

Howard Brenton'ın *The Churchill Play*' Oyunu Üzerinden Durumcu Politikanın Sahnedeki Yansımaları

Reflections of Situationist Politics on Stage Through Howard Brenton's Play The Churchill Play

ÖZET

Howard Brenton'ın *The Churchill Play* (1974) adlı eseri, Durumcu Enternasyonal'in radikal estetik ve politik stratejilerini tiyatro sahnesine taşıyarak İngiliz ulusal kimliğinin mitlerini, kapitalist gösteri toplumunun mekanizmalarını ve tarihin ideolojik manipülasyonunu sorgular. Bu çalışma, oyunu Durumcu teorinin temel kavramları — *Détournement* (sapırma), *psikocoğrafya* ve *gösteri toplumu* eleştirisi—üzerinden analiz ederek sanatın politik bir praksis olarak nasıl işlev kazandığını ortaya koymayı amaçlar. Brenton, Winston Churchill'i bir "anti-kahraman"a dönüştürerek emperyalizm, sınıf çatışması ve devlet şiddetini teşhir ederken, mahkûmların sahnelediği meta-tiyatro aracılığıyla tarihin resmî anlatılarını parçalar. Oyundaki gözaltı kampı, modern tahakkümün psikocoğrafik bir tezahürü olarak okunur: Tel örgüler ve beton duvarlar, bireyi nesneleştirirken, mahkûmların direnişi bu mekânı iktidarın sembollerini altüst eden bir devrimci alana çevirir. Durumcuların *dérive* (sürüklenme) ve "durum yaratma" taktikleri, oyunun yapısında belirleyicidir. Mahkûmların gardiyan rollerine bürünmesi, otoritenin performatif doğasını çürütür; Union Jack'in kâğıttan bir prop olarak yırtılması, ulusal birliğin yapaylığını vurgular. Brenton, Guy Debord'un "gerçekliğin imajlarla ikamesi" eleştirisini sahneye taşıyarak, seyirciyi pasif bir tüketiciden eleştirel bir özneye dönüştürür. Finaldeki kanlı bastırma sahnesi, sanatın iktidar karşısındaki kırılma anını ve direnme potansiyelini aynı anda ortaya koyar. Bu inceleme, Brenton'ın tiyatrosunun 1968 kuşağının radikal mirasını nasıl yeniden ürettiğini gösterme amaçlıdır. *The Churchill Play*, sanatı elitizmden kurtaran "anti-art" stratejisiyle, tarihin yeniden yazımını kolektif bir eyleme dönüştürür. Sonuç olarak oyun, Durumcu Enternasyonal'in "dünyayı değiştirmek için önce altüst etmek" ilkesini somutlayarak, politik tiyatronun sınırlarını genişletir ve seyirciyi tarihin aktif bir faili olmaya davet eder.

Anahtar Kelimeler: Durumcu Enternasyonal, gösteri toplumu, psikocoğrafya, *détournement*, meta-tiyatro, Howard Brenton.

ABSTRACT

Howard Brenton's play *The Churchill Play* (1974) brings the radical aesthetic and political strategies of the Situationist International to the theatrical stage, questioning the myths of British national identity, the mechanisms of the capitalist society of the spectacle, and the ideological manipulation of history. This study aims to reveal how art functions as a political praxis by analyzing the play through the Situationist theory's core concepts—*Détournement* (diversion/hijacking), psychogeography, and the critique of the society of the spectacle. By transforming Winston Churchill into an "anti-hero," Brenton exposes imperialism, class conflict, and state violence, while dismantling the official narratives of history through the meta-theatre staged by the prisoners. The detention camp in the play is read as a psychogeographic manifestation of modern domination: barbed wires and concrete walls objectify the individual, while the prisoners' resistance transforms this space into a revolutionary area that subverts the symbols of power. The Situationists' tactics of *dérive* (drift) and "the construction of situations" are decisive in the play's structure. The prisoners' role-playing as guards denounces the performative nature of authority; the tearing of the Union Jack as a paper prop emphasizes the artificiality of national unity. By bringing Guy Debord's critique of the "replacement of reality with images" to the stage, Brenton transforms the audience from a passive consumer into a critical subject. The bloody suppression scene in the finale simultaneously reveals the fragility of art in the face of power and its potential for resistance. This review demonstrates how Brenton's theatre re-produces the radical legacy of the 1968 generation. With its "anti-art" strategy that liberates art from elitism, *The Churchill Play* transforms the rewriting of history into a collective action. Consequently, the play embodies the Situationist International's principle of "to change the world, one must first subvert it," thus expanding the boundaries of political theatre and inviting the audience to become an active agent of history.

Keywords: Situationist International, society of the spectacle, psychogeography, *Détournement*, meta-theatre, Howard Brenton

Hüseyin Erdin¹

How to Cite This Article

Erdin, H. (2025). "Howard Brenton'ın *The Churchill Play*' Oyunu Üzerinden Durumcu Politikanın Sahnedeki Yansımaları" *International Social Sciences Studies Journal*, (e-ISSN:2587-1587) Vol:11, Issue:6; pp:1074-1082. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15755952>

Arrival: 13 April 2025

Published: 27 June 2025

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Dr. Öğr. Görevlisi., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sivas, Türkiye. ORCID: 0009-0005-1612-9858

GİRİŞ

20. yüzyılın ikinci yarısında İngiliz tiyatrosu, savaş sonrası toplumun çelişkilerini ve siyasi tahakküm mekanizmalarını sorgulayan radikal bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönemde, 1968 kuşağının öncü isimlerinden Howard Brenton, tiyatroyu bir "politik silah" olarak konumlandırarak, tarihsel anlatıların manipülasyonunu ve iktidarın görünmez şiddetini teşhir etmeyi amaçlamıştır. "Howard Brenton'ın oyunları, Durumcu estetiğin tiyatro dünyasındaki etkileşimini çarpıcı bir biçimde yansıtarak, bu akımın sahne sanatlarındaki eşsiz yorumunu ortaya koyar." (Bay & Karagöz, 2024, s. 41) Bu bağlamda, Brenton'ın 1974 tarihli *The Churchill Play* adlı eseri, yalnızca İngiliz ulusal kimliğinin mitlerini değil, aynı zamanda Durumcu Politikanın (Situationism) "gösteri toplumu" eleştirisini sahneye taşıyan özgün bir metin olarak öne çıkar. Bu çalışma, *The Churchill Play*'i merkeze alarak, Brenton'ın Durumcu estetikle nasıl bir diyalog kurduğunu, tarihin yeniden yazımı, otoritenin performansı ve seyircinin aktif konumu üzerinden analiz etmeyi hedeflemektedir.

Bay & Karagöz (2024)'e göre, Howard Brenton eserlerinde toplumsal normlara yönelik dinamik bir eleştiri geliştirmek amacıyla Durumcu siyaset teorisinin ilkelerini somutlaştırmak için "agresif etki" (aggro effect) yöntemini ustalıkla kullanmaktadır. 1950'ler ve 1960'larda Fransa'da ortaya çıkan ve 1968 Mayıs olayları ile İngiliz tiyatrosunun ikinci büyük devriminin temel entelektüel zeminini oluşturan Durumcu hareket, Guy Debord, Raoul Vaneigem ve Asger Jorn gibi Paris merkezli avangart düşünürlerin öncülüğünde şekillenmiştir (s. 42). *Internationale Situationniste* adlı dergide fikirlerini okuyucu ile buluşturan bu hareket, özellikle Fransa'daki 1968 öğrenci ve işçi ayaklanmaları üzerinde yarattığı radikal etkisiyle tanınmaktadır. Anselm Jappe (1999), Durumcu hareketin temel mücadele odağının, sınıf çatışmasının yeni ve asıl arenası olarak gördüğü "boş zaman mücadelesi" olduğunu vurgular (s. 64). Bu kavram, kapitalizmin gündelik hayatı ve bireylerin boş zamanlarını bir metaya dönüştürme çabalarına karşı örgütlenen bir direniş pratiğini ifade eder.

