

AMATÖR BİR TİYATRO OLUŞUMU: GENÇ OYUNCULAR'IN TİYATROMUZA KATKILARI

THE CONTRIBUTION OF THE GENÇ OYUNCULAR TO THE TURKISH THEATER

 Nedim Saban *

Öz

Genç Oyuncular, 1957 ile 1963 yılları arasında çalışmalar yapmış olan bir amatör tiyatro topluluğudur. Dönemin Batı aktarmacıları etkisine kapılmış olan tiyatro anlayışını ters yüz ederek, tiyatronun özünün arayışıyla, deneysel çalışmalar yaparak, Türkiye Tiyatrosu'na nice biçimsel yenilik kazandırdılar. Ayrıca Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda yer alan anlatım kaynakları zenginliğini keşfederek tiyatromuzun yerli bir sahne dili kazanmasına, geleneğiyle yüzleşmesine ve halk üzerindeki etkinin artırılmasına önayak oldular. Halk Tiyatrosu düşüncesiyle, tiyatroyu en önce hapsediği İstanbul Beyoğlu ekseninden çıkartarak seyirci profilini zenginleştirdiler. Bu düşünceyle seçtikleri Erdek kasabasında Türkiye'nin ilk kültür/sanat festivalini gerçekleştirdiler. Bu araştırmada Genç Oyuncuların oyunları, dünya görüşleri, sanatsal bakışları derinlemesine incelenmiş olup tiyatromuza katkıları mercek altına alındı. Genç Oyuncuların geniş arşivinden derlenen kitaplar ve belgeler tarandı, bu çalışmalara katılan canlı tanıkların yıllar içindeki gözlem ve özeleştirilerine yer verildi, ayrıca güncel bir sözlü tarih araştırması yapılarak Genç Oyuncuların öncü adımları ortaya çıkarılmaya çalışıldı.

Anahtar Kelimeler: Genç Oyuncular, Tiyatro, Amatör Tiyatro, Öz Tiyatro, Erdek Şenliği.

Abstract

Genç Oyuncular was an amateur theatre group active between 1957 and 1963 that challenged the dominant Western-oriented theatrical norms of the time by searching the essence of theatre through experimental methods. The group introduced significant formal innovations to the Turkish theatre scene and explored the rich narrative and performance praxis of Traditional Turkish theatre, helping the development of an indigenous theatre genre. They also played a key role in confronting tradition and expanding theatre's reach beyond the boundaries of Beyoğlu, Istanbul. Guided by the idea of a people's theatre, they chose the suburban town of Erdek as a new venue and organized the first cultural and arts festival of Turkey. This study provides an in-depth examination of the groups' productions, artistic vision and ideological stance. Drawing from a wide archive of manuscripts and documents, as well as firsthand testimonies and a contemporary oral history project, the research traces the group's pioneering role in shaping modern Turkish theatre.

Keywords: Theatre, Erdek Art Festival, Amateur Theatre, Turkish Theatre.

1. Giriş

Türkiye Tiyatrosu'nda, 1950-1980 yılları arasında büyük bir hareketlilik gözlemlendi, özellikle 1960'lı yıllarda, Dormen, Kenter, Gülriz Sururi/Engin Cezzar, Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Ulvi Uraz Tiyatrosu gibi farklı sanatsal görüşlerle tiyatro üreten profesyonel topluluklar, gerçekçi, toplumcu gerçekçi, köy gerçekçiliği, kabare, belgesel tiyatro, komedi, müzikal, epik tiyatro gibi farklı türleri denedikleri geniş repertuar

Araştırma Makalesi / Research Article

Başvuru tarihi / Received: 04 Eylül 2024 - Kabul tarihi / Accepted: 21 Mayıs 2025

* Anadolu Üniv., Konservatuvarı, Sanatta Yeterlilik, nedimsaban2023@gmail.com, Eskişehir/Türkiye.

anlayışlarıyla yılda birkaç farklı oyun sahneleyerek düzenli olarak perde açarken; Muammer Karaca, Gönül Ülkü, Gazanfer Özcan, Nejat Uygur gibi güldürü tiyatroları kendi biçemlerinde ustalaşarak geniş seyirci kitleleriyle buluşurlar. Türkiye Tiyatrosu'nun altın çağı olarak nitelendirilen bu dönemde, farklı arayışlarla birbirinin içinden doğan tiyatrolar kurulur. Direklerarası'nın gözden düşerek, İstanbul kent merkezinin Beyoğlu'na taşınması, bu yenilenme arayışını daha çok Batı kaynaklı tiyatrolarda yoğunlaştırır. Tiyatroların altın çağı olarak değerlendirilen dönemde amatör tiyatrolar etkili olur. "Cep Tiyatrosu yıllarında İstanbul bir tiyatro cennetiydi. Genç Oyuncular, Gençlik Tiyatrosu, Teknik Üniversite Tiyatrosu, Robert Kolej Oyuncuları küçümsenmeyecek oyunlar sahneye koyup ortaya birçok genç yetenek çıkarıyorlardı" (Dormen, 2017:122). Atilla Alpöge de bu hareketi "Artık genç insanların tiyatro sevgisi çılgın bir yangın yeri gibi her yeri sarmaya başlamıştı" (Alpöge, 2007:15).

İstanbul'da, Eminönü, Bakırköy, Cağaloğlu gibi halkevleri, Robert Lisesi, Galatasaray Lisesi gibi lise tiyatroları, Karagözyan Okulu'ndan Yetişenler Derneği, Getronagan Lisesi Yetişenler Derneği gibi azınlık tiyatroları, LCC gibi tiyatro kurslarının oluşumu, Yeşilay gibi kuruluşların, Türkiye Öğretmenler Sendikası, Milli Talebe Birliği gibi sivil toplum örgütlerinin, bazı siyasi parti kollarının amatör tiyatro çalışmalarının yanı sıra Ankara'da Ankara Deneme Sahnesi, Sahne Z, Tiyatro Sinema Derneği, Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu, Milli Talebe Birliği, Ankara Gençlik Tiyatrosu, Ordu Belediye Tiyatrosu, Tarsus Meydan Tiyatrosu gibi topluluklar kurulur, ayrıca Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, İlerici Gençler Tiyatrosu gibi sokak tiyatroları ile "her yerde tiyatro" düşüncesi gelişir (Küçümen, 1984:4).

Amatör tiyatro hareketinin başlangıç noktası, Türkiye'nin ilk üniversite tiyatrosu olan Gençlik Tiyatrosu'dur. 1953'te İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği'ne bağlı olarak kurulan topluluk, Cumhuriyetin kuruluşundan sonra, Türkiye Cumhuriyeti'ni ilk kez uluslararası festivallerde temsil etti (Alpöge, 2007:24). Topluluğun ilk yönetmeni, usta oyuncu ve yönetmen Avni Dilligil'dir. Eş zamanlı olarak, Haldun Dormen'in o dönem Ufuk Esin tarafından kurulan, başkanlığını Yılmaz Gürsoy'un yürüttüğü Tiyatro Derneği'nden Erol Günaydın ve Yiğit Okur'un davetini kabul etmesiyle dernek çatısı altında şekillendirilen Cep Tiyatrosu, İstanbul'un ilk oda tiyatrosudur. Oyunlarını Beyoğlu'nda bir apartman dairesinde oynayan ve eğitimler veren Cep Tiyatrosu, gerçekçi oyunculukta bir üslup birliği tutturur ve bu amatör yapılanmada yer alan Erol Günaydın, Erol Keskin, Altan Erbulak, Metin Serezli, Bilge Zobu, Yıldız Alpar, Necdet Aybek, Yılmaz Gruda gibi isimler Dormen Tiyatrosu'nun çekirdek kadrosunu oluşturur (Dormen, 2017:143). Ancak amatör tiyatroyu, salt profesyonel tiyatroya

oyuncu yetiştiren bir basamak olarak görmenin ötesinde tiyatromuza getirdiği yenilikle değerlendirmek gerekir. Bu makalede hedef o dönemin en önemli amatör oluşumlarından olan Genç Oyuncuların, tiyatromuza getirdiği yenilikleri ele alır. Genç Oyunculardan Atila Alpöge, Genco Erkal, Arif Erkin ile sözlü tarih çalışması yapıp, ayrıca Arif Erkin'in donanımlı arşivinden yararlanıldı. Genç Oyuncuların 2007 yılında ortaklaşa yazdıkları, Atilla Alpöge'nin derlediği "Hayat Ağacında Tavus Kuşları" ana kaynak olarak kullanıldı.

2. Tanım

Latince "amare" (sevmek) kökünden gelen amatör sözcüğü, bir şeyi sevdiği için yapan kişi anlamını taşır (Alova, 2014:18). "Amatörlüğün, sözlük anlamı ise bir şeye hevesi tam olan ve onu hararetle arayan, bilerek bir sanat veya ilimle uğraşan kimsedir." Bu tanıma göre, amatörlüğün kökeninde, öncelikle araştırıcılık ruhu vardır (Ataseven, 1979:16-17). Haluk Şevket Ataseven, Ülkü Ayvaz'ın moderatörlüğünde Gösteri Dergisi tarafından 1986 Ekim ayında düzenlenen panelde amatörlüğü şöyle tanımlar: Amatör sözcüğünün kökeninde kendini yaptığı işe olduğu gibi adanmak ve o işle bütünleşmek anlamı var. Profesyonel tiyatrocunun sanatsal ve zihinsel faaliyetinin yanı sıra bu faaliyetini paraya çevirmeyi düşünen ve buna göre kendini düzenleyen kişidir. Amatör tiyatrocunun ise, yalnızca sanatsal yapısını zihinsel faaliyeti ile tamamlayan kişidir. Atila Alpöge amatör tiyatroyu şöyle ifade eder;

Profesyonelin yapmadığını, yapamadığını, yapmak istemediğini ve yapamayacağını yapan tiyatrodur. Bir de ne oynayacaksa onu profesyonel gibi oynamamalıydı. Başka bir deyişle, profesyonelin kopyası olmamalıydı, profesyoneli taklit etmemeliydi. Kişiliğini arama yolunu tutmalıydı amatör tiyatro. Özgünlüğün peşinde koşmalıydı (Alpöge, 1984:26).

Genç Oyuncular, profesyonelliğe geçişin amatör tiyatroyu zedelediği görüşünde birleşir. Genç Oyuncuların en önemli destekçilerinden biri olan Ahmet Kutsi Tecer: Genç oyuncular amatör tiyatronun ideal örneğini yarattılar. Gişe, hasılat, kâr, geçim düşünmediler.

Sürekli bir oyun yeri, bir tiyatro açmayı da düşünmediler. Eğer kendilerini böyle külfetlere kaptırırlarsa, bütün düşüncelerini, belki de varlıklarını kaplayan araştırma ruhunu koruyamazlardı (Alpöge, 2007:13).

