

Absürd'den Geleneksel'e Genç Oyuncular Deneyimi: Tavgati Kütüpatı ve Vatandas Oyunu

The Experience of Genç Oyuncular (The Young Players) from Absurd to Traditional: Tavgati Kütüpatı and Vatandas Oyunu (Citizen Play)

Kerem Karaboga *

ÖZET

1957 yılında kurulup, 1962 yılında düzenledikleri Besinci Erdek Kültür Sanat Senliği'nin ardından dağılan Genç Oyuncular tiyatro topluluğu, dönemlerinin okumus kentli gençlik kesiminin tiyatro sanatı alanındaki önemli bir temsilcisidir. Türkiye'de Batı kaynaklı Absurd Tiyatro akımının ilk örneklerinin sergilendiği bu dönemde, özgün bir absürd metin olan **Tavgati Kütüpatı**'yi sergileyerek tiyatro hayatına başlayan topluluk, dağılmadan önceki son senliklerinde yine kendilerinin yazdığı Vatandas Oyunu adlı, geleneksel Ortaoyunu düzeninde gelişen metni sahnelerler. Bu makalede, sözkonusu metinleri dramaturjik açıdan çözümlmek ve dönemin kültürel ve siyasal olaylarıyla ilişkilendirmek vasıtasıyla, Genç Oyuncular'ın absürd'den geleneksel tiyatroya uzanan deneyimleri incelenmiştir. Bu incelemenin hedefi, sözkonusu deneyimi model alarak Türkiye'deki Absürd Tiyatro ve Geleneksel Halk Tiyatrosu etkileşimlerini tartışmak ve karakteristik unsurlarını ortaya çıkarmaktır.

ABSTRACT

Genç Oyuncular (The Young Players), established in 1957 and disbanded in 1962 after the 5th Erdek Culture and Arts Festival, was one of the influential representatives of well-educated urban youth of their time. The group started off their career with the absurd play they wrote, Tavgati Kütüpatı, in an era during which the first samples of Absurd Theatre originated in the West had started to appear on stages in Turkey. After the last Erdek festival they organized, they ended their theatre journey with another group production, Vatandas Oyunu (Citizen Play), which progresses in the form of traditional Ottoman/Turkish Ortaoyunu. In this article, the course of development of Genç Oyuncular, starting from Absurd towards the traditional theatre, is studied by dramaturgically analysing the texts mentioned above and by relating them to the cultural and political background of the era. It is also the aim of this article to discuss the interactions between The Absurd Theatre and Traditional Theatre in Turkey, and to point out the characteristic features of this interaction.

* Okutman Dr.; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Elestirmenliği ve Dramaturji Bölümü

Türkiye’de tiyatro tarihini araştırarak herhangi biri için 1950’lerin sonunda başlayıp 1960’li yıllarda hız kazanacak olan tiyatral atılımı görmezden gelmek imkansızdır. Bugün için klasikleşmiş pek çok yazarın ilk ürünlerini verdiği, bir kısmı bugün de tiyatro yapmayı sürdüren pek çok önemli tiyatro insanının ilk defa sahneye çıktığı bu dönemde, “hem sayısal hem de nitelik bakımından en sağlam oyunlar”¹ yazılmış ve diğer yandan, “Toplumun hareketli günler yaşamaya ... çok canlı, çok hareketli bir tiyatro ortamı oluşturmıştır”². Söz konusu atılımın itici gücünü ve büyük ölçüde de mimarlığını ise ağırlığını üniversitelilerin oluşturduğu genç kentli kesim üstlenir. Bu dönemde lise ya da üniversite kulüplerinde tiyatroya başlamış pek çok genç insan Dormen Tiyatrosu, Arena Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu gibi profesyonel tiyatro topluluklarının kurucu kadrolarında yer alırlar.

Tiyatro ortamına kusak, kadro ve zihniyet değişimini getiren dönemin “gençlik patlaması”, büyük oranda okuması gençliğin siyasette söz sahibi olma, diğer bir deyişle, toplumsal muhalefet zemininde siyasileşme yönelimiyle bağlantılı bir olgu sayılabilir. Türkiye Cumhuriyeti’nin tek parti iktidarı dönemlerindeki hükümet söylemlerini destekleyici tutumlarının aksine, Demokrat Parti hükümetinin baskıcı tutumlarına ve Halkevleri’ni kapatmak gibi uygulamalarına karşı muhalif bir tutum alan gençlik kesiminin tavrı, 1960 darbesini de hazırlayan üniversite eylemlerinde disavurur. Türkiye’de gerçekleşen sonraki darbelerin tersine, 27 Mayıs 1960 darbesinde ordu, gençlik kesiminin de büyük desteğini alır³. “Ordu-Millet elele” benzeri sloganlar o dönemin atmosferi içerisinde ortaya çıkarlar. Böylesi bir ortamda, kendileri de muhalif eylemlerin içerisinde yer almış⁴ ve Cumhuriyetin aydınlanmacı ideolojisi içerisinde yetişmiş⁵ genç kusak tiyatrocular kültürel hayatı yenileyecek, sanatı geniş halk kitlelerine taşıyacak ve sanatta öncülüğü ve deneyselliği savunacak toplumcu bir misyonla, “toplumun aydınlanmacı nefesleri” olarak hareket ederler. Dolayısıyla,

¹ Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 26

² Sevdâ Sener, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 146

³ “Biz o zaman 27 Mayıs’i kendimizin yaptığını sanıyorduk.”; “Ali Taygun’la Söyleşi”, **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, No : 7, İstanbul, Bogaziçi Üniversitesi Yayınları, , Nisan 1999, s. 467

⁴ “Hepimiz öğrenci olaylarının içindeydik. Meshur Beyazıt olayında grubun yarısı Teknik Üniversite’de gösterilerin içindeydi. Hatta bir kısmımız içeri girdi, daha sonra biraktılar.”; “Mehmet Akan’la Söyleşi”, **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, No: 6, İstanbul, Bogaziçi Üniversitesi Yayınları, t.y., s. 383

⁵ “... Bizim gençliğimiz Cumhuriyet’in kuruluşuna çok yakın. Biz bir yerde Cumhuriyet’in ilk dönemindeki o ateşli duyguyla yetistirildik.”; “Arif Erkin’le Söyleşi”, **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, No: 6, İstanbul, Bogaziçi Üniversitesi Yayınları, t.y., s. 402

tiyatroda gerçekleşen gençlik hamlesi, özellikle de başlangıç yıllarında, tiyatroya taze kan getirmek üzere varolan yapıya eklemlemeye çalışmaktan çok, alternatif olani denemek suretiyle eskinin yerine yenisini koymak üzere yola koyulur. Bu hamlenin bir uzantisi olarak, Eugene Ionesco, Samuel Beckett, daha sonrasındaysa Bertolt Brecht gibi önemli çağdas yazarların oyunlarının yanısıra, Güngör Dilmen, Turgut Özakman ve Sermet Çagan gibi yeni yerli yazarların oyunları da ilk kez genç amatör topluluklarca sahnelenir¹.

