojiyi anlattıkça devletten destek ve koruma görürken, muhalif sanatçılar ise çabucak yok edilirler. Bu ideolojinin öngördüğü ırk yasalarını tatbik etmeyen kurumlar, yüksek ırktan sayılmayan sanatçılar Nazi Devleti'ne zararlı olarak tespit edildikten sonra, her türlü baskıya maruz bırakılarak, yasaklanır. Demokrat, komünist ve Yahudi sempaticanı ilan edilerek çalışmaları engellenir.

Nazi tiyatro ve operasına destek sağlama çabasında olan yeni yetme sanatçılar belirmiş, yeni bir tür edebiyatla, Hitler'den esin alan koro şarkıları ve marşları içeren bir beste salgını baş göstermişti. Bir insanın, Nazi örgütünün yerel hücre üyeliği onaylanmadıkça, küçük bir taşra tiyatrosunda sıradan bir iş bulması bile olanak dışıydı (Konur,2001: 52).

Aynı tablo dönemin diğer Avrupa Devletleri için de geçerlidir. İtalya'nın anti-demokrat lideri *B. Mussolini* iktidarı ele geçirir geçirmez sanatın koruyuculuğuna soyunmuş, giderek İtalya'daki bütün sanatsal kurumlarda kendi hegemonyasını yaşatmaya başlamıştır. Sanatı, kendi iktidarının ideolojisi ve parti örgütünün işleyişi doğrultusunda kullanmıştır. "*Opera Nazionale Dopolavore (OND)*'yi kurdurarak, bu projeyle hükümetin, iş saatleri dışında kalan zamanların, gerek eğitim, gerekse eğlence yönünden sağlıklı ve özendirici bir biçimde değerlendirileceğini, bununla özellikle çalışanların bedensel, ussal ve tinsel yönden güçlendirilmesinin amaçlandığını açıklamıştır"(Konur,2001: 53).Kuruma ayrılan bütçe sayesinde, kurumda çalışan sanatçılar çeşitli imtiyazlara sahip olabiliyorlardı.Bu imtiyazlarda devletin anti-demokratik progandasını yaymak için kullanılan bir araçtır. Sıradan

halkın kolay kolay sahip olamayacağı eşya ve ihtiyaçlara, kurum üyeleri özel indirimlerden faydalanarak yararlanırlar.

Otoriteyi temsil eden devlet ile özgürlüğün simgesi sanatçı tarihten bu yana hep çatışma içinde olmuştur. Her devlet anayasasında temel hak ve özgürlükleri düzenlerken, kendi varlık nedeni doğrultusunda bu temel hak ve özgürlüklerin belli sınırlar dahilinde kullanılabilceğini belirtmiştir. Sanatsal faaliyet söz konusu olunca, sınırlama kavramı anlamını yitirmektedir. Çünkü sanatsal yaratımda mantıktan çok, hisler ve duygular yer almaktadır. Sanatsal faaliyet, bilinçdışı ile bilincin birleştiği bir süreçtir(Bingöl, 2011:121).

İktidarlar, doğrularını aktarmak, toplumu kendi dünya görüşlerine inandırmak için tiyatroya ve tiyatro sanatçılara da yönelirler. Çünkü tiyatronun kitleler üzerindeki etkisini yadsımak olanaksızdır. Yukarıda anlatılan örneklerden hareketle devletlerin, özellikle baskıcı iktidarların, sanatçılara ve sanata yaklaşımı propagandist bir yaklaşımla değerlendirdiği görülür. Sovyet deneyimi de ideolojinin araçsallaşması açısından önemlidir. 1917’de gerçekleşen devrim sonrasında Halk Komiserliği Konseyi, 22 Kasım 1917’de bütün tiyatro topluluklarını Eğitim Komiserliğine bağlı Sanat Dairesinin yetkisi altında toplayan bir kararname yayınladı. Bu kararname tiyatroların devletleştirilmesi konusunda atılan ilk adımdır. Ardından 1918’de devletin sosyalist düzende yeniden örgütlenmesi ile ilgili olarak, yeni tiyatroların yaratılmasını sağlamak üzere Olga Kameneva başkanlığında bir tiyatro dairesi kuruldu (Başboğa, 2017: 54).

Dünyadaki çeşitli devletler, yasal düzenlemelerle, belli dönemlerde de olsa sanatı ve sanatçıyı bir şekilde devletin ideolojisi doğrultusunda sınırlandırmaya çalışır. Bu sınırlandırma, devletin varlık nedeni olan düzen ihtiyacından ve otorite olgusundan kaynaklanır. Buna karşılık sanat ise, her dönemde ve her devlette hep çatışma olgusunu dile getirmiş, karşıt düşüncelerin ifade aracı olmuş, eleştirel bir bakışla, kitleleri harekete geçirmeye kadar ulaşan boyutlarda üretilmiştir. Özellikle “toplumcu gerçekçi” sanat akımının geçerli olduğu Sovyetler Birliği’nde oluşan parti sanatı anlayışı devletin sanatı ne denli denetim altına alabileceğinin en iyi örneğidir. Sovyetler Birliği’nin resmen kabul ettiği toplumcu gerçekçilik düşüncesi, başta edebiyat alanında olmak üzere bütün sanat alanlarında kendisini var etmiştir.

Toplumcu dünya görüşü 1934 Sovyet Yazarlar Kongresinde Jdanov, Gorki ve Lunaçarski' nin büyük katkılarıyla geliştirilerek yayılmıştır. Joseph Stalin'in sanatçılar için yaptığı tanımdan hareketle, bütün sanat alanlarında kendisini gösteren bu düşünce de muhalif sanatçılara gelişme olanağı tanımamıştır. *“Yeni bir dünya kurma fikrinden hareket eden Stalin döneminde ise sanat, devlet propagandasını topluma yaygın bir biçimde ulaştırma yoluna dönüştürülmüş, sanatın bu yeni işlevini yerine getirmesinin temelleri “toplumcu gerçekçilik” anlayışı ile ortaya konulmuştur”* (Gennadi, 2010:48).

Sanat insanın kendi doğasını açığa çıkarttığı öznel bir alan olmanın yanı sıra, toplumsal olarak da anlamı olan bir olgudur. Bu nedenle devletler sanata ve sanatçıya başka bir takım hak ve özgürlükler verirken, bazı kurallarla ve özellikle de devletin resmi ideolojisi ile sınırlamaya çalışırlar. Oysa, sanatın özgürlüğünün kapsamı ve niteliği, devletin resmi ideolojisi ile değil, sanatın amacı, anlamı ve işlevi ile belirlenmelidir.

Sanatın toplumsal olarak sahip olduğu anlam, değişik toplumların, sınıfların ve kültürlerin kendilerine özgü özelliklere sahip sanat eserleri yaratıyor olmalarından öte, evrensel insan özelliklerinin oluşumuna yardım etmesindedir. İnsanlığa ait kavramlar, belli bir sınıfın ya da toplum düzeninin özellikleri ve amaçları ile koşullanmış olsa da, aynı zamanda evrenseli kapsayan bir düşünce olma eğilimindedir. Sanata, zamanın içerisindeki gelişim ve değişim durumlarına koşullanmış bir anlam yüklense de, sanat, insanlığın değişmeyen özelliklerini sürekli olarak yaşatır (Fischer, 1995:12).

Toplumsal yapılar tarihin her döneminde düzenlemelere ve bu düzenlemeleri yapacak kişilere ihtiyaç duymuştur. İlkel toplumlarda da modern toplumlarda da türleri, yöntemleri, uygulanış biçimleri farklılık gösterse de düzeni sağlamaya yönelik politikalar hep olmuştur. Toplumsal yapının düzenlenmesi de bu yapının unsurları üzerindeki uygulamalarla sağlanacaktır. Bu yargı, sanat ile siyaset arasındaki ilişkiyi açıklama noktasında önemli bir yargıdır. Özellikle azgelişmiş toplumlarda siyasal iktidar kendi politikasının yürütülmesinde sanatı bir araç olarak görmek istemiş ve bunu sağlamak için baskıcı bir yöntem uygulamıştır. Gelişmiş toplumlar ise sanata ve sanatçıya daha özgür bir ortam yaratmış ve sanatı sosyal yapının yönlendiricisi olarak kabul etmiştir(Erinç,2009: 45). Bu bağlamda *“Marks*

altyapının üstyapı kurumları üzerindeki belirleyiciliği görüşünü sanat konusunda da sürdürmüştür. Ona göre toplumda belirli bir zamanda egemen olan üretim biçimi o toplumun sanat eserlerinin biçimini ve içeriğini etkiler (Ulusoy, 1993: 249).

Sosyal gelişmeler veya gerilemeler, toplumda hakim olan üretim biçiminin neticesidir ve bu üretim biçiminin yarattığı sınıf çatışmalarının temel kaynağıdır. *Marks'a göre üretim biçimi toplumsal sınıfların dünyaya bakış açısını ve beğeni anlayışını doğrudan etkilemektedir. Dolayısıyla üretim biçimlerinden kaynaklı farklı bakış açıları ve beğeniler, çeşitli sanat türlerini ve sanat akımlarını da beraberinde getirmektedir. Köylü ile kentlinin, Afrikalı ile Avrupalının neden farklı sanat eserlerini benimsediği ya da sanatçıların yarattıkları sanat eserlerindeki farklılıkların sebepleri üretim biçimlerinin sanat üzerindeki etkisiyle açıklanmaktadır (Erinç, 2009:77)*

Yıllardır çeşitli başlıklar altında tartışılan iktidar yapısı ile sanat arasındaki ilişki, yirminci yüzyılda alışlagelmiş kalıpların dışına çıkmıştır. Marksizm'in sanata yansımaları, sanatı, yalnızca yönetenler için yararlı işlevinden çıkararak başka bir alana taşımıştır. Geçtiğimiz yüzyılda yaşanan gelişmeler tek sesliliği sonlandırmıştır. İktidarların kitleleri yönetim altında tutmadaki yöntemleri değişiklik gösterse de, her iktidarın sanattan ve sanatçıdan beklentisi değişmez. Sanatın gelişmesinin devletlerin yaratacağı özgür ortamlarda sağlanabileceği açıktır. Özgürlükçü yönetimlerde gelişme imkanı bulan sanat ve sanatçılar dünyayı insanca yaşanır bir yer haline getirmede öncü olacaktır. Kapitalist ekonomik sistemin her gün yok etmeye çalıştığı hümanizm ancak bu sayede varlığını koruyabilir, sürdürebilir. Sanatçı iktidara karşı eleştirel yaklaşmasını bilmeli, iktidarın düştüğü hatalı politikalara karşı düşüncelerini açıkça söyleyebilmelidir(Gezer,2017:3093).

Marksizm, Marks'ın görüş ve öğretilerinin sistemidir. Bu dünya görüşü tarihin diyalektik materyalist yorumuna dayanan, ekonomik ve toplumsal yapıyı değiştirirken kapitalizmin çözümlenmesini ve insanın sınıf savaşımı vererek özgürleşmesini amaçlayan toplumsal bir değişim teorisi olarak düşünülür. Berna Moran,“*sanatı ekonomik yapıya bağlayan ve aradaki bağın nitelikleri üzerinde duran Marksizm, ekonomik teori üzerinde oturtulmuş bir tarih felsefesidir. İddiası ise tarihin gelişmesinin bir takım kanunlara göre gerçekleştiğidir. Bu kanunlar da ancak tarihsel maddecilik ile açıklanabilir*”(Moran; 2004: 32)der.

Marksizm sanat alanındaki saldırılara göz yummamış egemen sanat anlayışına karşı yeni sanat anlayışını geliştirmiştir. Marksist felsefeyi benimsemiş, düşünürler ve sanatçılar Marksizm'in öngördüğü şekilde Kralların, Çarların, İmparatorların, kapitalist patronların uyguladığı insanlık dışı her etkiye karşı tepki geliştirmiştir. Diyalektik ve tarihsel materyalizmin kurucuları olan Marks ve Engels, kendinden önceki tarihsel birikimi değerlendirerek sanatın ve sanatçının önündeki engellerin yıkılıp geçilebilmesi için önemli saptamalarda bulunmuşlardır. Marks'a göre *“Dünyanın (sanatın ve sanatın gelişmesinin) yalnızca açıklanması değil, ama aynı zamanda dönüşüme uğratılması, yani sanatın da toplumun yeniden örgütlenirilişi mücadelesinde yer alışı ve sonuçta insanoğlunun sanatsal gelişmesi ile estetik eğitiminin yeni bir toplumsal sistemin kurulması çıkarlarıyla tutarlı hale getirilmesi sağlanmalıdır”* (Marks, Engels, Lenin, 1996: 10).

Sanat insanı toplumsal süreçleri içerisinde değerlendirir ve bütün olarak toplumsal ilişkilerle belirlenen maddi üretim güçlerinin tarih, felsefe, din, sanat, politikanın ve hukukun üretim süreçleriyle ilişkilenen şeylerle analiz eder.

İnsanoğlu önce yaşayabilmek, hayatta kalabilmek için yemek, içmek, barınmak, giyinmek ve kendilerini savunmak gibi konularda ihtiyaçlarını karşılamak üzere gerekli ihtiyaçlarını üretmiştir. Yani ilk üretim maddi hayatın üretimi olmuştur. İkinci basamak ise elde edilen bu araçların geliştirilmesidir. Çünkü yeni ihtiyaçlar doğar. Bu çizginin üçüncü olgusu ise insanların başka hayatlar yaratmaları, benzerlerini üretmeleridir. Böylece erkek kadın, ebeveyn çocuk arası ilişki yani aile kavramı oluşur. İnsanoğlunun yaşamdaki ilk üretimleri bir yandan doğal diğer yandan sosyal ilişki sonucu ortaya çıkmıştır. Tüm bu gelişimleri gösterirken de yalnızca yaşamlarını idame ettirebilmek adına araç üretmekle kalmamış, sosyal anlamda da kendini geliştirmiştir insanoğlu. (Marks ve Engels, 1968: 62)

Marksist felsefeye göre sanat, yaşamı daha insanileştirmeye, bunun için de dünyanın ve insanların değiştirilmesine, yeniden yaratılmasına dönük olan insanın yaratıcı eylemi içerisinde düşünüldüğünde Marksist estetiğin temel konusu da, sanat yapıtı ile insani yaşam arasındaki ilişkilerin karmaşık diyalektiği olarak saptanabilir. Marksist düşüncenin temelindeki tarihsel maddeciliğe göre de, üretim güçleri ve üretimi yapan sosyal grupların birbiriyle ilişkisi o toplumun ekonomik yapısını oluşturur.

Alt yapı denilen bu ekonomik yapı, o toplumu üst yapısı denilen ahlaki, dini ve hukuki görüşleri ile sanat anlayışını belirler. Bu açıdan bakıldığında sanat toplumun ideolojisinin parçasıdır; bir toplumsal sınıfın öteki gruplar üzerinde güç uyguladığı durumu, ya toplumun çoğu üyesi tarafından doğal olarak görülen ya da tamamen görme alanı dışına çıkmayı garanti altına alan toplumsal algının karmaşık yapısındaki bir ögedir(...)İdeolojiyi sanatın bir parçası olarak gören Marksizm için sanat, toplumsal üstyapının bir parçasıdır.Üstyapı aynı zamanda Marksizm'in ideoloji olarak adlandırdığı toplumsal bilincin belli biçimlerini de içerir. İdeolojinin işlevi de toplumdaki egemen sınıfın gücünü meşrulaştırmak; nihai çözümlene de bir toplumdaki egemen sınıfın düşünceleridir (Eagelton, 2015:20).

On dokuz ve yirminci yüzyıllarda özellikle mimesis kavramını yorumlayarak sanatı açıklamaya çalışan Marksist estetik düşünürleri, sanatın toplumla olan ilişkisi üzerinde özellikle durmuşlardır. Sanat olgusunun, toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu, insanın varoluşu ile birlikte düşünülmesi gerektiği, diyalektik maddeci yöntemin tarihte uygulanmasından sonra daha açığa çıkar. Çünkü toplumsal ilişkiler karmaşıklaştıkça sanat toplum ilişkisi kolayca görülemeyen bir şekil almıştır. Tarihsel maddecilik ile birlikte, Marksist felsefenin temelinde bulunan olayların maddi ve ekonomik yönden açıklanması, sorunların bu zeminle aydınlatılması görüşünü benimsemez ve estetik bağlamda ilk kuramsallaştırma çalışması yapmış olan kişi Plehanov'dur (Moran, 2004: 35). Toplumun altyapısı üstyapısını dolayısıyla da ideolojisini belirler. Üstyapının bir parçası olan sanat yapıtı da ideolojiyi yansıtan araçtır. Marksist öğretiyeye ilk olarak estetik biçimi vermeye çalışan Plehanov, yazını, toplumsal yapının, sınıf çatışmasının yansıdığı edilgen bir üstyapı kurumu olarak öngörmüş, toplumsal koşullarca belirlense de yazının hakikati imgelerle anlatan kendine özgü bir dünyası olduğunu ifade eder.

Plehanov, Marks ve Engels'den farklı olarak alt yapı üst yapı bağıını mekanik bir şekilde değerlendirmiş, ideoloji ile sanat arasında şaşmaz bir nedensellik bağı kurmuş; sanatçının hangi sınıfın üyesi ise, eserlerini de o ideoloji doğrultusunda verdiğini savunmuştur. Plehanov, sanatçıyı bir propaganda aracı saymamakla, devletin sanatçıya yol göstermesine karşı çıkmakla, sanatın kendine özgü bir dünyası olduğunu söylemesiyle ve eserin politik yönü ile estetik yönünü ayırması ile bir zaman sonra Rusya'da şimşekleri üzerine çeker, 1930'lu yıllarda Marksist estetiğin

toplumcu gerçekçilik kuramıyla yeniden şekillenmesine sebep olur (Moran, 2004: 39).

Marks ve Engels, sistemli bir şekilde kendi dünya görüşlerinin estetik ilkelerini hazırlamış ve sunmuş değillerdir. Yalnızca belli dönemler içinde bazı sanatçıların ve edebiyatçıların eserlerine karşı görüşlerini belirttikleri yazılar vardır. Bu bağlamda diyalektik materyalizm temel almalıdır. Marksizm'in sanatçının çalışmasını diğer insanların çalışmasından ayırmadığı hatta tüm insanların sanatçı yaratışa katacak, insandaki tüm yaratıcı güçleri gelişmeye götürecek ve toplumsal gelişime katkı sağlayacak bir amaç için ilk basamak olarak düşünülür. Marksizm, sanat ve edebiyat konularına evrensel bir gözle bakar, tarihsel gelişimi boyunca ilerici özellikleri içinde yaklaşıp, her halkın dünya sanat ve edebiyatına ilgi gösterir. Kuramsal olarak ele alındığında Marksist felsefe, toplumcu gerçekçilik düşüncesinden yararlanır. Toplumcu gerçekçilik düşüncesinin sanata yansması ilk olarak Marks ve Engels'in metinlerinde yer alır. Aslında Marks ve Engels sanat kuramı adı altında ilkeler koymasalar da, yazınsal metinlerinde sanatın toplumdaki işlevselliği ve belli bir kitleyi temsil eden üretici ve alıcı ilişkilerine işaret ederler. Marks'a göre sanatçı toplumun içerisinde bir varlık olarak yapıt üretir. Doğadaki varlığı değil; insan üretimi olarak varlığı temsil eder. Bu anlamda estetik nesne insanı temsil eden insana özgü yeni gerçekliği temsil etmektedir(Söylemez, 2017: 749).

İlkçağlardan bu yana ekonomik güçle birlikte bütün diğer yönetsel araçları elinde tutan ve sanatsal, bilimsel ya da felsefi bütün yaratıcılıkları denetleyen ekonomik güç, aynı zamanda varoluşunu sürdürmek adına bilginin üretilmesi ve kullanılmasına da büyük önem verir. Bu duruma belirgin bir örnek de Ortaçağ Avrupası'nın skolastik düşünce sistemidir. Kilise; önceleri tiyatro sanatına yasakçı bir tavır almışken onun bilgiyi en etkili şekilde iletme aracı olduğunu anlamakta gecikmez. Tiyatroyu, öğretilerini yaymada bir araç olarak kullanır. Antik Yunan devlet anlayışı sanatı kullanıp nasıl kendi dünya görüşünü ve erdem anlayışının devamını sağlamaya çalıştıysa, kilise de aynı aracı eline geçirdiğinde onu, dini buyrukları iletmenin ve insanları mistik simgelerin ve ikonların önünde baş eğmeye zorlamanın bir yolu olarak görmüştür. Egemen ideolojinin burjuva sınıfı hakimiyetine geçtiği dönemde ise sanat yeniden söylem değiştirir. Artık güç

burjuvazinin elindedir ve burjuvazinin kendini var etmesi ve anlatması gerekmektedir.

Sanatçının, kapitalist toplumlarda, sanatını yalnızca saraylara ve soylu sınıfa satma zorunluluğundan kurtulmasını, burjuvazinin tarihte devrimci bir yolda izlemiş olmasına bağlayan Marks, sanatçının sanatını artık belirli bir kitleye değil daha geniş kitlelere satmak (emek artık bir metadır ve emek üreten elindeki malı satmaya başlamıştır) durumunda kalması sanatçıyı yeni anlatım yolları aramaya, eski kalıplardan kurtulmaya iter. Sanatçı, okuyucusunu, dinleyicisini, seyircisini, alıcısını bulmak zorunda kalır. Gelişen teknoloji ile de paralel olarak sanatçı artık üretimlerini daha geniş bir çevreye sergileyebilir duruma gelir. Kapitalizm özgür sanata her ne kadar yabancı olsa da, sanatın gelişmesine de dolaylı olarak yardım eder. Sanatçının tarihsel gelişimi içinde vardığı noktalardan biri olan Marksist estetiğin etkileri çoğu örnekten kolaylıkla karşılaşılabileceği gibi günümüzde de geçerliliğini sürdürür. Marksist estetik doğrultusunda tiyatro alanındaki ilk ciddi deneyimlerse politik tiyatro çalışmalarıdır.

Yirminci yüzyılın tiyatro alanındaki en bariz yönelişi, yazarlıktan yönetmenliğe, sahne sanatları açısından bütün yardımcı sanat alanlarını da kapsayacak şekilde, yeni arayışlara girişmek ve bu çabaları cesaretle savunmaktır. Bu yönelişin amacı Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı olumsuz sonuçlara, büyük yıkım ve felaketlere karşı yaşamın saklı kalmış güçlerini eyleme geçirmek, bu eylemlerden hareketle yeni, özgür, eşit bir dünya inşa etmektir. Geçmişten günümüze kadar kolektif bir sanat olma özelliğini koruyan tiyatro, daima toplumsal işlevlerini yerine getirmeye çalıştığı için iktidarların baskısına uğrar. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki gelişmeler neticesinde bu tartışmalara noktayı koymayı amaçlayan Piscator, sanatın ve özellikle tiyatro sanatının bütünüyle toplumla beraber değişmesini savunur. Bu değişimin de Marksizm'in ilkeleri doğrultusunda olması gerektiğini öngörür.

Erwin Piscator'un yazdığı **Politik Tiyatro** adlı eseri, burjuvazinin ve aristokratların elinde olduğu düşünülen Aristotelesçi tiyatro yönelişini eleştirerek yeni bir tiyatro anlayışının gelişmesi için gereken zemini sağlamak adına son derece önemlidir. Piscator, bu çalışmasını oluştururken kendi deneyimlerini göz önünde

bulundurup, tiyatronun dramatik bir kurgu ile değil politik yönelişlere sahip olması gerektiğini vurgular. Büyük sirkler, agit-prop kabare topluluklar, işçi tiyatroları gibi çeşitli alanlardaki deneyimlerini ve sahne tekniğini gözlemleyen Piscator, Politik Tiyatro adlı çalışmasının hemen başında halkın yanında olan tiyatroyu anlatır.

Politik Tiyatro, tüm girişimlerim boyunca aldığı biçimiyle ne kişisel bir “buluş” ne de 1918’deki toplumsal gruplaşmanın bir sonucudur. Kökleri geçen yüzyılın sonlarına kadar uzanır. Geçen yüzyılda burjuva kesiminin entelektüel durumunu ya yalnızca varlıklarıyla ya da tasarımlarıyla etkileyen, onu oldukça değiştiren, hatta kısmen yok eden güçler ortaya çıktı. Bu güçler iki yönden geliyordu: Edebiyat ve Proletaryadan. Böylece bu iki etkin gücün birleştiği noktada yeni bir kavram, Doğalcılık ve onunla birlikte yeni bir tiyatro halk için sahne, halk sahnesi doğdu (Piscator, 1985:67).

Avangard akımlardan etkilenmekle beraber Piscator, bu akımların toplumsal yaşamda ciddi bir karşılık bulamadığını fark ederek, kendi tiyatro düşüncesini, Politik Tiyatroyu geliştirmeye başlar. Piscator tiyatroyu idealist felsefeden kurtarıp Marksist açıdan yetkinleşmesi için başlatılan çalışmaların öncüsüdür.

Her akım kendinden önceki akımlardan köklerini aldığı düşüncesinden hareketle Politik tiyatro da doğalcılık akımından etkilenir. Piscator’a göre doğalcılık tiyatroyu politik bir platforma dönüştürmesi açısından önemlidir. Dadaistlerden ve dışavurumculardan da etkilenen Piscator, politik tiyatro düşüncesini oluştururken önceliği izleyiciyi politik olarak bilinçlendirmeye verir.

Dışavurumculuğun düşüşe geçmesiyle, genellikle “epik tiyatro” olarak adlandırılan daha militan bir yaklaşım yükseldi. Bu yaklaşımın ilk önemli pratisyeni, 1920’de Proleter Tiyatrosu’yla 1921’den 1924’e kadar da Merkez Tiyatro’da çalıştıktan sonra, 1924 ile 1927 arasında işçi sınıfından seyirci için standart oyunlar yapma anlayışının karşısında bir “proleter tiyatrosu” yaratma çabasını yürüttüğü Volksbühne’nin başına getirilen Erwin Piscator’du (1893-1966). Onun, metinleri propagandaya çevirmesi o kadar tartışma yarattı ki, Piscator 1927’de istifa ederek Piscator Tiyatrosu’nu kurdu. Burada 1927-1928 sürecinde, daha sonra Epik Tiyatro ile birleşecek birçok teknik geliştirdi (Brockett, 2000:538).

Piscator, sanat hayatı boyunca kitleleri harekete geçirmek için çalışır. Bu nedenle Aristotelesçi anlayışın oyun kurgularının, kişileştirmelerinin yerine, kitleleri

etkileme yöntemleri üzerinde düşünmeye başlar. Almanya’da aydın ve yazarların üretemedikleri bir dönem olan savaş sonrası yıllarda, kimi oyun konularının günün ihtiyaçlarına karşılık veremediği, içeriği yok edilmiş ve suya sabuna dokunmayan konulardan oluştuğu açıktır. Piscator’a göre tiyatro politik, ekonomik ve sosyal sorunları çarpıcı şekilde gözler önüne seren, siyasal hayata da yön veren bir işlevde olması gerektiği düşüncesidir. Politik tiyatro, savaşın yıllardır yarattığı kaostan bıkan insanların, kendilerini ifade etmesine olanak sağlar. Marksizm’in daha iyi anlaşılması için kitleleri bilinçlendirmek adına tiyatro bir araç olarak kullanılmış ve Piscator tiyatro düşüncesini şöyle tanımlamıştır: “*Tiyatro bir silahtır*” (Şener, 2015: 259).

Tiyatroya yüklenen politik görev ile o güne kadar geçerli olan tiyatro anlayışının biçimini ve içeriğini de değiştirir. Teknik öğelerle birlikte zenginleşen politik tiyatro düşüncesi, sahneye diğer yardımcı sanat dallarının eklenmesiyle daha da güçlenir. Politik tiyatro, her türlü olanağı izleyicinin etkilenmesine ve siyasal farkındalık kazanmasına yöneltir. Silah, tüm bileşenleri ile izleyiciyi politik bir yönde düşündürmek için kullanılır.

Piscator’u politik tiyatro ile buluşturan toplumsal koşullardır. Sıradan bir asker olarak katıldığı Birinci Dünya Savaşı’nda yaşadığı kişisel bir olay da onu bu buluşmaya zorunlu kılmıştır.

(...)Birliklerin çoğu yok olmuştu ve biz onların yerini alacaktık. Ön saflara sürülmeden önce, tekrar geriye çekilmiştik.İkinci ilerleyişe geçtiğimizde ilk bombalar tepemizde patlamaya başladı.Dağılmamız ve siper kazmamız emredildi. Toprağa yapışmış, kalbim hızla çarparak diğerleri gibi süngümlerle kazıyor, hızla toprağın içine girmeye çalışıyordum. Diğerleri başardılar ama ben beceremedim. Çavuş sürünerek yanıma geldi, küfrederek:

Çavuş : Devam et Allahın belası!”

Piscator : Yapamıyorum.

Çavuş : Neden o?

Piscator : Yapamam.

Çavuş : (Alay ederek) : Mesleğin ne senin?

Piscator : Oyuncu... Patlayan bombalar arasında ‘oyuncu’ sözünü ettiğim anda, tüm gücümle uğraştığım mesleğime ve sanata olan bütün inancım çok komik çok aptalca, muhteşem biçimde yanlış, kısacası duruma göre son derece abes, benim, bizim yaşantımızla ilgisiz, çağa ve günümüze hiç uymayan bir şey olarak görüldü; öyle ki mesleğimden duyduğum utanç,patlayan bombalardan duyduğum korkudan daha büyüktü (Piscator, 1985: 8).