3. Genç Oyuncuların Kökeni

Genç Oyuncuların oluşum düşüncesi, Galatasaray Lisesi'nde sınıf arkadaşı olan Atila Alpöge, Ergun Köknar, Yılmaz Gürsoy tarafından atılır. Gençlik Tiyatrosu'nun gösterilerinden çok etkilenen üç arkadaş, amatör tiyatrolarını yapılandırabilecekleri bir dernek kurmak ister,

ancak o dönem lise çağındaki öğrencilerin dernek kurmaları konusundaki yasağa takılırlar. Robert Koleji'nden mezun olan ve okul tiyatrosunda etkin olmuş arkadaşları Tuncay Çavdar'ı dernek kurmaya yöneltirler. Böylece, yukarıda sözü edilen Cep Tiyatrosu'nun temelini atıldığı Tiyatro Derneği kurulmuş olur. Galatasaray ve Robert Lisesi'nde tiyatro merakı olan pek çok genç derneğe üye olur. Ancak Alpöge ve Köknar, Muhsin Ertuğrul yönetimindeki Küçük Sahne'de profesyonel olarak aradığını bulamayan Haldun Dormen'in başa geçmesinin ardından, bir profesyonelin yardımının amatör ruhu zedeleyeceği düşüncesiyle dernekten ayrılarak, Teknik Üniversite Tiyatrosu'nu kurarlar. İstanbul Teknik Üniversite Tiyatrosu'nda, yedi farklı oyun oynanır. Oyunlar topluluk üyeleri tarafından çevrilip sahneye taşınır. Bunların beşi Türkiye prömiyeridir. Türkiye'deki ilk "İonesco" oyunu bu topluluk tarafından sunulur. Topluluğun ikinci sezonun sonunda, Susurluk Şeker Fabrikası'ndaki bir oyundan sonra, Aram Gümüşyan, Arif Erkin, Atila Alpöge, Ergun Köknar, topluluğa oluşan ilginin kişisel çekişmeler yaratmış olması gerekçesiyle ayrılma kararı alırlar ve 9 Ağustos 1957'de Sevil Akdoğan, Ayla Ödekan, Aysel Ataman, Özcan Dalkır, Mardik Hekimoğlu, Çetin İpekkaya, Üstün Kırdar, Beyhan Türer, Erol Ünal'ın da katılımıyla Genç Oyuncuları kurarlar. Kısa bir süre sonra, Zeynep Tarımer ve Genco Erkal da, topluluğa katılır. "Hayat Ağacında Tavus Kuşları" kitabında, kurucuların ortak özellikleri olarak öncelikle İTÜ Tiyatro deneyimleri vurgulanır. Her biri en az üç yıldır tanışan Genç Oyuncuların çoğu, yabancı dilde eğitim görürler (Alpöge, 2007:26-28).

Genç Oyuncular, Batı öykünmeciliğine alternatif arayışıyla yerli bir tiyatro düşüncesi oluşturmak, tiyatrodaki yeni anlatım kaynakları denemek, geleneksel tiyatro düşüncesini pekiştirerek yerel bir tiyatro anlayışı oluşturmak, ünlü Fransız tiyatro insanı Jean Vilar'ın tanımına uygun bir *halk tiyatrosu* düşüncesini Türkiye'de köklendirmek, farklı kesimlerdeki seyircilere tiyatro deneyimi yaşatmak ve tiyatro bilinci kazandırmak gibi amaçlar güderler (Alpöge, 2022).

4. Dönemin Tiyatro Anlayışı

Yukarıda belirtildiği gibi dönemin oyun seçiminde Batı'dan çeviriler (Fareler ve İnsanlar) gibi adaptasyonlar (Cevat Fehmi Başkut, Reşat Nuri Güntekin eserleri) oynanır, konservatuvarlar Batılı yöntemlerle oyunculuk eğitimi verirler. O dönemde nüfusun çok küçük bir kısmı büyük kentlerde Batılı çizgiye yakın ya da özenen bir yaşam sürmekte, zamanın tiyatrosu adı geçen ufacık azınlığa seslenmektedir. Genç Oyuncuların düşüncesine göre; mevcut profesyonel tiyatro anlayışı eskimiş, batı aktarmacılığı ile sahnelenen oyunlar, hızla değişen toplumun beklentilerini karşılayamaz hale gelir (Alpöge, 2007:16). Mustafa

Kemal Atatürk'ün öncülüğünde kurulan Devlet Konservatuvarı'nın mezunları da Devlet Tiyatrosu ve Operasında görev almaya başladılar. İstanbul'da Şehir Tiyatrosu adını alan Darülbeydi, iki ayrı sahnede perde açar. Eleştirmen Adnan Benk, Şehir Tiyatrosu'nu "Değersiz oyunların ambarı haline gelen Şehir Tiyatrosu" olarak tanımlar (Dünya Gazetesi, 1959). Haldun Taner ise "İkinci kümeye düşmüş, çürümüş bir tekne" (Tercüman, 1958) olarak tanımlar. Adnan Benk, Dünya Gazetesi'ndeki "Dünya, Garip Kurul Yuhalama Çağı" adlı yazısında ise, Tepebaşı Tiyatrosu'nda seyrettikleri bir oyunu yuhalayan gençlerden söz ederek bu hamleyi her sanatseverin sevinçle karşılaması gerektiğini ifade eder (Benk, 1957). Atila Alpöge, Şehir Tiyatrosu'nda izlediği Cyrano de Bergerac oyunuyla ilgili izlenimlerini şu şekilde aktarır:

Oyunda aşırı gerçekçi bir anlayış hakimdi. Dekordaki ağaçlar neredeyse parktan kesilip getirilmişti. Sonbahar sahnesinde yukarıdan kuru yapraklar düşüyordu. Anlaşılan sofityoya kolunda yaprak dolu bir sepet olan bir teknisyen çıkarmışlardı. O da yaprakları teker teker sağa sola serpip duruyordu. Bir ara, romantik bir sahnenin tam ortasında bir kaza oldu ve havadan yaprak yerine koca bir sepet düştü. Seyirciler kahkahayla gülerken bir seyirci de uzay gemisi geldi diye bağırды (Alpöge, 2007:17).

Haldun Dormen, 1950'lerde Muhsin Ertuğrul'un kurduğu Küçük Sahne'deki tiyatro anlayışının taklide dayalı olduğunu, suflör geleneği nedeniyle oyunculuk biçiminin yapay ve temposuz kaldığını, ekip ruhunun eksikliği ve ortak bir estetik anlayışının yoksunluğu nedeniyle sahnede ortak bir oyun dili kurulamadığını belirtir (Dormen, 2020).

Dormen, Küçük Sahne'de oynadığı, Muhsin Ertuğrul yönetimindeki Hamlet'i, "Hamlet'in genel provası hayatımda gördüğüm en büyük fiyaskoydu. Herhangi bir okulda oynanan, herhangi bir Shakespeare, bu rezaletten daha etkili olabilirdi. Hepimiz dökülüyorduk, kimse ne yaptığının farkında değildi. Ben herhalde dünya tiyatro tarihinin en kötü Laerteslerinden biriydim. Allah'tan İstanbul seyircisi Hamlet felaketine ancak 33 temsil dayanabildi" (Dormen, 2017:114). İ. Hakkı Baltacıoğlu, "Tiyatro Nedir?" adlı eserinde, Muhsin Ertuğrul, Neyyire Neyir, Raşit Rıza gibi tiyatro insanlarının yeteneğini yüceltir ancak tiyatronun özünü bulamadığını vurgular. Baltacıoğlu, *teknik* olarak nitelendirdiği bir kavramla, derinlemesine düşünülmeyen, topluma ve ülkenin koşullarına bağlı bir irdeleme yapılmadan süregelen bir yapaylıktan yakındır. Bu *teknik* köksüzdür, yamadır. "Kendi için ulusal bir tiyatro oluşturmak isteyen her ulus, sahne teknisyenlerinin 'uygulamacıların' değil, tiyatro düşünürlerinin ağzından şu soruyu sormak zorundadır. Tiyatro nedir? Tiyatronun ne olduğunu anlayamazsak, bugün Avrupa'nın, yarın Amerika'nın taklitçiliğinden kendimizi kurtaramayız" (Baltacıoğlu, 1960:42). Baltacıoğlu, tiyatronun o güne değin kabul edilmiş tüm öğelerini ayırıştırarak özünde sadece oyuncunun olduğu fikrine ulaşmıştır. Yılmaz Gruda da bu eğilimi "Türlü etkilerle asalak unsurlara, özellikle edebiyata boğulmuş olan tiyatroyu özüne

döndürmenin, profesyonel tiyatronun kalıplaşmış kurallarını kırabilecek tek etmenin amatör tiyatro olduğunu” vurgular (Gruda, 1957:13). Genç Oyuncular, kendi dönemlerinde Baltacıoğlu’nun eserlerini bilmedikleri ve kendisiyle karşılaşmadıkları halde, sanatsal çizgilerini, birlikte kuramsal çalışmalar yaptıkları Ahmet Kutsi Tecer’in Baltacıoğlu ile koşut düşünceleriyle oluştururlar.

Bu toprakların kendine özgü bir tiyatro kültürü ve geleneği vardı. Ortaoyunu, Karagöz, seyirlik oyunlar ve benzerlerinde kendini bulan bir kültür. Buradaki konu eski bir çağın ve o dönemlerin toplumsal koşullarının ürünü olan bu gelenekleri oldukları gibi alıp oralarını buralarına tamir ederek, konservelerini kurarak sahneye çıkarmak olamazdı. Bu tür yaklaşımlar geleneksel tiyatroyu soysuzlaştırır, yozlaştırır. Yenileşme çabasında, geçmişe saplanıp kalmak ile arkasını geçmişe dayayıp yeni teknikle ileriye atılmak işlerini birbirinden ayırmak gerekirdi. Biçimsel kopyacılığın ötesine gidip öze inmek, özdeki temel nitelikleri kavramak ve bunlarla çağdaş bir tiyatro yaratmak olmalıydı hedef. Geleneksel tiyatromuzda, dünya tiyatro ortamında özgün bir nitelikte parlayacak sağlam bir öz vardı. Onu yakalamak, onu geliştirmek ve yerelden giderek *çağdaş* evrensel bir imza atmaktı söz konusu olan. Yerel kültürün özünden hareketle evrensel bir boyuta varabilmek (Alpöge, 2007:240).

Mehmet Akan ise, Genç Oyuncuların özü yakalama çabasını, kendi toprağında nüvelenmiş bir kaynaktan yıkanmaya benzetir. Alpöge, 1940/50’lerdeki halk oyunları şenliklerinin ve halkevlerinin bu yolda çabaladıklarını, ancak Ankara merkezli bir yönetim anlayışıyla belirlenen oyunların, tepeden inme bir anlayışla toplumsal dinamığa uyumlanamadığını aktarır (Alpöge, 2022). Bilindiği gibi halkevleri uzun bir süre amatör tiyatronun beşiği olmuştur. Halkevlerinde 386’yı aşkın oyun oynanmış, bunların 111 tanesi Cumhuriyet Halkevleri Temsil Yayınları adıyla basılır. Genç Oyuncuların kurulduğu dönemde, halkevleri kapandığı için amatör tiyatro yapan gençler, tiyatro arayışlarını başka oluşumlarda sürdürmeye çalışmış ve dönemin amatör tiyatro hareketinde yer alırlar (Küçümen, 1984:4).

5. Genç Oyuncuların Kuruluş Döneminde Toplumsal Yapı

Genç Oyuncuların kuruluşunda, toplumda çok partili döneme geçişin getirdiği dinamizm ve girişimcilik ruhu baskındır. Dönemin “*Bir şeyi hayal etmek onu gerçekleştirmek için yeterlidir.*” düşüncesi, sanatçıların girişimci ruhunu güçlendirir (Alpöge, 2007:26).

Genç Oyuncular, dilden dile pelesenk olan “*Garcia*” sloganını benimser. Bu kaynağı belirsiz şehir efsanesi, bir hedef belirleyip, zorluklar karşısında yılmadan ona koşulsuz olarak ulaşılmasını amaçlar (Akan, 1979). Kendilerini Cumhuriyetin ikinci kuşağı olarak konumlandıran Genç Oyuncular, bir önceki kuşağın attığı tohumları yeşertmek, çeşitli nedenlerle duraklayan aydınlanma hareketini sürdürmek için tiyatronun güçlü bir araç olduğu inancını taşırlar. Toplumsal duyarlılıklarını “*Kalıplaşmış bir dünyanın yarattığı baskıların ülke içine yansımaları, sindirilmemiş ve içselleştirilmemiş bir demokrasinin neden olduğu çekişme*

ve çatışmaların Genç Oyuncuları sürekli etkileyeceğini ifade ederler. Ayrıca, 6/7 Eylül olaylarının üzerlerinde travmatik bir etki yarattığını, kültürel çoğulculuk ve kültürel bir alışma inançlarını güçlendirdiğinin bilincini taşırlar (Alpöge, 2007:27).