Durumcular, geleneksel sanat kurumlarına karşı çıkan radikal bir sanat akımı olarak tanımlanmaktadır. Bu hareketin temelinde, sanatın profesyonel sanatçıların tekelinde değil, gündelik yaşamda sıradan bireyler tarafından üretildiği düşüncesi yatmaktadır (Rasmussen M. B., 2006). Hareketin öncelikli amacı, sanat eseri üretmek yerine, siyasi eylemi tetikleyecek ve sanat dünyasının yerleşik yapılarını sorgulayacak "durumlar" yaratmaktır. Bu durumlar, izleyiciyi pasif bir konumdan çıkarıp deneyimleme sürecine dahil eden kolektif eylemler olarak planlanmıştır (Bay, 2018). Sanatı tamamen yok etmek değil, onu kurumsal sınırlardan kurtararak toplumsal devrimi besleyen bir araç haline getirmek hedefleniyordu. Bu yaklaşım, salt sanatla sınırlı kalmayıp kapitalizmin temel unsurları olan imaj, temsil ve tüketim odaklı sistemi tümüyle eleştirmeyi amaçlıyordu. Hareketin savunucuları, mevcut kapitalist kültür içinde dahi sanatın ve düşüncelerin devrimci bir perspektife dönüştürülebileceğini öne sürmüştür (Mazlum, 2025, s. 22).

Brenton, *The Churchill Play*'i kaleme alma kararını Brighton Combination tiyatro topluluğuyla iş birliği yaptığı sırada aldığını belirtmiş; zihninde, Westminster Hall'de bulunan katafalktan aniden doğrulup çevresindeki askerlere seslenen bir Winston Churchill imgesinin oluştuğunu aktarmıştır (Itzin & Trussler, 1981). Brenton'ın bu oyunu, Winston Churchill'in ölümünün 100. yıl dönümü anması için yazılmış (Bay, 2018, s. 44) olsa da metin İngiltere'nin geleceğine dair distopik bir vizyon sunar: Oyun, George Orwell'in ünlü distopyasına göndermeyle 1984 yılında bir toplama kampında hapsedilen siyasi mahkûmların, Churchill'in cenaze törenini parodileştirdiği bir tiyatro performansını anlatır. Bu meta-tiyatral yapı, Brenton'a hem tarihin nasıl "resmî bir gösteri" haline getirildiğini hem de sanatın bu gösteriyi altüst etme potansiyelini sorgulama imkânı verir. Durumcu Enternasyonal'in kurucu metinlerinden Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'nda (Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, 1967/1996)vurguladığı gibi, iktidarın gerçekliği imajlarla ikame etmesi, bu oyunda Churchill mitinin bir propaganda aracına dönüşmesiyle somutlaşır. Brenton, tarihsel figürleri ve ulusal anlatıları birer "spektaküler manipülasyon" olarak sahneye taşıyarak, seyirciyi bu manipülasyonun pasif alıcısı olmaktan çıkarmayı amaçlar.

Brenton'ın oyunu, Durumcuların "durum yaratma" (constructed situation) taktiğini sahneye uyarlar: Mahkûmların zorla sahneledikleri performans hem karakterler hem de seyirci için bir "gerçeklik şokuna" dönüşür. Örneğin, Churchill'in naaşının yerine konan boş tabut, ulusal tarihin anlamsız bir gösteriden ibaret olduğunu vurgular. Aynı zamanda, oyunun finalinde gardiyanların performansı kanlı bir şekilde bastırması, sanatın iktidar karşısındaki kırılganlığını ve direnme potansiyelini aynı anda ortaya koyar.

Sonuç olarak, bu çalışma *The Churchill Play*'in, Durumcu Politika'nın temel argümanlarını —özellikle gösterinin eleştirisi ve seyircinin aktifleştirilmesi— tiyatro diline nasıl dönüştürdüğünü tartışmayı amaçlar. Brenton'ın metni, yalnızca İngiliz tarih yazımını değil, aynı zamanda tiyatronun "gerçekliği yeniden üretme" gücünü sorgulayarak, 1968 kuşağının radikal mirasını sahneye taşır. Bu bağlamda oyun, seyirciyi tarihin pasif bir tüketicisi olmaktan çıkarıp, onu iktidarın spektaküler mekanizmalarını "görmeye" ve "bozmaya" davet eden politik bir eylem alanına dönüştür.

DURUMCU POLİTİK SANAT ANLAYIŞININ SAHNEDEKİ YANSIMALARI: TARİH, İKTİDAR VE GÖSTERİNİN ELEŞTİRİSİ

Loş bir ışık. Yukarıda, dua eden orta çağ şövalyelerini betimleyen devasa bir vitray pencere. Aşağıda, Union Jack ile örtülü devasa bir katafalk etrafında mumlar. Her köşede, yas tutarak başını eğmiş bir asker nöbet tutuyor: Bir Ordu Er'i, bir Deniz Piyadesi, bir Havacı Er'i ve bir Denizci Er. Er Londralı, Deniz Piyadesi Gallerli, Denizci Er İskoç, Havacı Er ise Yorkshireli. Hepsi genç. (Brenton, 1974, s. 9)

Oyunun açılış sahnesindeki sahne direktifleri, farklı bölgelerden gelen genç askerlerin bir arada tasviri, Britanya'nın ulusal kimliğine ve tarihine dair derin bir eleştiri barındırır. Durumcuların “gösteri toplumu” eleştirisi bağlamında, bu sahne, kapitalist düzenin sanatı ve tarihi nasıl metalaştırdığını gözler önüne serer. Londralı bir Ordu Er'i, Gallerli bir Deniz Piyadesi, İskoç bir Denizci Er ve Yorkshireli bir Havacı Er'in Churchill'in tabutu başında nöbet tutması, Birleşik Krallık'ın yapay “birlik” mitini sorgularken, aynı zamanda Churchill'in anıtsal imajının parodisini yaratır. Sahnedeki askerler, İngiltere, Galler, İskoçya ve Kuzey İngiltere gibi tarihsel gerilimlerle dolu bölgeleri temsil eder. Ancak bu temsil, Durumcuların “gösteri” olarak tanımladığı, devletin dayattığı yapay bir ulusal bütünlük illüzyonunu yansıtır.

Churchill'in Mitinin Yıkılışı bu eleştirinin merkezindedir. Joby'nin canlandırdığı Churchill'in repliği —“İngiltere! Seni aptal yaşlı kadın. Bitik. Nankör. Minnetsiz... Senin için tüm yaptıklarından sonra. Seni serseri!” (Brenton, 1974, s. 12)— tarihsel bir “kurtarıcı”nın maskesini düşürür. Bu sözler, onun 1910 Galler Madenci Grevi'nde madencileri vurdurması ve 1898 Omdurman Katliamı'ndaki rolü gibi emperyalist şiddeti perdeleyen politikalarını teşhir eder. Durumcuların *Détournement* (saptırma) stratejisi burada devreye girer: Resmi tarihin kahramanlık anlatısı, parodi ve grotesk bir dil altında çürütülür.