Istanbul Teknik Üniversitesi'nden, Galatasaray Lisesi'nden ve Amerikan Kız Koleji'nden, daha önceleri de lise veya üniversite tiyatrosunda birlikte çalışmış isimlerin biraraya gelmesiyle 1957 yılında kurulan ve 1958'den itibaren her yıl sürekli olarak organize ettikleri Erdek Senlikleri'nin besincisinden sonra dağılan Genç Oyuncular, yukarıda kaba hatlarıyla değindigimiz dönemin tipik bir temsilcisidir. Amatör ya da yarı-profesyonel denebilecek bir oluşum olan topluluğun 1962 yılında yayınlanan **Vatandas Oyunu** metnine eklenmiş bir söyleside dile getirdikleri amaçları, kendilerine biçtikleri toplumsal misyonu ve deneysel çizgilerini açığa vurur:

a) Tiyatroyu bir kültür kurumu, bir kültür olayı olarak gördüğümüz için bu sanat çalışmasını ondan uzak kalmış halk topluluklarına tanıtmak, sevdirmek;

b) Kendi tiyatro geleneklerimize dayanan bir Halk Tiyatrosu hareketi yolunda çalışmalar yapmak.²

Öte yandan, 1957-1962 yılları arasında toplulukça gerçekleştirilen etkinlik ve ürünlerdeki özgünlük ve kalite, topluluğu tiyatro yaptıkları dönemin öncü isimlerinden biri haline getirir. Sözelimi, bu dönemin tanıklarından Yılmaz Onay, Türkiye'de Genç Oyuncular'ın **Tavtati Kütüpatı**'si düzeyinde bir absurd oyunun yazılmadığını belirtmektedir³. Seveda Sener'e göre ise, Genç Oyuncular'ca gerçekleştirilen Erdek

¹ "... Turgut Özakman ilk defa Gençlik Tiyatrosu'yla Turgut Özakman oluyorsa, Güngör Dilmen ilk defa tiyatro yazarlığını Gençlik Tiyatrosu'yla kanıtlıyorsa, yine Sermet Çagan ilk defa tiyatro yazarlığını Gençlik Tiyatrosu'yla kanıtlıyorsa bu, profesyonel tiyatroların sigliğinden kaynaklanıyordu gibi geliyor bana."; "Cüneyt Türel'le Söylesi", **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, No : 7, İstanbul, Bogaziçi Üniversitesi Yayınları, Nisan 1999, s. 491

² Genç Oyuncular, **Vatandas Oyunu**, İstanbul, İzlem Yayınevi, 1962, s. 76

³ "Yılmaz Onay'la Söylesi", **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, No : 7, İstanbul, Bogaziçi Üniversitesi Yayınları, Nisan 1999, s. 452

Senlikleri, “... sanati, birkaç büyük ayrıcalıklı kentin kültür zenginliği olmaktan çıkarıp halk kitlelerine ulaştırma yolunda atılan önemli bir adım olmuştur”¹.

Döneminin karakteristik özelliklerini bünyesinde barındıran ve aynı zamanda, sonradan profesyonel topluluklarca da takip edilecek pek çok sanatsal ilk’e imza atmış bulunan Genç Oyuncular’i incelememiz açısından asil ilgi çekici kılan özelliği ise, başlangıçta Batı kaynaklı Absurd Tiyatro etkisiyle yola koyulup geleneksel tiyatroya doğru yönelmiş olmasıdır. Bu anlamda, Genç Tiyatro deneyimi, kendisiyle birlikte, ya da kendisinden sonra benzeri dönüşümleri yaşamış tiyatro hareketi açısından önemli bir model oluşturur².

Bu dönüşümün Genç Oyuncular açısından birinci evresi, önce Ionesco’nun **Sandalyeler** ve **Ders**’inin ve ardından toplulukça yazılan **Tavtati Kütüpatı** oyununun sahneye konmasıyla gerçekleşir. Topluluğun bir kısmıyla İTÜ Sanat Kulübü döneminden de tanışan Ahmet Kutsi Tecer’in de etkisiyle, **Büyücü Oyunu**’yla başlayıp **Vatandaş Oyunu**’na uzanan ikinci evrede geleneksel Osmanlı tiyatrosunun yeniden keşfine dayanan denemelere gidilir. Bu denemelerin yetkin bir örneği sayılabilecek **Vatandaş Oyunu**, aynı zamanda topluluğun söylemsel olarak siyasallaşmasının da göstergesidir. Batı kaynaklı Absurd Tiyatro’dan başlayıp, geleneksel tiyatro araştırmalarından geçen dönüşümün son halkası olan siyasi tiyatro biçimleri ise, doğrudan doğruya Genç Oyuncular’da değil, ama kurucu kadrosunda Atilla Alpöge, Genco Erkal, Mehmet Akan, Arif Erkin gibi Genç Oyuncular kökenli isimlerin yer aldığı ve en azından ilk yıllarında Genç Oyuncular’ın çizgisini sürdüren Dostlar Tiyatrosu’nun çalışmalarında kendisini gösterecektir³.

1. Özgün Bir Absürd Deneme: Tavtati Kütüpatı

Batı’da, sonradan Martin Esslin’in meşhur tanımlamasıyla Absurd Tiyatro olarak nitelendirilecek olan tiyatral hareket, 1950’li yılların başlangıcında Eugene Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett gibi yazarların ürünlerinin, savaş sonrası

¹ Sevda Sener, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 117

² Dönemsel açıdan bakıldığında Genç Oyuncular’la aynı yıllarda pek çok topluluğun da absürd oyunlarla ise başladığı görülecektir. Örneğin, 1957’de çalışmalarına başlayan Sahne Z Ionesco’nun Kel Sarkici’sini, İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Gençlik Tiyatrosu Ionesco’nun Amedee’sini sahnelemiştir. Genç Oyuncular’dan Ergün Köknar, Genco Erkal gibi isimlerin profesyonel tiyatroya girdikleri 1962 sonrası dönemde ise, benzeri bir eğilim profesyonel topluluklarda da görülür. Örneğin, Arena Tiyatrosu 1962’de absürd akımı önceleyen bir metin olarak tanımlanabilecek Alfred Jarry’nin Kral Übü’sünü, Ankara Sanat Tiyatrosu 1963’te Beckett’in Godot’ya Beklerken’ini sahnelerler.