Alpöge, Genç Oyuncuların o dönemdeki *Anadoluculuk* yaklaşımının etkisinde de kaldıklarını belirtir. Topluluğun ambleminin arayışında bile Anadolu kültürüne yönelmiş, kilim motifleri incelenmiştir. Sonunda çok değişik kültürlerde yer almış, efsanelerle olgunlaşmış hayat ağacı motifinin beklentileri karşıladığına karar verilmiştir (Alpöge, 2007:23). Genç Oyuncuların benimsediği çalışma yöntemi el birlikçiliktir (Akan, 1979). Akan, bu yöntemi Genç Oyuncuların en önemli özelliği olarak ifade eder. Aşağıda, oyunların çoğunu anonim olarak yazdıkları, sahneledikleri görülecektir. Ancak yazar ya da yönetmenin tekil olduğu durumlarda bile, oyun sonunda, oyunda görev almamış bile olsa tüm ekip selama çıkar. Bu yaklaşım, dönemin star tiyatrosu anlayışına önemli bir alternatif oluşturur. Dönemin bazı eleştirmenleri bu anlayışa hâkim olmadıkları için bazen eleştirilerini oyuncunun bireysel yetisine göre şekillendirdiğinde, Genç Oyuncular buna tepki gösterir. Örneğin, Ergun Köknar, eleştirmen Melih Vassaf ile Taksim'de bu konuyu uzun süre tartıştığını belirtir (Alpöge, 2007:236).

6. Genç Oyuncuların Halk Tiyatrosu Düşüncesi

Genç Oyuncuların hedefleri, onları halk tiyatrosu anlayışına yaklaştırır.

Bu kavram, Jean Jacques Rousseau'nun 1762 yılında yazmış olduğu 'Emile ya da Eğitim üzerine 'adlı kitabındaki eğitimde bireyi öne koyan yaklaşımla filizlenmiştir. Fransız devriminden hemen sonra hazırlanan halk eğitim planında *tiyatro halk eğitiminin bir aracı* olarak tanımlanmakta, halka ulaşabilecek etkin bir kültürel olgu olarak görülmektedir (Alpöge, 2007:283).

Galatasaray Lisesi'nde eğitmen olarak görev yapmış olan Tefik Fikret de "Yeni Mektep" fikrini ortaya atarak Rousseau çizgisinde devrimci bir hamle yapmış ve okulda nice sanat kolu kurulmasına öncülük etti. Çoğu Galatasaray Liseli olan Genç Oyuncular, tiyatronun eski çağlardaki gibi geniş kitleleri bir araya getirerek, hareketlendirecek gücüne, halkı eğitme misyonuna inanarak, bir halk tiyatrosu düşüncesinde birleşirler. Rousseau'nun yanı sıra 1923'te Romain Rolland'ın yazdığı "Le theatre Du Peuple" adlı eserinin etkisinde kalırlar. "Tiyatro tükenmiş ve eskimiş bir topluma karşı savaş makinesidir. Tiyatro halkla birlikte, halk için yüceltilmelidir" der Rolland. Rolland tiyatroyu halkla, halk için yüceltmenin gerekliliğini vurgulayarak bu kavramın sadece hedeflenen seyirci kitlesini kapsamadığını, amacın yeni bir dünyaya hitap eden bir sanata ulaşmak olduğunu vurgular (Rolland, 1926:27). Rolland'ın döneminde yaşamış olan tiyatro insanı Maurice Pottecher, bu hedefle tiyatrosunu taşraya taşımış, Jean Vilar da Avignon Festivali'ni başlatır. Genç Oyuncuların, kendilerini İstanbul dışında konumlandırma isteklerinin kökeninde bu tiyatro insanların etkileri vardır. Ergun Köknar, Genç Oyuncular'ın, Halk Tiyatrosu kavramında Vilar'dan farklı olarak, Vilar'ın sendika, okul, dernek gibi örgütlenmiş, geniş kitlelere sembolik ücretle tiyatro yapmaktan söz ederken, Genç Oyuncuların yediden yetmiş, tiyatroya gitmeyen kitleyi hedeflemesi olarak

ayrıştırır (Alpöge, 2007:240). Alpöge, hedef kitlelerin genişletilmesinin, tiyatro estetiğini değiştireceğini düşünür.

Biz Beyoğlu'nda oynamayacağız derken amacımız tiyatroyu şehirden kopartmak değil, insana götürmektir. Hedef seyirci, tiyatroya gidemeyen bir kitle olduğuna göre demek ki ortalıkta bol bol görülen bulvar komedileri ve burjuva dramlarına daha açılmamıştı. Yani ulaşılacak istenen seyircinin tiyatro zevki daha bu tür şeylerle koşullanmamıştı. El değmemiş bir alan vardı (Alpöge, 2022).

Ancak burada halk kavramını tanımlama konusunda bir soru işareti oluşur. Mehmet Akan, "Halka inmekle, halkın tiyatro seviyesini yükseltmek" arasında kalınan çelişkiye değinerek, yanıtın toplumun değişim dinamiğinde aranması gerektiğine dikkat çeker (Alpöge, 2007:240). Genç Oyuncuların ilk oyunu olan "Ders/Hesap Makinesi" Validebağ Senatoryumu'nda 11 Kasım 1957'de başladı. Validebağ Senatoryumu'nun özelliği, o dönem hastanenin öğretmen ve öğrenciler için kurulmuş olan bir kurum olmasıdır. Bu yönüyle Genç Oyuncuların ilgisini çeken hastanedeki ilk oyununu iki yüz kişi ücretsiz olarak izler. İzleyicilerin arasında oyun izlemeye sedyeyle getirilen ölümcül bir hasta da vardır. "Hastane sorumluları onun için günleri sayılı dediler. Önde, kenarda, sahneyi iyi görüp yakından izleyebileceği bir yere koydular. Oyunu büyük bir mutlulukla seyretti. Hasta yüzündeki ışıltıyı, Genç Oyuncular yıllar boyu anımsadılar" (Alpöge, 2007:183). Genç Oyuncular'ın Validebağ'da oynadığı ikinci oyun Marcel Achard'ın "Benimle Oynar Mısın?" adlı eseridir. Daha sonra Dormen Tiyatrosu repertuarına alınmış olan oyunun Türkiye prömiyeri 31 Aralık 1957 yılbaşı gecesinde yapıldı.

7. Genç Oyuncuların Çalışmaları

Genç Oyuncular, kuruluş yıllarında, Ionesco'nun "Ders" adlı uyumsuz tiyatro ve Elmer Rice'in "Hesap Makinesi" adlı empresyonist oyununu oynarlar. Ardından, birkaç yıl önce yine İTÜ Tiyatrosu'nda oynanmış olan Ayyar Hamza'yı yeni bir yorumla sahneleyerek Ankara'da açılan amatör tiyatrolar arasında bir yarışmaya katılırlar. Bu yarışmada birincilik alarak ABD'de Yale Üniversitesi'nin şenliğinde Türkiye'yi temsil etmeye hak kazanırlar. Ancak, aşağıda değinilecek olan bazı sebeplerden dolayı bu yarışmaya katılmazlar. Ayyar Hamza oyunu üzerinde oluşan polemik, topluluğu da bir süre duraklatmış ancak topluluk birinci yılın sonunda, aralarına Aytaç Aydoğan, Manfred Bormann, Esen Kolgu Philcox, Çiğdem Selışık Onat, Yücel Tanyeri'nin katılımıyla, lise arkadaşları Mehmet Celal Kavur'un deneysel çalışması olan Oyun ve Ionesco'nun İskemleler oyununun Türkiye prömiyerini yapmayı başarır. Ionesco'nun uyumsuz tiyatro örnekleri, dönemin aydınları tarafından yadırganır, bazı gazetelerde bu tür tiyatronun gerekliliği ve Türkiye'deki işlevi tartışılır. Örneğin dönemin etkin Tiyatro Dergisi uyumsuz tiyatroyu devrimci tiyatronun önünde bir engel olarak

değerlendirir, (Saban, 2022). 1951-2020 Yılları Arasında Türkiye Tiyatrosundaki Kimlik Arayışının Tiyatro Mekânları Üzerinden İncelenmesi.) ancak Güner Sümer gibi aydınlar sahnelerdeki bu yeni akımı destekler (Alpöge, 2007:42). Kuruluş yıllarında, Eflatun Cem Güney'in öyküsünden uyarlanan tek perdelik "Keloğlan" ile aynı programda sunulması amacıyla "La Fontaine'den Öyküler" ve "Nasreddin Hoca'dan Fıkralar" hazırlanır. Ayrıca, Shakespeare'den uyarlanan "Macbeth" ve "Bir Yaz Gecesi Rüyası" oyunlarının kısa bir derlemesini de repertuara alınır. İstanbul'un etkin amatör tiyatrolarından biri olan Pangaltı Lisesi Yetişenler Derneği'nden gelen iş birliği teklifini olumlu açıdan değerlendirerek oyunların provaları dernekte yapılır, karşılığında dernek üyelerine ücretsiz gösteriler düzenlenir. 1961 yılına değin süren bu dayanışma sonucunda, Pangaltı Lisesi Yetişenler Derneği herkese açık bir kültür merkezine dönüşür (Alpöge, 2007:41). Genç Oyuncular, tiyatroyu bir takım işi olarak görerek dekorun kurulmasından, idari işlere kadar her şeyi beraber yapar, sanatsal kararları beraber alırlar. Yönetim odaları, bazı arayışların ardından Tünel'de bir aile bireylerine ait çatı aralığında konumlanır. Burada iç eğitim ve seminerler düzenleyerek kendilerini sürekli geliştirirler. O dönem tesadüfen Türkiye'ye bir konferans için gelmiş olan Roland Barthes da topluluğun merkezinde konuk olarak Ionesco konusundaki tersinleyici düşüncelerini paylaşır. Genç Oyuncular, yıllar içinde ayrıca Muhsin Ertuğrul, Suat Taşer, Haldun Taner, Ahmet Kutsi Tecer, Max Meinecke gibi tiyatro insanlarıyla bilgi alışverişinde bulunurlar, Tiyatro Araştırmaları Merkezi Oluşumu adı altında yayınlar, söyleşiler ile kendilerini geliştiren iç eğitimler yaparlar (Alpöge, 2007:273-280).

Genç Oyuncuların tiyatromuza kazandırdığı en önemli yeniliklerinden biri, topluluğun kuruluşunun birinci yılında, 28 Haziran 1958'de düzenlenen Erdek Tiyatro ve Kültür Şenliğidir. Erdek Şenliği başlı başına başka bir yazı kapsamına girecek kadar geniş olduğu halde, Genç Oyuncuların Türk Tiyatrosu'na getirdiği yenilikten bağımsız olarak düşünülemeyeceği için yazının içinde yer verilir. "Erdek Şenliği, topluluğun temel direğidir. Sunduğu en önemli ürün. Unutmayalım Erdek Şenliği ülkemizin ilk tiyatro ve kültür şenliğidir. Tiyatrosuyla, sinemasıyla, müzik konserleriyle, resim sergileriyle, sohbet toplantılarıyla, çocuklar için özel aktivitelerle..." (Alpöge, 2022).

Topluluğun ikinci yılında kadroya Minu İnkaya, Bengi Işıklı Veziroğlu, Oya Kaynar, Birkan Özdemir de katılır. İkinci yılın en ses getiren oyunu "Tavtati Kütüpatı" olur. Tavtati Kütüpatı'nın önemli bir özelliği, Genç Oyuncuların el birlikçi hedeflerine uygun, anonim bir oyun olarak sunulmasıdır. "Topluluğun üyelerinin bile etkilenmemesi için, oyun gününe kadar

kimin kaleminden çıktığı söylenmedi. Hedefledikleri halk tiyatrosu anlayışında, Batı'da 18. yüzyıla değin anonim kalması, sanatçının imzasının meta olmasından sonra kişiselliğin reddedilmesi onları etkiler" (Alpöge, 2007:160).