Erwin Piscator, emperyalist çıkarlar uğruna gerçekleşen savaşa, askerliğe, burjuvaziye, monarşiye ve ırkçılığa tamamen karşıydı. Birinci Dünya Savaşı’na katılmak zorunda kalan ve savaşın anlamsızlığını fark eden Piscator, sömürsüz bir dünya kurulabileceğine, eşitliğe, özgürlüğe, barışa olan inancını her çalışmasında ön planda tutar. Piscator, genç bir tiyatrocunun hayatın acımasızlığıyla savaş alanında tanışır. Savaş onu hayatla sanatın ilişkisini sorgulamaya iter. Savaş sırasında yaşadığı bu olay, Piscator’u, burjuvanın gerçekleri görmezden gelen, Aristotelesçi tiyatro anlayışından sıyırıp yeni arayışlara girmesinin nedenidir. Bir zamanlar iyi bir müzisyen ya da başarılı bir oyuncu olma hayalleri kuran Piscator, bu yaşanmışlıkla sosyalizm için mücadele etmeye başlar. Almanya’daki eşitsizlikleri, yıkımı, adaletsizliği ve yılgınlığı ancak politik tiyatro ile aşabileceğine inanıp, hayatı boyunca bunu savunur.

Oyun yazarlığının bir duraklama dönemine girdiği 1923-1929 yıllarında tiyatro bireyin bilinçaltı dünyası gibi savaş alanından dönen askerin barış ortamına ayak uydurmakta çektiği zorluklar gibi, okul ve ergenlik döneminin bunalımları gibi, sosyo-politik sorunlara değinen, bu konuları geleneksel oyun kalıpları içinde işleyen bir yeni realizm eğilimi görüldü. Oysa siyasal çalkantılar tiyatroyu daha ciddi sorunlara yer vermeye zorluyordu (Şener, 2015:257).

Politik tiyatro, Rusya'daki devrimin etkileriyle çeşitlenir. Devrim sırasında Rusya'da deneyimlenen agit-prop topluluklar, sokak tiyatrolarıyla kitlesel gösterilere dönüşür. Böylece kitleler bilinçlenip eyleme geçirilebilmiştir. İlk önceleri agit-prop topluluklarla daha sonraları ise “bütünsel tiyatro” düşüncesinden hareketle seyirci ve sahneyi birleştirmeyi amaçlayan Piscator, tiyatro sanatına yeni bir yaklaşım getirir.

Sanat sözcüğünü programımızdan kökünden kaldırdık, bizim ‘oyunlarımız’ acil beklentilerimizi yansıtıyordu ve ‘politik bir etkinlik’ biçimi olarak güncel olayları etkilemeyi amaçlıyordu. Proleterya Tiyatrosunda temel ilke tüm sanatsal araçların devrimin hizmetine sunulması; sınıf savaşı düşüncesinin bilinçli vurgulanması ve geliştirilmesi olmalıdır (Piscator, 1985: 22).

Piscator'a göre insan politik bir varlıktır ve onu yaşadığı dünyanın güncel sorunları karşısında aldığı konum belirler. Piscator bu düşüncesi ile yirminci yüzyılın en etkili düşünsel anlatımlarından birini geliştirir. Politik tiyatronun bazı pratikleri Sovyet Devrimi'nin önemli tanıklarından olan Meyerhold ile gerçekleşmişti ama proletarya için siyasal amaçlı tiyatro yapan ve Politik Tiyatro adlı eserinde bu düşünceleri birleştiren Erwin Piscator'dur. Bu eseri ile Piscator Aristotelesçi dramaturgiyi yadsıyarak Marksist düşüncenin dramaturgisini oluşturur.

Politik tiyatro, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Piscator öncülüğünde, Almanya'da sahnelenen politik oyunlarla başlar. Gündelik yaşamda ve siyasal yapılardaki değişiklikler, proletaryanın bilinçlenerek ayaklanması, Sovyet Devriminin yarattığı heyecan ve umut, politik tiyatronun doğuşunu hızlandıran etmenlerdendir. Birinci Dünya Savaşı öncesi filizlenen dışavurumculuk düşüncesi, savaş sonrası bir süre daha devam etmiş olmasına rağmen, daha sonra yerini yenilikçi sanatçıların devrimci üretimlerine bırakır. Erwin Piscator, toplumsal olaylara duyarlı olmakla kalmayan, ona yön vermeye niyetlenen, eşitsizlik ve adaletsizliğe karşı itirazlarını en üst perdeden dile getirmeye çalışan devrimci sanatçıları her yönüyle etkiler. Toplumsal olayları tarihsel diyalektik materyalist felsefe ışığında açıklayan Piscator, Alman Komünist Partisi ve Sovyetler Birliği ile de sürekli görüş alışverişinde bulunur. Alman Komünist Partisi, Piscator'un oyunlarının Berlin Kongresi'nde sergilenmesi için teklifte bulunmuş, sonuç olarak kongrede hazırlanan dev projenin sadece bir bölümünün gösterilmesine karar verilir. Oyun, savaşın

başlangıcından Rosa Luxemburg'un öldürülmesine kadar geçen dönemi revü biçiminde işler. Gösterinin tamamında gazetelerden, makalelerden, bildirilerden, fotoğraflardan faydalanılır. Bunlar, arşivlerden bulunan belgesel filmlerle desteklenir. Piscator bu oyundaki film kullanımının önemine özellikle dikkat çeker (Piscator, 1985: 15).

Yaşadığı coğrafyanın sorunlarına ve insan ilişkilerine kayıtsız kalmayan Piscator, oluşturduğu tiyatro anlayışına göre eserler sahneleyerek toplumsal olaylara karşı duyarlılığını gösterir. Başta Alman İşçi Sendikaları olmak üzere savaşın olumsuz etkilerini yaşayan bütün toplumsal kesimlerle kurduğu işlevsel bağlar, onun tiyatro anlayışının desteklenmesine yol açar. Alman işçilerinin yaşadığı sorunları son derece iyi gözlemleyen Piscator, bu sorunları yerelden evrensele taşımayı başarır. Sovyetler Birliği'nin de desteği ile tiyatro alanında öncü olarak Marksizm'in bu alandaki üretimlerini gerçekleştirir.

Politik tiyatronun doğuşuna etki eden Marksizm, öncü sanat akımları, 1917 Bolşevik Devrimi ve savaş karşıtlığıdır. Gündelik yaşamdan ve güncel sorunlardan konularını alan ve bu konuları Marksist bir bakış açısıyla izleyiciye anlatan Piscator, gerçeği olduğu gibi yansıtır, bunu belgelerle de destekler. Böylece izleyici yaşadığı olayları yeni ve farklı bir bakış açısı ile değerlendirip eyleme geçebilecektir. Gerçeğe doğrudan bağlı olan bu tiyatro anlayışı, tiyatrodan önceden beri taşınan gelmiş olan estetik ölçüleri ve kalıpları değiştirerek, izleyici sahnede yaşanan gerçekliği farklı bakış açıları ile karşılaştıracaktır. İzleyici çevresindeki her şeyi ve gündelik hayatın açmazlarını, sıkışmışlıklarını, ezilmişliklerini yeniden ve doğru biçimde algılamaya başlayacaktır.

Piscator, kendinden önceki sanat akımlarından da etkilenmiş bir süre o akımların öncüleri ile çalışmışsa da Marksist felsefe ile uyumsuzluk gösterdiğini fark ettiğinde bu öncü akımlarla olan bağını kesmiştir. Önceleri kısa süre Dadacılarla katılan Piscator, daha sonraları Almanya Komünist Partisi Örgütleri ile birlikte çalışmalarına başlar. Özellikle Meyerhold'un tiyatroya sunduğu yeniliklerden de (biyo-mekanik oyunculuk anlayışı) faydalanarak sahne ile seyirci arasındaki mesafeyi yok etmek için çalışmalarına devam eder. Bu çalışmalar sayesinde

izleyiciler bireycilikten uzaklaşıp toplumcu düşünme bilincine ulaşarak politikleşecektir.

Piscator, tiyatro biçimini ortaya çıkartırken, Dadacıların "sanat hiçbir şey değildir" sözünden hareket ederek sanatın yerine politika kavramını koymakla işe başladı. Bu düşüncesini de sabırsızca, hemen uygulamaya girişti. Ona göre sanatın bittiği yerde uyarı başlıyordu; oysa Piscator, bütün yaşamı boyunca sanattan kopmadı, her başkaldırısında yeni bir sanat biçimi ile ortaya çıktı. Çağın makinelerle sağlanan ekonomisini sahne tekniğine uygulayan sanatçı o döneme değin görülmemiş tiyatro biçimlerine yöneldi. Bu akılcı sahne tekniğinin bütünlenmesinde, sanatçının duygusal yoldan seyirciye yönelmesi de eklenebilir (Nutku, 2000:176).

Politik tiyatro düşüncesinin ortaya çıkış nedenlerinden biri burjuva sanat anlayışına karşı olmaktır. Burjuva sanat anlayışını genelde bireyci olduğu tespitinden hareketle, olması gereken tiyatro anlayışının toplumcu olması gerektiği savunulur. Savaş sonrası ilgileri politik olaylara yönelen halkı etkilemek için partiler tiyatrodan faydalanır. Önceki tiyatro tecrübelerinden sağlanan yenilikler çeşitli propaganda malzemeleri ile birleştirilip seyirciyi etkilemek ve belirli bir hedef doğrultusunda düşündürülmesi amaçlanır. Piscator, 'Berlin Taciri' adlı oyununda oyunlarında kalabalık ekiplerle çalışır, sahne gerisini oldukça işlevsel bir hale dönüştürür. Hareketli kuklalar ve karikatürler, sahnedeki hareketi bantlar arasına serpiştirir, sahne yavaş yavaş makineler ve sondaj kuleleri ile dolar. O dönem çok izleyici çeken oyunlarında asansörler yardımıyla ileri, geri ve dikey hareket edebilen her düzeyde oyun alanlarıyla o güne kadar hiç kullanılmamış değişik bir tasarımı denenir. Bu ve benzeri çalışmalarda, kurduğu tiyatrolarla geleceğin tiyatrosunun oluşmasına büyük katkı sunan Erwin Piscator agit - prop, epik, politik ve belgesel tiyatro düşüncelerini de geliştirir (Şener,2015: 264).

Bir politik tiyatro aranıyorsa onun izleri daha çok kabarelerde bulunur. Alman "ekonomik mucizesi" bazı uygunsuzlukları büyük ölçüde giderdiği için, sağcı yada solcu olsun, tiyatro, gelişebileceği bir alanın yokluğunu çekmektedir; kendine özgü karakteri kalmamıştır. Artık aydınlar hiçbir sorumluluk taşımamaktadır. Hazırlıksızlığın, tesadüflerin, telaşın çok sayıda iş yapma merakının ağır bastığı bir "politika"ya

kendini bırakmıştır, denilebilir. Eğer genelde bugünün tiyatrosunun 1920 yıllarının tiyatrosuyla aynı ayarda olmadığına üzölünüyorsa bunun sebebi günümüz tiyatrosunun en önemli karakteristiğinin eyyamcılık oluşudur (Piscator, 1985:9).

Marksist felsefeyi tarihsel ve toplumsal yönleriyle sahnede etkili şekilde anlatılabilir kılan Piscator, geliştirdiği politik tiyatro düşüncesi ile teknik ve düşünsel birçok yenilik sunarak, diyalektik materyalist dramaturginin temelini atar. Konuşma dilinin mantığı dağılarak, görüntü olanakları çoğaltılır, ifade biçimleri çeşitlendirilerek o güne kadar edilgen konumlandırılan izleyicinin, tepki koyan, etken ve etkin bir hale dönüştürölmesi amaçlanır.



1.4. Politik Tiyatronun Amacı ve Özellikleri

Politik tiyatronun en belirgin amacı toplumsal sorunları Marksist bir bakışla değerlendirmek, emekçilerin hakları konusunda farkındalık yaratmak ve bu sayede daha özgür, eşit bir dünya oluşturmaktır. Bunu yaparken egemen tiyatro anlayışı olan Aristotelesçi tiyatro ile arasına mesafe koyar. Aristotelesçi tiyatronun hem biçim hem de içerik yönünden insanı yılgınlığa sürüklediğini savunan Piscator, bu anlayışın yerine daha coşkulu, izleyici ve sahne arasındaki tüm duvarları yıkan bir tiyatroyu öngörür. Yirminci yüzyılın başlarındaki gelişmeler tiyatro algısı ve yaklaşımı da, Aristotelesçi olmayan bir tiyatroya ihtiyaç duyulmasını sağlar. Oyundaki her sahne siyasi içerikten bağımsız tutulmamalı, verilmek istenen öğreti kesin, yalın ve çarpıcı bir şekilde izleyiciye iletilmelidir. Böylece kitlelerin bilinçlenmesi daha çabuk sağlanabilecektir. Piscator ve politik tiyatro tecrübeleri, bilimsel tiyatroya öncülük etmesi bakımından son derece önemlidir.

Aristotelesçi olan ve olmayan bu iki dram kavramının asal belirleyicilerini ve ayrımlarını koyarken, oldukça büyük değişebilirlikleri baştan varsaymalıyız. Şöyle ki, Aristotelesçi deyiminden, onun tüm kurallarına tıpatıp uygunluk değil, fakat temelde ona yakınlık anlaşılmalıdır. Aristotelesçi olmayan deyimindeyse, ayrıntıda pek âlâ yer yer Aristoteles kuramıyla çakışabilen, fakat temelde ona karşıt olan dramaturji düşünülmelidir; öyleyse, Aristotelesçi demekle, onun ünlü (olayda, yerde, zamanda) birlik kurallarına uymaya çalışan, yani olayların gidişinde birlikçi, kesintisiz süreklilik (bu anlamda nedensellik-kausalite), sahne tekniğinde iç içe bir girişim ve ayrıca "felaketin düğümü, çözümü" kurallarını kollayan dramaturjiyi ön görmüş oluyoruz. Aristotelesçi olmayan devimindeyse, bütün bu kuralları bir yana atan, yani olaylar dizisinin, sürekli, kesintisiz, birlikçi bir nedensellik yasası gözetmeksizin yer ve zaman içinde serbestçe yayıldığı; sahne düzeninin, bir sıra gözetken fakat her biri kendi başına da bir bütün olan bölümler tarzında kurulduğu dramaturjiyi anlıyoruz (Kesting, 2005:18).

1923 yılında Piscator, Hasek'in yazdığı **Aslan Asker Schweyk** adlı romanı oyunlaştırarak, Brecht ile beraber sahnelemeye çalışır. Bu oyunun sahnelenmesi aşamasında Piscator'un "özdeşleşmeyi" tamamen ortadan kaldıracak enstrümanları başarıyla kullanması (film, slayt, mekanik düzenekler vb..) Brecht'i oldukça etkiler. Piscator'un agit – prop politik tiyatro anlayışı ile düşünsel açıdan ayrılan Brecht,

kendi kuramını oluşturacak temelleri buradan almıştır. “*Politik tiyatrodaki olay akışının belgelerin sunumu için sık sık kesilmesi tiyatronun canlandırıcılık özelliğinden çok aktarıcılık özelliğinin öne çıkmasına neden oluyordu. Anlatımın ve görüntünün ağırlık kazandığı bu tiyatro biçimi epik tiyatro türünün oluşmasını sağladı*” (Karabulut, 2014:115).

Savaş sonrası Almanya’da tiyatrodan beklentiler değişmiştir. Tiyatronun amacı, anlatım yöntemi, içeriği ve sahneleme teknikleri, dil ve görüntü ilişkisini kapsayan çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Öyle ki artık bütün amaç izleyiciyi etkilemek, izleyiciyi mesajın içine dâhil etmektir. Piscator’un öngördüğü Politik tiyatro bu görev anlayışına göre şekillenmiştir. Piscator, *toplumsal sorunların gerçek ve doğru şekilde aktarabilmek için belgelerden de yararlanmış böylece belgesel tiyatro üretiminin de öncüsü olmuştur. Sadece doğa bilimlerini değil toplum bilimlerini de kapsayan politik tiyatro, tiyatro sanatının da ivme kazanarak ilerlemesi ve çeşitlenmesi açısından son derece önemlidir*” (Şener, 2015: 255).

Politik tiyatro siyasal bir zeminden hareket ettiği için haksızlıklar, adaletsizlikler, hayatın her alanına nüfuz etmiş kapitalizmin tüm olumsuzluklarını konu edinmekle kalmaz, belgelerle de destekleyip bu olumsuzluklara karşı mücadele eder.

Gerçekçi tiyatronun bilimsellik çabası seyirciyi doğru bilgi ile ikna ediyor, ayrıca sahnede yaratılan ilüzyon, seyircinin sahne ile özdeşleşmesini ve ona içten inanmasını sağlıyordu. Piscator’ un siyasal tiyatrosunda ise doğrudan gerçekler sunuldu. Seyirci kendisinden saklanmış olan, ya da görmeye alışık olmadığı gerçekleri belgelere bakarak tanıyor, belgelere inanıyordu. Piscator’ un tiyatrosunda belgeler, filmle, hoparlörden verilen konuşmalarla, fotoğraflarla, istatistik bilgilerle sunuluyordu. Belgelerin sunulduğunda görüntü ağırlık kazanmıştı. Olay akışı sık sık kesilerek belgeler gösteriliyor, böylece tiyatro bir hareketi canlandırma sanatı değil, olguyu bildirme sanatı oluyordu (Şener, 2015:261).

Politik tiyatrodaki izleyiciyi etkilemek için kullanılan ve bu anlamda bir araç olarak işlev gören propaganda önemlidir. Bu nedenle oyunların sahnelenmesinde kimi değişiklikler yapılması zorunluluğu doğar. Bu değişikliklerin başında sahne arkası araçların farklı şekilde kullanılması gelmektedir. Ses, ışık ve dekor üzerinde

çeşitli cesur denemeler yapılarak izleyiciyi etkilemek için çalışılmıştır. Görüntüdeki değişikliklerle yetinilmeyip izleyici ve sahneyi birleştirecek, bütünleştirecek sahne mimarlığı için de denemeler yapılmıştır. Önceden de değindiğimiz gibi Piscator öncü sanat akımlarından oldukça etkilenir. Bir süre dadacılarla birlikte olan Piscator fütüristlerden de beslenir. Fütürizm yirminci yüzyıl başlarında daha çok İtalya ve Rusya'da geçmişçiliğin reddi ve çağdaş dünyanın anahtar kavramlarından (dinamizm, hız, makineleşme vb.) benimsenmesine dayanan edebiyat ve sanat akımıdır (Büyük Lourruse,7.cilt:4339).

Fütürizm akımından da etkilenen Piscator, tekniğin tüm olanaklarından sahnede faydalanmıştır. Tiyatroda projeksiyon yöntemiyle filmi kullanan ilk sanatçı Piscator'dur. Yürüyen bant, döner sahne, dia gösterileri vb. teknik donatılar, seyirci üzerinde çarpıcı etki yaratmak ve sahnede sergilenen olayların geri planındaki toplumsal bağlamı açığa çıkarmaktır (Özüaydın, 2006: 64).

Politik tiyatro uygulayıcıları anlatımın basit, oyun yapısının sadeliği sayesinde, izleyicilerin duyguları üzerinde net ve çarpıcı bir etki yaratmayı amaçlarlar. Denilebilir ki burjuva sanatının eğlence anlayışının yerine politik tiyatro, politik propaganda ve eğitimi yerleştirir. Piscator için önemli olan sosyolojik ve tarihsel açıdan önemli olan olayları politik olarak kavranabilir hale getirmek için tiyatro yapmaktır. Çeşitli sahneleme denemelerinden yola çıkarak siyasal ve ekonomik olaylarla ilişki kurmayı başaran Piscator, Marksist anlayışla oyun sahnelemeyi ilke edinmiş, *“bütün bir çevreyi olaya katarak çerçeve sahneyi parçalamaya zorlayan belli bir dünya görüşünden yola çıkarak kullanıldıklarında, sahneleme amaçlarına uygun düşebilirler”* (Karabulut, 2014:115) der. Aksine bir kullanımın yalnızca artistik bir numaradan öteye gidemeyeceğini belirtir.

Tiyatronun koşullandığı geleneksel estetik ölçülerin, klişelerin, tiyatrosal tavırların tiyatroya özgü düşlemenin tümüyle kaldırılması ve güncel olanın doğrudan sahnede yaşanması, seyircinin bu gerçeklere ve gerçeklerin kaynağı olan kendi çevresine yeni bir gözle bakmasını her şeyi yeniden ve en doğru biçimde algılanmasını sağlayacaktı. Böylece tiyatroya bir kez daha çevre öğesi sahneye getiriliyor, fakat gerçekçi akımda olduğu gibi bir arka plan, bir ortam olarak değil, işlevsel bir öğe olarak kullanılıyordu (Şener, 2015:260).

Piscator, tiyatronun değişik ülkelerdeki sahneleme tekniklerine de yer vererek kendi tiyatro anlayışını oluşturur. Zaman zaman gölge oyunlarının, pandomimin, sinema perdesinin propagandaya yönelik işlevsel kullanılışı, teknolojik aletlerle ile tiyatrosunun kurduğu bağ, onu uzun soluklu kılar. Yeni düşüncelerin yeşermesi için sağlam bir zemin oluşturma işlevini de yerine getirir.

Birinci Dünya Savaşı sonrasının deneyci, politik tiyatrosu geleneksel iletişim yöntemini aşabilmek için yeni kaynaklar aradı. Uzak Doğu tiyatrosunun göstermecî biçiminden, ortaçağ misterlerinin eş görünömlü (simultane) sahne düzenlemesinden, Elizabeth Dönemi tiyatrosunun yöntemlerinden, Avusturya, Baviera halk oyunlarından, olay akışını hızlandıran; zaman ve mekân sınırlarını kaldıran sinema tekniğinden, çağdaş yaşamın makineleşmiş insanını simgeleyen Charlie Chaplin filmlerinden, sirk soytarılarının tekniklerinden, on dokuzuncu yüzyıl müzikholünün eğlendirme yöntemlerinden yararlandı. Oyunun yazılı metni önemini iyice yitirmekte, konuşmalar çok kısa cümleciklerden oluşmakta, konuşmaların yerini hareket almaktaydı (Şener, 2015:258).

Politik tiyatro, tiyatroya siyasal bir görev verir. Bu görev, işçi sınıfının hakları konusunda farkındalık geliştirmektir. Tiyatroya siyasal bir görev verilmesi işlenecek konunun güncel olaylar olmasını zorunlu kılmıştır. Güncel konular belgelerle desteklenerek inandırıcılığı arttırılmalı böylece izleyici eğitilmelidir. Sadece belgelerle değil filmle ve hoparlörlerden verilen konuşmalarla, fotoğraflar ve projeksiyonla, istatistiki verilerle de bu desteklenmelidir. Olayların akışı sık sık bunlarla kesilip izleyici ikna edilmelidir. O güne kadar tiyatrodaki kimsenin yararlanmadığı döner sahne, yürüyen bant, eş zamanlı (simultane) sahne biçimleri politik tiyatro ile kullanılmıştır. Durmadan denenen ve gelişen bu teknikler seyirciyi eleştirmeye, yargılamaya, bilmeye ve öğrenmeye açık olmaya yöneltir. Politik tiyatro toplumsal ilişkileri ve politik olayları betimleyerek sahnelenmesinin pratiklerini içerir.

Meyerhold (1874-1940) gibi Piscator'un da yalnızca politik propaganda ile yetinmeyip gösterilerinin sanatsal biçimini de geliştirmeye çalıştığı Proleterya Tiyatrosu, polisin bu tiyatronun ruhsatını, sanatsal olmadığı gerekçesiyle yenilememsi üzerine 1921'de kapandığında 4-5 bin üyesi vardı. Bundan sonra Piscator, Alman Komünist Partisi ile ilişkilerini koparmadan Jose Rehfisch ile birlikte burjuva tiyatrosu görünümü olan Volksbühne(halk sahnesi)'ye tepki olarak proleter bir Volksbühne yaratmak amacıyla Merkez tiyatrosunu kurdu (Piscator,1985: 17).

Politik tiyatronun bir diğerk amacı da emekçi ve işçiler için tiyatroya katkı sağlamasının koşullarını yaratmaktır. İşçi ve emekçilerin de bu tiyatroya katkı sağlamasının koşullarını yaratmaktır. Oyuncu kadroları profesyonel oyuncularından çok işçilerden oluşur. İşçilerden oluşan bir kurul da oyunların repertuarını belirleyerek, propaganda açısından amaçlarının ne ölçüde gerçekleştiğini ya da gerçekleşmediğini sorgulardı. Bu repertuarın dikkat ettiği noktalar oyunların açık ve net anlaşılır olmasıdır. Sanatla çok yakın ilişki kuramayan işçi sınıfına sunulan oyunların doğru anlaşılabilmesi için ilginin sürekli kılınması gerekir. Konular yalnız bir dille işlenmeli, güldürü öğelerinden yararlanılmalı, akrobasiye yer verilmeli ve sahnenin tüm mekanik donanımlarından faydalanılması, istenilen etkinin daha çabuk elde edilmesi için önemlidir. Oyun kişileri derinlikli karakterlerden değil kalın çizgilere sahip, karikatürize edilebilmeye elverişli şekilde yapılandırılır. Konuşmalardan, dilin ustaca kullanımlarından çok görüntüsel anlatıma meyledilmesi izleyiciyi daha kolay ikna etmek açısından gerekli görülür. Piscator, politik tiyatroya adlı çalışmasının kapsamını kitabında var olan aşağıdaki düşüncesi ile ifade eder.

Tiyatro aynı anda hem eğlendirici hem de eğitici nasıl olabilir? Onu zihinsel uyuşturucu trafiğinin elinden kurtarıp, bir yanılısamalar fuarı olmak yerine, gerçek deneyimler öngören bir alan haline nasıl getirebiliriz? Şu özgürlükten yoksun, bilgisiz çağımız insanına, özgürlüğe ve bilgiye susamışlığıyla ezilmiş ve kahraman insana, şu korkunç ve muhteşem yüzyılımızın hor görülmüş, aldatılmış, yaratıcı, değişebilen ve değiştirebilen insanına nasıl bir tiyatroya sunulmalıdır ki, ona dünyasının efendisi olmasında yardımcı olunabilsin (Piscator, 1985: 42).

Piscator, Aristoteles'ten beri gelen alışkanlıkları gerek biçim gerekse teknik olarak değiştirmiş yeni katkılarla da içeriğini zenginleştirmiştir. Ayrıca Piscator, politik tiyatroya düşüncesi ile tiyatroya çığır açılmasını sağlar. Daha eşit ve adil bir yaşamın mümkün olduğuna inanan insanların taleplerini tiyatroya sahnesinden aktarmayı başarır. Politik tiyatroyanın toplumcu gerçekçiliğe içkin bir üretim olduğu düşüncesinden hareketle, gerek düşünsel gerekse barındırdığı özellikler açısından örtüştüğü görülür. Toplumcu gerçekçiliğin sanat alanında kendini iyiden iyiye hissettirdiği dönemlerdeki toplumsal kaygılarla politik tiyatroyanın üretimleri arasında paralellik kurmak mümkündür. Politik tiyatroya, toplumların içinde bulunduğu durumu

daha eşitlikçi bir sisteme taşımak için eyleme geçirmeye çalışırken toplumcu gerçekçiliğin felsefi geçmişi yadsıyamaz.

Politik tiyatro düşüncesine göre tiyatro propaganda için bir araçtır. Propaganda da kitleleri yönlendirmek için kullanılan bir yöntemdir. Politik tiyatronun özelliklerinden olan propagandanın işlevsel olması belgelerle desteklenmesini gerektirir. Belgelerin oyunun akışının kesilerek sıklıkla kullanılması oyuna yabancılaştırmayı doğurur. Bu epik diyalektik tiyatronun özelliklerinden birisidir. Politik tiyatro her ne kadar epik türde sayılmasa da epik tiyatronun tekniklerinin gelişmesine kaynaklık eder. Politik tiyatrodaki tekrarlar sıklıkla kullanılır. Bu anlatılan olayın hafızalara iyice yerleşmesini sağlar. Gündelik hayatta sıklıkla karşılaşılan sorunların karşısına bir çözüm olarak çıkarılabilir.

Politik tiyatronun olmazsa olmaz unsurlarından bir tanesi de anlatılan konunun mutlaka belgelere dayandırılmasıdır. Bu belgelerin tarihsel değeri ve önemi olmalıdır ki kitleleri anlatılan gerçeğe inandırmak için kullanılabilirsin. Bunu sağlamak için politik tiyatro inandırıcılığı arttıracak araçları sahneye almıştır. Piscator' un sahneye sinema perdesini eklemesi bu çabanın bir sonucudur. Teknolojik gelişmelerin sahne mekaniğine doğrudan dahil edilmesiyle amaçlanan izleyiciye doğruları aktarma görevi, işlevsel olarak yerine getirilir.

Siyasal amaçlı tiyatrodaki sinema, projeksiyon, hoparlör gibi yan anlatım araçlarının kullanılması, eş görünümlü sahneler yapılması, döner sahneden, döner banttı yararlanılması, sahne mekanizmasının önemini arttırmıştır. Sahneler, akrobatik hareketler, dia gösterileri, birbirine bağlanmakta, film bu sahnelere eşgüdüm sağlayacak biçimde kullanılmaktadır. Hareketli basamaklar, rampalar sahne devinimini hızlandırır. Teknik yenilik ve hareket, bu tiyatronun ayırıcı özelliği olmuştur. Bu konuda durmadan deneyler yapılmakta, yeni düzenlemeler denenmektedir (Şener, 2015:262).

Politik tiyatro, etkisini izleyiciler üzerinde test eder. İzleyicinin reaksiyonuna göre oyunlar ya devam ediyor ya da repertuardan kaldırılır. Tiyatronun elindeki bütün olanakların işlevsel kullanılmasının tek nedeni izleyicinin etkilenmesidir. Politik tiyatro için mesajın direkt, hızlı, çarpıcı ve sarsıcı olarak izleyiciye aktarılması önemlidir. Bu duyarlılık ve bilinçle üreten Piscator metinlerde yalınlığa

önem verir. Aristotelesçi mantıkta üretilen eserlerde metin, karakterizasyon ağırlıklı bir konuma sahipken politik ve epik türde metnin bu anlamda ağırlığını yitirdiği söylenebilir. Onun yerine eylem ve çeşitli görsel araçlar geçer. Dolayısıyla metinlerde işlenen kişileştirme de değişir. Önceki metinlerde yaşadıkları nedeniyle değişim dönüşüme uğrayan uzun soluklu karakterler yerine daha karikatürize ve yalın kişiler alır. Elbette önceki metinlerde işlenen yer yer şiirsel olarak da kullanılan dil de değişir. Bu karikatürize tipler yalın, çarpıcı ve daha etkili konuşturulmuş bu konuşmalar diğer sahne teknikleriyle desteklenir. Siyah beyaz kadar net ayrımları olan ve psikolojik derinliği olmayan bu kişilerin kullanıldığı politik tiyatrodan iletilmek istenen mesaj doğrultusunda hem kişiler hem de dil abartıdan yararlanılarak aktarılır. Tekrarlara önem verilir.