³ “Dostlar Tiyatrosu bir nevi Genç Oyuncular’ın devamı olarak kuruldu. Sağda solda paralanacakımıza biraraya gelelim diyorduk. Genç Oyuncuların dağılması bizi rahatsız ediyordu”; “Mehmet Akan’la Söyleşi”, **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, No: 6, İstanbul, Bogaziçi Üniversitesi Yayınları, t.y., s. 384

Fransa’ında, Jean Vilar, Roger Blin, Jean Louis Barrault gibi avangard yönetmenlerce sahnelenmesi sonucunda baslar ve kısa zamanda diger Avrupa ülkelerine de yayılan yenilikçi bir rüzgar estirir. Absürd akimin Türkiye’ye girmesi ise, baslangicindeki marjinalliginden siyirilip hizla popülerlesmeye basladigi döneme denk gelir. 1950’lerin ortalarından itibaren Ionesco, Beckett ve Adamov Bati edebiyat ve tiyatro dünyasında taninan, tartisilan ve oyunları büyük tiyatrolarca sahnelenen yazarlar olma yoluna girmislerdir. Bu bağlamda, bünyesinde Fransızca eğitimi almış Galatasaray Lisesi mezunlarının da bulunduğu Genç Oyuncular’ın sözkonusu yazarlara, özellikle de Ionesco’ya merak ve ilgi göstermesi sasirtici sayılmaz¹.

Ancak, Genç Oyuncular’ın ıgisini Bati’dan gelen yeniliklere dönük bir öykünme veya taklit olmaktan ayıran nitelik, absürd metinlerin detaylı, yapısal bir inceleme ve özümsemesinden yola çıkılmış olduğu izlenimini veren yenilikçi ve özgün metinler üretebilmeleridir. Absürd’le girilen bu yöndeki yapısal ve elestirel bir etkilesimin ürünü sayılabilecek **Tavtati Kütüpatı**, ilk olarak 11 Kasım 1957’de Galatasaray Lisesi’nde sahnelenir.

Bir ön oyun ve iki perdeden olusan **Tavtati Kütüpatı** oyunu, kendilerini birbirlerine “Tavtati Kütüpatı” olarak tanıtan bes kisinin, sahneye getirdikleri panolarla olusturdukları “kapisiz, bacasiz, her tarafı kapalı” bir mekan içerisindeki ilişkilerini konu edinir. Oyun içinde belirginlesen kimi tipik özellikleri dışında, birer dramatik özne sayılamayacak bu bes kişi, sahnede birbirleriyle kavga ederler, birbirlerini aldatırlar, sarkı söylerler, hüzünlenip ağlarlar, kurguladıkları küçük oyunları oynarlar, ancak, sahnedeki varlıklarını dramatik bir eyleme, basi sonu olan bir öyküye ya da anlamlı bir ilişkiye dönüştürmeyi basaramazlar. Sadece, oyunun büyük bir kısmında digerleriyle ilgilenmeksizin bir topar kagitla düzgün sekiller yapan İKI, oyunun sonunda biriktirdiği kagit çöplerini havaya savurarak sahneyi terkedecek, sahneden bir çıkis yolu bulamayan digerleri ise, çaresizce oyunun baslangicinde da sergilenen fotoğraf çekirme pozunu olusturacaklardır.

Oyunun kaba özetinden de çıkarsanacağı gibi, **Tavtati Kütüpatı**, çerçevesi belirgin bir tez, belirli ve bütünlüklü birtakım karakterler arasında gelisen dramatik bir eylem akisi ya da her asamasında rasyonel ve ardisik neden-sonuç ilişkilerine dayanan bir öykü ekseninde gelisen bir oyun degildir. Martin Esslin’in Absurd Tiyatro ürünlerine dair çıkarsamasında belirttiği gibi, **Tavtati Kütüpatı** oyununda seyirci, “görünür

¹ “Genç Oyunculardaki Ionesco merakı gruptaki Galatasaraylılardan kaynaklanmıştır. Üstün Kırdar, Atila Alpöge, Ergün Köknar Galatasaraylıydı”; “Mehmet Akan’la Söylesi”, **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, No: 6, İstanbul, Bogaziçi Üniversitesi Yayınları, t.y., s. 380

güdüden yoksun eylemlerle, sürekli akis durumundaki karakterlerle, akilci deneyim alaninin açıkça disinda kalan olaylarla karsi karsiya birakilir”.¹

Oyunun problemi, BİR’in geçmişini ve orada bulunma nedenlerini bir türlü hatırlayamamasının, İKİ’nin kagittan şekiller kesmesinin, ÜÇ’ün insanları zor durumda bırakmaktan ya da onlarla alay etmekten keyif almasının, DÖRT’ün söylev verir tarzda Osmanlıca lügat paralamasının, BES’in gerçekte öyle olmadığı halde otoriter rollerine soyunmasının akilci nedenlerini sergilemek değildir. Bunun yerine, sahne üstünde geçirdikleri zamanın disinda kendilerine dair bir tarihleri ve içinde buldukları kapalı mekanın disinda da bir dis dünyaları olmadığı izlenimini veren bes insanın herhangi bir gelişim ümidi tasımsızın varolmalarının siırsel imgesi seyirciye sunulur. Dısel iletisinin “Börkene”, “Tavtati Kütüpatı”, “Çilgiti” gibi anlamsız sözcüklere dönüştüğü, gülünç bir biçimde asırlastırılmış tavırların hüküm sürdüğü bu yapı, hem biçim hem de içerik yönünden kararlı bir şekilde, Ionesco’nun ve Beckett’in dünyalarının karakter ve söylem itibarıyla hayli yerelleştirilmiş bir yansımasını sunar; ancak, bir farkla. Hedeflenen şey, bu dünyayı mutlaklaştırmaktan ziyade, onu anlamsızlığını sergilemek yoluyla dönüştürmektir.

Martin Esslin, Absurd Tiyatro’nun iki taraflı bir amacı gerçekleştirdiğini söyler:

“Bunlardan birinde, asıl gerçeğin ayırımında ve bilincinde olmadan yaşanan yaşamların absürlüğünü yererek eleştirir... Daha olumlu diğer amacında, yaşamın özgün olmayan biçimlerinin absürlüğünün yergisel açıklamasında ise, Absurd tiyatro absürlüğün daha derin bir tabakasıyla karsi karsiya gelir – dısel inançlardaki azalmanın insani kesinliklerden yoksun bıraktığı bir dünyadaki insanlık durumunun absürlüğüyle.”²

Bu amaçlardan ilkinin sıradanlaştırılmış ve mekanize bir dünyanın elestirisini içerdiği için Absurd Tiyatro’nun protest yönü, herhangi bir evrensel değer üretiminin anlamsızlığını ya da imkansızlığını savunan ikinci amacı ise Absurd Tiyatro’nun nihilist yönü olarak nitelendirmek mümkündür. **Tavtati Kütüpatı** oyunu içerisinde, bürokrasi ve siyaset kurumlarının, insanların birbirine eziyet çektirmekten aldıkları hazzin elestirisini taşıyan protest yöndeki sahnelere sıkça rastlanır. Buna karşılık, nihilist yönle çok dolaylı ve çoğunlukla da alaycı bir yönden paslaşmaktadır.