Brenton'ın bu ifadeleri, muhafazakâr söylem tarafından tarihsel bir mitos olarak kutsanan Churchill imgesini radikal bir şekilde sorunsallaştırarak, Britanya'nın farklı toplumsal kesimlerinde bu figüre yönelik derin bir antipatinin varlığını açığa çıkarmayı hedefler. Brenton'ın oyunda Winston Churchill figürüne yer vermesi, bir yandan İngiltere'deki iktidar elitlerinin insani kaygılardan yoksun sömürgeci politikalarını teşhir etmeyi, öte yandan ulusal kimliğin mitik söylemlerle yeniden inşa edilen “İngiliz Ulusal Gururu” kavramını radikal bir şekilde sorgulamayı amaçlayan eleştirel bir enstrümandır (Barfield & Baker, 2005). Churchill'in “halk kahramanı” statüsünün aksine, özellikle işçi sınıfı ve sol çevrelerde otoriter politikaları, sömürgeci mirası ve sosyal adaletsizlikleri nedeniyle eleştirilen bir figür olarak algılandığı gerçeği, Brenton'ın muhafazakâr tarih yazımının monolitik anlatısını parçalama stratejisinin merkezinde yer alır (Bay, 2012, s. 35).

Bu bağlamda oyun, toplumu tek tip bir ideolojik kabule indirgeyen ve eleştirel perspektifleri marjinalleştiren muhafazakâr hegemonyaya karşı estetik bir müdahale niteliği taşır. Brenton'ın eleştirel sanat pratiği, iktidarın “homojen toplum” mitini, kolektif hafızanın çoğul ve çatışmalı doğasını vurgulayarak altüst eder. Neticede, sanatın ve entelektüel dürüstlüğü, iktidarın totalize edici söylemlerine direnme potansiyeli, Brenton gibi düşünen sanatçıların, hegemonik anlatıları sorgulayan ve toplumsal gerçekliği çoksesli bir perspektifle temsil eden eserleriyle somutluk kazanır.

Ulusal Sembollerin Çöküşü ise sahnenin devamında vurgulanır. “Nöbetçiler katafalkı ve vitray pencereyi parçalar” (Brenton, 1974, s. 17) sahne direktifi, Union Jack²'in yıkılışını gösterir. Bu eylem, ulusal kimliğin dayandığı Gösteri'nin yapaylığını ortaya koyar. Durumcuların “ulusal aidiyet” gibi kavramları sorgulamasıyla örtüşen bu sahne, Galler'in Union Jack'te temsil edilmemesine rağmen Gallerli bir askerin sahnede bulunmasıyla daha da anlam kazanır. Bu çelişki, devletin “birlik” anlatısının altındaki tarihsel ve kültürel hiyerarşiyi açığa çıkarır.

Otoritenin sanatı kontrol çabası ise Albay Ball'ın tepkisinde somutlaşır: “Burası bir Gözaltı Kampı. Okul değil” (Brenton, 1974, s. 17) diyerek mahkûmların oyununu “maskaralık” olarak nitelendirmesi, sanatın otorite tarafından nasıl baskılandığını ve etkisizleştirilmek istenmesini gösterir. Durumcuların “sanatın metalaşması” eleştirisi burada devreye girer: Resmi tarih, mahkûmların eleştirel perspektifiyle çatışırken, otorite sanatı bir tehdit olarak görür.

Askerlerin genç olması, savaş ve milliyetçilik retorikleriyle sömürülen bir neslin temsilidir. Başları önlerinde, sessiz ve itaatkâr duruşları, gençliğin otorite tarafından nasıl araçsallaştırıldığını/uysallaştırıldığını vurgular. Churchill'in tabutunu korumakla görevlendirilmeleri, geçmişin sömürgeci ve otoriter mirasının yeni kuşaklara aktarılmasını sembolize eder. Bu gençler, devletin “kahramanlık” ve “onur” söylemleriyle susturulmuş, tarihin kirli gerçekleriyle

² **Union Jack**, Birleşik Krallık'ın (İngiltere, İskoçya, Galler ve Kuzey İrlanda) resmi ulusal bayrağıdır. Adı, “birleşme” anlamına gelen “Union” ve denizcilikte kullanılan küçük bayrakları ifade eden “Jack” kelimelerinin birleşiminden gelir. Tasarımı, ülkenin tarihsel birliğini sembolize eder. (<https://www.royal.uk/union-jack>)

yüzleşmekten alıkonulmuş figürlerdir. Brenton, bu sahneyle, gençlerin siyasi iktidarların propagandalarına nasıl kurban edildiğini ve geçmişin hatalarını taşımak zorunda bırakıldığını gösterir.

Tabut, Britanya'nın II. Dünya Savaşı'ndaki zafer mitinin bir simgesidir, ancak aynı zamanda sömürgecilik ve sınıfsal eşitsizlikle lekelenmiş bir mirasa işaret eder. Sahnedeki bölgesel çeşitlilik, bu mirasın parçalı doğasını yansıtır. Örneğin, Union Jack'te temsil edilmeyen Galler'den bir askerin "birlik" içinde yer alması, ulusal kimliğin çelişkilerini vurgular. Durumcuların "psikocoğrafya" kavramı burada devreye girer: Mekân (tabut ve kamp), tarihsel şiddetin fiziksel bir tezahürü haline gelir.

Bu sahne, Durumcu sanatın bir manifestosu olarak işlev görür. Tarihsel mitleri parçalayarak, ulusal sembolleri yıkarak ve otoritenin sanatı kontrol çabalarını teşhir ederek, kapitalist gösteriye ve yapaylığa meydan okur. Genç askerlerin Churchill'in tabutu başındaki varlığı, bir distopya imgesi olarak okunabilir: Onlar, geçmişin hatalarını taşıyan ve geleceği inşa etmek yerine bu hataların yükü altında ezilen bir neslin temsilcileridir. Brenton, bu radikal eleştiriye yalnızca Churchill'in mirasına değil, modern Britanya'nın kimlik politikalarına da yöneltir. Tıpkı Guy Debord'un dediği gibi: *Gerçek hayatın yoksunluğu, gösteri tarafından telafi edilmiş gibi görünür.* (Debord, 1990; Debord, 2002). Bu oyun, o yoksunluğu ortaya çıkararak gerçekliği yeniden hatırlatır ve inşa eder.

Détournement Yoluyla Tiyatroda Tarih ve İktidarın Eleştirel Yeniden İnşası

The Churchill Play (1974), Durumcu Enternasyonal'in radikal estetik stratejisi olan *Détournement* (saptırma) tekniğini, İngiliz tarihine ve emperyalizmine yönelik politik bir müdahale aracı olarak kullanır. *Détournement*, egemen ideolojilerin kültürel imgelerini ve tarihsel anlatılarını bağlamından koparıp yeniden işleyerek, seyircide eleştirel bir bilinç üretmeyi amaçlar (Jappe, 2020, s. 24). Brenton, bu yöntemi kullanarak İngiliz ulusal kimliğini oluşturan sembolleri, figürleri ve mitleri altüst eder; onları parodi, ironi ve absürtlükle yeniden kodlar.

Oyunun merkezinde Winston Churchill'in grotesk biçimli tabutundan dirilmesi yer alır. Geleneksel tarih anlatısında bir savaş kahramanı olarak yüceltilen Churchill, burada geçmişin çürüyen mirasının bir hayaleti olarak resmedilir. Kendini "Eski İngiltere'nin ölümcül bir parçası" (s. 73) olarak tanımlayan bu figür, İngiliz emperyalizminin kolektif hafızadaki izlerini ifşa eder. Mahkûmların, Churchill'e yönelttikleri "Halk kazandı savaşı. O ise Stalin'le içti..." (s. 81) şeklindeki eleştiri, resmi tarih anlatısının halkı edilgenleştiren doğasını sorgular. Brenton, bu sahneyle birlikte iktidarın tarih yazımında nasıl konumlandığını ve ulusal hafızanın nasıl araçsallaştırıldığını açığa çıkarır.