İkinci yılın başka bir çalışması, Ahmet Kutsi Tecer'in, topluluk için özel olarak kaleme aldığı Bir Pazar Günü ve Erdek Şenliği'nde çocuklar için daha önce Keloğlan eserini kaleme alan Genco Erkal'ın yine aynı amaçla sahneye taşıdığı, Anadolu Masalları'ndan derlenmiş olan "Gökten Üç Elma Düştü"dür. Ayrıca İkinci Erdek Şenliği için Türkiye'de yazılı tiyatroya geçişin 100. yılı onuruna, Ortaoyunu, Lokraçıya Borjiya, Kel Hasan, Lebleci Horhor, Karagöz, Curcuna, Şair Evlenmesi, Gülnihal, Tabibi Aşk, Bir Adam Yaratmak, İstanbul Efendisi, Rey Kardeşler'den operetleri kapsayan üç bölümlük bir tiyatro retrospektifi de kurgulanır. Genç Oyuncular'ın 1960 yılına denk gelen üçüncü kuruluş yılı, toplumsal olayların patlak vermesi, ayrıca Erdek Şenliği konusunda özeleştirilerek şenlik organizasyonundan çekilme kararı almış olmalarının yanı sıra Genco Erkal, Çiğdem Selışık gibi oyuncularının profesyonel olma kararı vererek gruptan ayrılması nedeniyle sönük geçer. Ergun Köknar'ın uzun zamandır tutku beslediği "Gülnihal" oyunu, o dönem Amerika'dan yeni dönmüş olan iki yenilikçi olan Ayla ve Beklan Algan'ın yardımlarına rağmen sahnelenemez. Topluluk üçüncü sezonunda sadece altı kez perde açabilmiş ancak çok önemli bir oyunun, Büchner'in Woyzeck'inin Türkiye prömiyerini yapmayı başarır. Dördüncü yılda, Mehmet Akan, Zeynep Bulak, İlhan Gencel Gümüşyan, Arto Berberyan, Gülçin Caner Alpöge, Hasan Kuruyazıcı da ekibe katılır. Genç Oyuncular, bu kez Ortaoyunu türünü araştırmaya yönelir, ancak Metin And ve Cevdet Kudret'in bu yöndeki çalışmaları henüz yazılmadığı için kaynak sıkıntısı yaşarlar. Ahmet Kutsi Tecer ile kapsamlı bir seminer düzenleyerek bilgi alışverişinde bulunurlar. "Geleneksel tiyatroya bakışları; ne yapılacaksa, bu bağnaz bir folklorculuğa saplanıp kalmadan yapılmalıydı. Gelenekseli değerlendirip, çağdaş bir düzleme oturtmanın yolunu aramalıydı. Başka bir deyişle, yerelden evrensele varmayı hedef almalıydı, şeklindedir" (Alpöge, 2007:239). Sonuçta, ortaya "Büyücü Oyunu" çıkar. İstanbul'da beğeni toplayan oyun, daha sonra Erdek Şenliği kapsamında kasabanın farklı yerlerinde, değişik ortamlarda oynanır. Bu çalışma aynı zamanda Türkiye'deki ilk "sokak tiyatrosu" olma özelliği taşır. Ancak, Genç Oyuncular geriye dönük bir değerlendirme yaptıkları zaman, bu çalışmayı sokakta tiyatro olarak adlandırmanın daha yerinde olacağını düşünür (Alpöge, 2007:86). Topluluk dördüncü yılında, daha önce sahneye taşıdığı Ayyar Hamza'nın yazarı Ali Bey'e ait "Kokona Yatıyor" adlı komedisini ve Mehmet Akan'ın yazdığı "Kiraz Çiçek Açıyor Aykırı Dal Üstüne" adlı Seyirlik

Oyunu denemesini sahneler. Oyunun adı ünlü bir halk türküsünden alınmış olup, halk kültürünün müzik ve dans öğelerini kapsar. Mehmet Akan bu yeni tür denemesinde çocukluğunda köylerde gördüğü oyunları da ilham kaynağı olarak alır. Zaten, Genç Oyuncuların tiyatral hedeflerinde çocuğun doğal oyun heyecanını yakalayacak bir sahne dili yakalamak vardır. Mehmet Akan, aynı dönemde Urfa bölgesine ait bir masaldan derlenmiş olan “Akçagüler ile Karagülmez”i kaleme alır. Yanı sıra “Kervan” adlı bir sözsüz oyun sergilenir. Kervan, topluluğun Keloğlan’dan sonra sahnelediği ikinci sözsüz oyundur. Genç Oyuncuların beşinci yılı, Atila Alpöge’nin, çapraşık eğitim sistemi üzerine yazdığı ve daha sonra kültleşmiş olan “Çürük Elma” oyunu ile başlar. 18 Ağustos 1961’de Altınyurt Kulübü’nde ilk gösterimi yapılan “Çürük Elma”, Genç Oyuncuların halk tiyatrosu kavramıyla ilintili olarak sorguladıkları eğitim sistemi üzerine bir eleştiridir. Alpöge, Genç Oyuncular da en fazla sayıda sahnelenmiş olan ve daha sonra başka topluluklarda da yüzlerce kez oynanan oyun için “Çürük Elma, beş sesi içinde barındıran bir müzik aletiydi” demiştir (Alpöge, 2022).

Topluluk ayrıca Ortaoyunu çalışmalarında daha da derinleşerek “Vatandaş Oyunu”nu hazırlar. Ancak oyunun şenlikteki üçüncü gösteriminde, bazı seyircilerin henüz oyunu seyretmeden taşkınlık çıkartması, sözlü saldırıları sahneye taş ve toprak fırlatmaya vardırması sonucunda oyun durdurulur. Savcılık, oyun hakkında, sol temayüllü menfi propaganda yapılıyor olması, eserin ruhunda refah düşmanlığı bulunması, komünizmin sembolü olan kırmızı çorap giyilmesi, eserin kül halinde sol propaganda yapması gibi gerekçelerle soruşturma açar. Soruşturma dosyasında, oyunda vatandaşın tekme hastalığına tutulmuş, hakir görülen bir tip, memurun tembel, rüşvetçi olarak canlandırıldığı, Türklüğün tahkir edildiği gibi iddialar da yer alır. Vatandaş Oyunu’na yapılan saldırı, Cumhuriyet tiyatro tarihimizin ilk seyirci provokasyonu olup topluluğun Erdek ile vedalaşmasına neden olur. “Vatandaş Oyunu” üzerine polemikler ve yargı süreci Genç Oyuncuları yıpratır. “Dosya kapanmıştı ama Genç Oyuncuları da hayli tüketti. Böylesine ağır bir suçlamanın, başlatılan düzeysiz kampanyanın yarattığı psikolojik baskılar yıpratıcı olmuştu (Alpöge, 2007:115). Ayrıca mahkeme giderlerinin karşılanması gibi ağır bir parasal yük de oluşmuş ve yukarıda amatör sözcüğünün kökeninde açıklanan “amare” ruhu zedeledi. Öte yandan, Genç Oyuncuların bazılarının üniversite eğitimlerini tamamlamaları ve meslek sahibi olarak oluşan yeni sorumlulukları ya da askerlik dönemlerinin gelmiş olması ekipten bazı kopmalara neden olur. Bu durumu öngörmüş olan Genç Oyuncular, yıllar içinde Erdek Şenlikleri’nde liseli tiyatrocuları bünyelerine katmaya çalışıp yardımcı genç oyunculuk düşüncesiyle yeni üye

elemeleri yaparlar, ancak bu konuda fazla adım atamazlar. Genco Erkal, Genç Oyuncuların çok içine kapanık bir yapıya sahip olması nedeniyle devam edemediğine inanır. Hatta Genç Oyuncular hep beraber profesyonelliğe geçebilseydi, Türkiye tiyatrosunun çehresi değişirdi düşüncesini taşır (Alpöge, 2007:248). Genç Oyuncular, son sezonlarını repertuarlarındaki oyunları tekrarlayarak geçirir. 8 Mayıs 1963'te İzmit Seka Kâğıt Fabrikası'nda topluluğun 134. temsilini yaparak gösterileri sonlandırma kararı alırlar. Olgunluk dönemlerinde bulundukları yeri şöyle özetlerler;

Topluluk yeni bir çizgiye varmak üzereydi. Bu yılın ürünleri olan dört oyun, topluluğun uzun arama ve denemelerden sonra vardığı önemli noktayı vurguluyordu. Genç Oyuncular, bir yandan Ortaoyunu'nu, diğer yandan Seyirlik Oyunları hayli özümsemiş, bu alanlara güvenle el atabilecek konumlara gelir. Alışılmış tiyatronun ötesine geçip ülkeye özgün bir biçemi ortaya koymanın ve dolayısıyla yerelden evrensele ulaşmanın kapısına varmıştı (Alpöge, 2007:98).

8. İstatistiksel Verilerle Genç Oyuncular

Genç Oyuncular, çalışmalarını belgelemeyi toplumsal bir sorumluluk olarak görür. Mühendis kökenli olmaları da çok iyi bir arşiv tutmalarını kolaylaştırır. Topluluk, 6 yılda toplam 26 farklı oyunla 134 kez toplamda 41.705 seyirciyle buluşur. Bu seyircilerin 20.650'si Erdek Şenliği, 21.055'i Erdek dışında oyunları izler. Genç Oyuncular, 26 oyundan 24'ünü Erdek Şenliği'nde de oynamış, hatta bazı oyunları sadece şenlik için hazırlanır. Genç Oyuncuların gösterilerinden 44 tanesi Erdek Şenliği, 27 tanesi Galatasaray Lisesi, Arnavutköy Kız Koleji, Üsküdar Kız Koleji, İstihkâm Okulu, Yel Değirmeni Ortaokulu gibi farklı okullar, 19 tanesi Pangaltı Lisesi Yetişenler Derneği, 23 tanesi Karaca Tiyatro, Dram Tiyatrosu, Şan Sineması benzeri tiyatro mekânları ya da Burgaz Ada, Altınyurt Kulübü, Genar Galerisi gibi tiyatro olmayan mekânlarda, İstanbul'da 6 farklı konumda oynanır. Ankara, Adapazarı, Bandırma vb. kentler, Alpullu, İzmit'teki kentlerin fabrikaları gibi turnelerde 9 farklı konumda 21 gösteri yapılır. Topluluğun en çok oynanan beş oyunu: Çürük Elma (30), Büyücü Oyunu (16), Ayyar Hamza (15), Tavtati Kütüpatı (14), İskemleler (9)'dur. Sadece 1 kez oynanan Gökten Üç Elma Düştü ve 3 kez sahnelenen Woyzeck ise, topluluğun listesinde en az oynanan oyunlar olarak tarihe geçer. Arif Erkin 22, Atila Alpöge 20, Aram 18, Ayla Alpöge 16, Genco Erkal 12, Ergun Köknar 12, Çetin İpekkaya 12, Mehmet Akan 11 farklı oyun oynayarak topluluğun en verimli oyuncular arasında yer alır. Repertuara bakıldığı zaman, 11 oyun anonim olarak birlikte yazılır, 5 oyun Genç Oyuncular için özel olarak yazılır, 7 yabancı, 3 yerli yazarın oyunu hayata geçirilir (Alpöge, 2007:183-201).

9. Genç Oyuncular Tarihinde Dönüm Noktaları

Ahmet Kutsi Tecer, 23 Nisan 1963'te Genç Oyuncuların altı yılını analiz ettiği yazısında, topluluğun üç dönemeçten geçtiğini belirtir.