Piscator, tiyatronun kitleleri etkileyebilmek için kolay anlaşılır olmasını, sahne ve salon arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasını savunmuş, bu amaçla oyun kişilerini kalın çizgilerden oluşturmuş, psikolojik anlatımdan uzak durmuş, dilin işlevini en aza indirgemiş, olay örgüsünü yalınlaştırmış, görsellikten ise alabildiğine yararlanmıştır. Çerçeve sahneyi reddetmiştir. Piscator'a göre, oynanacak her oyun için tiyatronun yapısı yeniden düzenlenmelidir. Görsellik, seyirciyi daha kolay etki altına alabilmektedir. Piscator, renk, ışık, ses ve sahne mekanizmalarının hızlı devinimi ile bu sürekliliği yaratmıştır. Oyuncu bu hareketli düzene, akrobasi ile ayak uydurur. Görsellik sayesinde, seyircinin ilgisi sürekli uyanık tutulur. Piscator, tiyatroyu bir araç olarak görmektedir. Tiyatronun bir propaganda aracı olması, tüm anlatım olanaklarının seyirciyi etkileyecek şekilde düzenlenmesini gerektirmiştir. Piscator, siyasal propagandanın en güçlü etkisinin, sanatsal biçimlendirme yoluyla gerçekleşeceğini düşünür (Özüaydın, 2006:65).

Politik tiyatro düşüncesi yaşam ile oyun arasındaki ayrımı yok ederek tiyatronun propaganda aracı olmasını öngörür. Tiyatroya eklenen diğer unsurlarla izleyicinin etkilenmesi hatta tiyatronun bütünüyle bu amaca yönelmesi için çalışmalar yapılmıştır.

Bu gelişim sahne tekniğinin, sahne arkası mekanizmasının, ışıkla sistemlerinin yeni ve değişik biçimlerde kullanılmasını gerektirmiş, bu alanda cesur deneyler yapılmasını sağlamıştır. Siyasal amaçlı tiyatrodaki yazar ve yazılı metin önemini yitirmekte, görüntü ile etkileme eğilimi yaygınlık kazanmaktadır. Yirminci yüzyılda deneysel çalışmalar, görüntüden sonra sahne mimarlığını da içine alacak biçimde geliştirilmekte, sahne ile seyirciyi bütünleştirecek yapı biçimleri aranmaktadır (Şener, 2015:264).

Sinema perdesinin tiyatro sahnesine çıkmasının sağlanması anlatılan olayın görsellerle de desteklenerek çarpıcı etkinin çoğalmasını sağlar. Alışlagelen tiyatro anlayışındaki gibi çok boyutlu karakterler politik tiyatrodaki görülmez. Kişiler daha yalın bırakılırken görüntüye ve olaya dikkat çekilir. Bu hızlı ve etkili anlatım olanaklarını doğuran bir gerekliliktir. İzleyici oyun kişinin yönelişlerini, istek ve arzularını düşünmez. Olayın sonucuna odaklanır. Denilebilir ki politik tiyatro canlandırma sanatı değil olgunun öğretisidir.

Politik tiyatro, görev anlayışına göre gelişir. Toplumsal düzende bozuklukları ve sorunların çözümü için izleyiciyi eyleme geçirmek gibi bir görevi vardır. Bu görev anlayışı gereği çarpıcı olmak için teknolojik her türlü imkan sahne üzerine çıkarılır. Politik tiyatroların görev anlayışı gereği, kaynaklarından halk tiyatroları, pantomim gösterileri, belgeler, hoparlörlerin sahneye alınması, döner sahneler, bir bütün olarak tiyatro binası tek bir amaca hizmet eder. Bu amaç insanların Marksist öğretiler doğrultusunda bilinçlenmesi ve egemen kapitalist ekonomik sistemin yarattığı olumsuzlukların ortadan kaldırılmasıdır.

Aynı doğrultuda gelişim gösteren toplumcu gerçekçilik düşüncesine de değinmek gerekir. Çünkü toplumcu gerçekçi anlayış sanatçıyı toplumsal bir varlık olarak kabul eder ve sanatçının ürünü de toplumsal bir üründür. Her sanatçı yaşadığı zamana ve toplumun dinamiklerine karşı sorumludur. Sanatçı içinde bulunduğu toplumun sorunlarını estetik bir bakışla topluma sunar.

Marksizm'e göre toplumlar sınıflı yapılara sahiptir. Sınıflar arasındaki çatışma doğal olarak sanat ürünlerine yansır. Bu yaklaşımın tarihsel sürecini ikiye ayırmak mümkündür. Bu ayrımı 1934'e kadar olan birinci dönem ve toplumcu gerçekçilik kuramının kabul edildiği 1934'ten sonraki ikinci dönem olarak

değerlendirebiliriz. Marks, Engels ve Plehanov gibi düşünürlerin, sanat eserleri ile ekonomik yapı arasındaki ilişkiyi araştırdıkları birinci dönem ve sanat anlayışının Sovyetlerde resmi bir nitelik kazanarak toplumcu gerçekçilik adını aldığı ikinci dönem olarak ayırmak kuramcılar tarafından da kabul görür. Toplumcu gerçekçilik düşüncesi ilk kez 23 Mayıs 1932'de Sovyetler Birliği Literaturnaya Gazyetta (Edebiyat Gazetesi)'nde yazar Gronskey tarafından kullanılır. Daha sonra 1934 Sovyet Yazarlar Kongresinde Jdanov, Gorki ve Lunaçarski' nin katkılarıyla geliştirilerek Sovyetler Birliğinin resmi edebiyat görüşü olarak kabul edilir. Jdanov, Stalin'in insan ruhunun mimarları olarak tanımladığı yazarların, toplumcu gerçekçilik görüşüne göre ne anlama geldiğini, yazarların sorumluluklarının neler olduğunu detaylıca tartışır.

Bu, her şeyden önce sanat eserlerinde hayatı gerçeğe uygun bir biçimde yansıtabilmek; durağan ve cansız bir biçimde ya da yalnızca 'nesnel gerçeklik' biçiminde değil de, devrimci gelişmesi içinde yansıtabilmek amacıyla hayatı tanımak demektir. İşte burada, gerçeği ve somut tarihsel nitelikteki sanatsal yansıtmayı, emekçilerin sosyalizm ruhuyla eğitilmeleri ve ideolojik dönüşümlerinin sağlanması göreviyle birleştirmek gerekir. Sosyalist gerçekçilik adını verdiğimiz edebiyat ve edebiyat eleştirisi yöntemi budur (Özçelebi, 2006 :217).

Toplumcu gerçekçilik, kapitalizminin insan doğası üzerindeki yıkımını eleştirir ve sanatçının hem kendisini hem de eserleriyle toplumu dönüştürmesini; eşitlikçi ve özgür bir dünya yaratılması için sanatın işlevinin altını çizer. Bu akım sanatın ne olduğu sorusundan çok, ne olması gerektiği üzerinde durur. Toplumcu gerçekçiliğe göre sanat da bilim gibi bize bilgi sağlar, dış dünyayı yansıtır. Bilimin soyutlama ile yansıttığı bilgiyi sanat, somutlaştırarak yansıtır. Sanat eseri gerçeklikteki bütün ayrıntıları almaz, ama somut olarak yansıtacağı gerçeğin belirleyicilerini yani esas özelliklerini alır. Bunlar gerçek dünyada dağınık durumdayken sanat eserinde seçilmiş ve yoğunlaştırılmıştır. Toplumsal gerçekçiliğe göre toplum yüz yıllardan beri değişik aşamalardan geçmiştir. Toplum tarihi içinde kölelikten, feodalizme, feodalizmden de kapitalizme kaymıştır. Bu nedenle toplumsal gerçekçilik şu an var olan gerçekliği değil, bunun nereye gittiğini bilmektir.

Marks'ın materyalist diyalektiğinin temelinde, toplumdaki çelişkinin kaynağının üretim güçleri olduğu fikri vardır. Üretim güçleri ile üretim araçlarını ellerinde bulunduranlar arasındaki çelişki tarihsel süreci meydana getirmiş ve toplumdaki bu çelişki sınıflı yapıyı ortaya çıkarmıştır. Marks ve Engels toplumun değişmesiyle beraber sanat eserinin içeriğinin de değiştiği ve edebi eserlerin ideolojik mücadelenin önemli bir parçası olduğu görüşünü savunmuşlardır (Başboğa 2017: 25).

Toplumcu gerçekliğin ne olduğu ve ne olması gerektiğine dair düşünceler günümüzde de tartışılır. Toplumcu gerçekçi akım, edebiyat ve yazın alanında en üst düzeyde kendini hissettirmiştir. Marksizm'in önde gelen düşünürlerinden Macar filozof ve edebiyat bilimcisi G. Lukacs'a göre ise toplumcu gerçekçilik

“ somut bir perspektife dayanır, toplumu kuracak insanı bulup çıkarma görevini görür. Toplumcu gerçekçilik, kendini geleceği kurmaya adanmış olan ve bir bütün olarak bu özelliklerle belirlenmiş olan insanı içerden yansıtmaya iddiasındadır. Gerçek bir durumdan çok bir olabilirlik olan toplumcu gerçekçilik sadece Marksizm'in öğrenilmesiyle koterilabilecek bir şey değildir. Toplumcu gerçekçilik sosyal hayatı yansıtmakla kalmaz aynı zamanda onu dönüştürmek ister. Amaç, hayata ve olaylara müdahale etmek, bunları devrimci bir tavırla yeniden ve ileriye doğru yorumlamak, toplumu değiştirerek dönüştürmektir (Başboğa 2017: 27).

Bu akımın bir diğer özelliği ise edebiyatta özel mülkiyet içgüdüsünün ön plana çıkma isteğini önlemek ve bu isteğin insanları nasıl bencil ve içten pazarlıklı hale getirdiği birçok yönüyle ortaya koymaktır. Toplumcu gerçekçilik, hayatın her alanındaki sınıfsal çatışmaları göstermektedir. Bu çatışmalar zaman zaman dramatik bir seyir izlemekle beraber daha yaşanır ve etkin, yaratıcı ve yapıcı bir dünya yaratmanın özünü ortaya koyan ilkelere dir. Başka bir deyişle toplumcu sanatçı büyüme sürecinde olan toplumcu düzenle kendi arasında köklü bir özdeşlik kurar; sanatçılar ve yazarlar, insanın gelişme ve yaratma yeteneğinin sınırsız olduğuna inanır. Toplumcu sanatın işi yarının bugünden doğmasını bütün sorunları ile ele almaktır (Fischer,1995: 303).

Böylece sanat, toplumsal varlığın insan bilincindeki bir yansıma biçimi olduğunu görürüz. Tıpkı bilim gibi sanat da, toplumun dünya için düşüncelerini biçimlendirdiği bir düşüncedir ki, ne kadar hayal ürünü olursa olsunlar bu üretimlerin kaynağını, toplumun maddi altyapısı, yaşam şartları belirler. Toplumsal bilinç biçimi olarak sanat, insan bilinci ile aynı yasalarla karşılaşır. *Marksist estetikçi Hans Koch'a göre "Sanat, Gerçekliği özel bir yansıtma biçimidir. Bu söz, materyalist yansıtma teorisi anlamında tartışmasız doğrudur. Bu teoriye göre gerçeklik önde gelir, onun yansıması, onun taklidi ise bundan sonra gelmektedir"* (Tunalı, 2010: 57).

Toplumcu gerçekçilik çok ciddi tarihsel deneyimlerin ve Marksist felsefenin öğretilerine dayanan, toplumu aydınlatma ve bilinçlendirme görevini üstlenen sanatsal ilerlemedir. Kapitalizmin insanın umutlarını, yaşama sevincini yok etmesine ve savaşların insanlık dışı pazarlıklarına karşı bir dünyanın mümkün olduğunu etkili dille anlatan akımdır. Etkisini tüm dünyadaki yazın hayatında gösteren toplumcu gerçekçilik özellikle tiyatro alanında güçlü yaşanmıştır. Toplumcu gerçekçilik akımı, edebiyatı yaratıldığı tarihsel ve toplumsal koşullar içinde inceler. Aynı zamanda kendi tarihsel ve toplumsal koşullarının da bilincindedir. İnsan düşüncesini anlamayı uğraş edinen, böylece geçmişi ve geleceği daha derinlemesine kavramayı amaçlayan, aynı zamanda da incelediği eserin estetik değerini ortaya koymaya çalışan geniş kapsamlı çözümler bütünüdür. Tarihsel maddeci bakış açısını benimseyen bu yöntem, eserin yazıldığı ve yazarın yaşadığı çağ ile eser ve yazarı arasındaki bağı ortaya çıkarırken, yazarla eserini toplumsal ve kültürel çevreden soyutlamayıp, onları çevreyle olan diyalektik ilişkileri içinde inceleyip değerlendirir. Böylece onların çevreden neler alıp çevreye neler verdiklerini belirler.

Sanatın her alanında kendini var eden toplumcu gerçekçi anlayış, tiyatro alanında da kendini göstererek tüm dünyada oldukça etkili eserlerin üretilmesine kaynaklık eder. Ülkemizde de bu alanda çalışma yapan birçok aydın ve sanatçı bulunur. Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt gibi isimler bu türde eser üreten yazarlarımızdandır. Yirminci yüzyılın en özel üretimlerini yapan Nazım Hikmet' de bu isimlerden biridir. Yaşamı ve insan sevgisini barbarlığın karşısında konumlandırmayı başaran Nazım Hikmet eserlerinin yanı sıra hayatı yaşayışıyla da günümüz insanını etkilemeyi başarır.

II. BÖLÜM

NAZIM HİKMET OYUNLARINDA POLİTİK TİYATRONUN ETKİLERİ

2.1. Nazım Hikmet'in Tiyatro Anlayışı

Toplumcu gerçekçiliğin ülkemizdeki öncü yazarlarından biri olan Nazım Hikmet, tiyatrosunda gündelik hayatın dertlerini işler. Yaşadığı çağın sosyal, ekonomik ve siyasal çıkmazlarını ustaca gözlemleyerek eserlerine yansıtır. O, sanat anlayışı gereği egemenlerin, karşısında ezilen insanın hırslarını, haklı taleplerini ve bu taleplerin nasıl elde edebileceğine dair fikirleri kimi zaman karakterlerin yıkımıyla kimi zaman da izleyiciyi umutla donatacak sonlarla göstermeyi başarır. Türkiye'de yaşadığı dönemde kapitalizmin çarkları arasında ezilen işçi sınıfının sorunlarına karşı sosyalizmin güçlü bir seçenek olduğunu anlatır. Sosyalizmin ilk pratiklerinin yaşandığı Sovyetler Birliğinde ise sanatını sınırlandırmaya çalışan egemen bürokrasiye karşı özgürlük mücadelesini anlattığı için çoğu zaman bu çabalarından dolayı tepkiyle karşılaşır. Emperyalizme karşı mücadele veren, Kurtuluş Savaşı'ndan zaferle çıkan bir ülkenin fakir insanının emeğinin, emperyalizmin yerli işbirlikçileri tarafından meta haline getirilerek satılmasını evrensel temalarla işleyerek geleceğe aktarır. İnsanların arasındaki sınıfsal farklılıkların, aşkların, şöhret tutkusunun, para kazanmayla gelecek saygınlığın, iktidar hırslarının nelere mal olabileceğinin açık göstergelerini sergilediği oyunlarıla gerek evrensel gerekse yerel açıdan birçok toplumsal sorunu ayrıntılarıyla gösterir. Oyunlarındaki mesajlar direkt olarak izleyiciye aktarılmaz, kişilerin arasındaki diyaloglar ve ilişki dengeleri ustaca kurgulanır. Genellikle kalabalık kadroları barındıran eserlerinde kişiler, ait oldukları coğrafyaya, sahip oldukları toplumsal statüye, cinsiyetlerine, inanışlarına göre ele alınır. Psikolojik derinliğin her ana karakterde bariz görülmesi, Nazım Hikmet'in Anadolu insanına duyduğu hayranlığın ve üstün gözlem yeteneğinin sonucudur.

Yeni biçimleri denemekten de geri durmayan Nazım Hikmet, eserlerinde epik sayılabilecek denemeleri de yapar. Anlatıcıların, metnin epizotlarla ilerlemesinin, yer yer sinema perdesinin kullanılmasının, müziğin, dekorun işlevsel kullanılmasının

hatta kendisinin de metne dahil olacak şekilde ürettiği çeşitli eserleri, kendinden sonra gelen yazarlar için önemli kaynakları oluşturur.

Nazım Hikmet, gençliğinden vefat ettiği 1963 yılına kadar tiyatroya daima ilgilidir, çünkü tiyatro sayesinde düşündüklerini aktarabilecek, geniş insan kitleleriyle buluşabilecek çok boyutlu olan bu ortamı keşfeder. 1962 yılında kaleme aldığı Oyunların Üstüne adlı değerlendirmesinde ilk tiyatro deneyiminin sünnet düğünündeki Hacivat ve Karagöz gösterisi olduğundan ve şaşkınlığını gizleyemediğinden bahseder. Tiyatroya olan ilgisi günden güne artan Nazım Hikmet'i izlediği bir oyuncu derinden etkiler. Eliza Benemeciyan adındaki oyuncuyu kendi yazdığı bir oyunda oynatmak istese de bu sadece bir düşünce olarak kalır (Onay, 1996: 10). İlk eseri Ocakbaşı'yı sembolik anlatımı baskın, şiirsel dille kaleme alır. 1920 senesinde kaleme alan oyun tek perdedir. (Hikmet, 1991: 8). Nazım Hikmet, yazın dünyasına adım attığı andan vefat edene kadar tiyatroya ilgisi gittikçe artar. Tiyatro araştırmaları yapar ve çeşitli temsilleri izleyerek, kendini ifade edebilecek hareketli bir ortam olarak değerlendirdiği tiyatroya yakınlaşır.

Sovyet araştırmacı Antonina Sverçevskaya Nazım'ı 'tiyatro hastası' olarak nitelemiş, onun tiyatroyu gerekli bulduğunu, olabildiğince sıklıkla tiyatroya gitmek gerektiğini her defasında tekrar ettiğini, tiyatronun kişinin dünya görüşünü oluşturduğuna, seyircileri pek önemli sorulara yanıt vermeye zorladığına, meraklarını geliştirdiğine, kültür oluşumlarına katkıda bulunduğuna, insanın dünyaya daha geniş açıdan bakması ve yaşamı daha iyi kavramasını sağladığına inandığını söylemiştir (Şener, 2002:1).

Ülkesinin için bulunduğu durumdan oldukça rahatsız olan Nazım Hikmet bir süre Anadolu'da öğretmenlik yapar. Anadolu'da tanıştığı Alman Spartakistler' den etkilenen Hikmet'in yaşama bakışı büyük oranda değişir (Karaca, 2005: 21). Sovyetler Birliği'ne gitme kararı alır. Yakın arkadaşı Vala Nurettin ile birlikte Sovyetler'e giderler. Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesinde okurken Nikolay Ekk ile kurdukları Metla tiyatrosunda ilk tiyatro deneyimlerini yaşamaya başlar. Metla tiyatrosu Nazım Hikmet'in tiyatro anlayışının gelişmesinde son derece önemli yer tutar. Mayakovski, Meyerhold gibi Sovyet yazarları ile burada karşılaşır. Metla tiyatrosunun amacı hakim tiyatro anlayışı olan Aristotelesçi tiyatroya karşı

deneyimleri çeşitlendirmek, güçlendirmektir. Bu aynı zamanda kitlelerin politik olarak bilinçlendirilmesi anlamına gelir. Bunun için oyun metinleri üzerine çeşitli denemelerde bulunur.

Sovyet Devriminden çok etkilenen Nazım Hikmet, 1922 yılında Moskova'ya giderek bu konuda gözlem yapma olanağını elde eder. Bagritzki, Şewinsky, Mayakovsky ve Meyerhold gibi öncü Sovyet yazarlarıyla tanışan Nazım Hikmet'in tiyatro hakkındaki düşünceleri daha net şekillenir.

Ben, Stanislavski'nin Meyerhold'un, Vahtangof'un Tairof'un ellerinden taze çıkmış, dumanı üstünde buram buram hayat, devrim, güzellik, kahramanlık, iyilik, akıl, zekâ kokan oyunlar seyrettim. Ben 922'de MHAT'ta (Moskova Sanat tiyatrosu) 'Ayaktakımı Arasında'yı, ben Meyerhold'da 'Traelkin'in Ölümünü', 'Fırtınayı'(Ostrovski) 'Müfettişi', (Gogol) ben Kamerni' de 'Ferda'yı (Rasin),ben Vahtangof'ta 'Turandotu' (Carlo Gotsi),seyretmiş adamım... Bütün bunları seyredersen de donmuş, hareketsiz sanat anlayışın altüst olmaz mı? Karşında birbirinden geniş ufuklar açılmaz mı? Halkın için, halklar için insan için umutlu, aydınlık, ileriye, haklıya, doğruya, güzele, hürriyete, kardeşliğe çağıran eserler yazmak için yanıp tutuşmaz mısınız? Benim de başıma aynı şey geldi (Onay, 1996: 20).

Kurdukları tiyatronun Rusça adı 'METLA'dır. Bu sözcük süpürge anlamına gelir. Tiyatronun afişinde METLA'yı kızıl bir diskin üzerine çizilmiş uzun saplı bir çalı süpürgesi temsil eder. Bu süpürge'nin geleneksel psikolojik ve melodramatik unsurları sahneden çıkaracağı propagandacı sanatın yeni biçimlerini geliştireceği günlük hayatta ve insanların kafasında yüreğinde burjuva, küçük burjuva ve derebeylik kalıntılarını tümüyle süpüreceği bu kalıntıları bilerek, bilmeyerek koruduklarını iddia edilen tiyatrolardan Moskova'yı temizleyeceği görüşü savunulur (Babayev, 2002: 318).Nazım Hikmet, politik tiyatrocuların öncülüğünde yürüttüğü tiyatro çalışmaları ile tiyatroyu işlevsel bir araç haline dönüştürür.Meyerhold ve biyomekanik oyunculuktan, Stanislavsky'nin oyunlarından,Tairof ve Vahtangof' tan da oldukça etkilenen Nazım Hikmet tiyatrosunda ajit-prop çalışmalar önemli yer tutar (Babayev, 2002: 82).

Sosyalizmden, Sovyetler Birliği'nden ve Meyerhold tiyatrosunun etkilerinden hareketle Nazım Hikmet, Lenin'in kitaplarını sahneye ilüstre ederek (uyarlayarak) bu fikirlerin daha geniş kesimlerce benimsenmesini amaçlar. Bu amaç aynı zamanda ideolojisinin gereklikleriyle de örtüşür.

Biz Asyalısı, Afrikalı, Avrupalısıyla, bütün insanlığın, bütün devirlerde yarattığı gerçek değerlerin biricik varisiyiz, diyen Marksist-Leninist düşünceinin rejisörlük sanatındaki tatbikatının birçok parlak örneğini üstatta gördüm. Klasik Asya tiyatrosundan bizim halk tiyatrosuna kadar ve bütün Avrupa tiyatrolarının da tarihleri boyunca yarattıkları gerçek rejisörlük değerlerini, Rus tiyatrosunun büyük geleneklerine aşılayarak önüme koyan komünist Meyerhol'a bir komünist dram yazan ve şair olacak çok şey borçluyum (Onay, 1996: 25).

Nazım Hikmet'in mücadelecii yapısı onun tiyatrosuna da yansır. Çeşitli gözlem ve deneyimlerle şekillenen Nazım Hikmet'in tiyatro düşüncesi, politik görüşünün etkili biçimde aktarılması için gerekli zeminin oluşmasını sağlar.

Nazım'ın ve topluluğun üyelerinden İsidor Stok'un açıklamalarından bu sahne çalışmalarında oyunların politik iletisinin öne çıkarıldığı, oyunların sonunda devrimci şarkılar söylendiği, oyuncuların farklı rolleri art arda oynadıkları, sırasında dekorları taşıdıkları, sinema perdesini gerdikleri, Nazım'ın anlatımıyla, politikayla sahnenin organik birliğini kurmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır. Bu tiyatrodaki biçimsel açıdan büyük ölçüde Meyerhold' un ve tüm Sovyet tiyatrocularının tiyatroya getirdikleri yeniliklerden ve Mayakovski' nin sirkte sahnelenen oyunlarından etkilenildiği, sirk ve bale gösterilerinin ifade yöntemlerinden, sinema dilinden yararlanıldığı görülmüştü (Şener, 2002:7).

Nazım Hikmet vefatına kadar sürdüreceği tiyatro serüvenini yayımlanmış 22 eser ile tamamlar. 40 yılı aşan bu çabaların sonunda naifçe söyleyeceği “*üçüncü sınıf oyun yazarı olmaktan ileri gidemedim*” cümlesinin aslında gözünü çok ileri dikmiş üstün bir zekanın mütevazılığını görüyoruz. Kendisi bu cümleyi kurarken *Shakespeare, Gogol, Çehov* gibi bütün dünyada oyun yazarı olarak bilinen yazarlarla kıyasa gitmiş, bunlara erişemediğini söylemişse de bu onun alçak gönüllüğünü gösteren bir tabir olarak değerlendirilmiştir (Onay, 1996: 12).

1925 senesinde döndüğü yurdunda, şahsına yaşatılan baskılar ve yaşam koşullarının güçlüğü nedeniyle tiyatroya uzun bir süre ara vermek zorunda kalır. 1932 yılında yeniden yazmasına da ünlü Türk tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul neden olur. Ekonomik olarak oldukça zor yaşadığı zamanlarında, önceden tanıştığı dostu Muhsin Ertuğrul, Nazım Hikmet'ten hazır bir piyes ister. Derhal çalışmalarına başlayan Nazım Hikmet; o sene iki adet oyun kaleme alır: Kafatası ve Bir Ölü Evi. (Sverçevskaya, 2002: 74)

Nazım Hikmet, Anadolu insanının yaşadığı türlü sorunları ve yaşam mücadelelerini açık yüreklilikle anlatır. Ayrıca onun oyunları politik tiyatronun yansımalarını da içerir. Bu yönüyle yapıtlarında toplumcu gerçekçilik akımı egemendir. Onun oyun kişileri psikolojik boyutun var edilmesi açısından neredeyse kusursuzdur. Eserlerinde özellikle Anadolu insanına yönelttiği eleştiriler yıkıcı değil yapıcı olmakla birlikte insanı iyiye ve güzele yöneltir. Çoğu eseri izleyiciye umut ve yaşama sevinci veren finallere sahiptir.

Nazım Hikmet'in oyun yazarlığında dikkat edilmesi gereken bir başka unsur ise dilin kullanımınıdır. Oyun kişilerini konuştururken inandırıcı bir dil kullandırmaya dikkat eder, derin psikolojik altyapıya uygun gerçekçi diyaloglar yazar. Oyunlarında didaktik olmayan mesajları dikkatlice kurgular. Sözcükleri titizlikle seçer, azda özü vurgulamaya çalışır. Zaman zaman şiirsel bir dile kaydığı görülürse de bu ilk eserlerinin belirleyici bir özelliğidir. O, ülkesini ve dünyayı büyük mutlulukların beklediğine inanır. Kimi zaman şiirsel kimi zaman estetize edilmiş dili kullanması, eserlerine titizlikle eğildiğinin açık göstergesidir. Kapitalizmin, paranın, açgözlülüğün, insani zaafların birey üzerinde ne gibi yıkımlara yol açabileceği birçok eserinde açıkça aktarılmıştır. Anlatılan konunun gerçeklere dayanması, bu gerçeklerin ve oyun kişisinin ahlak açısından sorgulanması Nazım Hikmet tiyatrosunda önemli yer tutar. Piscator, Brecht ve Mayerhold' un tiyatro anlayışlarının etkisiyle doğu batı sentezine giderek 1923'ten sonra yazdığı birçok oyunda stilizasyona ve biyo mekanik oyunculığa olanak tanıyan yeni anlayışla eserlerini üretir. Simgelerden, sokak tiyatrosunu da kapsayan halk tiyatrosu düşüncesiyle etkili eleştiriyi yapmayı amaçlar ve taşlamayı sağlayacak yapıda groteski de içeren çalışmaları bulunur (Onay, 1996: 82).

Nazım Hikmet tiyatrosunun bir diğer özelliği, toplumcu gerçekçi olmasıdır. O, toplumsal duyarlılıkla, sanatının gücünü dengelemeyi ustalıklarla başarır. Oyunlarındaki mesajları estetize ederek izleyiciye ulaştırır. Genellikle oyun konularını gündelik hayattan alır; kutsal kitaplardan, masallardan, efsanelerden ve mitolojiden yararlanarak, gündelik hayatın gerçeklerini ve toplumsal sorunlarını içerecek biçimde işler.

Sevda Şener'in de işaret ettiği gibi “*Nazım Hikmet için tiyatro, içinde yaşadığı toplum, arasında yaşadığı insanlar hakkında söylemek zorunluluğunu duyduğu şeyleri yaşantıya çevirerek iletebileceği uygun bir alan olmuştur*” (Şener, 2002:171). Bu nedenle yazar, konularını ve oyun kişilerini seçerken, olayları kurgularken, mesajın doğru anlaşılmasına çalışır, metin yazımına ve sahne olanaklarına ilişkin bütün teknik olanakları bunun için değerlendirir. Nazım Hikmet oyunlarında toplum birey ilişkisinden hareket ederek, insanı ve toplumu tarihsel koşullarıyla çözümlenmeye çalışır. Oyunlarında, önerdiği toplumsal yapının özelliklerini, izleyiciye aktarmaya çalışır. Nazım Hikmet'in izleyiciye ilettiği düşünceler, genellikle toplumun hiyerarşik yapısından kaynaklanan ve bireyin yaşamına olumsuz olarak yansıyan etkilerin sorgulanmasında yatar. Bu nedenle yazarın oyunları toplumsal ve düşünsel boyut açısından zengindir.