¹ Martin Esslin, **Absurd Tiyatro**, çev: Güler Siper, Ankara, Dost Kitabevi, Ağustos 1999, s. 323

² a.e.; s. 312-313

Sahnedekilerin her şeyin anlamsızlığını sezinledikleri anlar, vurucu bir biçimde mizahileştirilmiştir:

BİR, ÜÇ, DÖRT, BES – (hep bir ağızdan konuşurlar. Yavas yavas ayağa kalkarlar. En sonunda elleri açık, dua eder gibi, göğe bakıyorlar) Allahım! Niye var olduk? Niye yasadık? Geldik geçiyoruz! Çakili bir çivimiz bile kalmıyacak! Hayallerimiz, ümitlerimiz, isteklerimiz bizle beraber göçüp gidecek. Niye var olduk Allahım, niye? (Yavas yavas basları öne düşer) Ah bu yalnızlık, hiçlik, zavallılık! (Birden kendilerini çok yalnız hissederler. Birbirlerine yaklaşırlar. Yavas yavas mirildanırlar) Hiçlik... Zavallılık... Hiçlik...¹

Ne var ki, oyun nihilizmle mesafesini alternatif bir çözüm üretecek kadar ileriye götürmez ve yer yer mizahileştirdiği “Hiçlik” fikrinin ürettiği absürd paradigma içerisinde sonuçlanır. Sahneyi terketmeyi başarabilen ve diğerlerinin satasmalarına karşın kâğıt kesme işini bırakmayan İKİ figürü, ancak çok zorlandığı takdirde pozitif bir unsur sayılabilir. Diğerlerine karşı ketumlugu, yaptığı işin anlamsız bir iş oluşu ve nereye çıkıp gittiğinin, belki de fotoğraf pozuyla süren döngünün sonraki halkasında yeniden dönüp dönmeyeceğinin belirsizliği çözümün onun sergilediği tavırda yatmadığını düşündürür. Sonuçta, onun çıkışının diğerlerinin ya da seyircilerin hayatları için belirleyici ya da model oluşturu bir yönü yoktur, Ionesco’nun **Kel Sarkici**’si ya da Beckett’in **Godot’yu Beklerken**’inde olduğu gibi, oyun başlangıç noktasına dönülerek tamamlanır:

(... İKİ sevinçli, “Çilgiti”yi söyleyerek panoların kenarından kaybolur gider. Ötekiler bir an öylece kalırlar. Sonra akilleri baslarına gelir. Onlar da “Çilgiti”yi söylemeye baslarlar. Oradan çıkmak isterlerse de hep duvarlar çıkar önlerine. Her köseyi yoklarlar. Nafîle. Her yer kapalıdır. Şimdi artık “Çilgiti” ezilmiş büzülmüş, tanınmaz bir hale gelmiştir. Ona sarkî bile denmez artık. Isıklar yavas yavas söner. Uzun bir sessizlik. Sonra tüyler ürpertici bir çiglik gibi)

BİR – Hadi bari bir fotoğraf çektirelim. (Hepsi oldukları yerden fırlarlar. Gayet mekanik hareketlerle ortaya gelirler. Piyesin basındaki fotoğraf çekirme pozunu alırlar. Yüzlerde manasız, tuhaf, hem acikli, hem gülünç bir tebessüm. Öylece kalırlar. Karanlık)².

¹ Genç Oyuncular, **Tavtati Kütüphanesi**, İstanbul, Oyun Yayınları, 1959, s. 46

² a.e.; s. 58

Tavtati Kütüpatı, bir yönüyle bütünlüklü bir Absurd Tiyatro örneği sayılabilecek bir oyundur, ancak, Genç Oyuncular'ın protest yönelimi ve nihilizme mesafesiyle birlikte, 1962'de dile getirecekleri hedefleri de göz önüne alındığında bu oyunu absürd'le hesaplama ve onu Türkiye kosullarına uyarlama yönünde bir girişim olarak değerlendirmek daha doğru olur. Zaten, 1960'a doğru toplumsal ortamın giderek siyasileşmesinin de etkisiyle bu uyarlama girişiminin yarattığı dönüşüm çok hızlı olacak ve geleneksel oyunla absürd'ü birleştiren yeni bir senteze ulaşılacaktır.

2. Absürd'ün Toplumsallaştırılması: “Vatandaş Oyunu”

Genç Oyuncular'ın 1962'de “Vatandaş Oyunu”nu sahnelediği dönemin etkin elemanlarından biri olan Mehmet Akan, topluluğun Halk Tiyatrosu'na yönelişinin Absurd Tiyatro'dan bir kopuşu yaratıp yaratmadığına dair bir soruyu şöyle yanıtlamaktadır:

“Ionesco'ya alternatif bir tiyatro yapacağız diye yola çıkmadık, Ionesco her zaman bizim pirimiz oldu. Ama oyun yazımından dekora kadar bütün üretimi kendimiz gerçekleştirdik. Halk Tiyatrosu, geleneksel malzemenin yararlanma ve elbirlikçi anlayış temelinde sürdürdük çalışmalarımızı.”¹

Mehmet Akan'ın bu tespiti bir yönüyle doğrudur. Gerçekten de, Tavtati Kütüpatı için söylediğimiz gibi, üslupsal açıdan absürd biçimi özümsemiş ve onu yerelleştirme yönelimi içerisine girmiş bir topluluk açısından geleneksel halk tiyatrosundaki malzemenin, Batı'lı absürd yazarların da karşı çıktıkları, dogalcılığa ve psikolojizme dayalı, elitist burjuva tiyatrosuna alternatif sunduğu asıktır. Ionesco ve Beckett de, açık bir biçimde, kendi ülkelerindeki fars, vodvil, sirk tiyatrosu gibi geniş halk kitlelerine yakın gelen tiyatro biçimlerinden faydalanmışlardır. Bu anlamda, Genç Oyuncular'ın **Tavtati Kütüpatı**'den **Vatandaş Oyunu**'na giden yolda ciddi bir dönüşümden ziyade tutarlı bir süreklilik içerisinde olduğu düşünülebilir. Bir başka Genç Oyuncu, Arif Erkin'in bu konuda söyledikleri de bu düşüncüyü destekleyici niteliktedir:

¹ “Mehmet Akan'la Söyleşi”, **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, No: 6, İstanbul, Bogaziçi Üniversitesi Yayınları, t.y., s. 380

“Ben Ionesco ile ortaoyunu arasında çok yakın bir ilişki görüyorum. Ionesco absürddür. Aynı absürlüğü ortaoyununda görüyoruz. Örneğin bir tur atınca yarım saat yürünmüş oluyor, bir kabuller tiyatrosu. Ionesco ile başlayıp ortaoyununda karar kilmamızda çok büyük değişim görmüyorum ben.”¹

Ne var ki, baslıca iki nedenden ötürü bu kararın ve ardından gelen **Vatandas Oyunu** örneğinin sadece yüzeysel ya da şekilsel benzerliklerle açıklanması zor görünmektedir. Bu nedenlerden ilki, gelenekle kurulan ilişkinin Türkiye’ye özgü koşullarından kaynaklanır, ikincisi ise, genç tiyatro hareketinin siyasetle kurdugu yakınlaşmadan.