Oyun, tarihsel olayları da hiciv ve absürtlük yoluyla yeniden yorumlar. Örneğin, Yalta Konferansı sabun kalıbı metaforu (s. 46) üzerinden temsil edilir. Avrupa'nın savaş sonrası yeniden şekillendirilmesi, sabunun erimesiyle sembolize edilerek, süper güçlerin halklar üzerindeki yıkıcı etkisi alaycı bir dille gösterilir. Bu tür bir temsil, iktidarın tarihsel ciddiyetini bozarken, aynı zamanda modern politikaların sıradan nesneler düzeyinde nasıl bir tüketim ve erozyona yol açtığını ortaya koyar.

İngiliz kimliğinin temel sembollerinden biri olan Union Jack bayrağı da oyunda sembolik olarak parçalanır. Sahne yönergesinde "kâğıttan yapılmış zayıf bir prop" (s. 14) olarak tanımlanan bayrak, ulusal birliğin yapaylığını ve kırılganlığını ifşa eder. Bayrağın sahneden kaldırılması, İngiliz kimliğinin şiddet, denetim ve gözaltı gibi uygulamalarla örülmüş gerçekliğine işaret eder. Böylece ulusal semboller, romantik kahramanlık imgeleri olmaktan çıkıp iktidarın dekoratif unsurlarına indirgenir.

Brenton'un oyununda otoritenin doğası da teatral bir kurgu olarak çözümlenir. Mahkûmların asker kıltığına girip nöbet tutmaları, otoritenin performatifliğini ve rollere dayalı inşasını gösterir. Üniformaların bir kostüm gibi giyilip çıkarılması, iktidarın temsili doğasını gözler önüne serer. Askerlerin insani zaafı –örneğin burnunu karıştırması ya da yere oturması– ise disiplin mitini yerle bir eder; böylece iktidar, mutlak değil, sürekli canlandırılan ve yeniden üretilen bir tiyatro oyununa dönüşür.

Oyunun sonunda mahkûmların kaçma girişimi, sistemin her yeri kuşatan yapısını ve bireyin hareket alanını nasıl daralttığını dramatik bir şekilde gösterir. "Kaçacak hiçbir yer yok... Her an bütün dünyayı betonla kaplayacaklar" (s. 89) repliği, sadece distopik bir gelecek değil, aynı zamanda Durumcu düşüncenin devrimci an arayışını yansıtır. Direnişin başarısız gibi görüldüğü bu çözümsüzlük hali bile, iktidarın mutlaklığına karşı sorgulayıcı bir kıvılcım barındırır.

The Churchill Play, *Détournement* aracılığıyla tarihsel anlatıları, kültürel sembolleri ve ulusal mitleri parçalayarak seyirciyi pasif bir izleyiciden eleştirel bir özneye dönüştürmeyi hedefler. Churchill'in dirilişi, Yalta Konferansı'nın sabunla temsil edilmesi, Union Jack'in kırılgan yapaylığı—tüm bunlar, İngiliz emperyalizminin idealize edilmiş imgelerini çökerten ve tarihi yeniden yazıma açan araçlardır. Brenton'un ortaya koyduğu temel soru şudur: Tarih, iktidarın tekelinde şekillenen sabit bir anlatı mı, yoksa kolektif direnişle yeniden inşa edilebilecek bir süreç mi?

Oyun, Durumcu Enternasyonal'in "dünyayı değiştirmek için onu önce altüst etmek" ilkesini sahneye taşıyarak, sanatın politik dönüşümdeki gücünü güçlü bir biçimde hatırlatır.

Psikocoğrafya ve Mekânsal Tahakküm

Durumcu Enternasyonal'in geliştirdiği psikocoğrafya kavramı, modern kentsel mekânların bireyler üzerinde kurduğu duygusal ve politik tahakkümü anlamaya yönelik radikal bir eleştiri pratiğidir (Buckley, 2020, s. 187). Bu kavram, mekânın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ideolojik ve duygusal bir aygıt olduğunu vurgular; bireyin davranışlarını, algılarını ve bilinç biçimlerini şekillendiren bir etken olarak kurgulanır (Matthews, 2005, s. 6). *The Churchill Play*, bu yaklaşımın sahne sanatları düzleminde ete kemiğe büründüğü güçlü örneklerden biridir. Oyun boyunca mekân, özgürlüğü bastıran, kimliği silen ve kolektif hafızayı manipüle eden bir tahakküm aracına dönüşür. Bu bağlamda gözaltı kampı, psikocoğrafyanın en çarpıcı tezahürü olarak karşımıza çıkar; modern kentin tersine çevrilmiş hali olan bu "anti-şehir", özgürlüğün değil kontrolün, yaşamın değil insanlıktan çıkarılmanın mekânıdır.

Brenton'un inşa ettiği gözaltı kampı, fiziksel yapısıyla bireylerin iradesini ve kimliğini sistematik biçimde silen bir labirente dönüşür. Tel örgüler, gözetleme kuleleri ve soğuk beton duvarlar, yalnızca dış dünyayla değil, bireyin kendi iç dünyasıyla da bağlarını koparan birer sınır çizgisi işlevi görür. Bu mekânsal tahakküm, mahkûmların varoluşunu nesneleştirir; bireysel özne, yerini kontrol edilen, gözetlenen ve itaat etmeye zorlanan bir bedene bırakır. Reese'in "Gerçek benliklerimizi kampın kapısında bırakacağız, eski paltolar gibi... Korkudan titreyen, ürkek bedenlerimiz" (s. 31) sözleri, mekânın insanı yalnızca dışsal olarak değil, içsel olarak da dönüştürdüğünü ve insanî bütünlüğü çözücü etkisini açıkça ortaya koyar. Durumcu analizde kent yaşamının yabancılaştırıcı etkisi olarak tanımlanan durum, bu oyunda hiper-gerçek bir yoğunluk kazanarak, bireyin özgür iradesini yutan bir kara deliğe dönüşür.

Oyunda mekânın yalnızca fiziksel bir baskı aracı değil, aynı zamanda ideolojik bir manipülasyon düzeneği olarak da çalıştığı görülür. Tarihin rüzgârının sahneye dâhil edilmesi, bu manipülasyonun teatral bir örneğidir. Yapay rüzgâr, Union Jack bayraklarını savururken, mahkûmlara yapay bir ulusal aidiyet hissi dayatır. Furry'nin "Oyunda rüzgâr istediklerini söylediler... Joby dedi ki 'tarihin rüzgârı' içinmiş" (s. 31) repliği, mekânın teatralleşerek gerçekliği sahne efektleriyle maskeleyişini ve bireyi bir "gösteri" izleyicisine dönüştürdüğünü ima eder. Bu durum, Durumcu Enternasyonal'in "gösteri toplumu" kavramıyla doğrudan ilişkilidir: İktidar, gerçekliği görüntüyle ikame eder; birey ise hakikati deneyimleyen değil, ona yabancılaştıran pasif bir gözlemciye dönüşür (Debord, 2002). Vitray pencerenin kâğıttan yapılmış bir aksesuar olduğunun ortaya çıkması da bu yapaylığı ve mekânın sahicilikten yoksun temsilini teşhir eder.