Nazım Hikmet, eserleri ve dünya görüşü arasında organik bir bağ oluşturmayı başarır. İşçi sınıfından yana olan muhalif kimliği, sadece kapitalizmi eleştirmekle kalmaz kapitalist ekonomik sistemle yönetilmeyen Sovyetler Birliği gibi devletlerin de yönetim politikalarını eleştirir. Sovyet dönemi edebiyatının ve Sovyetlerin resmi sanat anlayışının belli kalıplara sığdırılmaya çalışıldığı dönemde, örneğin Mayakovski'nin oyunları gerçeğe aykırılık nedeniyle yasaklanır, Brecht de karşı gerçekçi olarak değerlendirilir. Bu dönemde Sovyet kalıpcılığının dışında kalan Nazım Hikmet, kalıpcı anlayışla mücadele eder. Kapitalizme ne kadar karşıysa, Sovyet yöneticilerinin de sanatçılara kalıp oluşturmalarına o kadar karşıdır. Nazım Hikmet, tiyatrosunun estetik kurallarını da yeniden değerlendirerek bazı değişiklikler önermiştir.

Her parçanın bütüne organik bağı bir oyun metni için başarının temel koşuludur. Sağlam bir yapıyı oluştururken yazar istediği araçları değil yapının dayattığı araçları kullanacaktır. Nazım, tiyatrodan öze, iletiye ait genelleştirme kaygısını, biçimlemeyle bütünleştiremediği zaman yapının sağlamlığını bozar. Kimi oyunlarındaki anlatı çokluğu oyunları ağırlaştırırken kimi oyunlarında da öykünün dışında duran büyük öyküye bağlanan kişilere olaylar dizisinde hiçbir işlevleri olmadan kullanarak odağın kaydırılmasına yol açar (Karacabey; 1995: 150).

Yazar oyunlarını kimi biçimsel sorunları sahneleme aşamasında ortadan kaldırılabilecek şekilde tasarlar. Çeşitli eserlerinin ilk kez yayınlandığı “*Yeni Sanat Dergisi*”nde (1923) sanat ve edebiyat tartışmalarına katılmış, ilerici fikirler ortaya atarak toplumcu sanatın nasıl olması gerektiğine dair çeşitli fikirleri ve tabuları tartışmaya açar. Yayımladığı “*Ayağa Kalkın Efendiler*”, “*Kanunu evvel 1924*”, “*Şair*” adlı şiirlerinden net olarak anlayabileceğimiz gibi, sanatın üzerinde yaptırım unsuru olarak değerlendirdiği sakıncaları anlatan Nazım Hikmet, bazı ekonomik sistemlerin sanat üzerindeki yıkıcılığına da dikkat çeker. Yaşadığı çağın gerçekleriyle yüzleşmekten kaçınmayan Nazım Hikmet, çağının tanığı olarak ve yaşadığı toplumdaki sorunlarını tartışmaya açar. Bu tartışmaları toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla yapıtlarına taşır.

Tiyatronun toplumsal işlevine inandığı, oyunları ile eğitici ve aydınlatıcı olmayı amaçladığı, bunu yaparken hareketi ön planda tuttuğu, temele sağlam bir öykü izlediği oturttuğu, bu izlediği ince ayrıntılarla, çeşitlemelerle, hatta oyunsu sapmalarla donattığı, mesajını iletmede tiplerden yararlandığı görülür. Aynı zamanda oyun kişilerinin iç dünyalarına eğilerek onların insan özelliklerini öne çıkardığı, mesajını oyun kahramanlarının dramına özümlettiği, sırasında oyuna, sırasında fanteziye yer açtığı, oyunun ilgiyle, merakla, duygulanılarak, düşünülerek izlenebilmesi için sahnede her türlü görsel ve işitsel anlatım aracından yararlandığı görülür (Şener, 2002:198).

Nazım Hikmet tiyatrosu, Anadolu’daki köklü halk tiyatrosu geleneğinden, gölge oyunlarından, meddahlıktan, orta oyunundan, Marksizm’den, toplumcu gerçekçi sanat anlayışından ve işçi sınıfının iktidar arayışının gündelik hayata yansımalarından beslenir. Son derece duyarlı ve başarılı bir gözlemci olan Nazım

Hikmet, oyun konularını efsanelerden, Anadolu insanının gündelik yaşamından, bilimsel gelişmelerden, tarihten ve egemen sistemin yarattığı olumsuzlukların yaşama yansımalarından alır. Kapitalizmin, insani her türlü duyguya ve dünyaya verdiği zararları anlatması açısından oyunlarının mesajları son derece önemlidir. Kapitalizmin insan bedenini metalaştırması, insanın zaafalarını sivrilterek yıkıma götürmesi, savaşların ve savaştan muzdarip emekçi kesimlerin yaşamları ile iktidar, şöhret ve para hırslarının insanı ahlaki açıdan ne kadar yok edebileceğinin ve aydın eleştirisinin açıkça anlatıldığı eserleri bulunur.

Toplumcu gerçekçi bir yazar olarak Nazım Hikmet oyun kişilerini içinde yaşadıkları sosyolojik koşullara göre yapılandırıldığı için dili de buna göre ustaca kurgular. Gereksiz sözcük kullanmaktan kaçınan yazar, sözcüklerini titizlikle seçer. Oyunlarının genelinde oyun kişileri sahneye her açıdan dengeli dağılır. Toplumcu Nazım Hikmet, tiyatrosunda epik diyalektik özelliklere sahip metinlerin örneklerini de barındırır. Kimi oyunlarda yabancılaştırma etmenleri başarıyla kullanılır. Ele aldığı oyun kişilerinin sosyolojik ve psikolojik yapılarını ustalıkla kurgular. Toplumcu dünya görüşünün, toplumsal iletişime hizmet edecek, sınıfsal durumu, bilinç ve eylemi ortaya koymuş karakterler oluşturur. Nazım Hikmet'in tiyatro ile olan ilişkileri düşünüldüğünde çeşitli yön ve biçimlerde oyun üreten, modern ve geleneksel tiyatronun çoğu biçimini eserlerine yansıtan, oyuncu ve yönetmene yaratım olanağı tanıyan bir yazar kimliği ile karşılaşırız.

Nazım oyunları ile da dilini, ülkesini, dünyayı ve insanlığı kucaklamak istemiştir. Öyle ki toplumsal düzeyde yaptığı yanlış bile olsa bu yanlış kavrayan oyun kahramanlarının kendini düzeltmesine olanak vermiştir. Tematik çeşitliliğe sahip oyunlarının derin coşkulu özelliğinin “modern zamanlar” tiyatrosunun birikiminden yararlanarak çözecek dramaturgi çalışması kadar, onun politik bakımdan devrimci muhalif ve insanlığa kendini adanmışlığını ele aldığı tarihi dönemi daha iyi tanıyarak sahneye koyacaklara ihtiyaç vardır (Makal,2003:220).

Nazım Hikmet'in tiyatro anlayışı içinde bulunduğu toplumun sorunlarını çözüme kavuşturmak amacıyla, Marksizm'in sanata yansıması olan toplumcu gerçekçi bakış açısıyla kitleleri bilinçlendirmek, kapitalist ekonomik sistemin yerine daha eşitlikçi ve özgürlükçü bir yaşam tarzının inşa edilebilir olduğunu anlatmaktır. Bu tavır politik tiyatro ile bire bir örtüşen bir tavidir.



2.2. Yalancı Tanık

Oyun 1962 yılında A.B.D’ de, Mc. Carthy döneminin yaşandığı süreci anlatan Ulusal Bir Skandal Üzerine Notlar adlı kitaptan yararlanılarak yazılmıştır. **Yalancı Tanık**’ı Nazım Hikmet, V. Komissarjevski ile birlikte, Albert Kahn’ın “Ulusal Belgelere Dayanan Notlar” adlı belgelere dayalı romanından yararlanarak yazar. 1946-1953 yılları arasında yaşanan Mc. Carthy dönemi cadı avının yaşandığı ve tüm demokratların hatta siyasetle ilgisi olmayan sıradan insanların düzmece belgelerle, komplolarla suçlanarak haksız yere tutuklandığı ve hayatlarını kaybettikleri bir dönem olarak anılır (Makal, 2003:214).

İkinci Dünya Savaşının sona ermesi ile birlikte uluslararası alanda iki süper güç yerini almıştır. A.B.D. ve Sovyetler Birliği her alanda büyük bir bayrak yarışına girmiş iki ülkedir... Soğuk savaş olarak anılan dönemin iki ülke için getirmiş olduğu baskı, iki ülkenin toplumları üzerine ileri derecede sert önlemlerin alınmasına neden olarak, korkuya odaklı tedbirlerin geliştirilmesine ve politika yapım süreçlerinin korkuya odaklı şekilde yapılmasına neden olmuştur (Günar, 2014: 62).

Soğuk savaşın hüküm sürmeye başladığı günlerde Joseph Mc. Carthy, kendi politikalarının dışında kalan her türlü düşüncüyü büyük bir tehlike olarak değerlendirmiştir. Kapitalist ekonomik sistemin çıkarları doğrultusundaki politikanın hizmetinde olan Mc. Carthy döneminin tüm olumsuzluklarını Amerikan halkı yaşamıştır. Yalancı Tanık bu dönemi anlatan bir oyundur ve iki perdeden oluşur. Birinci perde yedi, ikinci perdeyse beş bölümdür. Oyunda aktarılan olaylar belgelere dayandırılır. Yazarlar oyunda gerçek olaylardan yola çıkarak Mc. Carthy döneminin çeşitli evrelerine odaklanırlar. Bu evreleri gerçekte yaşandığı şekliyle, tarihe ışık tutmak için olayları hiç çarpıtmadan aktardıklarının kanıtı olarak olaylar belgelere dayandırılır. Ancak yazarlar oyun kişilerinin adlarını değiştirmişlerdir. Bu belgeler de oyunda ön oyun olarak kurgulanan sahnede politik tiyatrunun önemli araçlarından olan sinema perdesine yansıtılarak gösterilir.

Oyun, politik tiyatrunun izleyicinin ilgisini yaşanan olaya çekmek için kullandığı yöntemlerden olan pantomim gösterisi ile başlar. Yıldızlı Silindir Şapkalı Adam pantomim gösterisini yaparken sahneye üzerine Amerikan gazetelerinin birinci sayfaları iliştilmiş özel bir perde iner. Göz alıcı sansasyonel başlıklar ve

fotoğraflar gösterilir. Yıldızlı Silindir Şapkalı Adam pantomim gösterisine devam ederken elindeki uzun değnekle, projeksiyonla sahneye yansıtılmış olan senatörün ve birleşik devletler savcısının, film sektörünün önde gelenleri, sanatçılar, basın mensupları ve gangsterler ile olan ilişkileri konusunda imalarda bulunur. Bu imalar Mc. Carthy döneminde yaşanan cadı avının önemli ipuçlarını içerir.

Başta Cumhuriyetçi Parti karşıtları olmak üzere birçok sivil toplum kuruluşu ve dernekler de bu cadı avına dahildir. Baskı yoluyla muhbir ve itirafçı olarak kullanılan insanlar en yakın çevrelerindeki insanları (devlete karşı ve Amerikan halkına karşı hiçbir şekilde yıpratıcı ya da yaralayıcı eylemde bulunmamalarına rağmen) cadı avına dahil ederler. İşbirlikçi olan insanların bu yönelişi çoğunlukla kendi tercihleri değildir. Bu yöneliş oyunda Harry Plummer'ın şahsında şekillenir. Harry'nin diğer oyun kişileri ile kurduğu ilişkilerde de bu durum gözlenir.

Harry Plummer hayatı boyunca tanınmanın yollarını aramıştır. Yaptığı işten memnun olmayan Harry Plummer kendisine daha fazla şöhret kazandıracak işlerin peşine düşme hevesindedir. Komünist Parti'nin kilit konumundaki kişilerinden Stiwen Martin kendisine yakınlık göstermekte ve parti kadrolarına dahil etmeye çalışmaktadır. Partiye katılan Plummer, daha çok pasif görevlerde görevlendirildiği için umduğunu burada da bulamaz ve giderek parti ile olan ilişkileri azalır. Dönemin cadı avının önemli ayaklarından komünizmle mücadele dernekleri, kritik görevlerde bulunan Stiwen'a kumpas kurup tutuklanmasını sağlamışlardır. Bütün gazetelerde fotoğrafları basılan ve artık ünlü olan Stiwen'i kıskanan Plummer da itirafçı olup hapishaneye girmek ister. Kendi kendini ihbar etmesine rağmen savcılık kendisini ciddiye almaz ve dediklerini saçma bulurlar. Emniyet, Plummer ile Stiwen arasındaki bağı yakaladığında Plummer'dan Stiwen aleyhinde tanıklık yapmasını, işbirlikçi olmasını ister. Bu yalana ortak olmak için atacağı iftira konusunda Plummer tereddüt etse de işbirlikçi olmayı kabul eder.

Stiwen : Harry Plumer ne diyorsun sen?

Savcı : (Stiwen'a) Bir dakika. (Harry'e) Stiwen Martin dün akşamki gösterinizden sonra sizin makyaj odanıza gelmiş, öyle mi?

Stiwen : Evet öyle. Gösteriden sonra odasındaydım onun.

Savcı : (Harry'e) Stiwen Martin, bakır madenlerinde geçen olayların, A.B.D' nin savaş gücünü yıpratmak amacını taşıdığını söyledi mi size? Ya evet, ya hayır deyin...

Stiwen : Yalan bu. Böyle bir şey söylemedim ben... Harry söylesene gerçeği.(Harry susmaktadır) Haa.. Anlıyorum...

Savcı : Soruyorum size, Harry Plumer, böyle bir konuşma geçti mi aranızda?

Harry Plumer : (Başını yere indirerek, sessizce) Geçti...

Stiwen : Nasıl bir iş edinmeyi tasarladığını anlıyorum şimdi...

Savcı : (Harry'e) Yandaki odaya gidip yardımcıma ifadenizi yazdırın. (Harry çıkar. Stiwen'a) İşte böyle... Suratını görmek istiyordunuz, gördünüz işte...(Stiwen susmaktadır) Fakat nasıl oluyor da böyle zayıf karakterli alçak herifleri alıyorsunuz aranızda?

Stiwen : (Düşünceli) Hepimiz aynı annenin, Amerika'nın çocuklarıyız, siz o ve ben...(Hikmet,1991,90)

Stiwen hapse atılırken Harry amacına ulaşır: meşhur olur, bütün Amerika'yı demokrasi ve komünizmle mücadele nutukları atarak gezmeye başlar. Politik tiyatronun siyasal görev üstlenmesi biçim ve anlatım yöntemlerinde değişiklik yapılmasını gerektirdiği için bu tiyatro görev anlayışına göre temellendirilmiştir. Görev siyasal anlamda izleyicinin bilgilendirilmesidir. Bu nedenle oyunda tarihsel gerçekçilik eksiksiz ve belgelerle desteklenerek aktarılmıştır. Oyun kişileri dönemin gerçeklerini yaşayan insanların yansıması olarak değerlendirilebilir. Oyun kişilerinin aralarındaki ilişkiler onların hedeflerine ve olaylara ne yönde etki ettiklerini izleyicinin görmesini sağlar. Politik tiyatronun belirleyici unsurlarından olayların gerçekliklere dayandırılması Yalancı Tanık oyununda özellikle Harry'nin diyaloglarında gözler önüne serilir.

Harry Plumer'in karışık bir duygu dünyası vardır. O'na aşık olan Gina adındaki kız onun bir yalancı olduğunu bildiği halde H. Plumer'ı terk etmemiştir. Fakat Harry Plumer'in ilgisi değişik ve çok çeşitli meslek gruplarında çalışmış

Falvia' dadır. Falvia ile evlenirler fakat günden güne ününü yitirmeye başlayan H. Plumer'ı bir süre sonra terk eder. Falvia için artık sıradan bir insan olan H. Plumer "koleksiyondaki en ilgiye değmeyen parçası" dır. Bu ayrılıktan hemen sonra yeniden meşhur olmanın arayışına giren H. Plumer iftira attığını duyuracak ve işe günah çıkarmakla başlayacaktır.

Gina : Büsbütün gitti.

Harry : Ne demek oluyor bu?

Gina : Yarın avukatı gelecek

Harry : Şeytan karı... İşin ilginç yanı da, kocalığının lafta kalması... Bir kez bile yatmadı benimle... (Gina ağlar) Neden ağlıyorsun?

Gina : Senin için ağlıyorum, Harry... Tanrı sürüsünün en yoldan çıkmış kuzususun sen... Ruhun, dünya tutkularıyla yanıp kavruluyor... Benim anlayamadığım; anlamak istemediğim şeyler istiyorsun sen... Anlarsam eğer, seni yitireceğimden korkuyorum... Ruhunu kurtar, Harry... Onu çirkeften kurtar, arındır... Diz çöküp dua et... Ben de yapacağım aynı şeyi... Birlikte dua edelim Tanrı'ya... Sana yol göstermesi için... Pişmanlık getir... Günahlarını ortaya dök.

Harry : Dur... Harika bir fikir bu... Evet... Günahlarımı ortaya döneceğim... Yani kendime karşı çıkacağım... Bunun nasıl sansasyonel bir olay olacağını göz önüne getirebiliyor musun? Dört sütun üstüne başlıklar: "Harry, Harry'e karşı!" (Hikmet, 1991:102)

Harry Plummer, günah çıkarma sırasında pişmanlığını içeren ve suçlarını itiraf eden Mesleğim Muhabirlik adıyla bir kitap yazacağını söyler. Haber kısa sürede tüm ülkeye yayılır. Stiwen'in dostları Harry ile tekrar iletişime geçerler. Basılacak kitap sayesinde Stiwen beraat edebilecektir. Amerika Komünist Parti'si Harry'e istediği semtte bir oda tutar ve başına da iki partiliyi bırakır. Maggy Harry'nin yazdıklarını temize çekmek için görevlendirilmiştir. Baret ise koruma görevini üstlenmiştir. Yazamayan Harry'i düşündüklerini anlatması içi teybe okumasının daha kolay olacağını söyleyerek ikna ederler. Harry'nin yazacağı kitabı basmayı hiçbir yayınevi üstlenmemiştir. Basabilecek tek isim ise işlerini bırakarak seyahate çıkmak üzeredir. Fakat onu ikna etmeyi başarırlar. Harry, kitap çalışmalarını hızlandırır, kitap bitene kadar hiçbir bölümünün kullanılamayacağını şart koşmuştur, yaratacağı sansasyon yüzünden kimsenin ona dokunamayacağını düşünen Harry, Gina ile birlikte yeni bir yaşama başlamanın düşleriyle oyalanır.

Fakat bu sırada Stiwen hakkında alınan yeni bir karar, her şeyi değiştirir. Stiwen bir gün sonra içeri alınacaktır ve bir gün içinde Harry ifadesini yalanlamazsa Stiwen hapisten kurtulamayacaktır. Korkuya kapılan Harry henüz Stiwen konusunda birşey okumadığını hatırlatır partililere. Ona ifadesini yalanladığında beş yıl hüküm giyeceğini söyler ve kararı ona bırakır. Harry, Stiwen'i kurtarmaya karar verir. Harry içeri girerken Stiwen yeni bir davanın sanığı olarak serbest bırakılır. Harry Plumer, şöhret tutkusu yüzünden en yakın arkadaş kabul ettiği Stiwen'i ve birçok insanı suçlamaktan çekinmemiş kötülüğün bütün basamaklarında dolaştıktan sonra ise iyi bir şey yapmayı başarmıştır. Herkesin nefret ettiği Harry'nin bütün çabası önemli birisi olmaktır. Harry Plumer oyunun girişinde Stiwen'e şunları söyler:

Harry : (...) Ben o sokakların boğuntusundan kurtulmak için gönüllü olarak katıldım savaşa... Kellemi koydum ortaya... Ama kimse anlamadı değerimi. şimdi de bu iğrenç domuz çukurunda yeteneğimi satıyorum ve hiç bir eleştirmen hergelesi tek satırla olsun söz etmiyor benden... Gelip sizin rgtnzle bağlantı kurdum. "Worker" satıyorum... Canımı dişime takıp çalışıyorum... Kellemi yeniden ortaya koyuyorum böylece... Fakat parti nderlerimizden de hiçbirinin gözüne çarptığı yok bütün bunların..." (Hikmet, 1991: 79)

Harry Plumer'in eylemlerine yön veren ruh hali Stiwen' e söylediği sözlerde gizlidir. Neredeyse çocuksu bir yönelimdir bu, küçük bir ocuk gibi dikkat çekmek, yetişkinler tarafından beğenilmek ister fakat bunun için yapmayı göze aldıkları ocuk masumluğundan uzaktır. Harry Plumer, davranışlarının sonuçlarıyla ilgilenmez, bu davranış modelini oluşturan neden onun için daha önemlidir. Stiwen aleyhine tanıklık yapmayı kabul etmesi de böyle gerçekleşir. Uzun planların sonucu değildir ve değer atışması yaşamayacak kadar anlıktır. Harry Plumer'in alçalarak yükselişinin öyküsü anlatılırken, hain, işbirlikçi Harry Plumer'e insan sıcaklığı kazandırmasa da, ona acımayla bakılmasına neden olan şey bu çocuksu saplantının varlığıdır

Gina, Harry'nin yaşamında kirlenmemiş tek değerdir. Tarihsel bir dönemin ortaya çıkmasına neden olduğu Harry Plumer, bir insanın kötülükte ulaşabileceği sınırlan gösterirken Stiwen Martin ise onurlu bir mücadeleyi kişisel erdemlerine katmış bir insan olarak, insanın olması gerektiği noktayı gösterir. Harry Plumer, Stiwen'i 'seçkin bir insan' olarak tanımlar gerçekten Stiwen seçkin bir insandır. Kişisel bütün tutkularından arındırmıştır kendisini, haklı bir dünya için savaş verir.

Bu savaşı ise sessiz, kendisiyle barışık, başkalarını da severek yürütür. Harry Plumer ve Stiwen insanın iki uç noktada biçimlenişinin örnekleridir. Harry Plumer, her çağda tarih sahnesinde rol alan sinik, korkak ve kardeşlerini satan, toplumu için değil kendisi için yaşayan karakterlerden birisidir.

Yalancı Tanık, Harry Plumer'in öyküsü aracılığıyla tarihsel bir dönemi inceler, Harry'nin öyküsü doğrudan ondan daha ürkütücü olan politik iradeye bağlanır. Dönemin adalet mekanizması, devletin suça nasıl katıldığı ise Stiwen'i hapse attırmayı kutsal bir görev olarak gören ve Harry'e suçlama tanıklığı yapmasını teklif eden Savcı ile somutlanmıştır.

Diğer bir bakışı açısıyla, göstermecî ve benzetmecî yaklaşımların iç içe kullanıldığı bu çok eklemli oyunda sadece temel sorun, belgesel malzemeye bağlı kalma adına gereğinden çok oyun kişisi ve olay kullanılmış olmasıdır. Yine de Nazım Hikmet Faust - Mefisto öyküsünün çevresinde insan değişimini, tam yok olma aşamasına geldiğinde yüreğinin sesini dinleyerek doğruluğun, dürüstlüğün yanında yer alışı, çarpıcı bir dil ve sahne anlayışıyla oyuna aktarır... Kendini toplumdaki soyutlayarak yükselmeyi amaçlayan Harry'nin son aşamada yaşadığı "kendine yabancılaşma" ve toplumsal doğrularla buluşma isteği Nazım'ın insanca yaklaşımıyla örtüşür. Bir bakıma Sovyet sistemiyle birlikte yaşamak zorunda olduğu ve Türkiyeli komünistlerle sorunlarını hala bitmeyen Nazım Hikmet'in, Stiwen üzerinden mesaj verdiği de düşünülür. Oyunun finalinde Stiwen içinde bulunduğu durumu Harry ile girdiği diyaloglarda aktarır.

Stiwen : Bir yerlerde, yolun yarısına kadar insanın geride bıraktığı şeyleri, öteki yarısında ise onu ilerde bekleyen şeyleri düşündüğünü okumuştum...

Harry : Fakat bir hapis cezasını bitirdin ve ilerde hapisane bekliyor seni...

Stiwen : (Çok yalın) Bir çalışmayı bitirdim ve beni yeni bir çalışma bekliyor ilerde...(Hikmet,1991,38)

Oyun politik tiyatrunun ilkelerinden yaşanmış olayların konu edilmesini, anlatılan olayın belgelerle desteklenmesini, pandomim vb... araçlar kullanarak çarpıcı sahneler yaratıp izleyicinin ilgisini yaşanan olaya odaklayarak çeşitli sahne enstrümanlarının kullanılmasına izin verir. Oyunda ayrıca Marksist felsefe düşünsel

boyutta kendini var eder. Oyun Nazım Hikmet'in insan sevgisine ve insana olan inancına vurgu yapar; bu nedenle politik tiyatromun hem "belgesel tiyatro" ilkesine hem de görev anlayışına uygundur.



2.3. Kafatası

1932 yılında yazılan ve Muhsin Ertuğrul tarafından Darülbedayi’de aynı sene sahnelenen Kafatası adlı oyun Nazım Hikmet’in ikinci oyunudur. Üç kısım ve on beş baktan oluşan oyun, kapitalist ekonomik sistemde halka sunulan sağlık sisteminin yaşattığı olumsuzlukların eleştirisini yapar.

Oyun, halka ulaştırılmaya çalışılan sağlık hizmetindeki olumsuzlukların izleyici tarafından farkına varılmasını sağlamak amacıyla yazılır. Buna da politik tiyatronun görev anlayışının oyuna yansması olarak bakılabilir. İzleyicinin var olan sağlık sistemindeki olumsuzlukları hakkında bilgilendirilmesi açısından oyun kişileri buna uygun olarak yapılandırılır. Doktor Dalbanezo, iyi niyetli bir bilim adamı olmasına rağmen toplumsal olaylara karşı duyarsız bir oyun kişisi olarak karşımıza çıkar. Kendisini bilime adamış bir insan olmasına karşın Doktor Dalbanezo bilimin olanaklarını insanlığa yararlı olup olmayacağı konusunda sorumluluk almaz. Yaşadığı toplumun gerçeklerinden uzak olan Doktor Dalbanezo, kolay kandırılan, namuslu, iyi niyetlidir. Kendini bilime adamıştır ama bilimsel gelişmelerin topluma yansımalarının olumsuzluklara karşı duyarsızdır.

Kafatasında sınıflara bölünmüş bir toplumda resmi bilim ve bilim adamının durumu ele alınır. Egemen sınıfların kurulu ekonomik düzeninin bozulmaması için bilimin insani ve ilerici niteliğini nasıl bozduklarını belli toplumsal sınıfların çıkarına uygun biçimde nasıl tahrif edildiğini anlatır. Bunun yanı sıra bilim adamının da nasıl kısıtlı bir eğitimden geçirilerek dar görüşlü ve egemenlerin çıkarına çalışır duruma getirildiğini açıklar (Bayar, 1967: 38).

Dalbanezo’yu ne politika, ne ekonomi ne de tarih ilgilendirir. Çevresindeki gerçekliğin, eşitsizliğin, adaletsizliğin farkında değildir. Gündelik yaşamında sorunlarla karşılaştığında ise kutsal kitaplarda vaad edilen değerlere sarılmaktan başka bir çıkar yol bulamaz. Dalbanezo, tıpkı diğer insanlar gibi fark etmeden egemen ekonomik sistemin kurbanı olur.

- Pedro : Üstad
- Dalbanezo : Buyurun..
- Pedro : İktisad-i siyasi ilmi ile Basil dö Koh ve binaenaleyh serum Dalbanezo arasındaki münasebeti tetkik ettiniz mi hiç?
- Dalbanezo : Yooo.. İktisad-i siyasi ilmi hakkında hiçbir fikrim yok. Hatta Napolyon'u aşağı yukarı biliyordum da iktisad-i siyasi ilminin de kara cahiliyim... Hem...
- Pedro : Bana öyle geliyor ki bütün ilimler arasında çok sıkı bir bağ vardır. İçten bir bağ... Bu bağ eski Yunanistan'da apaşıkardır... Fakat sonra kurun-u vusta'da, bu vahdetin bağları kaybediliyor... Rönesans bağlar tekrar meydana çıkıyor amma...
- Dalbanezo : Bırak bu acayip nazariyeleri...
- Pedro : Ah üstadım ah.. Eğer iktisad-ı siyasi ilmi ile doktorluk filan arasındaki rabıtayı bilseydiniz... Eğer...(Hikmet, 1991: 41). diyen Dalbanezo' nun duyarsızlığı, açıkça aktarılmaktadır.

Dalbanezo' nun kızı da iyi niyetli olmasına rağmen babası gibi toplumsal sorunlara karşı duyarsızdır. Sahip olduğu hastalık fiziksel ve ruhsal açıdan onu zayıf bırakır. Dalbanezo' nun kızının erkek arkadaşı Pedro ise ekonomiden anlayan, yaşadığı zamanın gerçeklerine hâkim, zeki ve liberal bir oyun kişidir.

Asal oyun kişileri Doktor Dalbanezo, Tıp Tröstü Vilyams, senatoryum baş doktoru Paolina, liberalist Pedro, basın tröstü Freyman' dır. Özel isimlerle adlandırılan bu oyun kişilerinin yanı sıra sirk çalışanları, zabıtarlar, gazeteciler, bekçi, şair, memur gibi tipler de mevcuttur. İki ayrı grupta oluşturulan Dalbanezo, Dalbanezo' nun kızı ve Pedro ile Vilyams, Paolina ve Freyman üzerinden kapitalist ekonomik sistem ile insan karşıtlığı yaratılır. Vilyams ve Paolina kapitalist ekonomik düzende palazlanan tıp tröstlerini ve vahşi kapitalizmin insan hayatına yaklaşımını gözler önüne seren, insani duygularının yerini daha fazla kar elde etme ile değiştirmiş sembol kişiliklerdir. Freyman ise tröstlerin basındaki uzantısı olarak kendini var etmektedir. Vilyams ve Paolina ve Freyman oyunda üstlendikleri işlev gereği kapitalist ekonomik sistemin temsilcileridirler. Yan oyun kişilerinden kapıcı kadın, tabi, şair, komisyoncu, polis de var olan düzenin sürdürülmesinden yanadır. Fraklı adam, tacir, petrol kralı, ruhiyatçı oyun kişileri ise içinde buldukları toplumun erdem anlayışı açısından yozlaşmasını anlatan tipler olarak gösterilir.