Birinci dönemeçte, Ionesco, Buchner gibi memleketimiz için hiç tanınmamış yazarlardan çeviriler getirdiler, oynadılar. İkinci dönemeçte, günümüzün psikolojisine ayna tuttular. Kendi yapıtları olan 'Tavtati Kütüpatı' ile başlayan ve 'Çürük Elma, Kiraz Çiçek Açıyor Aykırı Dal Üstüne' oyunları ile gelişen bir çığırda çağımızın tedirgin insan tiplerini sahneye getirdiler. Üçüncü dönemeçte derinlemesine besledikleri eğitici duygulara yol verirler. Halk Tiyatrosu biçiminde, Ortaoyunu örneğine dayanan piyesler yazdılar ve oynadılar: Büyücü Oyunu ve Vatandaş Oyunu (Alpöge, 2007:14).

Tecer, yazısını bu üç dönemecin birbirini bütünleyen parçalar olduğunu ve Genç Oyuncuların tiyatro tarihine geçecek bir başarıya ulaştığının sonucuna vararak noktalar. Atila Alpöge ise, Genç Oyuncuların altı yıllık gelişimini şöyle özetler: "Oynanmış oyunların listesine bakarsanız, açık bir değişim gözlemleniyor. Ağırlık yabancı yazardan yerli yazara geçiyor. Daha sonra da biz kendimiz yazmaya başlıyoruz. Yabancı oyunların yetersizliğini hissediyoruz." (Alpöge, 2007:157). Üstün Kırdar, oyunların kendi toplumumuza uygun olmadığı için oynanamadığını vurgular. Ancak, başta Ionesco'nun Erdek'te oynanması ne denli yadırganmışsa, topluluğun son döneminde de geleneksel çizgili oyunlar, tiyatro çevrelerince dirençle karşılanmıştır. Genç Oyuncular bu durumu şöyle değerlendirir "İtirazlar hep alışılmış, sürekli gördüğü batı türü tiyatroya bağımlı hale gelmiş seyirciden kaynaklanıyordu" (Alpöge, 2007:157). Genç Oyuncular, sanatsal süreçlerinde, o güne dek alışagelmış olanın aksine metinli tiyatroya mesafeli durarak, Ali Baltacıoğlu'nun, dönemin tiyatrosunda eleştirdiği hâkim teknikleri bir bir eleyerek tiyatronun özünü bulma yönünde çalışmalar gerçekleştirir. Bugün bu yaklaşım, Florence Dupont'un Batı Tiyatrosu'nun Vampiri Aristoteles kitabında Poetika'nın tiyatronun can damarını zedelediği yönündeki düşünceleriyle özetlenebilir. Halk tiyatrosunda görülen, klasik metinlerde yapı sökücü bir teknik uygulayarak metinlerin izleyicinin günlük sorunlarına koşutluğunu bulmaya çalışırlar. Atila Alpöge, Genç Oyuncular'ın bütünündeki yenilikçiliği şöyle değerlendirmektedir;

Genç Oyuncular'ın pek hissedilmeyen, açıkça ifade edilmeyen temel bir özelliği vardı. Genç Oyuncular bir laboratuvardı. Diğerlerinde olduğu gibi, elindekini özene bezene sunmanın ötesinde bir arayış halindeydi. Bu arayış çizdiği yol haritasını kesin olarak biçimlendirmişti. Tiyatro nasıl olmalı? İçinde neler bulunmalı? Nasıl ve kime sunulmalı? Temel konu, ana dert buydu. Eylemin temelinde sessizce yatan düşünce böyleydi. Ahmet Kutsi Tecer'den Metin And'a, hatta Muhsin Ertuğrul'a bazı ustalar bu eğilimi gözledikleri için yakınlık göstermişlerdi topluluğa (Alpöge 2007:135).

Metin And, Genç Oyuncular için, “Bana sorarsanız, Türkiye’de Devlet Tiyatrosu ile bütün tiyatroları bir yana, Genç Oyuncular’ı ise bir başka yana ayırıyorum” demiştir (Ulus Gazetesi, 1963).

10. Genç Oyuncular’ın İki Durağı

Yukarıda Ahmet Kutsi Tecer’in topluluğun çizgisini üç aşamadaki değerlendirmesine yer verilir. Ancak, iki olay, topluluğun gelişmesini olumsuz etkiler. Ayyar Hamza; 1957 yılının son günlerinde Yale Üniversitesi, üniversite tiyatrolarına açık uluslararası bir tiyatro şenliğine Türkiye’den de bir tiyatro topluluğunu davet etmek ister, Millî Eğitim Bakanlığı da konuyla ilgili olarak Türkiye Milli Talebe Federasyonu’nu yetkilendirir. Ankara’da düzenlenen ve Gençlik Tiyatrosu, Sahne Z, Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu’nun da katıldığı yarışmada birincilik ödülü, “Ayyar Hamza” oyununa verilir. Ancak, 4 Mart 1958 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nde, topluluğu hedef alan imzasız bir yazı çıkar. Gazetede anonim yazıların o dönem genel yayın yönetmeni olan Cevat Fehmi Başkut’a ait olduğu düşünülür. Yazıda, topluluğun Amerika’ya gitmesine karşı çıkılarak, Ayyar Hamza’nın Türkiye Cumhuriyeti imajını sarsacağı yönünde sert ifadeler yer alır.

Eserin provalarına ait resimlerden de anlaşılacağı veçhile bütün kıyafetler eski kıyafetlerdir. Kadınlar yaşmaklı, erkekler fesli, ihtiyarlar sarıklıdır. Üstelik eser de bizim malımız değil, Ali Bey’in adaptesidir. Amerika’da bunu görenler, haa, demek Türkler böyle giyinen insanlarmış derlerse gençlerin propaganda turnesi tam tersine bir netice vermiş olmaz mı? (Cumhuriyet, 1958).

Başkut’un düşüncesi, başka gazetelerin köşe yazarları Sabri Esat Siyavuşgil, Tunç Yalman, Behzat Butak, Burhan Arpad, Refii Cevat Ulunay, Fikret Adil gibi isimler tarafından tepkiyle karşılanır.

Yunanlı Menander’in piyesi Plautus tarafından Latinceye adapte edilince, Romalı olur. Aynı eseri Moliere alır, Frenkleştirir. Moliere’in bir eserini de Ali Bey, ‘Ayyar Hamza’ haline getirince Türk repertuarı yeni bir eser kazanmış sayılır. Bu zincir 2500 yıldır böyle devam etmiştir ve ‘Ayyar Hamza’ Türk Tiyatrosu’nu Batı geleneğine bağlayan nadir halkalardan biridir. Biz İbsen’in Hedda Gabler’ını 1890 kostümleri ile seyrederken bugünkü Norveçlilerin kılığını öyle sanmak aklımıza geliyor mu? Dünyayı yalnız bugün değil, her zaman şapka giydiğimize inandırmaya mı karar verdik? (Yalman, 1958).

Polemiklerin artması üzerine, Genç Oyuncular, tarihin en ilginç referandumlarından birini gerçekleştirme kararı alır. Muammer Karaca’nın desteğiyle kendilerine tahsis edilen Karaca Tiyatro’da, turne konusunda seyircinin karar vermesi için açık çağrı yaparlar. O günkü oyun, polemiği özetleyen “Ayyar’ın Amerika Sefası ve Facıyı Mühimme: Direktör Ali Bey’in Katli” başlıklı bir doğaçlamayla başlar. Genç Oyuncuların oyunun Amerika’daki gösteriminde de bir kısa tuluat yapılacağı ve Ayyar Hamza’nın 1870 yılı İstanbul’unda geçtiğinin dekorun

üzerindeki bir tabelayla vurgulanacağını belirtmesinden sonra, oyun sahnelenir (Alpöge, 2007:40).

Oyun sonrasında, aralarında Amerika'yı çok iyi tanıyan diplomatlar, tur rehberleri vb. bulunan seyircilerin alkışları Ayyar Hamza'nın festivale katılımını destekler. Ancak, Millî Eğitim Bakanlığı, birkaç gün sonra topluluğa gönderdiği mektupta, Yale Üniversitesi Şenliği'nin, karşı tarafça iptal edildiğini bildirir. Bu mektup önce kuşkuyla karşılanmış olsa da 6 Şubat 1958'de Lewis Lloyd imzalı, Yale Üniversitesi belgesi ile doğrulanır. Genç Oyuncular, kaderlerinde etkin olan Ayyar Hamza kavgası ile ilgili olarak şöyle bir değerlendirmede bulunur;

Ayyar Hamza olayı Genç Oyuncular'ı kamuoyuna tanıttı. Bunun yararı oldu tabi. Örneğin, Erdek Şenliği çalışmalarına girildiği zaman birçok zor kapının bu sayede açıldığı görüldü. Ama topluluğun enerjisi gereksiz ve sığ bir çabaya akmıştı. Topluluk, birden kamuoyunun malı olmuştu. İstanbullu tiyatroseverler Genç Oyuncular'a el koymuşlar ve onları yavaş yavaş Validebağ ruhundan uzaklaştırmaya başlamışlardı. (Alpöge, 2007:41).

Bu kaygı Erdek Şenliği'nde de sıkça yaşanmıştır. Örneğin, ikinci şenliğin ardından, Genç Oyuncular, şenliğin kazanmakta olduğu kimlikle, kendi sanatsal yaklaşımlarının uyumlanmadığını düşünmeye başlar.

Halk tiyatrosu deyip duruyorlardı. Tiyatrodan uzak kalmış kimselere ulaşmak istiyorlardı. Bu nedenle de İstanbul'daki sanat çevrelerine, aydınlara, tiyatroseverlere mesafeli duruyorlardı. Onların beğenilerine karşı oldukları için değil. Onlara bağımlı kılıp onların kapatması olmamak için... Oysa, mesafeli durulan seyirci bu yıl Erdek'e akmıştı. Erdek'in meydanında dolaşırken, kendinizi Beyoğlu'nda sanabilirdiniz. Şenliğin Erdek'te yarattığı imaj yavaş yavaş tiyatronun ve kültürün dışında, turizm ile özdeşleşiyordu (Alpöge, 2007:78).

11. Vatandaş Oyunu

Yukarıda anlatıldığı gibi "Vatandaş Oyunu" tiyatro alanında seyirci tarafından saldırıya uğrayan ilk oyun olur. Bunu, 22 Mart 1964'te Sezuan'ın "İyi İnsanı" adlı oyunun Tepebaşı prömiyerinde yaşanan seyirci müdahalesi takip eder (Ataseven, 1979:10). "Topluluğun ilk günlerinde yaşanan Ayyar Hamza curcunası benzeri bir durum çıktı ortaya. Ancak bu kez her şey çok daha ciddiydi. Bu kez daha net bir kamplaşma olmuştu: Sağ/sol çatışması" (Alpöge, 2007:114). Genç Oyuncular, özellikle sağ kampta saldırgan yayınlar yapan yeni İstanbul Gazetesi'nin tavrının kökeninde 1960 anayasa değişimine olan direncin etkin olduğunu düşünür. "Sol Propagandaya Karşı Hükümet Tedbir Almıyor", "Vatandaş Oyunu adlı piyeste komünizm propagandası var" başlıklarıyla çıkan yazılarda, oyunda yer almayan cümlelere yer verilir, Ahmet Kabaklı, Genç Oyuncuları kim olduğu belirsiz kumpanya diye yaftalarken, dönemin genç kadın yazarı Şule Yüksel Şenler, Milliyetçi bir Türk kızı olarak Genç

Oyunculara karşı bir mücadele çağrısı yapar. “Bu milletin ıstırabını ve imanını bütünüyle kalbinde duyan milliyetçi bir Türk kızı olarak size sesleniyorum. Bu amansız koşunuz nereye? Cesaretiniz ve cüretiniz hangi kaynaktan geliyor?” (Alpöge, 2007:212). O dönem Dünya gazetesinin sahibi olan Bedii Faik ise, önce Genç Oyuncuları destekleyen bir yazı yazar, ancak mahalle baskısına direnemeyerek afişte anonim imzayla sunulan oyun yazarının, komünizm propagandası yapmak amacıyla Moskova’dan gönderildiğini iddia eder (Faik, 1962:21). Polis müdahalesiyle zar zor tamamlanan oyundan sonra, karakolda ifadeye çağrılan oyuncularo o gün tesadüfen Erdek’te bulunan ve oyunun İstanbul gösterimini izlemiş olan Prof. Muammer Aksoy avukatlık eder. Ancak o gün Erdek’te bile olmayan Ruhi Su hakkında yalancı şahitlikle büyütülen asılsız olaylar, Erdek’teki dayanışma ruhunu zedeler. “Genç Oyuncular beşinci şenliği kapattı. Bir daha da şenlik yapmak ve oyun oynamak için o kadar sevdikleri ve sevdikleri Erdek’e geri dönmediler” (Alpöge, 2007:111).