Her şeyden önce, Genç Oyuncular’ın araştırmaya soyundukları gelenek, Batı’lı tiyatrolarda olduğu gibi halihazırda yaşayan bir gelenek değildir. Ortaoyunu, Meddah, Karagöz gibi geleneksel tiyatro biçimleri, Cumhuriyet’in başlangıç yıllarından itibaren, kimi zaman sanatsal, kimi zaman da ahlaki gerekçeler öne sürülerek, modernist ve çağdas Batı’lı anlayışa uygun düşmedikleri düşüncesiyle tiyatro sahnesinden tecrit edilmiş vaziyettedirler. Dolayısıyla, Genç Oyuncular’ın tiyatroyu “ondan uzak kalmış halk kitlelerine tanıtmak ve sevdirmek” hedefiyle, gözardı edilmiş bir kaynağı yeniden keşfetmesi, aynı zamanda, Cumhuriyet’e özgü modernist tiyatro paradigmasının yeniden tanımını ve biçimle birlikte içerikte de önemli bir değişimi hazırlar.

Bu değişim bir yönüyle, Genç Oyuncular’ın da belirttiği gibi, Ahmet Kutsi Tecer’le çalışma yürütmekten ya da onun kimi fikirlerinden yararlanmaktan kaynaklanır. Ahmet Kutsi Tecer, 1947’de yazdığı **Kösebaşı**² isimli oyunundan beri, ulusal bir tiyatronun gelenekten kopmaksızın gerçekleştirilecek bir anlayışla meydana getirilebileceğini savunan bir yazar ve düşünce insanıdır. Benzeri düşünceleri Resat Nuri Güntekin, Metin And gibi edebiyat insanları ya da tiyatro düşünürleri de farklı yönlerden savunmuşlardır³. Bu bağlamda, “kendi tiyatro geleneklerimize dayanan bir Halk Tiyatrosu hareketi yolunda çalışmalar yapmak” düşüncesine, bütünüyle Ionesco çizgisinden yürünerek ulaşılabileceğini varsaymak mümkün değildir. Çünkü,

¹ “Arif Erkin’le Söylesi”, **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, No: 6, İstanbul, Bogaziçi Üniversitesi Yayınları, t.y., s. 402

² Sevda Sener’e göre bu oyun, “konusunun yalın, düşündürücü niteliği, biçiminin geleneksel olanla çağdas olanı kaynaştırarak Türk tiyatrosuna kimlik kazandıran özelliğiyle tiyatromuzun klasiklerindedir”, (bkz. Sevda Sener, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 126)

³ Metin And “ulusal deyiş” üzerine düşüncelerini şu sözlerle dile getirir: “Yazarlarımız oyunlarını denli kendi çevremizle, kendi insanlarımızla, kendi sorunlarımızla kurarlarsa kursunlar, tiyatro her şeyden önce görüş açısının biçimlenmesine, yapısal deyiş gerektirir. Bunun da bizden olması, yüzyıllar boyunca

sözkonusu yönelim asil olarak, Batı'dan ithal edilen tarzlara olduğu kadar, halihazırda sahnelerde hakim olan Batı öykünmecisi örneklerle de karsi durus vasitasiyla üretilebilir. Bu yönelimin düsünsel harcını hazırlayan bir baska yön, Demokrat Parti'nin kesintiye ugrattığı “nitelikli sanati geniş kitlelere tasima” hamlesinin, yenibastan ve güçlü bir biçimde baslatılması gerektiğine duyulan inançtır. Türkiye’de 1960’li yılların başlangıcında gerçekleşen öncü, deneysel çalışmalar hakkında kapsamlı bir araştırma yapmış olan Ömer Faruk Kurhan, Genç Oyuncular’ın da içinde yer aldığı tiyatrocunun bu yönelimini şu sözlerle açıklar:

“1960'lara doğru genç tiyatrocunun Batılı nitelikte burjuva alışkanlıkları eleştirdiği görülmektedir. Kentli genç aydınlar her ne kadar Batılı burjuva eğitiminden bolca nasıplarını almışlarsa da, Türkiye gerçeğinin farklı olduğunun farkına varmaya başlamışlardır. Demokrat Parti'nin seçimlerde kazandığı başarılar CHP'nin batılilasmayı da içeren toplum mühendisliği çabalarının tıkandığını göstermiştir. Anlaşılmıştır ki, özellikle kökenli Anadolu halkı kolayca biçim verilebilecek bir kütle değildir. Dayatmacı olmaktan vazgeçip, halkı yeniden keşfetmek ve yapıcı iletişim kanalları kurmaya çalışmak daha mantıklı görünmektedir. Büyük kent merkezlerinde etkili olan Batılı kültürel kalıplar Türkiye'nin bütünü düşünülduğünde, sağlam bir toplumsal dayanaktan yoksun, taklitle dayalı ve yapay görünmektedir.”¹

Genç Oyuncular’ın “yapıcı iletişim kanalları” oluşturma yolundaki en önemli girişimi Erkek Senlikleri’ni düzenlemesi olmuştur. Sonradan “her yer sahnedir” türünden yaklaşımların da ilk adımını oluşturan bu senlikler, gerek hitap ettiği seyirci kesimi, gerek meydan tiyatrosuna olanak sağlayan yapısı nedeniyle, geleneksel tiyatroya yönelimi destekleyecek ve haklılastıracaktır.

Bahsettiğimiz verilerin ışığında bakıldığında, **Vatandaş Oyunu**'nun kurgusunun, Absurd ve Halk Tiyatrosu etkileşimleriyle biçimlenen iki farklı, ancak birbirinin içine geçmiş düzlemini ayırtmamız ve içerdiği toplumsal söylemi çözümlememiz kolaylaşır.