Kapitalist ekonomik sistemin içinde yer bulan insani ilişkilerinin ve sağlık sektörünün eleştirisinin yapıldığı oyun 1927 yılında metni kaybolan “Her şey Mal” adlı oyunun ikinci yazımı olarak değerlendirilir (Sverçevskaya, 2002: 74).

Kafatası’nda Marksist felsefenin, oyunun estetik açıdan düşünsel boyutunu var ettiği görülür. Kapitalist ekonomik sistemin var olduğu toplumlarda bilim ve sanat rant aracına dönüştürülmüştür. Maddi manevi tüm değerler paraya indirgenmiştir. Nazım Hikmet, Kafatası adlı oyunu kısaca şöyle özetler:

Dolaryan denen bir ülkede Dalbanezo isimli çok fakir bir profesör verem aşısını buluyor, daha doğrusu aşının nazariyesini. Verem sanatoryumları tröstü telaşlanıyor. Profesöre şöyle bir teklif yapıyor: Aşınızı gerçekleştirmek için gereken parayı, laboratuvarı biz size sağlayacağız ama siz belirli bir süre, aşınızı bir yana bırakıp ineklerimizi tedavi edeceksiniz. Profesör razı olmuyor buna ilkönce, ama sonra boyun eğiyor. Ağır verem kızını da alıp, belirli bir süre inekleri tedavi etmek için sanatoryumlardan birinin laboratuvarına yerleşiyor. Fakat konturatodaki süreyi bekleyemiyor, aşığı gerçekleştirip kızını kurtarması lazım. Aşığı gizlice istihal ediyor, ama kızına yapamadan yakalanıyor ve konturatoyu bozduğu, tazminatı veremediği için hapse atılıyor. Çıkıyor. Sirkte figüranlık ediyor. Ölüyor, morgta kafatasını bile satıyorlar... Kafatası Türkiye’de Mayerhold okulunun kimi prensipleriyle sahneye konmuş ilk oyundur sanıyorum. Dediğim gibi, bu okulun bütün prensipleriyle değil, kimi prensipleriyle... (Onay,1996: 27).

Kafatası adlı oyunun eleştirdiği olumsuzluklardan biri de sermayeyi elinde bulunduran sınıfın medya araçlarına da sahip olmasıdır. Bu sınıf medyayı istediği yönde kullanır ve egemenlerin her isteğini yerine getirir. Üç perdeden oluşan oyunun her perde açılışında basın ile ilgili konuşmalar aktarılır.

Telefon 1. Gazeteci : Allo /Ben Dolaryan'da Post Müttehit Gazeteciler Tröstü muhabiri Cek/ Dinleyiniz

Telefon 2. Gazeteci : Allo / Ben Dolaryan'da Post Müttehit Gazeteciler Tröstü muhabiri Fayf O'klok gazetesi tahrir müdürü / dinliyorum

Telefon 3. Gazeteci : Allo/ Ben Dolaryan'da Post Müttehit Gazeteciler Tröstü muhabiri Libr Tribunal gazetesi tahrir müdürü / dinliyorum

Telefon 4. Gazeteci : Allo/Ben Dolaryan'da Post Müttehith Gazeteciler Tröstü muhabiri Deyl Jurnal Mecmuası başmuharriri Kons / dinliyorum

Telefon 1. Gazeteci : Yazınız. Gazeteciler Tröstü Meclisi idare Reisi Mister Frayman'ın emriyle bugün 15.35'te Dr. Dalbanezo ile mülakat yaptım. Mülakat 17 dk. Sürmüştür. Dr. Dalbanezo 16. Avenü,14. Sokakta 86 numaralı apartmanın en üst katında tek odada oturmaktadır. Dr. Dalbanezo bana bir tek entramüsküler aşısı ile veremi tedavi edecek bir serum bulunduğunu söyledi. Keşfinin ana hatlarını izah etti. Fakat bu hususta hiçbir tafsilat veremeyeceğim. Hiçbir şey anlamadım. Karmakarışık formüllerin içinden çıkamadım. Yalnız, muhakkak olan şudur ki, verem serumunun şimdilik yalnız nazari formülleri bulunmuştur. Serumun tatbikat sahasına geçmesi, son ameli tecrübelerin yapılması için büyük bir laboratuvara ve mühim bir sermayeye ihtiyaç vardır. Anlaşıldı mı? (Hikmet, 1991: 35)

Medyanın bu yönelişi gerçeğin saklı kalmasına neden olur ve bireyleri doğru haber alma özgürlüğünden yoksun bırakır. İkinci kısım ikinci bap oyununun en çarpıcı sahnelerindedir. Bu sahnede Doktor Dalbanezo verem olan kızının iyileşmesi için hazırladığı aşısını kullanmak ister. Ancak önceliği kızının iyileşmesine verdiği için ve Paolina daha fazla kazanç elde etmesi için ineklerin verimini arttırma konusunda çalışmalara odaklanmadığı gerekçesiyle aşısı şişesini yere atarak kırar. Aşının yerde saçılması Dalbanezo'nun kızının bütün yaşamsal umutlarını yok eder.

KIZ : Baba, serumun ne güzel rengi var. Bir damla, bir küçük damla güneş gibi.

Dalbanezo : Güneş gibi ya!.. O güneş damlasını senin damarlarına akıtacağım...

KIZ : Baba haydi. Ben hazırım...

Dalbanezo : Beş dakika daha lazım. Beş dakikalık bir acele her işi bozabilir.

KIZ : Baba yanıma otur. Elinde şişeyi tut! Ona bakarken bile ciğerlerimin temizlendiğini hissediyorum. (Doktor Dalbanezo kızının yanına oturur. Bir elinde saat, ötekinde şişe vardır. Arkaları kapıya dönüktür. Sükût. Kapı yavaş yavaş açılır. Paolina gözükür. Ayaklarının ucuna basarak doktorla kızına yaklaşır.) Baba dört dakika kaldı.

Dalbanezo : Dört dakika sonra kurtuldun artık. Serum Dalbanezo ilk zaferini kazanacak. Benbeynelmilel serseri, ben öküz baytarı...(Paolina birden bire doktorun elindeki serum şişesinin üstüne atılır. Şişeyi yere atar. Şişe kırılır.

Kız : Baba...

Doktor : (Paolina'ya) Kaltak!

Paolina : Hiddetlenmeyiniz. Muhterem kerimenizin yanında böyle fena sözler söylemeyiniz. Genç kızların kulakları böyle...

Dalbanezo : Sus... Ne halt ettin?

Kız : Babacığım...

Paolina : Vazifemi yaptım. Mukavelenin üçüncü maddesi sizi inek tedavisinden başka hiçbir iş ve tecrübe ile fikren olsun... (Hikmet, 1991: 65).

Görüldüğü gibi tıpkı politik tiyatrodaki eleştirisi yapılan egemen sermayeye sahip olan sınıfın halkın yararını gözetmeden önce kendi çıkarları doğrultusunda sermayelerini artırma yönünde davrandıkları açıktır. Nazım Hikmet de politik tiyatronun görev anlayışını kullanarak adı geçen sınıfın eleştirisini yapar.

Doktor' un yalnızca bilimle uğraşmasının olanaksızlaştığı noktada bilimin yarar için yapılabileceği koşulları var etmenin önemi gündeme gelir. Bilim adamı kötülük karşısında politik olarak da taraf olmak durumundadır. Aynı biçimde yetenekleri satın alınarak, sanatsal yaratıları bir metaya çeviren sistem, sanatın içini boşaltacak, onu kendi varlığını korumak için basit bir araca indirgeyecektir. Bilim adamına ve sanatçıya karşı bilinç geliştirmesi gerekliliğini şart koşan oyun altyapı ile üstyapı arasındaki yakın ilişkiye dikkat çeker (Karacabey, 1995: 22).

Sanat gibi bilimi de sadece daha fazla kar elde ederek var olan sermayenin büyütülmesi yönünde kullanan kapitalist ekonomik sistem, insanı ve insani değerleri yok sayar. Çünkü bu sistemin önceliği ranttır.

Bilimin kapitalist ekonomik sistem ile olan ilişkisini Doktor üzerinden açıklayan yazar, Şair üzerinden de kapitalizmine sanat ilişkisini değerlendirir. Şair iyiden kötüye dönüşümü somutlar. Şair olarak varlığını, ilham kaynağını *Doktor*'un kızından aldığı halde bundan vazgeçerek yeteneğini satmaya karar vermiştir. Bu karar neticesinde sanat mücadelesinden cayıp sanatını satılığa çıkararak şöhrete ve

rahat bir yaşama kavuşmuştur. Şairdeki bu değişim doktorun kızındaki çöküşü hızlandırmış; masumiyetin ve saflığın simgesi olan kızın ömrünü kısaltmıştır.

Şair : (Etrafında toplananlara) Sanat sanat içindir. Şiir edebi ve ezeldir. (Yandaki kadınlardan birine küçük bir şişe uzatarak) Almaz mıydınız? Koko...(Kadın kokaini malum merasimle çeker.) Bergson'dan Froyd'a bir köprü kurunuz. Köprünün ayakları bir taraftan Niçe'ye, bir taraftan PolValeri' ye dayansın. İşte ben, o köprünün üstünde, belimden aşağısı kuduz boğa, kafamın ön tarafı fevkalbeşer, arkası tahtelşuur, yürüyorum. Omzumda sırma pelerin var. Yıldızlar avuçlarımın içinde...

Bir Kadın : Ne güzel konuşuyorsunuz.

Şair : Eskiden beri adetimdir. Sanat sanat içindir. Ve borsa oyunlarından anlamayan şair değildir (Hikmet, 1991: 71).

Gerek Şair'in gerekse Dalbanezo' nun yaşadıkları kapitalist sistemin yaralayıp yok ettiği insanların hazin sonlarını da tartışmaya açmıştır. Sanatoryum tröstleri algı yönetimi becerileri sayesinde zengin hastaların tedavilerini gerçekleştirirken, toplumun diğer kesimlerini ölüme yollamaktan herhangi bir rahatsızlık duymamaktadırlar.

Kafatası'nın son pazarlık sahnesinde Dalbanezo'nun başını satın alarak araştırma yapmak isteyen diğer doktorun morg bekçisi ile girdiği diyaloglardan insan naaşının bile satılıp metaya dönüştürülebildiğinin, kapitalizmin bire bir insan bedenine olan saldırısı da net olarak gösterilmiştir.

Doktorun Sesi : Bu fena değil... hiç fena değil... Alın mükemmel herifte amma kafa varmış haa... Mükemmel... Suratın seviyesine bak.. Ala ala... Aldım... Ne vereceğiz?

Bekçi : 100 dolar

Doktorun Sesi : Amma ettin haa.. Ne bu Hint kumaşı mı? 50 dolar...

Bekçi : Alay mı ediyorsunuz.. Bu kafaya?

Doktorun sesi : Haydi 55 olsun... Nasıl?

Bekçi : Çıkın biraz daha... Mal bu mal... Herif belki dâhiydi. Kim bilir?

Doktorun Sesi : Öyle amma başıma bundan bir iş çıkarsa?

Bekçi : Hiç merak etmeyin kimsesi yok zaten. Hem şimdi teşhircilere göz yumuyorlar (Hikmet,1991: 90).

Bilim ve sanat dalları, Marksist felsefeye göre üst yapı kurumları olarak konumlandırılmışlardır. Kafatası'nda, Doktor Dalbanezo ve Şair üzerinden verilen bu konumların, kapitalist ekonomik sistemin işleyişinde, insanları ne denli farklı yerlere taşıyabileceğini açıkça görmekteyiz. Görece akıllılık eden şair, yeteneğinin ticaretini yapmakla bu ekonomik sistemin çıkarları doğrultusunda bir yöneliş izlerken, inandığı doğruları hayata geçirebilmek için yok olur. Hem bir bilim adamı olan Doktor Dalbanezo, hem de sanatçı olan şair yok olmakla karşı karşıya kalır. Hatta ölümünden sonra Doktor'un da bedeninin meta olarak kullanılması, kapitalist ekonomik sisteme yarar sağlamaya devam eder. Bu bakış kapitalist ekonomik sistemin insan hayatına yaptığı tahribatın ideal eleştirisi olarak değerlendirilebilir.

Politik tiyatronun özellikleri gereğince, metnin içeriğine dair bilgilendirme yapılması bu oyunda bap başlıklarının verilmesiyle de kendini gösterir. Bu başlıklar birinci kısım birinci bapta yazdığı gibi “*Dört telefon ve bir radyoya dairdir*” (Hikmet,1991:35), üçüncü bapta bulunan “*İcra edilmeyen bir taahhüde, Mister Klayn'a, yedi kat kirli merdivenleri çıkamayan peri-i ilhama ve bir ruhun hemşirelerine dairdir...*” (Hikmet, 1991: 42), ve “*Doktor Dalbanezo'nun Kafatasına dairdir*” (Hikmet, 1991: 89) gibi bap başlıkları ile okuyucu içeriğe dair hazırlanmakta, bilgilendirilmektedir. Politik tiyatronun belgeler sunma, sinema perdesinin kullanılması, döner sahnenin kullanılması gibi özellikleri bu oyunda saptanamazsa da, izleyiciyi çarpıcı şekilde politik olarak bilinçlendirmesi kolaylıkla fark edilir. Agit prop öğeler kullanılmamıştır fakat politik tiyatronun izleyiciye sunduğu var olan sorunsalın farkına vardırma yönelişi oyunda mevcuttur. Politik tiyatro güncel sorunları konu eder bu nedenle oyunun konusu da politik tiyatronun özellikleriyle örtüşür. Görüntü kullanımına yer verilmezken oyunun toplumcu gerçekçiğin ve Marksizm'in sanata yansımalarının seçkin örneklerinden olduğu açıktır. Oyunun sahnelenmesi ile izleyicide oluşturacağı etki göz önünde bulundurulduğunda işçi sınıfının bilinçlenmesi açısından politik tiyatronun amaçları ile aynı doğrultuda olduğu görülür. Oyun politik tiyatronun da özelliklerinde olduğu gibi izleyicinin çarpıcı şekilde etkilenmesi görevini üstlenmekte, izleyicilere sınıfsal bilinç konusunda ışık tutmaktadır. Oyun, kapitalist ekonomik sistemin Marksist felsefenin topluma yaklaşımı açısından değerlendirir ve insan yaşamı üzerindeki olumsuzluklarının eleştirisini yapar.

2.4. İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu?

İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu? Nazım Hikmet'in çok ses getiren, en tartışmalı oyunlarından birisidir. Sovyetler Birliği'nde, 1955 yılında kaleme aldığı oyunun ilk gösteriminin ardından (11 Mayıs 1957), sadece dört kere Moskova Satir Tiyatrosunda sahnelendikten sonra yasaklanır. Oyun daha sonra sahnelendiği ülkelerde oldukça fazla ilgiyle karşılanır (Makal, 2003:196). Epik biçimde yazılan oyun üç perde ve on tablodur. Toplamda yirmi üç oyun kişisi yer alır. Kimi tablolarında, seyirciyi oyunun konusu ve kişileri hakkında bilgilendirmek için ön oyunlar eklenmiştir. Oyun kişilerinin sahneye doğrudan çağrılmaları, İvan İvanoviç'in tasarladıklarının beyazperdeye yansıtılan fotoğraflarla gösterilmesi, politik tiyatronun özellikleriyle örtüşmekte ve izleyici bu şekilde bilgilendirilmektedir.

1955 yılı Sovyetler Birliği'ni anlatan oyun dönem insanının gerek sosyal gerekse bireysel yaşamında barındırdığı insani zaafların altlarını çizer. Oyunun ikinci dördüncü ve beşinci tablolarında işe yarım saat erken gelen, kendi makamında ofisin süpürgesini tamir eden, yanında çalışanlarla insani ilişkiler kuran, halktan kopuk olmayan Petrof'u tanırız. Dördüncü tabloda bulunan diyaloglarda Petrof' un insancıl kişiliğine tanıklık ederiz.

Petrof : (kâtibe) Sizdeki evrakların bir kısmını verin bana. Şimdilik işim az Muameleleri Maria Andreyevnayla beraber yaparız yine...(Maria Andreyevna'nın yanına gider) Müsadenizle... (Yazı makinesini alır, Maria Andreyevna önde kendisi arkada çıkarlarken Anna Nikolayevna'yı görür) Ne o teyzeciğim? Yoksa imzalatacak bir kağıdın daha mı var?

AnnaNikolayevna : Yok... Yok çok şükür... Hani olsa da imzalatamazdım sana...

Petrof : Neden o? Niye kızdın bana?

AnnaNikolayevna : Senin nene kızayım? Daktilonun makinesini yanında taşıyan amir görülmüş mü? Hangi nizamda, hangi emirde yazılı bu? Bana bak oğlum sen daha kırk yıl amirlik etsen tezgahın yeni çıkmış tesviyecisin... Tevekkeli değil seni görür görmez burnuma rahmetli oğlumun kokusu geldi. O da tesviyeciydi... Harpte öldü... Hoşça kal evladım... (Hikmet,1991:259)

Petrof, insani yönü ağır basan bir amir olsa da, içine sürüklendiği iktidar hırsı ve zaaflarıyla beslenmesi onu yıkıma götürür. Yaşadığı olaylar sonucunda Petrof yukarda örneklenen davranışlardan uzaklaşarak iktidar hırsına sahip olan ve bu uğurda insani olmaktan vazgeçen biri haline gelir. Oyunun ikinci perde altıncı tablosunda yer alan şu diyaloglar da Petrof' un değişimine etkili örneklerdendir.

Garson kız : Afedersiniz Sergey Konstantinoviç limon kalmamış.

Petrof : Limon kalmamış ne demek?

Garson kız : Bitmiş...

Petrof : Aldırın...(Kız gider)

İvan İvanoviç : Gördünüz mü? Sizi nasıl hiçe saydıklarını gördünüz mü? Sizin için, dairenin amiri için, kasabalıların velinimeti için bir dilim limon olsun saklamak zahmetine katlanmıyorlar... Gördünüz mü? Böyle bir ekiple siz yükseliş yollarında ilhamlandırıcı neticeler alabilir misiniz?

Petrof : Fazla yüz verdik... Şımarıldılar...

İvan İvanoviç : Pek doğru... Bu şımarıklık her şeyden önce, yani ortak işe, ancak zarar verebilir değil mi? Onlara yüz vermenizden faydalanacak olan yalnız düşmanlarınızdır değil mi?

Petrof : Bilmem... Galiba... Evet... Öyle...(Hikmet,2001:280)

Kendini Petrof'un düşmanı olarak tanıtan İvan İvanoviç, "İnsanın zayıf noktası nedir?" sorusundan hakaretle Petrof'a zarar vermek ister. Böylece seyirci de, odası gittikçe kendi resimleri ve büstleriyle dolan, ofisinin kapısı kendi boyunu aşan, çevresindeki dalkavukların sesinden en yakınlarının sesini duyamayacak kadar sağırlaşan Petrof'un mahvoluşunu adım adım izler. Petrof' un makam sandalyesi, her başarısızlığında biraz daha yükselir.

İlk tabloda, İvan, Petrof'a yaşamı boyunca çekeceği bir acı vermek istemektedir. Bunu gerçekleştirebilmek için Hasırşapkalı ve Kasketliden yardım ister. Hasırşapkalıdemogog özelliğiyle sivrilir. Yararsız içi boş bilgilerle donanmış olan Hasırşapkalı her şeyi çarpıtmakta ve yanlış anlaşılmalara olanak tanımaktadır. Kasketli ise Hasırşapkalı' nın zıttıdır. Haktan ve doğru olmaktan yanadır. Kasketli

kendisini “Ben işçisi, kolhozcusu, aydınıyla halkım, bu da bana basit halk diyendir” der. Hasırşapkalı, aksine İvan İvanoviç’i değil, Petrof’u destekler.

İkinci tabloda ise sosyalist bir ülkedeki çok iyi niyetli, otoriteden aldığı gücü halka karşı kullanmayan, hiyerarşik davranmayan bir yönetici tiplmesiyle karşılaşırken, üçüncü tabloda, İvan İvanoviç kendini tanıtır. İvan kötü niyetli bit oyun kişisidir ve Hasırşapkalı ile Kasketli oyun kişilerine “Bir insanın başına gelecek en kötü felaket nedir?” diye sorar. Çeşitli cevap arayışlarından sonra “gönül acısı” cevabına ikna olur ve önce Petrof’un sevgilisini elinden alır. Sonunda karar verir: Petrof’un zayıf damarını bulacaktır. Petrof’un zaafını bularak onu insani olan her şeyden ve onurundan yoksun bırakacaktır. Petrof’un zayıf noktasını uzun süre kollayan İvan, otorite sahibi olması gerektiğine inanmak için çeşitli çabalarının sonunda amacına ulaşır. İvan, bu özelliklerden yoksun bir yöneticinin, başarılı bir yönetici olamayacağına ikna olması için Petrof’a onu olduğundan daha karizmatik gösteren, göğsü madalya dolu portrelerini asmakla işe başlar. İşçilere karşı daha buyurgan olması gerektiğini öğütler. Kasketli’nin uyarılarını kulak ardı eden Petrof giderek değişmeye başlar ve eski Petrof’dan çok daha farklı bir insana dönüşür. Artık Hasırşapkalı ve İvan gibi davranan, emreden, öfkelenen ve doyum-suzlaşan, tatminsiz biri haline gelir. İşte yükselişi de bu nedenledir.

İvan İvanoviç, Petrof’dan yaşça büyüktür. Petrof gibi hümanist değil, aksine ona düşmanlık edecek kadar nefret eden bir kişilik yapısındadır. Öyle ki Petrof’u iyi niyetli dürüst tavrının devlet yönetiminde kötü örnek oluşturacağı gerekçesiyle kötüler. Odaklandığı tek şey Petrof’a düşmanlık etmek, onun “açığını” yakalamaya çalışmak ve Petrof’u tuzağa nasıl düşüreceğini kurgulamaktır. Bunu birinci perdenin üçüncü tablosunda dile getirir.

İvan İvanoviç : Ben İvan İvanoviç... Ben Sergey Konstantinoviç Petrof' un düşmanıyım. Kanser nasıl insan etinin, kurt nasıl elmanın, pas nasıl demirin düşmanıysa ben de Sergey Konstantinoviç' in öyle düşmanıyım. Bu düşmanlığı gerçekleştirmek, Petrof'u inim inim inlemek zamanı geldi artık. Petrof'a öyle bir iş etmeliyim ki, acısını çeksün ölene kadar. Bana yardım edin, bana akıl öğretin, demiyorum. (Alayla) Çünkü biliyorum, içinizde başkasına kötülük etmesini seven insan yoktur. Hepiniz melaikesiniz. (Ciddileşir) Doğrusu da, maalesef, içinizde başkaları için kötülük düşünmeyen insanlar yine maalesef diyorum, çoğunlukta... Kimden öğüt istemeli? Bazı ölüleri mezarlarından kaldırıp öğüt istesem...(Hikmet, 1991: 248) diyerek açıklar.

Giderek yalnızlaştırılan Petrof acı çekmeye başlar. Önceleri baş ağrısı şeklinde hissettiği bu acı zamanla şekil değiştirerek içindeki korkunç bir karanlığa dönüşür. Bir gün “Büyük Kent”ten çağrılan Petrof görkemli bir karşılama töreni beklentisindedir. Fakat böyle bir durum yaşanmaz. Halk tarafından sevilmediğini anlayan Petrof, Amiri Konstantin Sergiyeviç (Petrof'un tam adının Sergey Konstantinoviç olmasına atfen) ile birbirine çok benzemektedir. Petrof kendisini, hatalarını onda görerek farkına varır ve derhal geldiği kasabaya dönmek ister. Bu tablo ile kafası iyice karışan Petrof, düşünmeye başlar. Bütün olup bitenlerin ayırımına varır. Zaman yitirmeden İvan İvanoviç'i aramaya başlar ama kimse İvan İvanoviç diye birisini tanımamaktadır. Petrof aradığı cevapları Kasketli'de bulur. Kasketli, Petrof sopa ile dayak yerken de onu korumaya çalışır ve İvan İvanoviç yok olur. Yanıt arama ve İvan'ın varlığı hakkında düşünce üretme sırası seyircidedir artık.

İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu adlı oyun trajik ve gülünç olanın, ironinin yanı sıra coşku ve yerginin bütünlük içinde kaynaştığı politik bir oyundur. Tiyatro alanında her an yeni yollar yeni araştıran yenilikçi bir sanatçı kimliğiyle Nazım Hikmet, bu oyunda da Türk halk “orta oyunun” dan, maske tiyatrosu, gölge oyunu ve yeni gerçekçi tiyatroya kadar, sahnenin çeşitli yöntemlerinden ve anlatım araçlarından yararlanmıştır.Kasketli ile Hasırşapkalı arasındaki karşıtlıklar güldürü ögesi olarak kullanılmakta adeta Geleneksel Türk Tiyatrosunda var olan Kavuklu ile

Pişekar'ı andırmaktadır. Politik tiyatronun özelliklerinden olan bu araçların da sahnede kullanılması oyunun seyircide bıraktığı etkiyi güçlendirir.

Otoritenin verdiği güç, yöneticilerin, kendilerine ve yönettikleri toplumlara yabancılaşmaya neden olur. Hırslarını, erdemli olmaktan üstün tutanların içine düştüğü acınası durum, yavaş yavaş onların sonlarını hazırlar. Tarih bunun örnekleriyle doludur. Her çağda karşılaşılabilecek bu tip örneklerden birini anlatan, Nazım Hikmet'in "İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu" adlı eseri hırsı ile erdemi arasında kalan bir memurun değişimini aktarır. *İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu? Trajik ile gülünç olanın, ironi ve lirizmin, çöşku ve alayın bütünlük içinde eriyip kaynaştığı acımasız bir yergidir* (Babayev,2002:357).

Politik tiyatronun doğal özelliklerinden olan izleyiciyi Marksist felsefe doğrultusunda bilinçlendirme ve düşündürme, harekete geçirme gereği oyunda kullandığı araçlar ve kullandığı dil itibarıyla de gereğini yerine getirmektedir. Nazım Hikmet'in kapitalist ekonomik sistemin baskı ve sansürün bir benzeri olan sosyalist blokta da kendini göstermiş Marksizm'in doğru uygulanışına dair eleştirileri kaldıramayan bürokratlar oyunu yasaklayarak kendi meşruluklarını sağlamaya çalışmışlardır. Bu nedenlerle oyunun çarpıcılığı ve güncelliği vurgulanırken Nazım Hikmet'in toplumsal yapıya yönelik eleştirisi ortaya konmaktadır.

İvan İvanoviç, Nazım Hikmet'in kalıpcı sanat anlayışının hüküm sürdüğü günlerde çok ciddi tepkiler çeken oyunudur. Oyunda sinema perdesine yansıtılan görüntünün kimi, niçin hicvettiği rahatlıkla anlaşılırken insanın zaaflarının nelere yol açabileceği de açıkça anlaşılır. Epizotlar halinde yazılan oyunda, ön oyunlarla izleyicinin bilgilendirilmesi, izleyicinin egemen sisteme karşı bilgilendirilmesi, oyun kişilerinin çarpıcı biçimlerle izleyiciye aktarılması, sahne tekniğinin etkili kullanılması politik tiyatronun doğal gereklerindedir. Oyun epik öğeler taşıması bakımından da tiyatro tarihimizde önemli yer tutar.

2.5. Nazım Hikmet'in Diğer Oyunları

Fatma Ali ve Diğerleri Nazım Hikmet'in 1952 yılında Sovyetler Birliğinde yazdığı ilk oyunudur. Rusça' da ise Türkiye Üstüne Bir Hikaye ya da Türkiye'de adıyla bilinir. Oyun yaşanmış gerçek bir olaydan yola çıkılarak yazılmıştır. Üç perde ve toplamda on üç tabloda oluşur. Oldukça kalabalık bir oyuncu kadrosuna sahiptir. Fatma Ali ve Diğerleri, yazılışından ve sahnelenişinden 59 yıl sonra Türkiye'deki okurlarına ulaşır. Böylelikle eksik oluşturulan külliyyatın bir parçası daha tamamlanmıştır (Güneş,2011:8).

Dönemin hükümeti Türkiye'nin Kore'ye asker gönderme kararını T.B.M.M' ye danışmadan alır. Sivil toplum kuruluşları bu kararı eleştirir. Bu nedenle dönemin birçok sivil toplum kuruluşu kapatılır. Oyun kahramanlarının yaşam öyküleri bu anlamda döneme göndermede bulunur. Kocasını ve oğlunu savaşta kaybeden Fatma, şimdi de torunu Ali'yi savaşa göndermek üzeredir. Torunu Ali'yi de ölüme yollamak istemeyen Fatma bir zamanlar sütanneliğini yaptığı medya patronu Kamil'den yardım ister. Kamil'in savaş yanlısı tutumu nedeniyle istediği desteği alamayan Fatma'yı, Kamil'in sekreteri Barış Derneği'ne yönlendirir. Derneğe giden Fatma, torunu Ali'yi savaşa yollamamak için bir destek göremez, dernek savaşın asla çıkmaması için çalışma yapmakta bütün Alileri kurtarmak istemektedir. Dernekte de kendi başına bir mücadeleye girişmeyi düşünen Fatma, Barış Derneği'ne üye olur.

Kore'de savaşacak halk çocuklarının askere gönderilmemesine ilişkin yayımladıkları çağrı metnini halka ulaştırırken derneğin yöneticileri ile beraber Fatma da tutuklanır. Özellikle Fatma'nın torunu Ali'ye olan düşkünlüğünden faydalanarak, o işbirlikçilik için zayıf halka olarak görülür. Fakat Fatma işbirlikçi olmayı reddeder.