Bununla birlikte, kampın yalnızca mekânsal değil, zamansal bir tahakküm düzlemi sunduğu da göz ardı edilmemelidir. Mahkûmların yaşamı belirli rutinlerle –nöbetler, futbol maçları, törenler– sınırlandırılırken, zaman algısı da bulanıklaştırılır. Bu ritmik tekrarlar, geçmişi ve geleceği silerek bireyleri "sonsuz bir şimdi"ye hapseder. Joby'nin "Özgürlük ne zaman kayboldu? 1970'lerin bir akşamında mı? Bir bardaydın belki... Ve özgürlük gitti." (s. 55) sözleri, bireysel zaman algısının nasıl belirsizleştiğini ve özgürlüğün ne zaman kaybedildiğine dair kolektif hafızanın nasıl silindiğini gösterir. Bu, Durumcuların "tarihin donmuş anları" eleştirisini hatırlatır: Mekân, zamanın akışını askıya alarak bireyleri sürekli denetime açık bir belirsizlik içine hapseder.

Ancak oyunda tüm bu tahakküm mekanizmalarına rağmen, mahkûmların mekâna karşı geliştirdiği küçük ama anlamlı direniş biçimleri dikkat çeker. Tiyatro sahnesinde Churchill'i konu alan bir oyun sahnelemeleri, *Détournement* yönteminin güçlü bir örneğidir. Bu eylemle mahkûmlar, iktidarın sembollerini –Churchill ve Union Jack gibi– kendi anlatılarına dahil eder; onları içeriden dönüştürerek altını boşaltır ve yeniden anlamlandırır. Mike'nın "Churchill oyununu sergileyemez... Büyük bir İngiliz'e saygısızlık yapmaya teşvik ettiniz" (s. 29) şeklindeki çıkışı, bu direnişin iktidar açısından ne denli tehditkâr algılandığını da gösterir. Direniş, yalnızca fiziksel bir kaçış değil, aynı zamanda anlam alanını yeniden kurma eylemi olarak tezahür eder. Durumcuların *dérive* ya da "oyunlaştırma" stratejisi burada kendini gösterir: Mekân, iktidarın kontrol mekanizması olmaktan çıkarılarak, yeniden yorumlanacak ve dönüştürülecek bir alan haline gelir. Durumcu Enternasyonal'in psikocoğrafya pratiğinin temel aracı olan *dérive* (sürüklenme), Sadie Plant (1992)'ye göre, Dadaist keşif gezileri ve sürrealist coğrafi keşiften beslenen ancak onları aşan bir teknik olarak tanımlanır: Bireylerin gündelik motivasyonlarını ve sosyal bağlamlarını terk ederek, mekânın fiziksel-duygusal çekimine bilinçli bir şekilde teslim olduğu amaçsız bir hareket biçimidir. Sürrealizmin bilinçdışına dayanan "harikulade" arayışının aksine, *dérive*; sürrealizmin monoton otomatizm ve tükenmiş tuhaflik estetiğini eleştirerek, çevrenin ideolojik kodlarını çözme ve insan ilişkilerini oyunbaz bir özgürleşme sürecine dönüştürme amacı taşır (s. 58-59). Bu pratik, yalnızca mekânın tahakküm araçlarını tersyüz etmekle kalmaz, aynı zamanda gösteri toplumunun tüketim odaklı mimarisini, bireyin aktif katılımıyla eleştirel bir deneyim alanına dönüştürür.

The Churchill Play, mekânın nasıl politik bir anatomiye sahip olduğunu ve bu anatominin bireysel ve toplumsal düzeyde nasıl işlerlik kazandığını ortaya koyar. Kamp, yalnızca fiziksel bir hapishane değildir; aynı zamanda duygusal, bilişsel ve tarihsel bir tahakküm aygıtı olarak işler. Ancak bu mekânda gelişen direnişler, Durumcu teorinin özünü yansıtan bir umut ihtimalini de içinde taşır: Mekân yeniden büyülenebilir, anlam yeniden kurulabilir. Brenton'un sahnelemesi, seyirciye şu temel soruyu yöneltir: Mekânlar bizi şekillendirirken, biz onları nasıl yeniden şekillendirebiliriz? Bu soru, özgürlüğün yalnızca fiziksel koşullarla değil, zihinsel ve duygusal devrimlerle de kazanılabileceğini hatırlatır.

Anti-Art / Sanatın Devrimci Praxis Olarak Kullanımı

Durumcu Enternasyonal'in sanat anlayışı, estetik üretimi burjuva ideolojisinin bir aracı olmaktan kurtarıp, doğrudan devrimci bir praksis haline getirme iddiasına dayanır (Bay & Karagöz, 2024). Sanatın, gündelik hayatın bir parçası olarak işlev kazanması ve iktidar yapılarının teşhirine hizmet etmesi gerektiği düşüncesi, geleneksel estetik değerlerin ve tiyatro normlarının altüst edilmesini beraberinde getirir. *The Churchill Play*, bu devrimci sanat anlayışının sahnede ete kemiğe büründüğü güçlü örneklerden biridir. Oyunun merkezindeki mahkûmlar, kampın katı ve denetleyici gerçekliği içinde, sahneledikleri oyunla yalnızca eğlenmeye çalışmazlar; aynı zamanda iktidarın temsillerini parçalayarak kendi anlatılarını inşa ederler. Bu tiyatro, geleneksel anlamda bir estetik gösterim değil; politik bir müdahaledir.

Mahkûmların *Churchill Play*'i sahnelemesi, eğlenceyi bir direniş stratejisine dönüştürür. Oyun, dışarıdan bakıldığında absürt bir mizah içeriyor gibi görüne de, aslında sistemin ideolojik sembollerini hedef alan alaycı bir parodidir. İçki sahneleriyle örülen diyaloglar, bu ikili işlevi taşır: Hem kampın boğucu atmosferinden bir kaçış hem de otoritenin kutsallarını alaylı bir üslupla yerle bir etme çabasıdır. "Fıçı Guinness yanında bir şişe Arpa Şarabı. Karışık." (s. 38) repliğinde içki, yalnızca sarhoşluk değil, aynı zamanda otoriteyle kurulan ironik bir mesafeyi simgeler. Sahne yönergelerinde yer alan "Mahkûmlar üniformalarını giyerken, askerler pencereyi parçalar, Union Jack kaldırılır" (s. 29) ifadesi, ulusal kimliğin ve militarist sembollerin yalnızca temsili değil, teatral bir jestle doğrudan yıkımını da içerir. Bu sahnede sanat, yalnızca eleştiri değil, iktidar tahayyülünün maddi karşılıklarını da sahneden söküp atar.

Brenton'un oyunu, aynı zamanda sanatın tarihsel hafızayla yüzleşme kapasitesine de dikkat çeker. Derviş karakterinin sahneye kolunu fırlatması, İngiliz emperyalizminin kanlı geçmişini sahne üstünde cisimleştirir. "Katliam! Sinekler! İmparatorluğun gölgesinde batmayan bir güneş." (s. 20) şeklindeki replik, imparatorluk anlatısının arkasındaki şiddet ve sömürüyü olanca açıklığıyla ortaya koyar. Derviş'in kopan kolu, bu resmi tarihin parçalanmasını, sembolik olarak emperyal mitolojinin bedensel olarak parçalanışını temsil eder. Bu sahnede sanat, sadece bugüne değil, geçmişin sessizleştirilmiş hikâyelerine de müdahale eder; tarih yeniden yazılır, sahnede ve seyircinin zihninde.