Türk toplumunun beğenisinin geliştirdiği deyim özelliklerine, üslubuna uyması gerekir.”; Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s. 434-435

¹ Ömer Faruk Kurhan, **Türkiye’de Öncü ve Deneysel Tiyatronun Başlangıç Yılları: Absürdizmden Siyasal Tiyatroya**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Bölümü’nde hazırlanmış olan Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1999

Genç Oyuncular, **Tavtati Kütüpatı** çalışmasında olduğu gibi, öncelikle, arastirdıkları alanı tüm yönleriyle analiz ederek özümseme sürecine girerler. **Tavtati Kütüpatı** için Ionesco'nun **Sandalyeler** ve **Ders** oyunlarının gördüğüne benzer bir islevi, bu sefer, klasik sayılabilecek bir Ortaoyunu örneği olan **Büyücü Oyunu** yerine getirir. Böylelikle, bir Ortaoyunu yapısı içerisinde bulunabilecek tüm tiyatral unsurlar, oyunun sahnelendiği dönemin güncel atmosferine transfer edilerek islenirler. Kurgunun birincil anlatı düzlemini de, geleneksel Ortaoyunu tekniklerine sadık kalınarak, güncel “taklit”ler vasıtasıyla yönlendirilen bu öyküleme oluşturur.

İki bölümden oluşan **Vatandas Oyunu**, geleneksel Ortaoyunundaki PİSEKAR ve KAVUKLU tiplerleriyle özdes sayılabilecek ve bu rolleri oynayan oyuncuların kendi isimleriyle ÜSTÜN ve ARIF olarak adlandırılmış iki tiptenin basından geçenleri anlatır. İlk bölümde, memleketi Antep'te kaçakçılık yapmayı reddettiği için aganın gazabına uğramış, karakolluk olmuş ve sonunda da köylülükten “vatandas”liga geçmek zorunda kalarak büyük kentin yolunu tutmuş olan ARIF, büyük kentte “çanak yalama”yı meslek edinmiş hemserisi ÜSTÜN'le karşılaşır. Bundan sonrası, “Vatandas” sözünü duyunca histeri krizleri geçiren ve ancak kışına bir tekme yiyince kendisine gelebilen ARIF'in, ÜSTÜN'ün de yardımlarıyla kendisine ev araması sürecini işler. Ancak, PİSEKAR'ın KAVUKLU'ya şehir adabı konusunda ders vermesine benzer biçimde, ÜSTÜN tarafından şehrin trafiği ve kesmekesi konusunda bilgi edinen ARIF'in barınak bulma girişimi bosa çıkacaktır. ÜSTÜN'ün ARIF için bulduğu, kapisiz, penceresiz, havasız, susuz gecekondü polislerin görünmesi üzerine ayaklanıp uzaklara tasınır.

Seyircilerin temel tiplerini tanımasını ve oyunun havasına alışmasını amaçlayan bu bölümdeki diyaloglar ve genel üslup Ortaoyunu'ndaki “söyleme”¹ bölümünü andırmaktadır. Kimi çeşitli Ortaoyunu örneklerinden doğrudan alınmış karşılıklı konuşma oyunları sırasında, ÜSTÜN ve ARIF birbirlerinin tersini söyleyerek, birbirlerini yanlış anlayarak ya da bütünüyle anlamsızlığa varan söylemler kurarak çene yarisına girerler:

ARIF: Kapisi yok bunun.

ÜSTÜN: (Tersler) Evi buldun da kapisi kaldı. (İskemlelerdeki kalabalığa onlar da karışılar)

ARIF: Ayagımı nereye basayım?

ÜSTÜN: Bassana oraya.

¹ Geleneksel Ortaoyunu'na ait bölümlerin isimleri, Metin And'in konuyla ilgili çalışmasından alınmıştır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1985, s. 386-401

ARIF: Eee, adamin ayagi var.
ÜSTÜN: Hey Allahim, sanki o herifin ayagina otobüste hiç basmadilar,
bas hadi.
ARIF: Su isigi bir yaksak göz gözü görmüyor.
ÜSTÜN: Evi buldun da isigi kaldı.
ARIF: Dogru (çekinerek) Su...
ÜSTÜN: Evi buldun da suyu kaldı.
ARIF: Dogru pencereyi açsak bari.
ÜSTÜN: (Iyice tersler) Evi buldun da penceresi kaldı.
ARIF: Havasi kalmamis da.
ÜSTÜN: Evi buldun da havasi kaldı.
ARIF: Peki, peki...
ÜSTÜN: Iste surada bir yerde kivrilir yatarsin.
ARIF: Ama orada bir adamin ayagi, bir adamin da kafasi var.
ÜSTÜN: (Iyice sinirli) Allah Allah...
ARIF: Dogru dogru, evi buldum da yatacak yer kaldı.
ÜSTÜN: Canim kafani buraya koyarsin...
ARIF: Ayagim disarida kalir (Çok sakın pozda söyler bunu)
ÜSTÜN: Sonra da ayagini buraya koyarsin...
ARIF: Kafam disarida kalir.
ÜSTÜN: Eee, tamam iste.
ARIF: Dogru tamam.
ÜSTÜN: Su tarafa döndün mü? Hela!
ARIF: Bu tarafa döndün mü misafir odasi, su tarafa döndün mü
yemek odasi, alti çocuk odasi, üstü sucuk dolabi.
ÜSTÜN: Tamam, hadi inelim (evden çıkarlar) Köftehor evi
begendin galiba, yüzün gülüyor.
ARIF: (Seyirciye) Duyduk duymadik demeyin, bu surat evi
begenmis adam suratidir.¹

ARIF'in hastaligini iyilestirmek ve ev, as, is bulmasini saglamak sürecinde karsilastigi "taklit"ler üzerinden gelisen oyunun ikinci bölümü, yine klasik Ortaoyununu düzenine uygun sekilde "fasil" olarak nitelendirilebilir. Ortaoyunu'nun "var oldugu andaki belli kisilere ve belli olaylara tas atan bir tiyatro" olmasi özelliginden yola çikan Genç Oyuncular, fasli gelistiren yan rolleri, yani "taklit"leri, klasik örneklerine de referans tasiyici biçimde modern kent hayatından seçmişlerdir. Böylelikle, ÜSTÜN ve ARIF, sirasiyla ARIF'i devlet hastanesi yöntemleriyle tedavi etmeye kalkisan Amerika hayrani DOKTOR, devlet dairesinde kendi saltanatini kurmus bulunan muhafazakar HADEME, gazetelerin spor sayfasından baska yere bakmamaya özen gösteren rüsvetçi MEMUR ve yeryüzündeki cennetin varolan her seyi yakip yikmakla kurulabilecegini vaaz eden, Genç Oyuncular'in tabiriyle "anarsist", SERSERI'yle karsilasirlar. Sorunlarin çözümü bir yana, durumu daha da karmasiklastiran ve çaresizligin yarattigi öfkeyi arttiran bu karsilasmalardan sonra, ÜSTÜN tarafından isleri yola sokulmak üzere olan ARIF'in, nüfus kütüğüne göre "ölü"

oldugu ortaya çıkacak ve parasiz, mesleksiz, üstelik üst kademelerde adami olmayan bu “ölü” sokakta kalacaktır.