Oyun yaşanmış bir olaydan konusunu alması ve belgelere dayanması itibariyle politik tiyatrunun doğal gereklerini yerine getirir verilere sahiptir. Ayrıca politik tiyatrunun felsefi zeminini oluşturan Marksizm'in oyunda belirgin söylemlerle kendini var etmesi de bunun açık göstergelerindedir. Kapitalist ekonomik sistemin insanın ve insani duyguların yok oluşundaki en önemli neden olduğu görüşünden hareketle savaşların ve savaşların yarattığı bütün olumsuz

sonuçların muhatabı olan halkın tek kurtuluş yolunun daha demokratik bir sistem için örgütlenmek olduğu gerçeği vurgulanır. Oyun politik tiyatronun öngördüğü gibi insanı bilinçlendirme görevini üstlenmekte, izleyicilere sınıfsal bilinç konusunda ışık tutmakta, kapitalist ekonomik sistemin insana rağmen var olduğunu anlatmaktadır. Oyunda kapitalist ekonomik sistem Marksist felsefenin öngördüğü şekilde değerlendirilir ve insan yaşamı üzerindeki olumsuzlukların eleştirisi yapılır.

Nazım Hikmet'in, 1932'de yazdığı ve aynı sene Darülbedayi' de sahnelenen **Bir Ölü Evi** adlı eseri, üç perde on bir sahne şeklinde yayımlanır. İkinci perde diğerlerine göre daha kısa olduğu için ara oyun niteliği de taşır. Toplumsal ve ailevi ilişkilere modernleşme olarak yansıyan kapitalizmin, insanların hayatını nasıl etkilediğini tartışır. Oyun, insani değerlerin kayboluşunu, para ve servet düşkünlüğünün, giderek her türlü ilişkiyi nasıl belirlediğinin altını çizer. Kapitalizmin aslında çıkar ilişkisine dayandığını göstermesi açısından oyun Türkiye'deki burjuvaziye karşı tiyatro yoluyla yöneltilen bir eleştiridir. Bir Ölü Evi, burjuva miras hukukunu eleştirerek, kapitalizmin aile fertlerini birbirine aile bağı ile değil de sermaye bağı ile bağladığının açık bir göstergesini oluşturur. Bir Ölü Evi adlı eserde ailedeki kimse aslında ölüm karşısında acı çekmez, kalacak mirasın ve çıkarlarının peşine düşer. Friedrich Engels'in "*Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*" adlı eserinde eleştirdiği, kapitalist toplumlardaki aile yapısı bu oyunla bağ kurmak son derece olasıdır. Nazım Hikmet bu eseri kara komedi niteliğindedir.

Oyun yaz mevsiminde bir sabah başlar ve aynı günün gecesinde son bulur. Dekor sokak kapısı taşılığı, sofa, mutfak, kızın odası, salon ve tabutun bulunduğu bir konakta geçer. Merdiven, kapı, ayna, resim, yatak, şamdan gibi dekorlar toplumsal gerçekçilik akımının öngördüğü şekilde, işlevsel olarak değerlendirilir. Sevda Şener oyunu: "*Bir Ölü Evi, birbirini neden sonuç bağı ile izleyen serim-düğüm-çatışma-kriz-çözüm dizgesini içeren sağlam yapılı bir oyundur*"(Şener: 2002: 34) şeklinde değerlendirir.

Oyun kişileri Kamburun Anası, Ağabey, Ağabey'in Anası, Kız, Doktor, Dadı, Hizmetçi, Banka Müdürü, Hoca, Zerzevatçı, Turşucu, Melonlu, Kambur, Başörtülü Kadın'dan oluşur. Özel isimleri olan yalnızca dört oyun kişisi vardır. Cenazeyi

kaldırmakla görevli Veli, diğler hoca Asım, kızın nişanlısı Firuz ve şair arkadaşının adı Melih.

Olayların merkezinde aile üyeleri bulunur. Onların çevresine aileyle ilişkileri dolayısıyla olaya karışanlar yerleştirilmişlerdir. En dış halkayı ise yakın ve uzak çevreden tanıdıklar oluşturur. Ölenin ilk karısı ve Ağabey'in annesi olan Başörtülü Kadın, yalnızca iki sahnede yer aldığı halde Kamburun Anası ile Ağabey arasındaki gizli düşmanlığı su yüzüne çıkarma işlevini görür. Yan oyun kişilerinin sınıfsal ve kültürel özellikleriyle tipleştirilmiş olmasına karşın Kambur, Ağabey, Kamburun Anası gibi olayların ekseninde yer alan kişiler karakter ayrıntılarıyla donatılmışlardır (Şener: 2002: 36).

Oyun kişilerinin kullandığı dil ile aralarındaki bağın ustaca kurgulanışı olayların gelişimine de bire bir etki eder. Oyundaki düğüm, kriz ve çözüm noktalarının oluşması için gerekli zemini bu ilişkiler üzerinden yapıntılandırır yazar, toplumcu gerçekçiliğin felsefi boyutunu da ustalıklı oluşturmayı başarır.

Oyun hasta olan babanın vefat haberi ve çevresindekilerin bu habere verdiği tepkiler ile başlar. İlk perdede vefat haberini evin hizmetçisinden alan küçük oğlan Kambur'un, bu habere beklenildiği gibi bir tepki vermektense, Hizmetçi kızı sıkıştırmaya çalışması ölüm karşısındaki duyarsızlığı gözler önüne sermesi açısından önemlidir. Kambur'un annesi ise ölümü sahte bir feryat ile karşılar. Bu feryat diğler komşulara ve çevreye yansıdığıdaysa komik unsurlar gelişim gösterir. Çünkü hiçbirinden gerçekten bu ölüme üzülmez. Ölüm haberi alınır alınmaz miras derdine düşen aile efradı ve çevrenin tepkileri buruk bir komedi hissini yaratır. Doktorun hissizliği, başörtülü kadının çokbilmiş yorumları, ailenin yakın dostu Veli'nin aslında parayla dost oluşu, kızın bütün gün eğlenip eve sarhoş gelişi ve ölüm haberini aldıktan sonra bu haberi nişanlısı ile sevişerek değerlendiren Firuz' un fırsatçılığı önemli ironilerdir.

İkinci perdede, öğle vaktinde kaldırılacak cenazeye katılan aile efradının ve komşuların, cenazeden başka her şeyin konuşulduğu bir atmosferde başlar. Yollanan çelenklerin ne kadar tuttuğunun hesabını yapanların, törenin düzensizliğinden bahsedenlerin, tabutun üzerine örtülen örtünün nasıl durması gerektiğini tartışanların hüzünlü bir eda ile yapılması komik unsurunu güçlendiren etmenler olarak karşımıza

çıkar. Bu ikiyüzlülük, sevgisizlik ve paraya tapınma diyalogları tabutun üstüne vefat eden kişinin sağken kullandığı şapkanın eğik bir şekilde konulması ile son bulur.

Üçüncü perdedeyse bütün düğümler krizlere dönüşür, çatışmalarsa yıkıma denk düşecek şekilde yapılandırılır. Cenaze sonrası miras kavgalarının yaşandığı bu perdede saklanan altın küpün bulunması telaşına düşülür. Bu esnada hocanın ısrarla pilav ve helva istemesi komediyi güçlendirir. Aile içinde çıkan kavgada Ağabey, kardeşinin başına şamdan ile vurarak ağır şekilde yaralanmasına neden olur. O sırada da Veli Efendi bahçede bulduğu bir küp altınla sahneye dahil olur. Böylece ölümcül darbe bir ironiyle noktalanır. Sevda Şener oyun için: *“Bir Ölü Evi’nde gerçeklerin trajik anlamı değil, grotesk yanı vurgulanmış, korkutucu olan güldürücü olanla dengelenmiştir. Bilinçsiz batı hayranlığını, züppelik, eğlence, seks düşkünlüğü bu sınıf insanına özgü taşkınlıklar olarak eleştirilmiştir. Bir Ölü Evi genelde gerçekçi akım çizgisinde bir oyun olmakla beraber sembolizmin de etkilerini taşır”* (Şener,2002: 41-42) tespitlerini yapar.

Bir Ölü Evi toplumun belirli kesimlerinde ahlak çöküntüsüne neden olan paraya tapınma düşüncesinden başka hiçbir şeye itibar etmeyen insanların -kardeş bile olsalar- sürüklendiği batağı gösterir. Burjuva toplumunun pespayeliği, zevk, ün ve para tutkusunu trajikomik bir dille izleyiciye aktarır. Bu nedenlerle devleti oluşturan en küçük yapı taşı olarak adlandırılan aile kurumundaki yozlaşma devletteki yozlaşma ile paraleldir. Aileyi oluşturan bireylerin birbirleri ile olan ilişkisi sevgi temelinde değil sermaye temelinde geliştiği ve bu durum eleştirildiği için politik tiyatrunun felsefesi ile örtüşür. Politik tiyatrunun özelliklerinden belgelere dayanma, tiyatroyu bir propaganda aracı olarak görmesi, dia, projeksiyon kullanımı vb özelliklerine bu oyunda rastlayamıyor olsak da, amaçları açısından değerlendirildiğinde kişileri kapitalizme karşı bilinçlendirmesi konuyu gündelik hayattan alıp Marksist açıyla işliyor olması gibi nedenlerle politik tiyatrunun amaçlarıyla örtüştüğünü görürüz.

Nazım Hikmet’in tiyatrosunda toplumcu gerçekçiliğin en seçkin örneklerinden olan **Şöhret** adlı oyunun, ilk baskısı 1935 yılında yapılır. Eser, Nazım Hikmet’in dördüncü oyunudur. Şöhret, 1953 yılında ufak değişikliklerle yeniden kaleme alınır. **Unutulan Adam** adıyla da anılan oyun iki perde ve altı sahneden

oluşur (Hikmet,1991: 142). Detaylı dekor tasvirlerinin yapılması, olayın geçtiği zamana dair bilgiler verilmesi inandırıcılığı arttırması açısından önemlidir. Olaya uygun atmosferin yaratılması için ümitli, coşkulu sahneler gündüz, acıklı sahneler ise gece vakitlerinde geçirilmiştir. İkincil oyun kişilerini daha da azaltan yazar başrolün yorum ve yaratı olanağını geliştirmesine de olanak tanır. Oyun, meşhur bir doktorun şöhret tutkusuyla yaşadığı yıkımı anlatır. Karı, koca ve çocuk arasındaki ilişki sarmallarını inceleyen Şöhret, aile dramıdır.

Oyunun başrolünde bulunan Doktor, ilk evliliğinden olan kızıyla ve yaşça ilk karısına göre daha genç ve güzel olan karısıyla birlikte yaşamaktadır. Uluslararası tıp camiasında da saygın bir yeri bulunan doktorun özel hayatı iyi değildir. Genç asistanı ile karısı tarafından aldatılan Doktor, bu haberin yayılması halinde saygınlığına gölge düşeceği için susmayı tercih eder. Üvey annesinden nefret eden kızı ise bu suskunluğa anlam veremez. Kızının da evli bir adamdan hamile olduğunu öğrendiği zamansa Doktor' un hayatı alt üst olur. İç çatışmaları artar. Saygınlığını, ününü korumak ve çıkacak skandalları önlemek için kızının da ısrarıyla kürtaj faaliyetine bizzat kendisi girişir. Bu esnada kız hayatını kaybeder ve doktor hapse girer. Hapishanede yaşadığı beş sene boyunca unutulan ve bütün mesleki ününü yitiren Doktor hapisten çıktıktan sonra evine geri dönmeye karar verir. Döndüğünde ise asistanının onun yerini almış olduğunu görür. Artık Doktor ünlü olduğu zamanlardan kalma gazete haberlerini ve fotoğraflarını alarak, asla geri dönmek üzere evi terk eder. 1953 yılında ufak tefek değişikliklerle Moskova'da sahnelenen bu oyun için Nazım, şu açıklamayı yapar:

Profesörün başına gelenler herhangi bir ülkede, bu arada Sovyetler Birliğinde de pek çok insanın başına gelebilir. Ne yazık ki kapitalist toplumun kalıntıları ve burjuva ahlaki ülkemizde yaşamaktadır henüz. Özbekistan'da yüksek devlet görevlisi birinin evli bir erkekten gebe kalan kızının, babasını kötü duruma düşürmemek için intihar ettiğini anlatmışlardı. Toplumsal durumların üzerine titreyen insanlar az mı bizde?(Makal,2003:173) .

Doktor ahlak değerlerinin ait olduğu sınıfa göre belirlendiği bir çevrenin insanıdır. Sahip olduğu şöhreti her ne pahasına olursa olsun kaybetmemek için kendi doğrularına söz geçiremez. Doktor için önemli olan çevrenin kendisi hakkında düşündükleridir. Toplumsal hayatında kendisine biçilmiş rolün dışına çıktığı anda yaftalanacak ve şöhreti yara alacaktır. Beğenilmek, takdir edilmek, ününe ün katmak ve sürekli gündemde kalmak için kendisinin de istemediği ama yapmaya mecbur olduğu eylemleri hayata geçirmekten geri duramaz. Doktor' un içimizi en çok acıtan yanı yaşadıklarının, dediklerinin yalan olduğunu bildiği halde bu oyunu sürdürmeye devam etmesidir. Bir yandan karısının ihanetini hazmedemezken diğer yandan bulunduğu konumu kaybetmemek için buna göz yummak zorunda kalması buna bir örnektir. Doktor adını ve şöhretini korumaya çalışırken dürüstlüğü kaybetmekten geri duramaz. *Oyunun ilk perdesinde karısına ve kızma çok etkilendiği bir öyküyü anlatır. Unutulan Adamlar Kıraathanesi adını taşıyan bu öykü, bir zamanlar ünlü ve başarılıyken herkes tarafından unutulmuş insanları anlatır. Doktor' un yaşayacaklarının bir önermesi olarak da değerlendirilebilecek bir öykü, aynı zamanda onun kaygılarının şiddetini gösterir*(Karacabey, 1995: 40).

Aslında doktor iyi niyetli, sevecen bir insandır. Yaşadığı evin bir odasını muayenehane gibi kullanmakta parası olmayan muhtaç olan insanlara bu odada yardımcı olmaya, onları tedavi etmeye çalışır. Kızı ise son derece mutsuzdur. Aile ilişkilerindeki sıkıntılı durumlar kızı birebir etkilediği için kimi duygularının gelişiminde aksaklıklar meydana getirtir. Kız babasından adeta öç almak istemektedir. Bu nedenle evli bir erkekten hamile kalarak onun kariyerini sıkıntıya sokmaya çalışır. Fakat gene aynı nedenlerle kürtaşı babasının yapması için zorlar. Kız babasına öfkeli ama onu rezil etmemek için hayatını koyar ortaya. Kız böylece, Doktor'dan adeta intikam alır. Doktorun ikinci eşi ise onunla yalnızca parası ve şöhreti için evlenmiştir. Kendisine göre epey yaşlı olan Doktor'a yaptığı ihanetten dolayı herhangi bir rahatsızlık yaşamamaktadır. Öyle ki ahlsız bir yapısı olduğu kız ile girdiği diyaloglardan anlaşılır. Asistan ise Doktor' a daima saygılı ve ona her alanda yardımcı olmaktan mutluluk duyan, çalışkan bir yapıya sahiptir yalnız aşk ilişkilerinde son derece kıskanç ve hızlıdır. Doktor kadar zeki olmayan asistan bu yardımcılık misyonundan doktor hapse girdiğinde kurtulabilmiştir.

Unutulan Adam, iki perdeden oluşur. Olaylar dizisi hızlı bir biçimde gelişir. Birinci perdenin ilk tablosunda oyun kişileri tanıtılır. Aralarındaki ilişkinin seriminden sonra ikinci tablo Doktor'un mesleki başarılarını ve şöhretini gösterir. Asistan ile Kadın arasındaki ilişki de bu tabloda netleşir. Üçüncü tabloda kızın hamile olduğu anlaşılır. Kadın ile Asistan evden giderler. Dördüncü tabloda kürtaj ve ölüm gerçekleşir. Doktor kendini ihbar eder. İkinci perde hapishane müdürünün odasında başlar. Bir caninin fotoğraflarını çekmek için gelen Fotoğrafçı, bir zamanlar fotoğraflarını çekmek için uğraştığı Doktor'u tanımamıştır. Doktor'un beş yıllık cezası bitmiştir, evinin anahtarlarını teslim alır. Altıncı ve son tablo Doktor eve gelir. Evde ona ait hiçbir izin kalmadığını görür ve evden ayrılır (Karacabey, 1995: 42).

Toplumun yaşadığı başta ahlaki değerler olmak üzere her alanda gözlenen çürümeyi etkili şekilde teşhir eden yazar, tıpkı Bir Ölü Evi adlı oyunda olduğu gibi insani ilişkilere yansıyan kapitalizmin ne gibi yıkımlar yaşatabileceğini anlatır. Politik tiyatrodaki kişileştirmenin yalın ve derinliksiz olması istenirken bu oyunlarda güçlü psikolojik alt yapısı olan karakterler göze çarpar. İzleyiciyi slogan atmadan da etkileyen bu oyun seyirciyi siyasallaştırma açısından da işlevseldir. Konularını günlük hayattan alıyor olması, izleyicinin çarpıcı şekilde etkilenmesi ve kapitalizme karşı mücadele etmenin önemini anlatması bakımından oyun politik tiyatrodun amaçları ile örtüşür. Döner sahne ve diğer teknik gereçlerin kullanımı her ne kadar metinde önerilmemişse de oyun döner sahne kullanıma da uygundur.

Toplumcu gerçekçiliğin bir diğer örnek tiyatro oyunu da **Yolcu** adlı oyundur. Anadolu insanını çok iyi gözlemleyen Nazım Hikmet, yurtsever kişiliğini eserlerine yansıtmaktan da geri durmaz. Kurtuluş Savaşı'nın etkilerinin hayatın her alanında hissedildiği zamanlarda bir istasyonda sıkışmış insanların ilişkilerini de ustalıkla anlatır. Nazım Hikmet'in 1940'lı yılların başında yazdığı, ilk baskısının 1966 yılında yapıldığı Yolcu adlı oyunu üç perdedir. Oyun 1958 yılında Sovyetler Birliği'nde **İstasyon** adı ile sahnelenir. İstasyon Nazım Hikmet'in Yolcu'yu yeniden biçimlendirdiği halidir. Oyun kişilerinin isimleri ile birkaç küçük değiştirilmeye

gidilmesinin haricinde, olay örgüsünde ciddi bir oynama yapılmamıştır (Şener,2002: 55).

Yolcu gerçekçi bir oyundur. Fakat Nazım Hikmet sözcüklerin, görüntünün, seslerin, ışığın, düz anlamları yanında alt anlama gönderme yapan göstergesel değerlerden de yararlanmıştır: Örneğin, kış ve kar, yazarın öteki oyunlarında da olduğu gibi, yalnızlık duygusunu, korkuyu anlatacak biçimde kullanılmıştır. Buna karşın yıldızlar, yıldızlı gök umudu simgeler. Dama oyunu ikili mücadelenin belirtgesi, köstek, zincir, görünümü ile sorunsalın simgesidir. Pencerenin kapatılması, dışarıyı ile irtibatın kesilmesini, havasız kalmayı, ölümü çağırıştırır. İstasyon Şefi'nin son sözleri bu anlamı pekiştirir. Devrilen ağaç, telgrafla sağlanan iletişimi kopardığı için dış dünya ile bağlantının somut engeli olmuştur; aynı zamanda yenilmiş karşı gücün (savaşta düşmanın) kısa bir süre daha engelleme işlevini sürdüreceği, fakat er geç tümüyle yok edileceği düşüncesine gönderme yapılabilir. İşe yaramadığı için terk edilmiş, fakat devlet malı olduğu gerekçesiyle Şef'in yakmaya yanaşmadığı çürük tahta vagon, bertaraf edilmesi gereken yozlaşmış eski düzenin simgesi olabilir (Şener:2002: 61).

Olaylar 1921 yılında bir Anadolu kasabasındaki tren istasyonunda geçmektedir. Kurtuluş Savaşı sırasında bir istasyonda yaşayan karı kocanın monotonlaşan hayatını konu edinen Yolcu gerçekçi bir dekor anlayışı ile yazılır. İstasyon şefi, istasyondaki bürosunun üst katındaki iki gözlü küçük evin bir odasında karısıyla birlikte yaşar. Diğer odadaysa makasçı kalır. İstasyon şefinin bir gözü kör olmakla birlikte cinsel açıdan iktidarsızdır. İstasyon Şefi'nin karısı ihtiraslı karakteristik yapısı nedeniyle her fırsatta bu açlığı dile getirmektedir. Bu şef için bir aşağılanma nedenidir. Şef'in karısı ve makasçı arasında da belirgin bir ilişki söz konusudur. Şef'in karısı trenlerden topladığı gazeteleri köyün bakkalına satarak para kazanmakta bu kazandığı paralarla da kaçma planları yapar. Olaylar kadının makasçıyı övüp eşini sürekli yermesi ile devam ederken bir gece istasyona bir atlı asker gelir. Bu savaştan izinle köyüne gitmeye çalışan bir askerdir. Askerin Kurtuluş Savaşının bir neferi olması nedeniyle, anlattıklarıyla istasyondakilere heyecan yaşatır. Bu sırada köyün ağası ve aynı zamanda bakkalı olan Mehmet, adamlarıyla birlikte istasyonu soymak için harekete geçer. Silah kullanmayı bilen Şef ve izinli asker, bakkal Mehmet'i vurmaya başarır. Adamlarıysa kaçar. Yalnız Şef

yaralanmıştır. Makasçı da Şefi kurtarmak için çabalamaya başlamış olsa da, Şef “yolcudur Abbas, bağlasan durmaz” sözleri ile öleceğini ima eder. Oyun bu replikle son bulur. Kurtuluş Savaşı’nda önemli yer tutan İnönü Savaşlarına atıfta bulunulan ve Çerkez Ethem olaylarından da söz edilen oyunda, işgallerden duyulan rahatsızlık sürekli vurgulanır. Milli Mücadele esnasında düşmanla işbirliğine girişen hainlerin sınıfsal kimliklerine dair de açıklamalarda bulunulan oyunda burjuvaziyi temsil eden zenginlerin vatanı kolaylıkla satabildiği aktarılırken, yoksul işçi ve köylü kesimlerince direnişi yüceltilir.

Oyundaki herkesin ortak bir özelliği vardır o da hepsinin yolcu olmasıdır. Oyunun adı da buradan gelir. Oyunda dikkat çeken bir diğer unsur da hiçbir şeyden asla tatmin olmayan bir din görevlisinin kızı olarak dünyaya gelen istasyon şefinin karısıdır. Hiç çekinmeden makasçı ile eşini aldatabilen bu kadının ihtirası şu sözlerle dile getirilir: “*Kanım sıcak. Dünyaya doyamadım, içimi boşaltmadım ki. Bir kadın kıymet bilen eline düşseymişim...*” (Hikmet,1991: 22).

İlk perdede istasyon binasının içinde, biri üst katta Şefin evine, diğeri bekleme yerine açılan iki kapı, gişe penceresi ve karlı manzarayı gösteren pencerelerin bulunur. Telgraf makinesi, soba, lamba, faraş, süpürge, tabanca, köstek, tencere, tas, dama oyunu seti, kitaplar ve gazeteler oyunun içinde işlevsel kullanılacak şekilde kurgulanır. Karlı hava, telgraf iletişiminin olmaması ve trenlerin bile bu küçük istasyonda durmadan geçmesi iletişimsizliği ve yalnızlığı izleyiciye aktaran önemli verilerdir. Bu yalnızlık içinde Şefin Karısı ve Makasçı arasındaki yakınlık Şef’in şüphelerini iyice artırmaya yeter. Bu sahnelerde gerilim Şef, Şef’in Karısı ve Makasçı arasında gelişen tiyatrodaki sıklıkla kullanılan karı-koca-sevgili arasındaki gerilimdir. İkinci perdede ise Şefin karısının cinsel açıdan yetersiz bulunduğu eşine alternatif olarak gördüğü makasçıya meyletmesi; Makasçının da bu meyle karşılıksız kalmaması ile başlar. Şef ile makasçı arasındaki üstü örtük olarak verilen dama oyununun hamleleri aslında ikili ilişkilerin açıkça ortaya konulduğu bir hale bürünür. Oyun hamlelerini yaparken Şefin silahlardan bahsetmesi Makasçıyı tehdit etme anlamı içerir. Makasçının niyeti ise dünyadan izole şekilde yaşanan bu yerden biran evvel başka yerlere gitmektir. Şef’in, aldatıldığı şüphesini ortaya çıkarmak için, Makasçının kösteği ile eşini test etmesi sonucunda şüphelerinde haklı olduğu sonucuna varır. Üçüncü ve son perdede ise dışarıdan bir atlı istasyon binasına

doğru yaklaşır. Bu atlı Kurtuluş Savaşında çarpışan ama izinli olarak memleketine giden bir askerdir. Dış dünyada neler olup bittiğini bilmeyen istasyondakiler atlının getirdiği haberlerle telaşa dşerler. Atlı asker, köy bakkalının düşmanla işbirliği yaptığı ve ona engel olmak için arpışılması gerektiği konusunda istasyondakileri ikna eder. Ankara’da bir silah fabrikasına gitme niyetinde olan Makasi istasyondan ayrılmak üzereyken Bakkal Mehmet ve adamlarının baskın vermesi zorunlu bir çatışma ortamı doğurur. Çatışma sırasında kişisel hesaplar bir kenara bırakılır. Tek çıkar yolun istasyonu savunmak için dayanışma olduğu anlaşılır. İyi bir nişancı olan İstasyon şefi Bakkal Mehmet’i vurmaya başarır fakat kendisi de ağır yaralanır. Makasi’nin gayretleri de onu hayatta tutmaya yetmez. Oyun “Yolcudur Abbas bağlasan durmaz” sözleri ile son bulur.

Yolcu oyun kişileri iyi geliştirilmiş, olay kurgusu inandırıcı, gerilimi, tartımı yerli yerinde bir oyundur. Her oyununda biçimsel yenilikler denemiş olan yazar bu oyununda da bir n açıklama sahnesi eklemiştir. Sahneye ıkan Aktör adı verilmiş olan konuşmacı olayın geçtiği yılı, yeri tanıtır, oyunda bir davanın savunulduğunu belirtir. Bu kısa konuşmanın bir işlevi seyirciye oyunu daha iyi anlamasını sağlayacak n bilgiyi aktarmakta, bir işlevi de onu düşünmeye ve yargılamaya davet etmektir (şener, 2002: 60).

Nazım Hikmet bu eserinde politik tiyatronun özelliklerinden konularını gündelik hayattan alma, işlenilen konunun tarihsel dayanaklarının olması ve izleyiciyi Marksist görüşler doğrultusunda bilinçlendirmesi gibi özellikleri kapsar. Bu zellikler toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla da yakın ilişkidedir. Oyunda kullanılan dekorun gerçekçi olması ve işlenilen konunun çarpıcı Şekilde izleyiciye geçmesi politik tiyatronun gereklerindedir. Kapitalizmin insanı yalnızlaştıran ve güçsüzleştiren etkilerinin de eleştirildiği oyunun izleyicide anti emperyalist duyguların gelişmesini sağlar. Bu açıdan oyunun politik tiyatronun insanı eyleme geçirme hedefleriyle örtüştüğü açıktır. Burjuva sanat anlayışıyla tamamen zıt işlevlere sahip Yolcu adlı oyun gerek sahneleme aşamasında, gerek kişileştirmedeki başarısıyla gerekse etkili oyunculuklarla izleyicide derin izler bırakır. Sahnelendiğe iz bırakmaya devam edeceği açıktır.

Daha önceki eserlerinde olduğu gibi **Sabahat** adlı eserinde de Nazım Hikmet, zenginlerin insanın saflığından nasıl faydalandığını anlatır. 1948 yılında, altı sahneden oluşturduğu oyunun ilk baskısı 1966 yılında yapılmıştır. Türkiye’deki tek partili yılların izlerini sıklıkla gördüğümüz oyunda bürokrasinin, yargının ve zenginlerin ülke üzerindeki ve sosyal hayattaki nüfuzları söz konusudur. Bir taraftan zenginler halkı ezdikçe ezmeye devam ederken, diğer taraftan da işçi ve köylüler ezilmemek için çatışmaya dayalı bir ilişki içerisindedirler. Oyunun merkezinde, ne annesi ne de babası olan Sabahat adlı on altı on yedi yaşlarında bir kız vardır. Evlat edinilerek büyütülen Sabahat bir fabrikada işçidir. Evlatlık olduğu ailede Yılanıcı İbrahim lakabı ile tanınan, işsiz, asalak bir baba vardır. Üvey annesi ve Sabahat çalışırken o eve gelen parayı yer, herhangi bir üretimi yoktur. Yoksulluktan bıkan aile bireyleri, bolca para karşılığında Sabahat’ı fabrika patronunun oğluna peşkeş çekerler. Sabahat, uğradığı bu büyük mağduriyet karşısında verem hastalığına yakalanmış olsa da hayata tutunmak için elinden geleni yapar.

Çevresinde saygın ve itibarlı biri olarak bilinen Ali Usta ve yeğeni Murat da önemli oyun kişilerindedir. Dik başlı, onurlu bir genç olan Murat Sabahat ile tanışır ve ona aşık olarak evlenme kararını alır. Yılanıcı İbrahim ise bu evlilik fikrine sermayesinin elinden gideceği kaygısıyla karşı çıkar. Ali Usta’nın dükkanında çıkan arbedede, Murat tarafından ağır yaralanan İbrahim hastaneye kaldırılır. Oysa Murat sadece kendini korumak ister fakat o da hapse atılır. Bu yaşanan olaylar neticesinde üvey annesi Sabahat’ı sorumlu tutar ve onu evden sokağa atar. Sabahat tam anlamıyla çaresizdir. Bu sırada daha önce Sabahat’ın rızası olmadan cinsel açıdan kendisinden faydalanan patronun oğlu, Sabahat’ın sevdiği Murat’ı hapishaneden kurtarma vaadi ile tekrar Sabahat ile birlikte olur. Bu ilişkiden hamile kalan Sabahat, durumu görücü olarak hapishaneye ziyaretine gittiği Murat’a anlatır. Görüşme Ali Usta’nın yakın arkadaşı olan ve bu nedenle iyi niyet gösteren hapishane müdürünün odasında gerçekleşir. Müdür, kendisine gelen bir haber sonucu Sabahat ile Murat’ı odasında baş başa bırakmak zorunda kalır. Sabahat’ın aldığı haberle deliye dönen Murat hakaret etmeye başlar. Sabahat gene istemeden birlikte olmasının nedenini Murat’ın idam edilmemesi için yaptığını açıklamaya çalışır ama çılgına dönen Murat ikna olmaz hakaretlerine devam eder. Sabahat bunca hakarete katlanamayarak yaşadığı hayatın da kendisine verdiği bıkkınlıkla ve müdürün masasında bulunan

tabanca ile kendisine ateş eder. Oyun Sabahat'ın vefatı ile sona erer. Sabahat'ın son nefesini verirken söylediği “*benim canımı yaktınız*” cümlesi, su gibi tertemiz kızın üzerinde baskı kuran, ondan faydalanan insanlara ve toplumsal sisteme karşı naif bir başkaldırışın ifadesidir.