Oyunun dekor anlayışı da Durumcuların "anti-art" kavramıyla birebir örtüşür. Sahne donanımları son derece yalın, neredeyse ilkel sayılabilecek ölçüdedir. "Vitray pencere, kâğıttan yapılmış zayıf bir prop olduğu anlaşılır" (s. 21) gibi sahne yönergeleri, izleyiciyi estetik illüzyona kaptırmak yerine, yapaylığın farkına varmaya ve temsilin ardındaki politik gerçekliği kavramaya davet eder. Bu yaklaşım, sanatın bir 'gösteri' olmaktan çıkarılıp, eleştirel düşünceye yönlendiren bir araç haline gelmesini sağlar. Doğaçlamaya dayalı sahne dili, kurmaca ile gerçeğin iç içe geçtiği bir alan yaratır; bu da seyircinin edilgen konumdan çıkıp aktif bir yorumcuya dönüşmesini teşvik eder.

Bu tiyatral direnişin bir diğer boyutu da rollerin sürekli yer değiştirmesidir. Mahkûmların gardiyan rollerine bürünmesi, iktidarın sabit bir kimlik değil, temsil edilen bir rol olduğunu ortaya koyar. "Liberal biri olduğunuzu biliyorum, Komutanım... Ama adamlar sizi... lanet olası bir pısrık Pazar Okulu iyilik meleği olarak görüyor" (s. 33) gibi replikler, otoritenin içsel tutarsızlıklarını görünür kılar. İktidar burada bir rol, bir performanstır ve her performans gibi, sahte, geçici ve sorgulanabilir bir yapıya sahiptir. Mahkûmlar bu rolleri tersyüz ederek, iktidarı içeriden çökerten bir tiyatral sabotaj gerçekleştirir.

Oyunun sonunda, bu sanatsal direnişin duvarlara çarpması, umutsuz bir tablo çizse de, sahnelenen oyunun kendisi başlı başına devrimci bir eylem olarak anlam kazanır. "Kaçacak hiçbir yer yok... Her an bütün dünyayı betonla kaplayacaklar" (s. 89) sözü, yalnızca fiziksel kaçışın imkânsızlığını değil, aynı zamanda düşünsel özgürlüğün de kuşatma altında olduğunu gösterir. Yine de oyun boyunca yaratılan alternatif gerçeklik, bir an için bile olsa, iktidarın mutlaklığını kırar. Sanat, mahkûmlar için bir kaçış değilse bile, bir meydan okuma alanı hâline gelir.

The Churchill Play, Durumcu sanat anlayışını sahnede gerçekleştiren nadir örneklerden biridir. Brenton'un metni, sanatın estetik bir nesne değil, politik bir eylem alanı olduğunu savunur. Mahkûmların sahnelediği oyun, sadece bir temsil değil, bir müdahaledir: Tarihi yeniden yazan, ulusal mitleri yıkan ve iktidarın gösterisini teşhir eden bir eylemdir. "Büyük adamlar! Büyük adamlar! İşte... Zorbalıkla ilerledim." (s. 73) repliği, bu temsili iktidarın hem

nasıl inşa edildiğini hem de nasıl yürütülebileceğini gösteren bir anahtar gibidir. Brenton'un sanatı, yalnızca estetik değil, politik bir mücadele aracıdır. Bu yönüyle *The Churchill Play*, Durumcu Enternasyonal'in "sanatı hayatla birleştirme" idealine sahnede verilmiş güçlü bir yanıttır.

Tiyatroyu Duruma Dönüştürmek: Seyirciyi Tarihin Eyleyeni Kılmak

Durumcu Enternasyonal'in temel hedeflerinden biri ise, izleyiciyi pasif bir tüketici olmaktan çıkarıp etkin bir özneye dönüştürmektir. Onlara göre gerçek sanat, yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda bir rahatsızlık ve müdahale biçimidir (Bay & Karagöz, 2024). Sanat, alışkanlıkları kırmalı, bireyi günlük yaşamın uyuşukluğundan sarsarak özgürleştirici bir bilinç alanına taşımalıdır. *The Churchill Play* bu anlayışın sahnedeki karşılığıdır. Brenton, yalnızca tiyatronun içeriğini değil, formunu da dönüştürerek izleyiciyi salt bir gözlemci olmaktan çıkarır; onu tarihsel, politik ve etik bir pozisyona yerleştirir. Bu etkileşim, metaforlar, sahne teknikleri ve anlatı yapısındaki katmanlarla gerçekleştirilir.

Oyunda yer alan "Kara Köpek" metaforu, bu dönüşümün merkezinde yer alır. Churchill'in bastırılmış iç çatışmalarını ve İngiliz emperyalizminin karanlık mirasını temsil eden bu figür, kişisel bir psikolojik bozukluktan ziyade kolektif bir tarihsel travmanın sembolüne dönüşür. "Kara Köpek geldiğinde, düşündüm... Beynime kan gitmiyordu. Saatlerce ateşin başında oturdum, tek kelime etmeden." (s. 76) diyen Churchill, yalnızca kendi çöküşünü değil, aynı zamanda bir imparatorluğun çözüldüğünü de dile getirir. Bu metafor aracılığıyla seyirci, tarihsel yüzleşmeden kaçamayacak bir pozisyona sürüklenir. Durumculuğun "rahatsız edici hakikat" ilkesi gereğince, sanat burada rahatlatıcı bir anlatı değil, tarihin inkâr edilmiş kısımlarını açığa çıkaran bir sorgulama aracıdır.

Brenton'un kullandığı sahne efektleri de izleyicinin bu tarihsel yüzleşmeyi yalnızca izlemekle kalmayıp, onu bedeninde hissetmesini sağlar. FURRY'nin çalıştırdığı rüzgâr makinesiyle birlikte sahneye savrulan küçük Union Jack bayrakları, sembolik olarak "tarihin rüzgârı"nı somutlaştırır. "Tarihin rüzgârı içimmiş..." (s. 16) notuyla desteklenen bu görsel, izleyiciyi dekorun pasif bir parçası olmaktan çıkarıp olayların içine çeker. Benzer şekilde, "Bombalanan Berlin" gibi slaytların amatörce bir projektörle yansıtılması (s. 77), belgesel gerçekliğin soğuk mesafesinden uzak, doğrudan etkileyici ve sahici bir atmosfer yaratır. Efektlerin bilinçli biçimde "kusurlu" kullanımı, tarihin nesnel değil, her zaman ideolojik bir biçimde temsil edildiğini hatırlatır. Bu sayede izleyici, anlatının güvenli dış çerperinden merkeze, yani tarihin yeniden yazıldığı alana çekilir.

Oyunun "oyun içinde oyun" yapısı da bu dönüşümü derinleştirir. Mahkûmların sahnelediği Churchill oyunu, yalnızca bir temsil değil, seyirciyi eylemle sınayan performans odaklı bir durumdur. Gardiyanlar ve Parlamento üyeleri gibi figürlerin sahnede "seyirci" olarak konumlandırılması, izleyicinin pasifliğini doğrudan teşhir eder. "Komite üyeleri sandalyelere çıkar... Ellerini enselerine koysalar iyi olur." (s. 89) şeklindeki sahne yönergesi, seyirciye sahne ile salon arasındaki sınırın ne kadar geçirgen olduğunu hatırlatır. Bu noktada Brenton'un yaptığı, Durumcu "durum yaratma" stratejisine tam olarak uymaktadır: izleyici artık yalnızca izleyen değil, potansiyel olarak taraf seçmekle yükümlü bir figürdür. Sahnedeki eylemsizlik, seyirciyi kendi konumunu sorgulamaya zorlar; koltuğunda oturmaya devam etmek, şiddet karşısındaki suskunluğun onaylanması anlamına gelir.