Yukarıdaki özetten de anlaşılacagi gibi, oyunun düzeni, gündelik hayatın toplumsal taslamasını içeren konuşmalar ve tiplerin dışında geleneksel Ortaoyununu bilenler açısından yadigarlanmayacak bir yapı içerir, bununla birlikte, aynı seyirci için alıılmadık olan bir başka öge, kurgunun boyutunu dönüşüme ugratarak oyunu farklı bir eksene tasir. Genç Oyuncular tarafından “oyuna degisik bir renk, bir hava, bir ton kazandıran ve seyircinin zaman zaman bir renk ve hareket bolluğunda dinlenmesini amaç güden birer fantezi unsuru” olarak tanımlanan MASKELİLER, birer süsleme olmanın ötesinde, geleneksel nitelikteki Ortaoyununu çerçeveleyen ikinci bir düzlem meydana getirirler. Gerek kıyafet gerekse işlevleriyle Ortaoyunu geleneginden çok Batı’lı Commedia dell’Arte gelenegine yakın duran MASKELİLER, Federico Garcia Lorca’nın **Don Cristobita ile Dona Rosita’nın Acikli Güldürüsü** oyunundaki SIVRISINEK benzeri oyun kurucularıdır, pandomim vasıtasıyla sahne üzerinde gecekondular, otobüsler, hastane bekleme odası, devlet dairesi gibi mekanları yaratırlar ve SIVRISINEK ölçüsünde olmasa da, oyunun seyirinin groteskten trajige doğru dramaturjik degisimler geçirmesinde etkilidirler. Bu yolla, Ionesco’nun kimi oyunlarındaki gibi, alay ve hicvin yer yer trajik-grotesk bir havaya bürünmesini sağlarlar.

ARIF: ... Defolun, zıbarın, gidin. Yalnız birakin beni. Yapayalnız. (Bu sırada gene MASKELİLER doldurur içeriği. Bale yumusaklığı ile kosarak ortayı dönerler. ARIF’i ortalarına alıp tenis topu gibi birbirlerine atarlar. Dramatik bir sahne. Gerilim yüksek. ARIF konuşmaya devam eder) Namussuzlar, hainler, milletsizler. Menfaatçiler. Size mi kaldı bu millet? Defolun, defolun.²

Oyunun salt bir güncelleştirilmiş Ortaoyunu olmayıp, aynı zamanda oyundaki absürd esinlenmeleri de netleştiren MASKELİLER’in de oyunu olduğunu belirgin kılan temel gösterge, yine Ortaoyununa özgü, “öndeyis” ve “bitis” bölümlerinin MASKELİLER tarafından gerçekleştirilmesidir. Öndeyis’te, PİSEKAR-ÜSTÜN’e müdahale ederek geleneksel konuşmasını yapmasını engelleyen MASKELİLER, “bitis”te de oyunun ajitasyon içeren finalinin havasını yumusatırlar.

Ne var ki, protest taslamanın soyutlamayla ve nihilizmle flört içinde sunulduğu **Tavtati Kütüpatı**’nin aksine, alıntıladığımız dramatik sahne ve ardından gelen

¹ Genç Oyuncular, **Vatandaş Oyunu**, İstanbul, İzlem Yayınları, 1962, s. 25-26

² a.e.; s. 69

ARIF'in sembolik ölümü sahnesinde olduğu gibi, yer yer absürd çikissizliğe yakınlaşılmasına rağmen, **Vatandas Oyunu**, son kertede, somut siyasal göndermeler üzerine kurulur ve pozitif bir çözümle sonuçlanır:

(ÜSTÜN kosarak gelir)

ÜSTÜN: Arif yanındaki yeri de bana ayır.

ARIF: Ne oldu?

ÜSTÜN: Kendimi biraz rahatsız hissediyorum. Galiba ben de senin hastalığa tutuldum.

ARIF: Ne; Hah hah ha. Vatandas'a bak. Vatandas. (Güler) Vatandas.

ÜSTÜN: (İlkönce bozular. Sonra o da ARIF'le dalga geçmeye baslar) Vatandas, vatandas.

ARIF: (Bir ara irkilir) Üstün.

ÜSTÜN: (O da irkilir. Ortada birleşip birbirlerine seyircileri gösterirler) Bak bak vatandas vatandas. (Seyircileri gösterip gülerler)

ARIF: Ne oldu?

ARIF: Vatandas olmak ayıp mı be? Niye olsun? Göğsümü kabarta kabarta ben vatandasım desem bana kim ne der? Hiç. Bu memleketin evlatları, demin bana musallat olan ipsiz sapsızlar, mideciler, menfaatçiler, sütü bozuklar, milliyetsizler gibi değil ya? Bu memleket onlara kalmadı ya? Kim demis ki bu memleketin bütün evlatları onlar gibi. Bir iki kötü heriften mi çekineceğiz be. Laf. Vatandasım iste gurur duyuyorum bundan. (ÜSTÜN'le el sikisirlar. Bu sırada MASKELILER ortaya dolarlar)

MASKELILER: Sisssttt. (ÜSTÜN ile ARIF'i dışarı atarlar. Sonra ortada dans ederek şarkı söylerler) Bir şey yok bir şey yok bir şey yok. / Dağilin evinize, dağilin evinize. / Rahat rahat uyuyun, rahat rahat uyuyun.

(MASKELILER çıkarlar. Oyun biter)¹

3. Genç Oyuncular Deneyiminin Öğrettikleri:

Genç Oyuncular'ın 1957 – 1962 yılları arasındaki **Tavtati Kütüphanesi**'nden **Vatandas Oyunu**'na uzanan deneyiminin, benzeri deneyimleri yaşamış topluluklar, günümüzün alternatif anlayışındaki toplulukları ve absürd, geleneksel ve siyasal tiyatro tarzlarındaki geçişkenlikler açısından önemli veriler içerdiği söylenebilir.

Öncelikle, Genç Oyuncular, model aldıkları Absurd Tiyatro ve geleneksel Ortaoyunu gibi tiyatro türlerine yaklaşımlarında, araştırma-inceleme boyutunu ön plana çıkararak ve türün sablonlarıyla hareket etmekten öteye giderek yapısal unsurlarını keşfetmeye dayanan bir tarz benimserler. Böylelikle, detaylı analizlerden yola çıkan belirgin dramaturjik bağlamlarla hareket edilebildiği ölçüde, ayakları yere sağlam basan deneysel çalışmaların, türlerin yer değiştirmesinden ya da birbirlerini beslemelerinden doğacak yeni anlatım biçimlerinin mümkün olabileceğini ispat ederler.

¹ a.e.; s. 73

İkincisi, tiyatro yaptıkları dönemin gençlik hareketinin de etkisiyle, topluluk olarak içinde yer aldıkları toplumsal yapının nabzini tutarak ve belirgin bir öncü misyonuyla çalışma yürütürler. Bunda sanat yaptıkları ortamın dünsel sigliğine karşı durmanın ve kendilerinden önceki dönemin sanat politikalarının belli noktalarda başarısızlığa düşmesinin de payı büyüktür. Deneyimin çıkış noktasının hem kurumsal, hem de estetik açıdan varolana alternatif sunmak olması, topluluğun ürünlerinin yaygın ve kaydadeger bir ilgi görmesini de sağlar.