12. Erdek Şenliği

Genç Oyuncular toplamda 41.705 kişiye ulaşır, Erdek Şenliği’ndeki etkinlikler ise beş yıl içinde 20.650 kişiyle buluşur. Erdek seyir yerlerinde %92 doluluk oranına ulaşılır. Daha önce belirtildiği gibi Erdek Şenliği Cumhuriyet tarihindeki ilk kültür şenliği olması açısından önemlidir (Alpöge, 2022).

O günlerde şenlik denilebilecek uygulamalar yoktu. Birkaç kasabada o yerin kendi özelliklerini yansıtan ve daha çok tarımsal ürünlere dönük yerel şenlikler olurdu. Devlet Tiyatrosu, bir iki kez turne yapar gibi güneydeki bazı açık hava tiyatrolarında oyunlar oynamıştı. Bergama’da benzeri bir etkinlik olmuştu (Alpöge, 2007:45).

İstanbul’da TMTF’nin düzenlediği Uluslararası Tiyatro Festivali ve Yapı Kredi Bankası’nın Halk Oyunları Bayramı sadece tiyatro ve halk oyunlarını kapsamıştır. İlk şenlikten iki gün önce, o dönem Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü olan Muhsin Ertuğrul, Erdek’e sürpriz bir ziyaret gerçekleştirir. İstanbul’dan Ankara’ya giderken yolu düştüğü için geldiğini söylese de sadece bu oluşumu desteklemek için seyahat eder. “Muhsin Bey karamsarlığın sardığı, gücün tükendiği, moralin iyice bozulduğu bir anda gelmişti. Gelmiş olmasının çok yönlü etkileri oldu. Yerel bürokrasi toparlandı, harekete geçti” (Alpöge, 2007:45). Ertuğrul, Erdek’te, Genç Oyuncular’a, “Halkla teker teker konuşun, davanızı kafalarına sokun, başkaları gibi olmadığınızı anlatın, halkın kalbini kazanın” diye salık vererek ayrılır” (Alpöge, 2007:71).

Genco Erkal bu dayanışma ruhunu şöyle aktarır: “Muhsin Ertuğrul provayı izledi ve ben size bir hediye vermek istiyorum dedi. Biz de oyunlarda müzik vermek için teyp istedik. O da bize birkaç gün içinde bir Grundig teyp yollamıştı” (Erkal, 2019). Genç Oyuncular,

“Şenliğin amacı tiyatrocuların halka tiyatro göstermesinin yanında, halkın da o şenlikte bizzat kendi oynayarak kendini içinde hissetmesidir. Gerçek şenlik, kasaba halkının da katılmasıyla oluşur” düşüncesi ile yola çıkar ve bunu gerçekleştirir. Yukarıda görüldüğü gibi şenliğin yapısı, Genç Oyuncular’ın halk tiyatrosu yolundaki deneylerini de arttırır ve öz tiyatro arayışlarını destekler. Ancak, yazının daha önceki bölümünde belirtildiği gibi, Erdek Şenliği’nin zaman içinde bilinirliği oluştukça Validebağ ruhundan uzaklaşmaya başlanır. Genç oyuncular üçüncü şenliğe, etkinlik planlayıcısı olarak değil, sadece tiyatro topluluğu olarak katılarak ve daha önce hazırladıkları Tavatı Kütüpatı ve İskemleler oyunlarını sunarlar.

Üçüncü şenlikte, “Hamasi Resimler Sergisi” gibi etkinlikler yer alır, 27 Mayıs Devrimi’nin anlamını anlatan şiirler okunur, konuşmalar yapılır. Genç Oyuncular da ülke siyasetindeki genel havaya kapılarak, “Tavatı Kütüpatı” oyununa güncel olaylara ait siyasi dokundurmalar eklemişlerse de hemen özeleştiri yaparak bu durumun yenilikçi tiyatro yapma iddiasıyla kurulan bir topluluğa yaraşmadığında karar kılarlar. Aynı biçimde, bir yıl sonra anayasa değişikliği konusunda halk oylamasında Erdek’teki bir mitinge katılarak anayasaya evet yönünde çağrı yapmalarının da yanlış olduğu bilincine varılır. (Alpöge, 2007:45). Böylesi bir politik angajmanın, Erdek’te seyirciyle kurulmuş olan sıcak ilişkiyi zedelediğine kanaat getirirler. Dördüncü Erdek Şenliği, Genç Oyuncular’ın farklı kitlelere ulaşma konusundaki hassasiyetleriyle aldıkları bazı kararlar sayesinde, (sabit bir oyun yerinde oynamamak, kasabanın şenliğe uzak kalmış, kıyı kesimi dışındaki yerlilerine ulaşmak, duyuruları Erdeklilerin yoğun olduğu yerlerde yapmak gibi) verimli geçer. “Vatandaş Oyunu” her gün sürpriz bir yerde 14 kez oynanır. Ancak programsız gösterimler, başta eleştirmen Günay Akarsu olmak üzere, şenlik için Erdek’e özel olarak gelmiş olan seyirci açısından eleştiri konusu olur (Nayır, 1961:10).

Mahalle mahalle gezerek küçük de olsa bir hizmette bulundu Genç Oyuncular. Ne var ki bu ülkücü davranışları şimdiye değin yüklendikleri sorumluluklarına aldırnamaları yüzünden gölgelendi. Şenlikleri görmek için gelen gezginleri hiç hesaba katmamaya hiç de hakları yoktu. Haber vermeye bile tenezzül etmeden gösterilerini saklamaları saygısız bir davranıştı (Alpöge, 2007:87).

Bir sonraki şenliğin kapsamını öz kaynaklarla sınırlı tutmaya karar verirler. Beşinci Erdek Şenliği’nin broşüründe “Genç Oyuncular Türk Halk Tiyatrosu’nun Türkiye’nin kendi gerçeklerinden ortaya çıkabileceğine inanıyorlar. Bu yüzden de öz kaynaklarımıza eğilme çabası içindeler” cümlesi öne çıkar. Aşık Veysel, Ruhi Su bu kapsamda davet edilir, Türk Devrim Ocakları Halk Oyunları Topluluğu gösteriler sunar. Genç Oyuncular da “Çürük Elma”yı oynar. Ancak, 1960’a kadar devlet tarafından desteklenen şenliğe maddi destek durdurulur.

Yönetimde olan Türk Silahlı Kuvvetleri'nde Kültür Bakanlığı yapan Ahmet Tahtakılıç, şenliğin neden Erdek yerine sözelimi Erzurum'da yapılmadığını sorgulayarak finansmanı kısıtlar. Genç Oyuncular, dördüncü şenlikte Erdek Turizm Cemiyeti'nin, şenlik komitesinin bilgisi dışında etkinlikler düzenlemesine tanık olur. Daha sonra Cüneyt Gökçer yönetimindeki Devlet Tiyatrosu da şenlik tarihlerinde Genç Oyuncuların bilgisi dışında bir Erdek turnesi ilan eder, ancak bunu gerçekleştiremezler (Güvemli, 1962:15). Bütün bunlara ek olarak, Vatandaş Oyunu'nu gösteriminde yaşananlarla şenlik ruhu zedelenir. Kendi deyimleriyle; "Genç Oyuncular Beşinci Şenliği kapattı. Bir daha da şenlik yapmak ve oyun oynamak için o kadar sevdikleri ve sevildikleri Erdek'e geri dönmediler" (Alpöge, 2007:111).

Zaman zaman Erdek'te yaz etkinlikleri düzenlenmiş olsa da hiçbir şenlik ruhunu yakalayamadı. 1980 yılında sıkıyönetim tarafından görevlendirilmiş bir belediye başkanı, şenliğin yapıldığı Maşatlık'taki bütün akasya ağaçlarını kesip bir motel yaptırır. Genç Oyuncular, uzun bir aradan sonra 1991 yılında Erdek'i topluca ziyaret ederek sahildeki kahvelerden birinde eski seyircileriyle konuşur. Kayda alınan tepkiler arasında en çarpıcıları Adnan Ardağ;

Siz Genç Oyuncular olarak ataktınız. Cesurdunuz. Halk sizden o kadar hoşlandı ki, kendinden bir parça olarak bildi. Tek suçunuz başarılı olmanız. Turan Ün; Çok daha önce görmek isterdik sizi buralarda. Böyle olsaydı, Erdek bugün böyle olmazdı. Çünkü Erdek çok kayba uğramıştır. İsterdik ki, sizler de sizin işinizi devam ettirecek, Erdek gençliğinin fikir bakımından yetişecek bir ekip bırakınız. Bunu sizler sağlayabilirdiniz (Alpöge, 2007:249).

Erdek Şenliği, tiyatro tarihimizde yerini sadece ilklerin başarıldığı bir etkinlik olarak değil, halkevleri ve köy enstitüleri gibi aydınlanmacı adımların duraksadığı bir atılım olarak değerlendirilmelidir.

13. Genç Oyuncuların Türkiye Tiyatrosu'nun Değişimini Tetikleyen Özellikleri

Yukarıda sözü edilen çalışmalar sonucunda, Genç Oyuncular, yeni türlerin denenmesi, tiyatro biçiminin değişmesi, alternatif tiyatro mekânlarının oluşturulması gibi değişikliklerle Türkiye Tiyatrosu'nun yüzünü değiştirirler.

14. Tiyatro Biçiminin Değişmesi

Mehmet Akan, Genç Oyuncuların biçimci olmadığını vurgular (Alpöge, 2007:238). Ancak Genç Oyuncular, dönemin hâkim tiyatro düşüncesini değiştirerek yeni bir sahne dili yaratmayı başarmış, tiyatro düşüncesini olduğu kadar, tiyatro biçimini de değiştirir. Bu yöntemlerle oyuncunun taklit kişisi olmaktan çıkıp özünden zenginlikleri sahneye taşımasının yanı sıra oyun biçimlerinin değişerek yeni içerik oluşturulmasına katkı sağlarlar. Yukarıda

belirtildiği gibi, Genç Oyuncular tiyatrosunun özüne oyuncuyu koyduğu için, Türk Tiyatrosu'nda tetikledikleri değişim, oyunculuk yöntemleriyle bağdaştırılarak ele alınır. Bu değişiklikler, kısaca üç farklı sahneleme biçiminde değerlendirilebilir;

a) Fiziksel Tiyatro: “O zamanın Şehir Tiyatrosu da Devlet Tiyatrosu da insanların kazık gibi durduğu tiyatrolardı, hatta Adnan Benk bir ödenekli tiyatrodaki oyuncuyu dekor sütunu gibi durduğu için eleştirmişti” (Alpöge, 2007:238). Yukarıda örneklenen “Ayyar Hamza”dan başlamak üzere, Genç Oyuncular fiziksel tiyatroyu öne çıkaran çalışmalar yapmıştır. Hatta Ankara’da katıldıkları yarışmada Devlet Konservatuarı eğitmeni olan Mahir Canova, topluluğun bu yönünü bir zaaf olarak değerlendirerek eleştirir. Canova, tiyatrodaki hareketin bir gereklilikten kaynaklanması ya da sebebi olması gerektiğini düşünmektedir. Ancak bu yaklaşım, Genç Oyuncuların tiyatro anlayışıyla zıtlık taşır. Ergun Köknar; Ayyar Hamza’yı yönetirken oyuncunun beden dilinin nasıl olması gerektiğini kâğıt üzerinde çizerek örneklemiş, bu yöntemle oyuncunun, iyi söz söyleyen birinin ötesine geçmesi ve rol karakterinin bedenini bulması sağlamaya çalışır. Bu yaklaşım oyuncuyu sahnede doğal kılarak, ses ve beden karaktere uygunluğunu sağlayarak daha çağdaş bir tiyatro düşüncesine yaklaştırmıştır. Mehmet Akan da Genç Oyuncuların hareket, dans, müzik, mim gibi unsurları sentezleyen bir oyun biçemi geliştirdiğini vurgular (Alpöge, 2007:238).