Oyunun sonunda kullanılan projektör kesintisi ve hoparlörden tekrar tekrar yankılanan mahkûm isimleri, seyircinin eyleme geçmesini gerektiren son çağrı gibidir. "PEAKE. BARKER. KEEGAN. UMPLEBY. WILLIAMS. REESE. MCCULLOCH..." (s. 89) şeklinde sıralanan bu isimler, kimliksizleştirilen bireyleri tekrar hatırlatır ve seyirciyi bu seslerin kaybolmasına göz yuman bir tanık olmaktan çıkarır. Adeta seyircinin vicdanına seslenen bu çağrı, tarihin seyircisini tarihin yazıcısına dönüştürmeyi amaçlar. Çünkü Durumcuların da ifade ettiği gibi, sanat "dünyayı yorumlamak değil, değiştirmek" (Plant, 1992) için vardır.

The Churchill Play, Durumcu sanat anlayışının en radikal yönlerinden biri olan izleyiciyi eyleme zorlama idealini başarılı biçimde hayata geçirir. Kara Köpek'in uluması, rüzgârın savurduğu bayraklar, bombalanmış şehir görüntüleri ve kimliksizleştirilmiş mahkûm isimleri, seyirciyi yalnızca bir izleyici olmaktan çıkarır. Brenton'un sorduğu temel soru açıktır: *Tarih, iktidarın yazdığı bir senaryo mu, yoksa bizim yeniden yazabileceğimiz bir metin mi?* Yanıt, artık sahnedeki oyuncularla değil, izleyicinin kendisindedir.

Politik Bağlılık: Sınıf Çatışması ve Direniş

Howard Brenton'un *The Churchill Play* adlı oyunu, İngiliz devletinin ideolojik ve baskıcı aygıtlarını teşhir ederek sınıf çatışmasını hem dramatik hem de tarihsel düzlemde yeniden kurar. Brenton'un metni, tiyatroyu bir eleştiri aracı olmaktan çıkarıp doğrudan politik müdahalenin ve kolektif hafızanın yeniden inşasının sahnesi haline getirir.

Oyunda Çavuş Baxter'in disiplin anlayışı, devletin askeri yapısını neredeyse bir estetik forma dönüştürerek meşrulaştırmaya çalışır. Onun "senfoni" metaforu, yalnızca bir komuta zincirini değil, bedenlerin sistematik bir

şekilde denetim altına alınışını simgeler. Bu yaklaşım, Michel Foucault'nun disiplin toplumu eleştirisini doğrudan hatırlar: birey, iktidarın işlettiği aygıtlar içerisinde bir özne değil, bir işleyiş parçasıdır. Mahkûmların kontrolü bu estetikleştirilen şiddet yoluyla sağlanırken, oyun izleyiciye bu yapının ne kadar içselleştirildiğini gösterir.

Brenton'un karakterlerinden Mike'ın hayal ettiği kaçış planı, basit bir firar arzusundan ibaret değildir. Fiziksel sınırların ötesine geçerek zihinsel ve duysal bir özgürlük tahayyülüne dönüşür. Kış sahillerinde temiz havayı soluma arzusu, otoritenin her yere sirayet ettiği bir dünyada hâlâ insani bir deneyimin mümkün olabileceği umudunu taşır. Bu sahne, Durumcuların "hayatı yeniden icat etme" (Plant, 1992) çağrısını somutlaştırır; çünkü kaçış artık bir kurtuluş değil, bir yaratım sürecine dönüşmüştür. Mahkûmun ütopyası, sistemin dışında bir hayatın tahayyülünü mümkün kılarak devrimci bir jest halini alır.

Oyun, tarihsel direnişin kolektif hafızasını diri tutma işlevini de üstlenir. Galler'deki 1910 madenci grevi ve 1980'deki grevlere yapılan göndermeler, devlet şiddetinin sürekliliğini ortaya koyar. Bu tarihsel göndermeler, yalnızca geçmişin hatırlatılması değil, tarihsel adaletin bugünkü sorumluluğuna işaret eder. Devletin farklı dönemlerde işçi sınıfına yönelttiği şiddetin sahneye taşınması, seyircinin yalnızca izleyici değil, tarihin yazımında aktif bir özne olabileceğini ima eder. Brenton burada Durumcu tarih anlayışına yaslanır: Tarih, iktidarın yazdığı bir anlatı olmaktan çıkar, kolektif belleğin sahneye taşınmasıyla yeniden kurulabilir hale gelir.

Brenton'un oyunda kullandığı en çarpıcı yöntemlerden biri, mahkûmların Churchill'i canlandırdığı oyun içindeki oyundur. Bu sahne yalnızca parodik bir temsil değil, aynı zamanda resmî ideolojinin ve tarihsel figürlerin karikatürize edilerek otoriteden arındırılmasıdır. Maskeli bir Churchill'in tabuttan fırlayarak bayrak sallaması, grotesk ile hicvin iç içe geçtiği ve iktidarın ciddiyetinin altının boşaltıldığı bir sahneleme biçimidir. Bu sahne Durumcu estetiğin en önemli taktiklerinden biri olan *Détournement*'i örnekler: iktidarın simgeleri kendi bağlamlarından kopararak başka bir anlam düzeyine taşınır, böylece temsil edilen gücün meşruluğu sarsılır. Bu da sanatın yalnızca bir temsil değil, doğrudan eylem üretme kapasitesine sahip olduğunu ortaya koyar.

Oyunun final sahnesi, sınıf mücadelesinin sona ermiş bir çatışma değil, devam eden bir tarihsel ve diyalektik bir süreç olduğunu vurgular. Gardiyanların dahi içinde yaşadıkları sistemden duydukları hoşnutsuzluk, yalnızca mahkûmların değil, tüm bireylerin potansiyel olarak baskı altında olduğunu gösterir. George Lamacraft'ın "İmparatorluğun gölgesinde... Cesetler o kadar kalın ki... Yeri örtüyorlar" (s. 20) sözleri, tarihsel ihtişam anlatısının altına gömülmüş trajik gerçekliğin ağırlığını hissettirir. Bu ifadeler, Brenton'un izleyiciye yönelttiği en temel soruyu açık eder: "Siz hangi tarafı örtmek istiyorsunuz—cesetleri mi, yoksa özgürlüğün kıvılcımını mı?" Bu soru yalnızca retorik değildir; seyirciyi politik bir konum almaya zorlayan etik bir çağrıdır.

The Churchill Play, sanatın dünyayı yalnızca yansıtmak değil, dönüştürmek için var olduğunu hatırlar. Brenton'un tiyatrosu, Durumcuların "rahatsız eden sanat" anlayışının ete kemiğe bürünmüş halidir. Seyirci, bu oyunda yalnızca bir gözlemci değil, tarihin yeniden yazımında aktif bir fail olmaya çağrılır. Böylece oyun, politik tiyatronun en önemli sorunsalına, yani estetik ile eylemin kesiştiği noktada nasıl bir etki yaratabileceğine dair güçlü bir yanıt sunar.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Howard Brenton'un *The Churchill Play*'i, İngiliz tarihinin kutsal sayılan mitlerini, kapitalist gösteri toplumunun mekanizmalarını ve otoritenin şiddetini Durumcu bir eleştiriyle parçalayan devrimci bir tiyatro metnidir. 1974'te yazılan bu distopik oyun, Winston Churchill'in ölümünün 100. yılında İngiltere'yi bir toplama kampının soğuk duvarlarına hapsederken, tarihin nasıl bir "resmî gösteri" haline getirildiğini teşhir eder. Bay ve Karagöz'ün (2024) vurguladığı gibi, Brenton'un Durumcu estetikle kurduğu diyalog, sanatı bir direniş praksisine dönüştürerek seyirciyi tarihin pasif alıcısı olmaktan çıkarır. Mahkûmların sahnelediği meta-oyun, yalnızca İngiliz emperyalizminin çürümüş mirasını değil, modern kapitalizmin insanı nasıl nesneleştirdiğini de gözler önüne serer.