Üçüncüsü, topluluğun absürd'le etkilesimi önemli oranda Absurd Tiyatro'nun protest yönünün ve avangard itkilerin belirlenimi altında şekillenir. Bu haliyle, Türkiye'de Absurd Tiyatro, savaş döneminin Doğu Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, siyasi baskılara tavir almanın, doğrudan doğruya söylenemeyenleri alegorik bir tarz içinde ifade etmenin sanatsal bir aracı olarak kabul görür. Ancak, toplumsal dinamiklerin siyasi söylem alanını serbest bıraktığı ya da böylesi bir söylemi zorunlu hale getirdiği Türkiye'deki gibi bir ortamda, Türkiye'li tiyatrocular açısından geleneksel kaynaklar absürde oranla daha işlevsel görünür. Batı kaynaklı absürd'ün de çeşitli açılardan beslendiği Halk Tiyatrosu biçimlerinin Türkiye coğrafyasına ait bir örneği sayılabilecek Ortaoyunu formu, gerek içerdiği absürd unsurlar, gerekse dolaysız bir siyasi söylem kurmaya uygun yapısıyla, Absurd ve Siyasi Tiyatro arasında geçişkenliği sağlayıcı bir unsur olarak deneysel çalışmaların yeni araştırma alanını oluşturur. Bu dönüşümün, tamamen Türkiye'ye özgü bir niteliğe sahip olduğunun altını çizmek gerekir. Absurd Tiyatro'nun bir akim niteliğiyle Türkiye'de varlık göstermemesinin, sürekli ve tutarlı biçimde absürd metinler üreten yazarların ortaya çıkmamasının ardında yatan nedenlerden biri de budur. Bu durum, Batı'daki 1968 öğrenci ve işçi hareketlerinin absürd söylemin popüleritesini almasıyla paralel bir biçimde, Türkiye'de de tiyatronun siyasileşmesi sürecini hızlandırmış ve mesrulaştırmıştır.

Genç Oyuncular açısından gözardı edilmemesi gereken bir diğer olgu, topluluğun sanatsal üretiminin kolektif dayanışma ve sorumluluk hiyerarsisine dayalı işbölümüyle, kendi tabirleriyle "elbirlikçi anlayış"la yürütülmesidir. Sahneledikleri oyunlarda kolektif oyun yazımı ve doğaçlama tekniklerini de uygulayan topluluk, kimi zaman oyunlar ağırlıklı olarak tek bir kişinin elinden çıksa dahi, yazar olarak tüm topluluğu belirtmeyi yeğler¹. "Elbirlikçi anlayış" 60'ların başlangıcındaki gençlik

¹ Örneğin, **Tavtati Kütüphanesi** oyununun büyük oranda Atilla Alpöge'nin elinden çıktığı söylenir; bkz. "Mehmet Akan'la Söyleşi", **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, No: 6, İstanbul, Bogaziçi Üniversitesi Yayınları, t.y., s. 380

hareketine hakim olan dostluk, fikirdaslik söylemleriyle olduğu kadar, alternatif adimlarin atilabilmesi için kadrodaki herkesin, bir nevi “tiyatro neferi” olarak çaba göstermesi gerektiği düşüncesiyle de alakalidir. Bu durum, toplulugun içe kapalilik elestirleri almasıyla ya da Arif Erkin’in deyişiiyle, topluluga alınmamis bir “kirginlar ordusu”nun olusmasıyla sonuçlanacaktır. Ancak, diger yandan, yine Erkin tarafından dile getirilen su görüşü de gözardı etmemek gerekir: “Eger daha fazla insan olsaydı aramızda, çok degisik seslerin çıkması yüzünden belki de yaptıklarımızın ancak yarısını yapabiliydik”.¹

Genç Oyuncular’ın ömrü topluluk içinden bir kısım oyuncunun profesyonel tiyatroya geçme kararı vermesiyle tamamlanırken, 1962 yılında meydana gelen bir olay toplulugun tiyatro yaptığı dönemin de kapanışının habercisi olur. Erdek Senligi’nde sergilenmiş bulunan **Vatandas Oyunu** hakkında “komunizm propagandası yapıyor” gerekçesiyle dava açılır. Bu dava ve baska topluluklara uygulanan benzeri davalar, gençlere ve tiyatro ortamındaki çeşitli alternatif arayışlara dönük yaklaşımın eskisi gibi olmayacağını bir göstergesidir. Bu tarihten sonra, siyasal içerikli her türlü sanatsal faaliyete uygulanan baskıdaki artis, kentli okumus gençliğin önemli bir kesiminin 60’ların ortasından itibaren giderek sayısını artıran çok sayıda siyasal fraksiyona bölünmesi olgusuyla birleştiğinde, alternatif tiyatro yapmanın anlam ve rotası da büsbütün degismiş olur. Hissedilir ve gözle görülür dönüşümlere rağmen, en azından 60’li yıllar boyunca absürd ve geleneksel arayışlarla temasını sürdüren bu rotanın bütünüyle siyasal tiyatroya kanalize olmasını sağlayan unsur ise, 12 Mart 1971’deki bir baska darbe olur. 1971 darbesinden sonra, ne gençlik hareketi, ne de Genç Oyuncular benzeri topluluklar açısından artık hiçbir şey 1957-62 dönemindeki gibi olamayacaktır. O dönemi yaşamış tiyatrocuların, bütünüyle bugünkü estetik yargılara göre değerlendirildiğinde gücü ve etkisi hayli zayıf sayılabilecek **Tavtati Kütüphanesi** ve **Vatandas Oyunu**’nu özlemle anmalarının sirri, belki de burada yatar.

KAYNAKÇA:

AND, Metin; **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983

¹ “Arif Erkin’le Söylesi”, **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, No: 6, İstanbul, Bogaziçi Üniversitesi Yayınları, t.y., s. 397

AND, Metin; **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1985

ESSLIN, Martin; **Absurd Tiyatro**, çev: Güler Siper, Ankara, Dost Kitabevi, Ağustos 1999

GENÇ OYUNCULAR; Tavtati Kütüphanesi, İstanbul, Oyun Yayınları, 1959

GENÇ OYUNCULAR; Vatandaş Oyunu, İstanbul, İzlem Yayınevi, 1962

KURHAN, Ömer Faruk; **Türkiye’de Öncü ve Deneysel Tiyatronun Başlangıç Yılları: Absürdizmden Siyasal Tiyatroya**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Bölümü’nde hazırlanmış olan Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1999

Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, No: 6, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, t.y.

Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, No : 7, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Nisan 1999

SENER, Sevdâ; **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998