b) Epik Oyunculuk: Yukarıda örneklediği gibi Woyzeck oyununun sahnelenmesinde, bütün oyuncuların sahneye çıkarak, kendi kişilikleri içinde oyunu seyretmeleri, alışılmış anlamda oyuncu konsantrasyonunu tersinleyerek bazı anlarda karaktere girip çıkmaları ve oyunun değişen mekânlarında dekor değişimi yerine, mekân ve zaman hakkında seyirciye sözlü bilgi vermeleri gibi epik tiyatro teknikleri kullanılması, tiyatromuzda oyunculuğa epik bir anlayış getirir. Ayrıca, seyircinin “Oyun yerinde olduğunu ve çevrede seyredenlerin bulunduğunu bilmesi ve bunu seyirciye de hissettirerek oynama” biçimiyle, oyuna kapılarak, düşünme yetisini yitirmesini önlemeye çalışırlar (Alpöge, 2007:126).

c) Uyumsuz Tiyatro: Yukarıda örneklenen, Hesap Makinesi, Ders, İskemleler, Tavtati Kütüptü oyunları uyumsuz tiyatro örnekleridir. Genç Oyuncular, bu oyunları geleneksel tiyatromuzda var olan epik öğeleri kullanarak sahnelemiş ve tiyatromuza açık biçim anlayışı kazandırır. Dolayısıyla, dönemin oyunculuk sınırları da zorlanmış, alışlagelmiş dramatik oyunculuk yerine, dışavurumcu oyunculuk teknikleri sahnede yer bulur.

Birinci Erdek Şenliği’nde oynadıkları Sandalyeler, ilk olarak bulunduğu İstanbul seyircisinin usunda soru işaretleri uyandırır, seyirci saçmanın anlamını sorgular. Hatta bu

ve buna benzer uyumsuz tiyatro örneklerinin, seyircide depolitizasyon etkisi yarattığı yönünde görüşler oluşturur (Karaboğa, 2002:13).

Kerem Karaboğa, Türkiye coğrafyasında absürt tiyatronun Doğu Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, siyasi baskılara alegorik bir biçimde karşı çıkmasının ötesinde, geleneksel tiyatronun kaynaklarını kullanarak daha dolaysız bir anlatım biçimiyle politize olduğunu belirtir (Karaboğa, 2002:13).

Batı kaynaklı, absürdün de çeşitli açılardan beslendiği Halk Tiyatrosu biçimlerinin Türkiye coğrafyasına ait bir örneği sayılabilecek Ortaoyunu formu gerek içerdiği absürt unsurlar gerekse dolaysız bir siyasi söylem kurmaya uygun yapısıyla, absürt ve siyasi tiyatro arasında geçişkenliği sağlayıcı bir unsur olarak deneysel çalışmaların yeni alanını oluşturur (Alpöge, 2007:232).

Sandalyeler, Erdek Şenliği'nde tekrarlandığı zaman ise coşkuyla karşılanır. Genco Erkal'a göre "seyircinin anlamadık ama sevdik" tepkisi, gösteriyi seyirlik bir olay olarak algılayan seyircinin kabullenmesinden ve geleneğe çok yakın gördükleri için kabullenmelerinden kaynaklanır (Alpöge, 2007:240). Yukarıda belirtildiği gibi, Genç Oyuncular adeta bir laboratuvar olarak çalışıp çağdaş tiyatrodan oyuncunun yerini taklitten ve öykünmeden arındırır.

14.1. Alternatif Tiyatro Mekânları Oluşturma

Genç Oyuncuların tiyatromuza getirdiği başka bir yenilik ise, alışlagelmişin ötesinde oyun yerleri düşüncesi olur. Sahnelerini kendileri tasarlamış ve kasaba halkıyla beraber inşa ederler. Şenlikte oluşturdukları dönüşken tiyatrodan, oyun alanları amfiteatr tarzındadır. Orta denilen bölüm düzdür, ortaya sıralar konulur. Bunlar gerektiği zaman sahneye yerleştirilerek oyunun değişkenlik göstermesi sağlanır. Hasan Kuruyazıcı; oyun yerinin duruma göre değişkenlik gösterdiği bu sahne biçimini Türkiye'deki ilk dönüşken tiyatro olarak tanımlar. Genç Oyuncular, ayrıca kahvehanelerde ve sokaklarda da oynayarak Muhsin Ertuğrul'un "Her Yer Tiyatro" ilkesini uygulamayı başarır (Kuruyazıcı, 2003:106).

14.2. Genç Oyuncular/Dostlar Tiyatrosu İlişkisi

Yukarıda sözü edildiği gibi Cep Tiyatrosu nasıl Dormen Tiyatrosu'nun zeminini hazırladıysa, Genç oyuncular da Dostlar Tiyatrosu'nun temelini atar. Dostlar Tiyatrosunun beş kurucusundan üçü, Genco Erkal, Mehmet Akan, Arif Erkin Genç Oyunculardandır. Sahneye aktardıkları ilk oyun yine Genç Oyunculardan Atila Alpöge tarafından yazılır. Dostlar Tiyatrosu özgün bir girişim olmakla birlikte, Genç Oyuncular deneyimini profesyonel tiyatronun o güne özgü koşulları içinde yeniden yorumlamıştı (Alpöge, 2007:117). Genco Erkal, Genç

Oyuncuların içe kapalı yapısının bazı girişimleri yavaşlattığını düşünmekte, ayrıca topluluğun öne çıkan elbirlikçilik yaklaşımına eleştirel bir bakış açısıyla bakar “El birlikçilik çok önemli... Ama anonimliği biraz tuhaf buluyorum. Atila’nın yazdığı “Tavtati Kütüpatı”yı topluluğun ortak eseri olarak sunduk. Eser onundur. Biz, niye imza altına alıyoruz?” (Erkal, 2019). Dostlar Tiyatrosu’nun kuruluş ilkesindeki yerli oyun yazarların yapıtlarını oynayarak yerel bir tiyatro yapma anlayışları, oyun ve oyun yazarlarının yetersizliği ve eserlerin seyirciyle buluşamaması gerekçesiyle vazgeçerler (Saban, 2022:32).

Daha sonra Dostlar Tiyatrosu’nda biz de bunu sık sık hissettik. Dışarıda yazılmış oyunların yapmak istediğin şeye uygun, istediğin oyun olmadıklarını görüyorsun. O zaman içimizden kimseler yazmaya başladı oyunu. Kendi içimizden projeler oluşturduk. Uyarlamalar yaptık. Romandan, şiirden, Abdülcanbaz gibi çizgi romandan bir sürü malzemeyi oyun yapmıştık. Yabancıların bazı oyunlarında değişiklikler ve uyarlamalar söz konusu olmuştu, örneğin ‘Rosenbergler Ölmemeli’ adlı oyunda bazı sahneleri yeni baştan yazmıştık (Alpöge, 2007:247).

14.3. Genç Oyuncuların Etkileri

Nedim Saban, Atila Alpöge’ye “Genç Oyuncular çalışmalarını sonlandırdıktan sonra Genç Oyuncuların yaklaşımını devam ettirme yönünde amatör ve profesyonel çabalar gösterenler oldu mu?” sorusunu yöneltmiştir.

Hayır diyeceğim. Çünkü ortada bitmiş, düğümlemiş, adı konulmuş bir yaklaşım yoktu. Topluluk onu deneyip bunu deneyerek sürekli araştırıyordu. Genç Oyuncuları araştırmalar yürütülen, denemeler yapılan ve yepyeni bir ürün geliştirmeye çalışılan bir *laboratuvar* gibi görmeli. Daha sonra başka tiyatro olaylarına katılan arkadaşlarımız (ki sayısı 10’u bulur) belli ölçüde böyle denemeci, araştırmacı bir çizgide devam ettiler: Genco Erkal, Mehmet Akan, Çetin İpekkaya, Ergun Köknar, Arif Erkin, Ani İpekkaya, Çiğdem Onat, Yücel Tanyeri, Zeynep Tarımer, Manfred Bormann (Alpöge, 2022).

Genç Oyuncuların ekip ruhu, ayrıca tiyatronun nice yan disiplinleri için tiyatro insanlarının yetişmesine olanak tanır. Televizyon ve film müzikleri besteleyen Arif Erkin, bu başarısının Genç Oyuncular deneyiminden kaynaklandığını söyler (Alpöge, 2007:116). Hasan Kuruyazıcı ve Ergun Köknar, tiyatro mimarisi üzerine çalışmalar yapmış, Köknar, yedi ayrı tiyatro salonunun mimarisini üstlenir. Köknar ayrıca profesyonel bir oyuncu ve yönetmen olarak tiyatro kurar. Aram Gümüşyan, iki profesyonel tiyatronun sahne arkasında çalışır, Çetin İpekkaya ve Çiğdem Selişik Onat, yurt içi ve yurt dışında oyunculuk, rejî çalışmaları ve eğitmenlik yapar. Prof. Oya Kaynar, Başak Boğaziçi Üniversitesi’nde tiyatro dersleri verir. Zeynep Tarımer ise Amerika’da tiyatro eğitimi görür. Genç Oyuncuların, tiyatromuzda başlattıkları deneysel çalışmaları, Beklan Algan (deneysel tiyatro), Başar Sabuncu (klasiklerin uyarlanması, boş alan çalışmaları), Taner Barlas (fiziksel tiyatro, sözsüz oyun), Haşmet Zeybek (köy seyirlik oyunları), Ali Özgentürk (sokak tiyatrosu), Işıl Kasapoğlu (Vilar’ın Theatre

Populair etkileri), Sermet Çağan (politik tiyatro) ,Mehmet Ulusoy (epik tiyatro), Vasıf Öngören (epik tiyatro) , Ulvi Uraz (halk tiyatrosu), Asaf Çiyiltepe (politik tiyatro), Erol Keskin (fiziksel tiyatro), Macit Koper (ulusal tiyatro), Ali Taygun (politik tiyatro) Şahika Tekand (fiziksel tiyatro), Ferhan Şensoy (halk tiyatrosu) gibi yönetmenler farklı dönemlerde sürdürür, Haldun Taner, Turgut Özakman, Melih Cevdet Anday, Rıfat Ilgaz, Bilgesu Erenus, Oktay Arayıcı, Güngör Dilmen, Adalet Ağaoğlu, Memet Baydur gibi yazarlar ulusal tiyatro düşüncesini, farklı arayışlar ve yöntemlerle sorgular. Tiyatromuzun gelenekleriyle hesaplaşması, açık biçim oyun arayışlarına girmesi, halk tiyatrosu, yerli tiyatro, ulusal tiyatro denemelerine girişmesinde Genç Oyuncularının etkisi büyüktür (Şener, 1998:65).