Oyun, Durumcuların *Détournement* taktiğini kullanarak Churchill'i bir "kahraman" imgesinden otoriter bir anti-kahramana dönüştürür. Tabuttan dirilen Churchill'in, "Ben Eski İngiltere'nin ölümcül bir parçasıyım" (s. 73) itirafı, İngiliz emperyalizminin sömürgeci ve sınıfsal şiddetini sembolize eder. Union Jack'in kâğıttan bir prop olarak yırtılması, ulusal kimliğin yapaylığını vurgularken, mahkûmların gardiyan kılığına girmesi otoritenin performatif doğasını çürütür. Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'nda işaret ettiği gibi, iktidarın gerçekliği imajlarla ikame etme çabası, bu sahnelerde bir bir çözülür. Tarih, artık iktidarın yazdığı bir senaryo değil, mahkûmların direnişiyle yeniden yazılabilecek bir metindir.

Kamp mekânı, Durumcuların "psikocoğrafya" kavramının somutlaşmış halidir. Tel örgüler ve nöbetçi kuleleri, modern toplumun bürokratik tahakkümünü yansıtırken, mahkûmların "gerçek benliklerini kampın kapısında bırakmaları" (s. 31), insanın nasıl bir kaynağa indirgendiğini gösterir. Ancak bu mekân, aynı zamanda direnişin doğduğu yerdir: Mahkûmların tiyatro oyunu, iktidarın sembollerini çalarak onları içi boş nesnelere dönüştürür.

Örneğin, “tarihin rüzgârı” sahnesinde Union Jack’lerin savrulması (s. 16), ulusal aidiyetin bir illüzyon olduğunu vurgular. Gardiyanların üniformalarını giyen mahkûmlar, otoritenin maskesini düşürürken, seyirciyi “gerçeklik ile kurgu” arasındaki sınırı sorgulamaya iter. Finaldeki kanlı bastırma sahnesi ise, sanatın iktidar karşısındaki kırılganlığını ve direnme potansiyelini aynı anda ortaya koyar.

Brenton’ın oyunu, sanatı elitizmden kurtaran “anti-art” stratejisini de somutlar. Minimalist dekorlar ve doğaçlama diyaloglar, seyircinin dikkatini politik mesaja odaklar. Örneğin, Derviş’in kopan kolu (s. 20), İngiliz emperyalizminin vahşetini sembolize ederken, mahkûmların kaçış hayali (“Denize ulaşmayı... Tertemiz,” s. 89) özgürlüğün poetikasını yansıtır. Seyirci, rahat koltuğundan kaldırılır; gardiyanların ve parlamenterlerin pasifliğiyle yüzleşir. Tıpkı Debord’un dediği gibi: “Gerçek sanat, izleyiciyi rahatsız edendir.”

Oyun, işçi sınıfının tarihsel direnişini madencilerin 1910 ve 1980 grevleri üzerinden hatırlatır. Çavuş Baxter’ın “İngiliz askeri nihayet gücünü keşfediyor” (s. 27) sözleri, devletin şiddetini bir “senfoni” olarak estetikleştirirken, Mike’ın betonlaşmış bir dünyada bile umut arayışı, Durumcuların “devrimci an” arayışını yansıtır. George Lamacraft’ın “İmparatorluğun gölgesinde... Cesetler o kadar kalın ki...” (s. 20) repliği, direnişin bedelini ödeyenlerin tarihini hatırlatır.

The Churchill Play, tiyatroyu bir eylem alanına dönüştürerek, 1968 kuşağının radikal mirasını taşır. Brenton, seyirciye şunu sorar: “Tarih, iktidarın yazdığı bir senaryo mu, yoksa bizim yeniden yazabileceğimiz bir metin mi?” Kara Köpek’in uluması, bombalanan Berlin slaytları ve hoparlörlerde yankılanan mahkûm isimleri, bu soruyu seyircinin zihnine kazır. Oyun, Durumcuların “dünyayı değiştirmek için önce onu altüst etmek” ilkesini sahneye taşır. Seyirci, bu çağrıya kulak verdiğinde, sanatın devrimci gücü gerçek olur. Çünkü gerçek tiyatro, seyirciyi oyuncuya dönüştürdüğünde devrimcidir.

KAYNAKÇA

- Barfield, S., & Baker, J. (2005, Şubat 7). *The Churchill Play*. Mart 10, 2025 tarihinde The Literary Encyclopedia: <http://www.litencyc.com/php/sworcs.php?rec=true&UID=13573> adresinden alındı
- Bay, S. (2012, Aralık). Howard Brenton’ın *The Churchill Play* Adlı Eserinde Devlet Eliyle Uygulanan Toplumsal Şiddet. *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 36(2), 29-50.
- Bay, S. (2018). *Howard Brenton’ın Eserlerinde Şiddet (Violence in Howard Brenton’s Works)*. Ankara: Son Çağ.
- Bay, S., & Karagöz, C. (2024). What Is Aggro? Situationist Aesthetics in the Plays of Howard Brenton. *TSLL (Texas Studies in Language and Literature)*, 41-66.
- Brenton, H. (1974). *The Churchill Play*. London: Eyre Methuen Ltd.
- Buckley, C. (2020). Unitary Urbanism: Three Psychogeographic Imaginarie. A. Hemmens , & G. Zacarias (Dü) içinde, *The Situationist International A Critical Handbook* (s. 183-200). London: Pluto Press.
- Debord, G. (1967/1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (A. Ekmekçi, & O. Taşkent , Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. (1990). *Comments on the Society o f the Spectacle*. (M. Imrie, Çev.) London: Verso.
- Debord, G. (2002). *The Society o f the Spectacle*. (K. Knabb, Çev.) London: Rebel Press.
- Itzin, C., & Trussler, S. (1981). Petrol Bombs through the Proscenium Arch. . *New Theatre Voice of the Seventies: Sixteen Interviews from Theatre Quarterly 1970 - 1980*, 85-97.
- Jappe, A. (1999). *Guy Debord*. (D. Nicholson-Smith, Çev.) California: University of california.
- Jappe, A. (2020). Debord’s Reading of Marx, Lukács and Wittfogel: A Look at the Archives. A. Hemmens, & G. Zacarias (Dü) içinde, *The Situationist International A Critical Handbook* (s. 19-26). London: Pluto Press.
- Matthews, J. D. (2005). *An Introduction to the Situationists*. Santa Cruz: quiver@hush.com.
- Mazlum, A. (2025). Traces of Situationist Theory of Howard Brenton’s The Arrest Of Ai Weiwei. *International Social Sciences Studies Journal*, (e- ISSN:2587-1587), 11(1), 21-30. doi:<https://doi.org/10.5281/zenodo.14741968>
- Plant, S. (1992). *The most radical gesture The Situationist International in a postmodern age*. London and New York: Routledge.
- Rasmussen, M. B. (2006). Counterrevolution, the Spectacle, and the Situationist Avant-Garde. *Social Justice/Global Option*, 33(2), 5-15.