Oyun, ikinci dünya savaşı sonrası ekonomik zorluklarla boğuşan emekçi kesimin hayatından izler taşır. İşsizlik, geçim sıkıntısı, sağlık sorunları, baskı, anlayışsızlık, vurdumduymazlık, adaletsizlik ve sömürü düzeninin olduğu bu zamanda yaşamaya çalışan iki gencin sorunlu ilişkilerini konu edinir. Olaylar mobilya atölyesi, sağlık dispenseri, Sabahat'ın odası, adliyede bir bodrum katı ve hapisane müdürünün odasında geçer. Altı sahneden oluşan oyunun ilk sahnesinde savaşın olumsuz ekonomik etkilerinden bahseden Marangoz Ali Usta egemenlerin emek sömürsünden yakınır. Kayseri'ye fabrikada çalışmak üzere yanına gelen yeğeni Murat ile bu sahnede tanışırız. Murat okumuş, çalışmak isteyen çalışkan, ihtiraslı, inançlı ve güçlü biridir. Bu sahnede sağlık sorunlarından sıklıkla bahsedilir.

İkinci sahne verem dispensesinde geçer. Yoksulluk, yetersiz beslenme ve çevresel etmenlerin çarpıklığı nedeniyle yayılan verem hastalığı hakkında söylenenler ister istemez herkeste tedirginlik yaratmaktadır. Verem olmadığını ispatlamak için dispansere giden Murat orda verem tedavisi gören Sabahat ile tanışır. Murat'ın verem belirtilerini taşımadığı anlaşılır.

Üçüncü sahne Sabahat'ın fakir odasında geçer. Murat ile olan ilişkilerinin ilerlediğini bu sahnede anlarız. Bu içten, utangaç, samimi ve dürüst ilişkisine zarar gelsin istemeyen Sabahat, babalığı Yılan İbrahim'in kumarda kaybettiği parayı ödemek için kendisini çalıştığı fabrikanın oğluna sattığını anlatır. Duygusal bir şey hissetmediğini sadece canının biraz yandığını anlatır. Murat her ne kadar kapsayıcı davranmaya çalışsa da bu konuda kıskanç ve tutucu davrandığı gözlemlenir.

Dördüncü sahnede ise ekonomik açıdan durgun seyreden işlerin karşısında direnemeyen Ali Usta'nın mobilya dükkanında kızını evlendirmek için mobilya almak isteyen Halil Ağa ile girdikleri diyaloglara yer verilir. Aynı dükkanda Sabahat ile buluşan Murat ilişkilerinden şüphelidir. Çünkü Sabahat'ın kendisini gerçekten sevdiği için mi yoksa bulunduğu şartlardan kurtulmak için mi evlenmek istediğinden

emin değildir. Bu birliktelik aynı zamanda Sabahat'ın ailesinin yarattığı engellere de takılır. Yıllancı İbrahim "kızının" Murat ile evlenmesine rıza göstermez. İkisi arasında çıkan kavgada kendini savunmak için hamle yapan Murat, Yıllancı İbrahim'i ağır yaralar. Sahne bu haliyle biter.

Beşinci sahne adliyede sanıkların bulundurduğu bodrum katında geçer. Jandarma ile sanıklar arasında 1946 senesinde Türkiye'de demokrat partinin kazanımıyla sonuçlanan seçimlerin şaibeli olduğuna dair görüşler dile getirilir. Yaralanmış olan Yıllancı İbrahim'in hayati tehlikesinin olmadığı anlaşılmıştır. İdam söylentisi çıkarılmış olsa da bu olay için uygulanamayacağı açıktır ama bu korku yayılmıştır. Sabahat ise üvey annesi tarafından evden kovulmuştur.

Altıncı ve son sahne ise cezaevi müdürünün odasında geçmektedir. Ali Usta'nın eski bir ahababı olan müdür, Murat ve Sabahat'ı odasında görüştürülmesine izin verir. Murat üç yıla mahkum edilmiştir. Sabahat onu bekleyeceğine dair söz vermiştir. Yalnız Murat'ın hükmünün açıklandığı gün patronun oğluna rastladığını ve Murat'ın idam edilmemesi için birlikte olmayı kabul ettiğini ve bu ilişkiden de hamile kaldığını Murat'a anlatır. Deliye dönen Murat Sabahat'a yönelik hakaretlerini arttırarak sürdürür. Bunca hakarete dayanamayan Sabahat müdürün masasında duran tabancayı kullanarak intihar eder. Ölürken dudaklarından dökülen "Öff..Murat, canımı yaktın... Öff canımı yaktınız... Hepiniz..." (Hikmet, 1991: 217) ifadeleri cinayetin kimin işlediğine dair soru işaretlerini aklımıza getirir. Bu ifadeler acı ile üstü kapanmış naif bir itirazın, haklı bir isyanın en sade şekilde ifadesidir.

Sabahat'ın, serim-düğüm-çatışma-kriz-çözüm dizgesi ekseninde geliştirilmiş bir olay kurgusu vardır. Umutsuzluk yansıtan sahnelerin arasında sevimli, dokunaklı, hatta kıskırtıcı aşk sahneleri yerleştirilerek toplumsal portenin bunaltıcı görünümü kırılmış, oyuna yeni tatlar kazandırılmıştır. Olay toplumsal durumun içerdiği sorunlarla ve sorunları yaşayan kişilerin sergilenmesiyle başlatılmış, aynı koşullarda koşullanmış bir sevi ilişkisiyle geliştirilmiştir. Bu ilişkinin yol açtığı çatışmalar sevgililerinden birinin intiharı ile noktalanırken, ötekine yeni suçlamaların yolunu açar. Nazım Hikmet bu oyununu açık uçla bitirerek yazıldığı dönemde az denenmiş bir kurgulama tekniği kullanılmıştır (Şener, 2002:77).

Nazım Hikmet, toplumcu gerçekçi sanat anlayışını eserlerinde sağlam bir zemin olarak kullanır. Çaresiz bırakılmış, sindirilmiş, cahilleştirilmiş Anadolu insanının naifliğiyle, gözünü para hırsı bürümüş, aç gözlü sermaye sahiplerinin yaşama yansımasını, bu eserinde en üst perdeden eleştirir. Politik tiyatronun özelliklerinin tümü bu oyunda gözlenemez fakat amaçları gözlenir. Sıradan bir insan olan Sabahat'ın egemen sistem ve onun işbirlikçilerine karşı kalkıştığı iyi niyetli çabalar kendisinin itham altında kalmasına ve yaşamını yitirmesine zemin hazırlar. Hukukun her zaman adil işlemediğinin aktarıldığı oyunda her yönüyle kapatılmış olan Sabahat'ın çırpınışları vefatıyla son bulur. Sevdiği insana zarar gelmemesi için kalkıştığı eylemlerde bedensel olarak da zarar gören Sabahat insanlara kapitalizmin işbirlikçilerine inanmamasını salık verir. Sabahat “*Hepiniz canımı yaktınız derken*” toplumdan alacaklı olduğunu ifade eder. Çarpıcı sahnelerle izleyicinin Marksist düşünce doğrultusunda bilinçlenmesini sağlamayı hedefleyen politik tiyatronun bu özelliğini Sabahat'ta gözlemek mümkündür. Nazım Hikmet konuyu işleyişi ve kişileştirmedeki başarısıyla toplumcu gerçekçi sanat anlayışının tiyatrodaki en seçkin ürünlerinden birini tiyatro dünyamıza kazandırmıştır.

Nazım Hikmet'in 1949 yılında yazdığı **Enayi** adlı oyun 1955'te tekrar yazılarak **İnsanlık Ölmedi Ya** adıyla yeniden basılır (Hikmet, 1991: 220). Oyun üç perdeden oluşur. Olaylar idealist ve dürüst bir avukat olan Ahmet'in etrafında gelişir. Zengin işadamı Recep Bey'in kızı Ayten ise Ahmet'e aşiktir. Recep Bey'in yeğeni Nihal bir sığıntı olarak yanlarında yaşamakta hayatı da evin kızı Ayten'e özenmekle geçmektedir. Recep Bey hukuk danışmanı olarak yanına almak istediği Ahmet'e hem usulsüz işlerini aklamasını hem de kızı ile evlenmesini istemektedir. Bir yönüyle onu satın almaya çalışmaktadır. Fakat Ahmet gönlünü Nihal'e kaptırmıştır ve Nihal ile evlenir. Nihal, denilebilir ki aşağılık kompleksine sahip, gözü yukarılarda, tatminsiz biridir. Ahmet'e sürekli sahtekarlık yapmasını ve böylece daha zengin olunabileceğini her konuşmasında anlatır. Usulsüz zengin olma fikrini asla kabul etmeyen ve her defasında bu düşüncelerden kurtulmasını istediği için Nihal, Ahmet'in bu enayiliğine dayanamaz. Ahmet'ten boşanarak amcası Recep Bey'in evine döner.

Etrafında dürüstlüğü, saflığı, doğruculuğu nedeniyle sürekli aşağılanıp enayi damgası yiyen Ahmet, artık dayanamayıp değişmeye, serseri bir yaşam sürmeye

karar verir. Bir akşam gittiği meyhanede aleyhinde bir davayı savunduğu için içeri giren Nuri ile karşılaşır. Uzun yıllar hapis yatıp tahliye edilen Nuri, Ahmet'i öldürme planlarını sıklıkla yapar, aradığı adamı bir anda karşısında bulur. Ahmet yaşadığı hayattan bıktığı için Nuri'yi adeta kendisini öldürmesi için tahrik eder. Tahriklere kapılan Nuri, Ahmet ile kavgaya başlar. Ahmet'i tam öldürmek üzereken araya giren Selim adında dürüst, namuslu ve güçlü bir işçi, bu cinayetin işlenmesini önler. Ahmet Selim'e bir ömür borçludur artık. Ahmet ve Selim'in gelişen dostluğu ve Selim'in Ahmet üzerindeki etkili telkinleri ve düşünceleri ona doğru yolu gösterir. Ahmet eskisi gibi doğruluktan ve dürüstlükten taviz vermeyen birisi olarak yaşamaya devam eder.

Oyun basitçe kurgulanmış bir ön oyun ile başlatılır. Yolun ortasında duran taşın kimseye zarar vermemesi için kenara çeken Selim, taşı inadına yolun ortasına koyan Hüseyin, taşa ayağını koyup bağcıkları bağlayan Recep, taşa tepkisiz geçen Abdurrahman, taşa ayağını çarptığı için öfkelenen Necmi'nin eylemleri bir piyano sesi eşliğinde izleyiciye bir kesit olarak sunulur. Bu kesit iki genç kızın çığlıklarıyla son bulur ve birinci perdeye bağlanır.

Birinci perde çok zengin bir işadamı olan Recep Bey'e saldıran köpeğin önüne geçerek kurtaran Ahmet'in, içgüdüsel ve düşünmeden yaptığı bu kurtarma eyleminin aktarılması ile başlar. Yalnız Ahmet'in yakın arkadaşı Abdurrahman bu davranışı çıkar ilişkisi olarak yorumlar. Yardımsever bir kişilik yapısına sahip olan Ahmet, diğer arkadaşı Necmi'nin içinde bulunduğu ekonomik zorlukları aşması için kendisine gelen metin çeviri işini Necmi'ye devreder. Necmi de Ahmet'ten şüphelenir çünkü yayınevi sahibi çeviriyi beğenmez ve metni geri çevirir. Köpek saldırısından kurtardığı Recep Bey, kendisine iş teklifi ile gelir. Hatta kızını Ahmet ile evlendirmek istediğini söyler. Ahmet bunu kabul ederse hayatı kurtulacak büyük bir servetin üstüne konabilecektir. Yalnız Ahmet, Recep Bey'in karanlık yönlerini bilmekte, bunları aklamak için böylesi teklifler sunduğunun bilincindedir. Tekliflerin tümünü reddeder. Ahmet, Recep Bey'in kızına değil sığıntı olarak yanlarında yaşayan Nihal'e aşiktir. Nihal kendisinin içinde bulunduğu ortamdan kurtulmak için bu teklifi kabul eder yalnız Ahmet'in dürüstlüğünü ve haram yememesini enayilik olarak değerlendirmekte sürekli bu huylarını Ahmet'in başına kaktadır.

İkinci perdedeyse evliliklerinin üzerinden bir sene geçen Ahmet ve Nihal'in evini görürüz. Ahmet evde yokken Necmi ve Nihal'e kur yapmaktadır. Nihal bu kurlardan rahatsız da değildir. Ahmet eve geldiğinde Necmi yayınevinden iyi bir iş bulduğunu, çok para kazanabileceğini kendisine anlatır. Ahmet içeriğinden hoşlanmadığı işi reddeder. Bunun üzerine eşi Nihal öfkelenerek istediği zengin yaşamı Ahmet'in ona sağlayamayacağını verdiği örneklerle anlatır. Nihal zenginlik ve şaşa düşkünü, kürklere ve zenginlik göstergelerine tapan bir kişilik sergiler.

Recep Bey bir davayı savunması için iyi bir teklifle Ahmet'in kapısını çalar. Bu kirli davayı da üstlenmek istemeyen Ahmet, Recep Bey'in türlü kumpaslarından kaçmayı başarmıştır. Ahmet'in tutumlarından bıkan Nihal, bu enayiye terk eder. Amcası ile beraber evden çıkarlar. Ahmet'in yalvarmaları, sevdiğini söylemesi, özür dilemeleri nafîle çabalar olarak gözlemlenir. Ahmet artık değişmeye karar vermiş, serseri ve sorumsuz bir hayatı denemeye başlamıştır.

Üçüncü perde bu değişimin somut göstergeleri ile başlar. Beyoğlu'nun meyhanelerinden birinde, masalarda Bolşevizm, gündün güne artan ajanlık ve gammazlık faaliyetleri konuşulur. Bu meyhanedeki bir masada da hileli iflas davalarının, eroin kaçakçılarının, şaibeli ticaret oluşumlarının davalarını kazanarak zengin olan Ahmet, karısı Nihal'i bekler. Nihal meyhaneye yakın dostları Necmi ile birlikte Ahmet'ten boşanmak üzere gelir. Ahmet tek bir gece geçirmek istediğini ve sonra bütün servetini onun üstüne devredeceğini söyler. Nihal bu teklife kayıtsız kalmaz devralacağı sermayeyi düşünür fakat bu Nihal'i aşağılamak için yapılmış bir tekliftir. Yeterince hakarete uğrayan Nihal, Ahmet tarafından masadan kovulur.

Aynı meyhanede Ahmet'in kazandığı bir dava sonucu hüküm giyen Nuri de bulunmaktadır. Ahmet yaşadığı hayattan kurtulmak için Nuri'yi şiddet uygulamaya tahrik edecek davranışlar sergilemeye başlar. Öfkeden gözü dönen Nuri, Ahmet'i öldürmek üzereyken araya giren Selim, olası bir cinayeti önlerken kolundan yaralanır. Bu davranış Ahmet'i içinde bulunduğu durumdan kurtarmak için önemli bir başlangıç noktası niteliğindedir. Tekrar bir değişim geçiren Ahmet, artık iyi insanların varlığına, doğruluğa ve dürüstlüğe yani "enayiliğe" tekrar yönelir.

Oyunun ön oyunla başlaması politik tiyatronun özelliklerindedir. Ön oyundaki bilgilendirmeyi politik tiyatronun bir yansıması olarak değerlendirebiliriz. Konusunu gündelik yaşamdan seçiyor olması ve sistem eleştirisi yapılarak izleyicinin egemen kapitalist sisteme karşı bilinçlendirme görevini üstlenmesi ve hayata yaklaşımını Marksist açıdan yeniden düşünmeye sevk eden oyun, bu yönleriyle politik tiyatronun kimi özelliklerine uygundur. Bununla beraber belgelerin, sinema perdesinin, projeksiyon ve dia gösterileriyle birlikte büyük sahne mekanizmalarının oyunda kullanılmıyor olması politik tiyatrodan özellikleri bakımından ayrılan noktalarıdır. Nitekim amaçları açısından toplumcu gerçekçiliğin tiyatrodaki yansıması olarak değerlendirebileceğimiz politik tiyatro ile bire bir örtüşmektedir. Ahmet'teki değişim örneğinin topluma yayılması sağlanırsa daha mutlu günler yaşanacağını anlaşılr.

Nazım Hikmet'in **Evler Yıkılınca** adlı eseri de feodalizme getirilmiş ciddi bir eleştiriyi açıklar. Kişilerin gündelik yaşamını bire bir etkileyen feodal kültür ve onun uzantılarının kimi sonuçlarının aktarıldığı oyun 1949'da kaleme alınmıştır. Üç perdeden oluşan oyun, adını bilmediğimiz bir orta Anadolu ilinde geçer. Kalabalık bir kadrodan oluşan oyunda, birbiri ile itilafa düşen iki sülalenin Kurtoğulları ile Çobanoğulları'nın kan davasının adliyeye taşınmasını konu edinir. Çobanoğulları'ndan Mehmet ve Kurtoğulları'ndan Şevki şehre gelen bir tiyatro oyununda rol alan kadına aşık olurlar. Kadının aşkına nail olabilmek içinse Mehmet Şevki'yi öldürür. Mehmet'in yakalanıp hapse girmesinden sonra da ailesi ilde barınamaz ve taşınmak zorunda kalırlar. Şevki'nin ailesi de onların izini sürer. Öyle ki Mehmet'in ailesinin yerleştiği evin hemen karşısında Şevki'nin ailesi de yaşamaya başlar. Öldürülen Şevki'nin babası Demirci Ali Usta'da hapse giren Mehmet'in babası Hasan Usta'da, mahkemede cinayete kahpe olarak adlandırdıkları oyuncunun neden olduğunu ifade etmek istememişlerdir. Asıl neden kan davasıdır çünkü. Dava bu haliyle sürüp giderken Ali Usta'nın küçük oğlu Selim, Sanat Okulunu kazanır. Babasının telkinlerini kulak ardı yapan Selim ile babası Ali Usta sürekli tartışma halindedir. Diğer taraftan Hasan Usta'nın kızı Zeliha uzaktan uzağa düşman ailenin küçük oğlu Selim'i gizliden gizliye sevmektedir. Düşmanlık dolayısıyla görüşemeyen bu iki genç de çaresizdir. Bu sırada gerçekleşen deprem neticesinde çok sayıda insan vefat eder, çevredeki hemen hemen bütün binalar yıkılır. Enkazları toplamak ve enkaz

altındaki canlılara ulaşmak için cezaevindeki mahkumlar da görevlendirilir. İçerde hükümün infazını tamamlamakta olan Mehmet de bu arama kurtarma çalışmalarına yardımcı olmak için görevlendirilenlerdendir. Mehmet enkaz altından çok sayıda insan kurtarmayı başarır. Kurtardığı insanlardan biri de Ali Usta'dır. Zeliha da hasta ve yaralılara su dağıtıp, yardımcı olmaya çalışmaktadır. Yardım ettiği kişilerden birisi de Selim'in annesidir. Deprem bu iki aile arasında yakınlaşmaya neden olmuştur. Sonunda barış hakim olur. Çok bilindik bir son olmaması açısından Zeliha ile Selim'in ilişkileri aşk boyutuna vurdurulmamış temiz bir dostlukla noktalandırılmıştır.

Bu oyununda Nazım Hikmet, İstanbul'daki sosyal hayatı anlatmaktansa Orta Anadolu'daki sosyal hayata eğilmiştir. Birinci sahnede oyun sorgu hakim odasında başlatılmıştır. Konuşmalardan mevsimin kış, havanın da soğuk olduğu anlaşılır. Sorgulama sırasında, şehre gelen turne ekibinin kadın sanatçısı şarkı söylerken, izleyicilerden iki erkek farklı şarkıları söylemesini istemiş, aralarında çıkan arbede esnasında biri diğerine bıçak çekerken, diğerinin de tabanca marifetiyle, bıçak çeken kişiyi vurduğu anlaşılmıştır. Adliye koridorlarında bulunan tarafların ortak endişesi cinayetin bir kahpe yüzünden işlendiğinin sanılmasıdır. Çünkü ailenin ileri gelenleri için önemli olan kan davasının sürdürülmesidir. Karşılıklı suçlamalarla gerilim iyice arttırılır.

İkinci perdede Ali Usta ve oğlu Selim arasındaki diyaloglara tanık oluruz. Bu konuşmalardan Ali Usta'nın sert, baskın, otoriter bir kişiliğe sahip olduğunu, Selim'in ise babasına göre daha aydın, akılcı ve insancıl olduğu anlaşılır. Sanat okulunu bitiren Selim ile Ali Usta arasındaki anlaşmazlıklar Selim'in kılık kıyafetiyle modern bir kadınla evlenmek istediğini söylemesi ve kan davasından yeşeren bir aşkı konu alan filmde bahsetmesiyle giderek tırmanır. Hasan Usta'nın evindeyse karısı Emine'nin kan davasının devamından yana olduğu görülür. Avukat cinayet suçundan Mehmet'e on iki sene hapis cezası verildiğini tebliğ eder. İdam cezası çıkmasını isteyen Ali Usta bu karardan hiç memnun olmazken Mehmet'in annesi, dedesinin öcünü aldığı için Mehmet ile; iyi savunma yaptığı için de avukatla övünmektedir.

Üçüncü perde ise gerçekleşen büyük bir depremden sonra enkaz altında kalanların kurtarılması için seferber olan insanların çektiği sıkıntıları anlatır. Ölenlerin defnedilmesi, temel yaşamsal şartların karşılanması, enkazların toplanması için gereken alet edevatın temini, diğer illerle iletişimin kurulamaması, Kayseri'den gelecek trenin bozularak hareketsiz hale gelmesi yaşayanların kurtarılması umudunu iyice zorlaştırır. Cezaevinden enkazların toplanması için görevlendirilenlerin arasında mahkum Mehmet de vardır. Çalışmaları sorgu hakimi yönlendirmekte, çevresine moral telkininde bulunmaktadır. Mehmet ve diğer mahkumların çabalarıyla enkaz altından seksen dokuz kişi çıkarılmış, hiçbir mahkum kaçma eylemine kalkışmamıştır. Mehmet'in kurtardığı insanlardan birisi de Ali Usta'dır. Ali Usta kan davası tarafından kurtarıldığına sevinmemiş aksine öfkelenmiştir. Kan davalı olan aileler karşılıklı iyi niyetli ilişkileri kurmaya deprem sayesinde başlamışlardır. Birbirlerine su ve ateş götürerek temel ihtiyaçlarının karşılanmasını sağlamışlardır. Selim, Mehmet'in kız kardeşi Zeliha ile dostça konuşur. Zeliha iki aile arasındaki bu düşmanlıktan sıkıntı çekmekte ağabeyinin Şevket'i vurmak zorunda kalmasından dolayı üzüntü yaşamaktadır. Kayseri'den gelecek tren düzelerken ilk yardım malzemeleri ve çadırlar da gelmiştir. Sıhhiye çadırında Selim yaralı babasını Mehmet de yaralı annesini pansuman ettirmek için çadıra götürdüklerinde Ali Usta ile Emine birbirine hal hatır sorarak geçmişte kalan kavgaları anlamsızlaştırmaya başlamış, öğ alma duygusunun yerini insan olma almıştır. Töre ile insani duygular arasında sıkışan Emine, önceleri töreler emrettiği için onurlu bir iş yaptığı oğluyla gurur duyarken diğer yandan hapisane ortamında iyi olup olmadığını merak ettiği içinse tedirgindir. Zeliha ile Selim'in ilişkileri aşk boyutuna taşınmayarak dostlukla neticelendirilir.

Feodalizmin ilkel kalıntısı olan kan davası hesabının güdülüyor olması oyunun toplumsal ve düşünsel boyunu zenginleştiren nedenlerden biridir. Toplumcu gerçekçilik toplumu değiştirmekle yükümlüdür. Bu nedenle eserde aktarılan olaylar ve sonunda bu davanın artık yaşanmayacak olması toplumun bilinçlendirilmesi açısından önemli örnek teşkil eder. Bu görev politik tiyatro ile de özdeştir. Yaşanan doğal felaket ile ailelerin birbirine yardım etmesi, insana güzel günler için umutlu olmaktan başka bir çaresinin olmadığını aktarır.

Nazım Hikmet'in bir diğerk oyunu da **Her Şeye Rağmen (Var mı olmak, Yok mu Olmak)** adlı oyunudur. Tiyatroda kimi yenilik denemelerine giriştiğı bu eser hiç sahnelenmez. Yazarın bir tiyatro oyunu nasıl yazılır ve sahnelenir sorusuna cevap niteliğı taşıyan, 1962'de yazdığı son oyunudur. Oyun iki perdeden oluşur. Ele aldığı konuyu işleyiş biçimi de epik öğeler taşır, çünkü kendisi de yazar olarak oyunda yer alır. Başına gelen kimi talihsiz olayların etkisiyle kaleme aldığı oyun içerik açısından son derece zengindir.

Yakın arkadaşı Aleksandr Fadeyev, iç savaş yıllarında Bolşeviklerin tarafında bir devrim kahramanıydı. Stalin döneminde Merkez Komite ve Yazarlar Birliğı'nin en önemli isimlerinden birisi konumuna getirilen Fadeyev, rejim muhaliflere karşı yürüttüğü amansız politikalarla tanınıyordu. Ancak çalışma kamplarına gönderilen kimi muhalif yazarların itibarlarının iadesi konusunda ağırlığını kullanması takdirle karşılanmışsa da Stalin'in vefatının ardından başlayan destalinizasyon döneminde üzerine yönelen baskılara karşı gelememiştir. Parti Merkez Komitesindeki görevlerinden de azledilmiştir. XX. Yazarlar Kongresinde Mihail Şolohov, Fadeyev'i aşağılayan konuşma yapmıştır. Şolohov'a göre son 20 yıl içinde çıkan birkaç iyi kitap dışındaki yazılanların hepsi çöptü ve Fadeyev'in liderliğı döneminde Yazarlar Birliğı, iktidar delisi bürokratların kontrol ettiği, steril bir aygıtla dönüşmüştü. Bu konuşma 21 Şubat 1956 tarihli Pravda'da yayımlanınca iyice rezil olan Fadeyev, üç ay geçmeden intihar etmiştir. Bu intiharla beraber Nazım Hikmet, 25 yıl önce Stalin iktidara geldiğinde intihar eden Mayakovsky'i hatırlamış yaşadığı sarsıntı iyice artmıştır. Bu iki intihardan biri Stalinizm'in başlangıcına, diğeri de çöküşüne işaret ediyordu. Her iki durumda da, Nazım'ın koşullar ne kadar olumsuz olursa olsun, inanmış bir devrimcinin kendi yaşamına son vermeye hakkı olmadığını düşündüğü anlaşılıyor(Şener: 2002:158).

Başarılı bir aktör olma hevesindeki Orhan evli ve bir çocuk sahibidir. Karısı Melahat ise piyanisttir. Fakat evlendikten sonra müziğı bırakır. Uzun yıllar Hamlet karakterini oynayan Orhan'ın belli bir popülaritesi vardır. Çapkın bir kişilik yapısına sahip olan Orhan'ın evliliğı bu nedenle iyi gitmez. Orhan'ın hayranlarından olan Dr. Ayşe de uzun yıllar takiptedir. Midesinden rahatsızlanan Orhan tedavi için Ayşe'nin muayenehanesine gider. Aralarında yakınlaşmalar yaşanır. Evliliğı ve iş hayatının kötü gidişatı onu intihara sürükler. Oyunda epik unsurlar baskın şekilde kullanılmış olmasından dolayı Orhan dirilir ve rolünü oynamaya devam eder.

Bu oyunda Nazım Hikmet tiyatro ve sinema sektöründeki birçok sahne arkası olaya yoğunlaşmıştır. Örneğin oyunda “Şöhrete giden yol, rejisörün yatak odasından geçer” sözünü doğrulayan olaylar yaşanır. Bütün bunlara Nazım Hikmet, “Yeni Tiyatro” adlı tiyatro grubunun rejisörü ve oyuncularını arasındaki ilişkilerden ve aşklardan yola çıkarak değinir. Kısaca oyunda tiyatrolarda yaşanan olaylar yer yer komik bir diller izleyiciye aktarılır. Oyunda tiyatro sanatının nasıl olması gerektiği hakkında rejisör Enver’in ağzından şu anlamlı sözler söylenir: “*Aktör sahnede havadaki kuş gibi özgür olmalı... Kapısından istibdat giren tiyatronun sahnesinden sanat kaçır.*”

Nazım Hikmet’in episodik olarak kurguladığı ve birbirini bütünleyen parçalardan oluşan oyunda, tiyatrodaki prova çalışmaları işlenmiştir. Sahnede Hamlet’ in son perdesinin dekoru bulunmaktadır. Anlatıcı, aktörün intihar ettiğini ve oyunun bittiğini ilan eder, izleyicilerden isteyenlerin ücretlerini alabileceği belirtir. Sonra sahneye giren doktor, gazeteci ve tarihçinin anılarını peş peşe izleriz. Anlatıcı, her bölüm başında aslında kimin kafasına göre olayların yaşandığını aktarır. On beş yıl önce kendini vuran, bir zamanların çok başarılı aktöründen imza almak için çırpındığı an canlandırılır. On yıl öncesini anlatan bölümdeyse terfi alarak yönetmen yardımcılığına geçen Orhan’ın dahi yönetmen olduğunu düşündüğü Enver ile olan diyaloglarından kimi ekip arkadaşlarının rahatsızlıklarını anlatır. Orhan Niyazi’yi Rejisör Enver’e karşı korumaya çalışırken Niyazi onu ikiyüzlülükle itham eder. Enver, bir yandan aktörün özgür olmasından yana olduğunu söylemekte, bir yandan da Niyazi’ye baskı yaparak provalar sırasında rejisiye müdahale etmemesi konusunda onu ikaz etmektedir. Niyazi ve karısı, Enver’in istediklerini yerine getirmesini ve tiyatrodan kovulurlar. Gün geçtikçe çılgınlaşan Enver genç bir kadın oyuncuyu kendisi ile yatması için zorlar.