15. Sonuç

Makalenin Giriş Bölümünde yer alan Dönemin Tiyatro Anlayışı kısmında, Genç Oyuncuların kurulma sürecinde Türkiye Tiyatrosu'nun etkisinde olduğu belirtilir. Bu dönemde repertuarda genellikle yurt dışından oyunlara yer verilir, yerli oyun yazarları ise Aristocu yaklaşım doğrultusunda kurgulanmış metinler oluşturur veya uyarlamalar yapar. Oyuncular, dönemin daha popüler olan psikolojik gerçekçilik akımına öykünerek, ezbere ve aktarmaya dayalı bir oyunculuk anlayışını benimsiyor. Ayrıca, Muhsin Ertuğrul'un Batı kökenli tiyatro düşüncesinin Türkiye tiyatrosu üzerindeki etkisine değinilir. Genç Oyuncular ise, Jean Vilar'ın halk tiyatrosu düşüncesinden etkilenecek tiyatronun anlamını sorgulamaya yönelir. Genç Oyuncuların, tiyatroyu dönemin etkili olan sunum tekniklerinden arındırarak öz tiyatroya ulaşma yönündeki hedefleri vurgulanır. Genç Oyuncular, anonim olarak yazdıkları veya sahneye taşıdıkları oyunlarda bu hedefe ulaşır. Makalede Ahmet Kutsi Tecer'in, Genç Oyuncuların çalışmalarını üç başlıkta topladığına değinir. Genç Oyuncular, çalışmalarının ilk döneminde, yine Batı'da olgunlaşan absürt tiyatro biçimini kullanarak, bu yöntemle fiziksel tiyatro, epik oyunculuk, açık biçim tiyatro gibi yeni sahne üstü anlatım tekniklerine ulaşmış ve günün tiyatrosuna hâkim olan kalıplaşmış oyuncululuğu kırmayı başarırlar. Absürt tiyatroyu Geleneksel Tiyatro zeminine oturtturarak, halka yakınlaştırmayı denemiş ve bu konuda başarı sağlarlar.

Çalışmalarının ikinci döneminde, toplumun sorunlarına daha yakından neşter vurma ümidiyle, tiyatroyu edebiyatın etkisinden arındırarak performatif bir sanat olarak güçlendirmekte başarı sağlarlar. Son dönemlerinde ise, geleneksel tiyatro yöntemlerini kullanarak tiyatronun kendi geleneğiyle hesaplaşmasında etkili olurlar. Genç Oyuncular dönemine kadar tiyatromuzda içerik biçim yaratırken Genç Oyuncuların deneysel

çalışmalarıyla biçimin içerik oluşturduğu, sürece dayalı bir tiyatro anlayışı oluşur. Genç oyuncular, teknik üniversite disipliniyle yaptıkları her çalışmayı titizlikle gözlem altına almış, öz eleştiri mekanizmasını da işleterek adım atar. Tiyatronun her gün değişen dinamik ruhu, Genç Oyuncuların çalışmalarına yansıyor böylece alışılmış kalıplara karşı koyma cesaretlerini arttırmıştır. Yazının en önemli özelliklerinden biri, sözlü bir tarih yaratması ve Atila Alpöge, Arif Erkin, Genco Erkal gibi ustalara bugünün gözü ve düşüncesiyle değerlendirme olanağı yaratmış olmasıdır. Örneğin "Genç Oyunculuk Yasası" olarak adlandırdıkları kuralları, bugünkü dünya görüşleriyle sunarlar. Bu kurallar, diğer tiyatrolarda yaşamış oldukları olumsuz tecrübeler, siyasi görüşleriyle şekillendirdikleri yaşam anlayışları ve Erdek kasabasının kapalı yapısıyla biçimlenir. İçki içilmemesi, sokakta sigara tüketilmemesi, kızların sort giymemesi gibi kurallar dizisi zamanında da yadırganıp fazla bulunur.

Ergun Köknar, "Bu yaptığınız insanlık dışı, ahlak dışı, sanat dışı bir olay" diye eleştirildiklerini anlatır (Alpöge, 2007:235). Ancak ekip disiplinini sağlayan bazı kurallar nedeniyle hızlı kabuk değiştiremezler, ekiplerini genişletemezler.

Nedim Saban, bu anlayışın sanatçının özgün yaratısını, sanat yapıtına katılımını olumsuz etkilemesi konusundaki kuşkusunu Atila Alpöge'ye sormuştur;

İşin temelinde başka bir tavır yer alıyor. Düşünürler arasında ne olduğu hayli tartışılmış insancıl/hümanist düşüncenin ana çizgisi. Ben kimim ve niçin? Bu anlamı taşıyan duygu ve düşünce çerçevesi içinde insan galiba başkalarıyla bütünleşme isteğine sürükleniyor. İnsan olma, beraberlik, dayanışma meselesiydi. Savunduğumuz buydu. Üstelik tiyatro gibi bir arada, el ele olmaya ve bütünleşik olmaya özenen bir ortamda. Yani ben değil de biz diyebilmektir. Herkes kişiydi ve kişi olarak kaldı (Alpöge, 2022).

Genç Oyuncular, tiyatromuzda önemli bir dönemi oluşturan çalışmalarını bugünün gözüyle şöyle değerlendirirler:

Bütün bunlar bizler için geride bıraktığımız gençliğimizin, düşlerimizin, masumiyetin kilit taşları. Bugün kendi kendimizle hesaplaştığımız, uzun bir yaşamın bilançosunu yaptığımız adresler bunlar. Yaptıklarımız başka türlü yapılamaz mıydı? Belki, evet. İlle de yapılmaları gerekir miydi? Belki de hayır! Ama bizler buyduk. Dönem buydu. Biz bu yolculuğa sakın ve güvenli bir limana yanaşmak için değil, yeni ufuklara yelken açmak yeni yollar aramak için çıkmıştık. Huzursuzca, olmadı, baştan diyerek, alışılmışın ötesine gitmek isteyerek. Gençlik biraz da başkaldırı değil midir? (Alpöge, 2022).

Makalenin Genç Oyuncuların Halk Tiyatrosu anlayışındaki bölümünde, Genç Oyuncuların tiyatroya ve halka bakışları irdelenip Erdek Şenliği bölümünde ise bu yöndeki öz eleştirilerine yer verilir. Validebağ Ruhu altında şekillenen halka ulaşma arayışlarına değinilerek Erdek Şenliği'ne nasıl yön verdikleri gözlem altına alınır. Özellikle şenliğin üçüncü yılında, seyirci kitlelerini Erdekli köylülerde yoğunlaştırmak adına, her yer tiyatro, sokakta tiyatro

anlayışlarına girmeleri vurgulanır. Ayrıca, dönemin İtalyan sahne anlayışını kırarak seyirciyle kurduğu mesafeyi azalttıklarına, seyirciye daha aktif ve katılımcı bir rol verdiklerine değinilir.

Makalenin “Genç Oyuncuların Kuruluş Döneminde Toplumsal Yapı” ve “Genç Oyuncuların İki Durağı” bölümlerinde, toplumsal olayların ekip ruhu ve sanatsal arayışları nasıl değiştirdiğine değinilir (Alpöge, 2007:169). 1960'ta hamasi şenlik, 1962'de halk oyunları gibi yönelimlerle, dönemin siyasi anlayışının olumlu ve olumsuz etkilerine nesnel bir yaklaşım sağlanmaya çalışılır. Dönemin özgürlük ruhuna direnç gösteren kitlelerin tiyatroya müdahalesiyle şenlik ruhuna nasıl zedelediklerine ve bir oluşumun dağılımını nasıl etkilediklerine değinilir. Jean Vilar'ın Avignon Şenliği Genç oyuncular için ilham kaynağı olur. Ancak Avignon Festivali 1947'den bu yana kesintisiz sürerken, Erdek Şenliği beş yıldan fazla devam ettirilemedi. Bunun arkasında yer alan maddi ve manevi nedenler aktarılmaya çalışıldı. Genç Oyuncular Türkiye Tiyatrosu'nun nice ilkinin başlatır. İlklerin başarılmasında dönemin gençlik ruhu ve topluluğun amatörlüğü kutsayan yapısı çok önem taşır. Profesyonelliğe geçiş köprüsü olmayı reddeden Genç Oyuncular tiyatronun toplumsal gücüne, değiştirici enerjisine inanır. Onların tiyatroya verdikleri değer sayesinde, Türkiye Tiyatrosu yeni anlamlar, anlatım kaynakları bulur.

Kaynakça

- Akan, M. (1979). “TRT Söyleşi”, *Gönül Verenler Programı*, 15:06, 11 Mart 1979.
- Alova, E. (2014). *Latince-Türkçe Sözlük*, 1. Basım, Sosyal Yayınları.
- Alpöge, A. (2007). *Hayat Ağacında Tavus Kuşları*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Alpöge, A. (t.y.). *Gösteri Dergisi*, Temmuz, s.26.
- Alpöge, A. (2003). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 13 Haziran.
- And, M. (1963). “Genç Oyuncular”, *Ulus Gazetesi*, 2 Mayıs.
- Ataseven H. Ş. (1979). “Amatör Tiyatro Örgütlenmesi”, *Oyun Dergisi*, Sayı 9, s.10.
- Ataseven, H. Ş. (1979). “Amatör Kişilik”, *Oyun*, s.16-17.
- Balay, A. M. (1995). *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1960). *Tiyatro Nedir?*, İstanbul: Mitos Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1941). *Tiyatro*, İstanbul: Yeni Adam Yayınları.

- Bedii F., (1962). "Bir Hikaye'nin İçyüzü", *Yön Dergisi*, 2 Ağustos, s.21.
- Benk, A. (1957). "Dünya, Garip Kurul Yuhalama Çağı", *Dünya Gazetesi*, 30 Aralık.
- Benk, A. (1959). "Bay Sabri De Bergerac", *Dünya Gazetesi*, 16 Ocak.
- Güvemli, Z. (1962). "İki Oyunda Hadise Çıkardılar", *Yeni Sabah Gazetesi*, 22 Temmuz.
- Dilligil, E. (1979). *Avni Dilligil'i Anıyoruz*, İstanbul: Nurdoğan Matbaası.
- Dormen, H. (2017). *Anılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ertuğrul, M. (1989). *Benden Sonra Tufan Olmasın*, İstanbul: Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- Gruda, Y. (1957). "Niçin Amatörlük", *Sahne Kapısı*, 17 Kasım 1957, s.13.
- Hacısalihoğlu, D. (2024). *Kapanmayan Parantez Halkevleri*, İstanbul: İBB Yayınları.
- İsimsiz Bir Yazı, (1958). *Cumhuriyet Gazetesi*, 4 Mart.
- Karaboğa K. (2002). "Absürden Geleneksel'e Genç Oyuncular Deneyimi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Haziran, Sayı 13.
- Küçümen, Z. (1984). "Yurdumuzda Amatör Tiyatro Eylemleri", *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Nisan, s.4.
- Nayır, Y. N. (1961). "Erdek Olayı ve Gerisi", *Varlık Dergisi*, 15 Ağustos (556), 10.
- Nutku, Ö. (2014). *Darülbeydi'den Şehir Tiyatrosu'na*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Rolland, R. (1926). *Le Theatre Du Peuple*, Fransa: Albin Michel Yayınevi.
- Saban, N. (2019). Genco Erkal ile Çankaya'da yapılan görüşme, Ankara: 23 Mayıs.
- Saban, N. (2020). Haldun Dormen ile Beyoğlu'nda yapılan görüşme, İstanbul: 19 Eylül.
- Saban, N. (2022). Atila Alpöge ile Kadıköy'de yapılan görüşme, İstanbul: 22 Temmuz.
- Saban, N. (2022). *1951-2020 Yılları Arasında Türkiye Tiyatrosundaki Kimlik Arayışının Tiyatro Mekânları Üzerinden İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Şener, S. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Taner, H. (1958). "Gençliğin Üstünlüğü", *Tercüman Gazetesi*, 20 Nisan.
- Tekerek, N. (2001). *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Vilar, J. (1978). “Jean Vilar ile Konuşma”, *Türk Tiyatrosu Dergisi*, s.424.

Yalman, T. (1958). “Alakalı Hükümet Çevreleri ve Kaçırılan bir Fırsat”, *Vatan Gazetesi*, 10 Mart.