Orhan’ın evliliği de iyi değildir. Eşinden boşanan Orhan eski sevgilisi Sabiha ile yaşamaya başlar. Hasta olduğu için Ayşe ona bakmaya eve gelir. Bu sefer Orhan Ayşe’yi tanır. Yıllar önce tiyatroya gelip kendisini öptüğünü hatırlar. Orhan bir zamanlar başrolünü oynadığı Hamlet’te şimdi Fortinbras rolüne çıkacaktır. Fortinbras kostümünü hazırlayan gardropçu Huriye’nin anıları tiyatro emekçilerinin

ince ruhunu yansıtır. Cankurtaran sesiyle bugüne dönülür. Yaralanan oyuncunun kurtulup kurtulamayacağı, olayın intihar girişimi olup olmadığı üzerinde konuşulur.

Bundan sonraki perdede sıra oyun yazarı Nazım Hikmet'e gelmiştir. Nazım Hikmet, dazlak, şişman, esmer, kısa boylu, matruş ve çirkin bir adam olarak kurgulanmıştır. Yazar, kahramanı yaşasaydı başından daha neler geçebileceğini yazmak üzere Orhan'ın yaşadığını farz etmeye karar vermiştir. Kahramanı ile konuşur. Ona kendini, kendi kalp hastalığını, sigara içmesinin yasaklandığını anlatır. Orhan sapasağlamdır. Yazar ona geç kaldığını, gardroptan kostümünü alması gerektiğini hatırlatır. Oyun kaldığı yerden devam eder. Orhan Fortinbras kostümünü giyerken, Hamlet rolünden sonra bu kadar kısa rolü oynamak zorunda kaldığı için üzüntülüdür. Yazarın onu ne diye dirilttiğini düşünür. Nazım Hikmet ona yaşamın güzelliğini, iştah açıcılığını hatırlatan bir elma getirmiştir. Yaşamın anlamı faydalı olmakta yatmaktadır. Orhan, mide hastalığı olmasa yetmiş beş yaşına kadar yaşayabileceğinden, kızının evlendiğinden çocuğu olduğunu, hatta torununun torununu görebilme isteğinden yakınıdır. Torununun anasına babasına değil de kendine benzeyebileceğini düşünür. Hamlet'i elli yaşında yeniden oynama, sevdiği kadını dünyanın en mutlu kadını yapma isteğini duyar. Orhan'ın düşü yazarın şu sözleriyle kesilir. *"Burası hastane... Siz burada öldünüz... Ölmek yeni bir şey değil, ama yaşamak da yeni şey değil diyor büyük Rus Şairi Yesenin... Ama iki şeyden asıl olanı, yine de ebediyen yeni olanı bence yaşamak... Her şeye rağmen yaşamamız lazımdı"* (Hikmet,1991:245). Orhan gidip ölü yatağına yatar. Sabah olmak üzeredir. Perde kapanır.

Oyun Nazım Hikmet'in yeni biçimleri tiyatroya kazandırma çabasının bir ürünü olarak değerlendirilebilir.

Oyun içinde oyun olarak kurgulanan eserde salon ile sahne, içteki ile dıştaki oyun, olayı canlandıranlarla, anlatanlar, şimdiki zamanla geçmiş zaman, şimdiki yaşanan yerle geçmişte yaşamış yer arasında sürekli bir gidiş geliş vardır. Klasik oyun kurgulama yöntemi tümüyle aşılmış birlik kuralları göz ardı edilmiş olmasına karşın anlam bütünlüğü titizlikle korunmuştur. Kahramanın iç çelişkisi, ruhsal bunalımı gibi bireysel ayrıntılar oyunun ana anlamına hizmet edecek biçimde, siyasal nedenleri ve ahlaki sonuçları ile birlikte ele alınmış, düşüncenin yalnızca insanın dramı üzerinde odaklanmayıp yönetim sistemini kapsamaya sağlanmıştır (Şener,2003:168).

Oyunda, Nazım Hikmet'in hayatında yaşadığı olaylara yer verilmesi belge niteliğindedir. Bu yönüyle politik tiyatronun belgelere dayanma özelliği ile örtüşür. Epizodik anlatım denemeleri ile zaman ve mekan arasındaki gerçekleşen sıçramalar Aristotelesçi olmayan tiyatroyu anımsatır. Oyunda yetki sahibi kişilerin, çok yetkin olsalar bile, zaman içinde yetkilerini baskı aracı olarak kullanmaları, böyle bir güce sahip olmanın etkisiyle, toplum düzenini ayakta tutan insani değerleri hiçe saymaları eleştirilir. Bu eleştiri de politik tiyatronun ve toplumcu gerçekçi sanat anlayışının amaçları ile örtüşür.

Tiyatroya sembolik öğeleri ustaca kullanıldığı **Ocakbaşı** adlı eseri Nazım Hikmet'in daha on sekiz yaşındayken, hayranı olduğu Darülbedayi'de oyunculuk yapan Eliza Benemeciyan ile tanışmasına vesile olması için yazdığı ilk oyunudur. Gerçekçi dekor anlayışına sahip olan Ocak Başı, manzum olarak yazılır. Kır evinin salonunda geçen oyunun dekorunda yer alacak sedir, kapı, koltuk, pencere ve ocak simgesel olarak da değerlendirilmektedir. Örneğin oyunun da ismi olan Ocak Başı sürekliliğin, gençliğin, yaşamın ve gücün simgesidir. Olaylar sonbaharda ve akşamüstü geçmektedir bu; yok oluş, çöküş, yaşlılık ve ölüm korkusunu hatırlatması nedeniyle bilinçli olarak tercih edilmiş bir zamanlamadır. Yer ve zaman belirlemeleri oyunun teması olan ölüm korkusuna uygun şekilde seçilir. Oyun kişileri, I. İhtiyar, II. İhtiyar, I. İhtiyarın Kızı, Bir Kadın, Bir Genç olarak, toplam beş oyun kişisi kurgulanır. Oyunun yapısı sıklıkla rastlanan giriş, gelişme ve sonuç dizgesiyle çalışılır. Oyun tek perdedir ve 'Yaşlı Adamın' kızıyla birlikte yaşadığı eve gelen bir misafir ile başlar. Bu misafir, Yaşlı Adam'ın eski bir dostudur. Bu coşkulu buluşma bir süre sonra yerini tedirginliğe bırakır. Bu tedirginliğin nedeni gelen misafirin Yaşlı Adama ölüm duygusunu hatırlatmasıdır. I. ve II. İhtiyarların konuşmaları temayı açıklar nitelikte olup olaylar diğer oyun kişilerinin de katkılarıyla gelişime gösterir. İki ihtiyar arasındaki çatışma, kızın babasına başkaldırısı ile perçinlenir. İç ve dış çatışmaların yaşandığı sırada gelen Kadın, I. İhtiyarın hayata karışması, umutlanması, yenilenmesi için önemli bir neden niteliğindedir. Kadın, I. İhtiyara gençlik ve bir ömür birlikte mutluluk aşılacaktır. Kadın'ı aramak için gelen Adam, sahneye geldiğinde Kız ile arasında önemli bir çekim oluşur. Genç kız aşka kapılarak adama beraber evi terk eder. Kadın da böylece sahneden ayrıldığında I.

İhtiyarın gençleşme ve mutlu olma ümidi de gitmiş olur. Yalnızlığı ve yaşlılığı kabullenerek ölümün kaçınılmaz gerçeğini beklemeye başlar.

Daha ilk oyunda Nazım Hikmet tiyatrosunun iki ana özelliği ortaya çıkmıştır: İletinin hiçbir yanlış anlamaya izin vermeyecek kesinlikle vurgulanması ve oyun kişilerinin ruhsal durumlarının irdelenmesi. Bu oyunda doğa yasasının kesinliği vurgulanmış, yaşlılığın, rüyalarla avunma, ölümü bekleme süreci olduğu, tutkuyu, aşkı gençlerin yaşadığı, sağduyunun doğaya uymayı emrettiği belirtilmiştir (Şener, 2002: 21).

İki ihtiyar yanmakta olan ocağın başında sohbet edip tartışırlar. I. İhtiyar ölüm ve yalnızlık düşüncesine saplanıp kaldığı için ocağın sıcaklığını bile hissetmemektedir. II. İhtiyar ise yanan ocaktan güç alıp hayata dair yeni umutlar besleyebilmektedir. Sürekli ocağa bakıp küllerinden hayallere dalan I. İhtiyarın aksine II. İhtiyar hayatı dolu dolu yaşamayı ve son ana kadar mutlu olmak için çabalamayı tercih etmektedir. Bu da eylem eylemsizlik karşıtlığını besleyecek şekilde oluşturulur. Ocak Başı sembolist tiyatronun izlerini taşır. Bekleyiş, korku, yalnızlık, ölüm, yok oluş, unutulma korkusu, çeşitli imalarla izleyiciye aktarılır. Oyunun geçtiği zamanın sonbahar mevsiminde bir akşamüstü oluşuyla I. İhtiyarın konumu arasında sembolik bir eşitlik söz konusudur. Zaman ilerlemeye başladıkça gelen gece ve olayların akışı ölümü çağırıştırır. Yaşamın akışından uzak, sessiz, sakin bir yer olarak belirlenen Kır Evi ile de yalnızlığı ve ölümü bekleyişi simgelemektedir. Aynı simgesel eşitlik karakterizasyonda da kendini gösterir. Gençlik, güç, aşk, kader vs. gibi... Şiirsel bir dille yazılan oyun metni gerçeklik algısını farklı boyutlara taşımakta ve hüznü atmosfer dil yoluyla da izleyicilere sunulmaktadır. Ocak Başı, Nazım Hikmet'in bu biçimi kullanarak yazdığı ilk ve tek oyunudur. İlk eserlerindeki sembolik ve şiirsel dil giderek değişerek yerini daha net anlaşılacak yalın bir dile bırakır. Tek perde olan oyunda politik tiyatronun izleri her ne kadar yok tespitinde bulunulsa da toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla örtüşen yanlarını bulmak mümkündür. Çünkü oyun çok insani bir duygu olan aşkın, nasıl yaşanması gerektiğine dair önemli verileri tartışır.

Yirminci asrın en önemli toplumcu gerçekçi yazarlarından olan Nazım Hikmet tiyatrosunda da toplumcu duyarlılığı bırakmadan eserlerini üretir. İncelenen bütün eserlerinde toplumcu gerçekçiliğin ve Marksist sanat anlayışının izleri

incelenirken politik tiyatro etkileri de aktarılmaya çalışılır. Politik tiyatronun özelliklerinden anlatılan konunun belgelere dayandırılması, izleyicide çarpıcı etki uyandırarak kapitalizme karşı bilinçlendirilmesi, sahnede sinema perdesi, projeksiyon, hoparlör vs... gibi makinelerin kullanılmasının yanı sıra, pandomim, geleneksel halk tiyatrosunun etkilerinin varlığının izi sürülür.

Yalancı Tanık, Kafatası, İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu ve Fatma Ali ve Diğerleri adlı eserlerinde belirgin görünen bu özellikler, Bir Ölü Evi, Unutulan Adam, Yolcu, Sabahat, Enayi, Evler Yıkılınca, Her şeye Rağmen ve Ocakbaşı adlı eserlerinde daha az belirgin olarak değerlendirilir.

Politik tiyatronun belgelere dayanma, döner sahne kullanımı gibi zamanın teknolojisini sahneye taşıma, geleneksel halk tiyatrosundan yararlanma ve izleyiciyi Marksist görüşler doğrultusunda bilinçlendirerek sınıf bilinci aşılama; mim, pandomim gösterileri ile izleyiciyi etkileme özelliklerini oyunlarında kullanan Nazım Hikmet, Piscator gibi seyirciye slogan attırma amacıyla hareket etmese de, oyunlarının politik tiyatro özelliklerini taşıdığı açıktır. Oyunları ile Politik Tiyatro Düşüncesi'nin temsilcilerinden olan yazarlar arasında değerlendirilebilir.

İçinde yaşadığı toplumun hukuku kendisini baskılamayıp özgür yaşatsaydı tiyatro alanında çıkır açabilecek nice esere kaynaklık edeceği de sıkça düşünülür. Çağdaş birçok tiyatro insanı ile daha yakın ilişki kurma imkanını yakalamayan Nazım Hikmet özgür bırakılmadığı için Türk Tiyatrosunun da çoğu gelişmeden yoksun kaldığı açıktır.

SONUÇ

Marksizm'in toplumsal düzeni değiştirme iddiası, sanat alanında da kendini göstermiş özellikle tiyatroda Aristotelesçi düşünce sistemine getirdiği eleştirilerle tiyatronun işlevini sorgulatmıştır. Sanayi ve Fransız Devrimlerinin yarattığı sonuçlar dünya siyasetinin değişiminde öncü rol üstlenmiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Almanya'ya uygulanan ağır ekonomik siyasi ve sosyal yaptırımlar Weimar Cumhuriyeti'nin oluşmasına neden olmuştur. Weimar Dönemi'nde yaşanan çeşitli toplumsal çalkantılar, suikast ve katliamlar başta aydınları ve sanatçıları zorunlu bir arayışa itmıştir. Bu sıkıntılarını tüm yıkıcılığı ile yaşayan Erwin Piscator, Marksizm'in öğretileri doğrultusunda tiyatrosunu şekillendirmış, politik tiyatro düşüncesini ortaya atarak işçi sınıfının bilinçlenmesini hedeflemiştir. Bunu yaparken sahneye çeşitli enstrümanları da dahil etmiştir. Dia gösterileri, sinema perdesi, hoparlörler, döner sahneler, projeksiyonun kullanımı ve çeşitli araçları da ekleyerek tiyatroya yeni bir soluk kazandırmıştır.

Aristotelesçi tiyatronun izleyicide bıraktığı etkiler göz önünde bulundurulduğunda Erwin Piscator'un bu etkinin tersini gerçekleştirmek istediği açıktır. Bu çalışmaları bir zamanlar birlikte çalıştığı Bertold Brecht'in Epik Diyalektik Tiyatrosu'nun oluşmasına da önemli zemin hazırlamıştır.

Tiyatro sahnesi, sadece izleyicinin hayıflandırıldığı, hüznlendirildiği ya da sevindirildiği bir alan değil, toplumsal dinamiklerin gözetilerek eyleme geçirildiği bir alan, adeta cephe haline getirilmiştir. Burjuvazinin anlayışına göre sadece bir eğlence alanı olarak görülen tiyatro, Marksist tiyatro anlayışına göre hem eğlendirici hem bilinçlendirici ve eylemcidir. İzleyiciyi, toplumdaki eşitsizliklere, baskılara ve adaletsizliklere karşı uyarır, çözüm yollarını önerir ve harekete geçirmeyi amaçlar.

Marksist düşünceden hareketle rahatlıkla ifade edilebilir ki; tarihi insanlık tarihiyle özdeş olan tiyatro sanatı daima politika ile ilişkilidir. Antik Yunan tragediyalarından günümüz dramlarına kadar oyunlarda politik unsurlara rastlamak mümkündür. Politika ve sanat birlikteliğinin devrimci bir dönüşüme uğramasında öncü olan Piscator ve Brecht'in etkileri, Marksist estetiğe de yön vermiştir. Olan ve olması gereken arasındaki çizgileri net bir anlatımla izleyicinin kafasında

oluşturmaya çalışan bu anlayış, işçi sınıfının iktidar mücadelesinde etkili bir yöntem haline getirilmiştir.

Marksizm'in öğretilerinin aktarılmaya çalışıldığı her çalışma proletaryanın çıkarlarını, iktidarını gözetmiştir. Marksizm'in ilk reel pratiği olarak değerlendirilen Sovyetler Birliği'nin etkileri de yadsınmaz. Ekim Devrim'i sadece kendi coğrafyası ile sınırlı kalmamış, bütün dünyada ses getirmeyi başarmıştır.

Piscatoru' un Marksist felsefenin pratiklerini özümsemiği ve bu yönde bir tiyatronun gereklerinin yerine getirilmesinde öncü rolü üstlendiği kuramcılar tarafından kabul görür. Marksizm'in öngördüğü sanat anlayışının ürünlerini, insanların egemen sistemle yaşadığı çatışmaları ve davranışlarının nedenlerini tiyatro sahnesine taşımasındaki başlıca motivasyon, toplumun tarihle ve iktidarla kurduğu ilişkidir. Eserlerde, bireyin içinde yaşadığı toplumda Marksist anlayışla bilinçlenmesini, kapitalizmin yıkıcı etkilerinin sonlandırılabilceğini ve tam aksi bir yaşamın mümkün olabileceğinin anlatılması önemlidir.

Birinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da böylesi çalışmalar gerçekleştirilirken, Anadolu coğrafyasında da benzer çalkantılar yaşanmaktadır. Dağılan Osmanlı Devleti'nin ardından tarih sahnesine çıkan Türkiye Cumhuriyeti'nin öncü aydınlarından olan Nazım Hikmet Ran, soylu bir aileden gelmiş olsa da içinde yaşadığı toplumun sorunlarına kayıtsız kalmamıştır. Emperyalist devletlerin bölüp parçalamaya yönelik politikalarına karşı özgürlük mücadelesinin önde gelen isimlerinden olur. Kurtuluş Savaşı yıllarında tanıştığı Spartakistler' in etkileyici düşünceleri ve Sovyetler Birliği'nde edindiği tecrübeler, hayatının ve sanatının belirleyici unsurları haline gelir.

Nazım Hikmet, kapitalizme ve kapitalistlerin sanatı metalaştırmasına karşı da etkili bir mücadele vermiştir. Yazdığı eserlerinde ezen ezilen ilişkisini, egemen sistem karşısında yok olan silinip giden insanların yaşam umutlarını, hayallerini çarpıcı göstergeler ve etkileyici örneklerle aktarması, O'nun sanatının güncel olmasını sağlayan başlıca nedenlerdendir. Toplumcu gerçekçi sanat anlayışının en yalın ve en başarılı örneklerini aktardığı eserlerinde dil ve biçim ilişkisini oldukça dengeli kurgulamıştır. Politik tiyatronun belgelerle anlatımı, sinema perdesi ve

projeksiyon kullanımı, döner sahnelerin varlığı gibi özellikleri kimi eserlerinde belirgin olarak değerlendirilmiştir. Oyunlarında işçi sınıfının bilinçlenmesine yönelik mesajların verilmesi, Marksist sanat anlayışının bir gereği olarak yer tutar. Nazım Hikmet Tiyatrosu'nun başlıca özelliklerinden olan karakterlerin derin psikolojik alt yapısının ustaca kurgulanmış dille izleyiciye aktarılması, verilen mesajın daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Kafatası adlı eserinde oyunun başkahramanı olan Doktor Dalbanezo' nun yaşadığı değişim ve dönüşümün ustaca anlatımının izleyicide uyandırdığı çarpıcı etki politik tiyatronun başarılı temsillerindendir. “İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu” adlı eserinde dönemin egemen kalıpcı sanat anlayışına yaptığı itiraz; “Yalancı Tanık” adlı eserlerinde yaşanmış olayların belgelerle izleyiciye sunulması politik tiyatronun doğal gereklerindendir.

Nazım Hikmet'in diğer eserlerine baktığımızda insani ilişkilerin, namus ve ahlak kavramlarının, aile kurumunun, kutsal sayılan değerlerin kapitalistlerce metalaştırılarak nasıl içinin boşaltıldığı ve gene kapitalizmin çıkarları doğrultusunda nasıl kullanıldığı açıkça izleyiciye aktarılır. Kişilerin birbirlerine ve hayatlarına olan yabancılaşması etkili bir dille aktarılırken emeğin iktidarının nasıl olabileceğine dair de fikirler sunulur.

Kapitalizmin sanatı metalaştıran anlayışına karşı her zaman direnen Nazım Hikmet, sosyalistlerin de kalıpcı sanat anlayışına karşı eleştirilerini yapmaktan geri durmamıştır. Nazım Hikmet, emperyalizmin etkilerine karşı sinip bir köşede beklemeyi değil, ürettiği her araçla mücadeleyi seçmiş, her sinsi planında onu teşhir etmekten geri durmamıştır. Çalkantılı dönemlerde topluma öncü olma misyonunu bir an olsun bırakmamış, benimsediği sosyalizm hedefinden asla sapmamıştır. Yazdığı ve ürettiği her araçla kapitalizm ve onun yardımcılarıyla mücadele etmesini bilmiştir. Yaşadığı döneme tanık olmak bir yana, yaşanacak günlere de kılavuz olma görevini yerine getirmiştir. Hikmet ürettikleri ve hayatı ile işçi sınıfının aklında soru işareti bırakarak, yaşadıklarını sorgulatmaya ve nasıl olmalı sorusunun cevabını aratmaya yöneltmiştir.

Nazım Hikmet, eserleriyle evrensel bir noktada duruşu ve insanı tüm gizleriyle göstermeye çalışmasıyla geleceğe uzanabilen zamansız sanatçılardan biridir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- ARMAOĞLU, F. (2017), **20. Yüzyıl Siyasi Tarihi 1914-95**, 19. Baskı, Timaş Yayınevi, İstanbul
- BABAYEV, E. (2002), **Nazım Hikmet Yaşamı ve Yapıtları**, 5. Baskı Çev: Ataol Behramoğlu, İnkılap Yayınevi, İstanbul
- BAYAR, Z. (1967). **Nazım Hikmet Üzerine**, 1.basım, Armoni Yayınları, İstanbul
- BROCKETT, O. (2000), **Dünya Tiyatro Tarihi**, Dost Yayınevi, Ankara
- ÇALIŞLAR, A. (1993), **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Mitos Boyut Yayınları İstanbul
- ERİNÇ, S. (2009), **Sanat Sosyolojisine Giriş**, Ütopya Yayınevi, Ankara
- EAGELTON, T. (2015), **Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi**, Çeviren, Utku Özmakas, İletişim Yayınevi, İstanbul
- FISCHER, E. (1995), **Sanatın Gerekliliği**, Çeviren: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul
- GÜNEŞ, M. (2011), **Fatma Ali ve Diğerleri (Nazım Hikmet)**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
- HUBERMAN, L. (1975), **Sosyalizmin Alfabeti**, Sol Yayınları, 5. Baskı, Ankara
- MARSHALL, G. (1993), **Sosyoloji Sözlüğü**, Çeviren: O. Akınhay, D. Kömürcü Bilim Sanat Yayınları, Ankara
- HİKMET, N. (1991), **Kafatası**, Adam Yayınları, İstanbul
- HİKMET, N. (1991), **Ferhad ile Şirin**, Adam Yayınları, İstanbul
- HİKMET, N. (1991), **Yusuf ile Menofis**, Adam Yayınları, İstanbul
- HİKMET, N. (1991), **Demokles'in Kılıcı**, Adam Yayınları, İstanbul
- HİKMET, N. (1991), **Kadınların İsyanı**, Adam Yayınları, İstanbul
- KAPANİ, M. (2011), **Politika Bilimine Giriş**, Bilgi Yayınevi, Ankara
- KARABULUT, T. (2014), **Modern Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul
- KARACA, E. (2005), **Nazım Hikmet ve Siyasal Yaşamı**, Karakutu Yayınevi İstanbul

- KOBAL, Y.(2014), **Birinci Dünya Savaşı Öncesinde Almanya**, Babil Yayınevi, İstanbul
- KONUR, T. (2001), **Devlet Tiyatro İlişkisi**, Dost Yayınevi, Ankara
- KESTİNG, M. (2005), **Epik Tiyatro**, Çeviren: Y.Onay Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- MAKAL, O.(2003), **Beyazperde ve Sahnede Nazım Hikmet**, Yazı Görüntü Ses Yayınları, İstanbul
- MARKS, K. F. Engels ve V. Lenin. (1996), **Sanat ve Edebiyat**, Çeviren: A. Çalışlar Evrensel Yayınları, İstanbul
- MARKS, K. ve F. ENGELS (1968), **Alman İdeolojisi**, Çeviren: S. Hilav, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- MORAN, B. (2004), **Edebiyat Kuramları Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul
- NUTKU, Ö. (2000), **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul
- ONAY, Y. (1996), **Nazım Hikmet'in Tiyatrosu**, NHKSV Yayınları, İstanbul
- ONAY, Y. (1976), **İşçi Tiyatroları – İşçi Kültür Derneği Yayınları**, İstanbul
- ÖZÜAYDIN, U. (2006), **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, Mitos Boyut, İstanbul
- PİSCATOR, E. (1985), **Politik Tiyatro**, Çeviren: M. Ünlü, Metis Yayınları, İstanbul
- SVERÇEVSKAYA, A. (2002) **Nazım Hikmet ve Tiyatrosu**, Çeviren: H. Aslan Cem Yayınevi, İstanbul
- STORER, C. (2015),**Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul
- ŞENER, S.(2015), **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınevi, 9. Baskı, Ankara
- ŞENER, S. (2002), **Nazım Hikmet'in Oyun Yazarlığı**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- TANİLLİ, S. (1999) - **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**,6. Cilt, Adam Yayınları, İstanbul
- TUNALI, İ.(2010), **Estetik Beğeni - Remzi Kitabevi**, İstanbul
- TOKATLI, A.(2000), **Uluslararası İlişkiler Tarihi 2-3.Cilt**, Evrensel Basın Yayın, İstanbul

TOROS, T. (2005) , **Nazım Hikmet**, Cumhuriyet Kitapları Yayınevi, İstanbul

VA-LA, N. (1975), **Bu Dünyadan Nazım Geçti**. Cem Yayınevi, İstanbul



Makaleler & Tezler

- AKENGİN, Ç. 2014. “Sanat İdeoloji Politika İlişkileri” , **ULAKBİLGE Dergisi** 2.cilt, sayı 4, 143-150
- BAŞBOĞA, Ö. 2017. “**Orhan Kemal’in Hikayelerinde Eleştirel ve Toplumcu Gerçekçilik**” Yüksek Lisans Tezi İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Hatip, M.2015. Birinci Dünya Harbi Çanakkale Savaşlarına Genel Bakış **Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı Dergisi**, Sayı:18, 161-193
- KARACABEY, S. 1995. “**Nazım Hikmet’in Oyun Yazarlığı**”, Yüksek Lisans Tezi Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- KELEŞYILMAZ V.2000. Kafkas Harekatının Perde Arkası, **Atatürk Araştırma Dergisi**, 47, 368-393
- KODAL, T. 2015. “ Birinci Dünya Savaşına Giden Yol”, **Belgi Dergisi** sayı 9
- ÖZÇELEBİ, H. 2006. “**Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri (1951-1960)**”, Doktora Tezi Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- SARU, S. 2013. “**1815 Viyana Düzeninin Kurulması**” Yüksek Lisans Tezi İstanbul, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dergiler:

BİNGÖL, B. 2011. “Sanat Özgürlüğü”, **Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi**, 1(2)
2011, 92–139

GÜNAR, A. 2014. “ABD’de Mc. Carthy Dönemi ve Dış Politika Üzerindeki Etkileri”
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,
62-78

GEZER, Ö. 2017. “Sanat Siyaset İlişkisi: Propaganda ve Protesto” **İdil Dergisi**,
Cilt 6, Sayı 39, 3091-3110

GENNADİ, Z. 2010. “Gerçekler ve Rakamlarla Stalin Dönemi” **Gelenek Dergisi**
Sayı: 108, 142-160

SARIÇELİK, K. 2007. “Birinci Dünya Savaşı’nda Osmanlı Devleti’nin İtilaf
Devletleri’ne Karşı Anadolu’nun Akdeniz Kıyılarında Aldığı Bazı Tedbirler”,
Türkiyad Araştırmaları Dergisi 21,173-189

SÖYLEMEZ, M. 2017. “İdeolojik Estetiğin Metodolojisi ve Kuramsal Dayanakları”
İdil Dergisi, Cilt 6, Sayı 30, 735-756

ULUSOY D. 1993. “**Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar**” Hacettepe
Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 1, 247- 259

YANARDAĞ, A.2016. “Birinci Dünya Savaşının Başlangıcında Türk Amerikan
İlişkilerinin Basına Yansıması”,**Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi
Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi** Sayı: 59, 237-261

YILMAZ, N.2013,“Weimar Dönemi ve Öncesinde Meydana Gelen Siyasi
Çekişmeler ve Ekonomik Krizlerin Alman Sosyal Demokrat Partisi
Bağlamında Değerlendirilmesi”, **Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal
Bilimler Dergisi** / Cilt: XV, Sayı 1,73-87.

ZEYBEK, S. 2013. “Avrupa Düşüncesinin Tali Unsurları: Kölelik ve Sömürgecilik”
İnsan ve Toplum, Cilt: 3 sayı:6, 87-106

Ansiklopedi ve Sözlükler:

ÇAĞBAYIR Y. 2017, İstanbul, **Ötüken Türkçe Sözlük**, Ötüken Neşriyat Yayınları

KARAAĞAÇ, G. 2008, Ankara, **Türkçe Verintiler Sözlüğü**, T.D.K. Yayınları

DOĞAN, M. 1981. Ankara, **Büyük Türkçe Sözlük**, Birlik Yayınları

Renkli Resimli Ansiklopedik Büyük Sözlük 10. Cilt, 1990, Arkın Kitabevi

Devrimler ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi, 1975

Büyük Larousse Ansiklopedisi 15. Cilt, 1986, Akın Ciltevi

Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 1998

Ana Britannica 1-3.cilt, 2004, Ana Yayıncılık, İstanbul