

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**TÜRKİYE’DE KABARE TİYATROSUNUN
BAŞLANGICI, GELİŞİMİ VE BUGÜNÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
MUSTAFA İLBER GÜRTUNCA**

**Danışmanı
Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ**

İstanbul – 2018

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....TIYATRO.....Anabilim/Anasanat Dalı.....TIYATRO..... Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisiMUSTAFA İLBER GÜRTÜNCA..... tarafından hazırlanan
“TÜRKİYE’DE KABARE TIYATROSUNUN BAŞLANGICI
GELİŞİMİ VE BUGÜNÜ.....”

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 06.06./2018

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Dr. Öğretim Üyesi Ayta Kapan EREN

Danışman: HALİÇ.....Üniv. TIYATRO ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Tolga İbrahim

Doç. Dr......Üniv. TIYATRO ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Gülden EKMEK

Halıcı.....Üniv. TIYATRO ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

Türkiye'nin kabare tiyatrosu ile tanışması 'Devekuşu Kabare tiyatrosu' ile olmuştur. O yıllardan başlayarak toplumsal, siyasal, sosyal, ekonomik koşullardan dolayı her şeyin değişmesi, günümüze geldiğimizde Kabare Tiyatrosunu da etkileyip bugünlere getirmiştir. Hem bu açıdan hem de Kabare Tiyatrosunun ne olduğunu anlatmak amacıyla "Türkiye'de Kabare Tiyatrosunun Başlangıcı, Gelişimi ve Bugünü" başlıklı bir Tez çalışması yapmaya karar verdim.

Öncelikle, istediğim tez konusuna başlamak ve araştırmalarımın her aşamasında desteğini esirgemeyen ve yanımda olan değerli danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Ayla Kapan Ezici'ye teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Bu araştırmanın yapılmasında yardımlarını ve desteklerini eksik etmeyen, bilgi ve birikimlerini paylaşan her biri alanının uzmanı Metin Akpınar, Ahmet Gülhan, Kandemir Konduk, Ali Erdoğan, Umur Bugay, Özdemir Çiftçioğlu, Nergis Öztürk ve Cemal Toktaş'a tek tek şükranlarımı sunar, teşekkür ederim.

İstanbul, 2018

Mustafa İlber GÜRTUNCA

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

KISALTMALAR LİSTESİ.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
1. GİRİŞ.....	1
2. KABARE TİYATROSU, TARİHSEL SÜRECİ VE ÖZELLİKLERİ.....	3
2.1. Kabare Tiyatrosunun Tarihsel Süreci	4
2.2. Kabare Tiyatrosunun Gelişimi ve Bugünü.....	7
2.3. Kabare Tiyatrosunun Özellikleri.....	16
3. TÜRKİYE’DE KABARE TİYATROSUNUN BAŞLANGICI, GELİŞİMİ VE BUGÜNÜ.....	28
3.1. Türkiye’de Kabare Tiyatrosunun Oluşumu.....	28
3.1.1. Haldun Taner’in Kabare ile Batı Tiyatrosunun Etkileşimi.....	31

3.1.2. Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Kabare Tiyatrosunun Etkileşimi.....	40
3.2. Türkiye’de Kabare Tiyatrosunun Gelişimi.....	45
3.2.1. Devekuşu Kabare Tiyatrosu.....	48
3.2.2. Devekuşu Kabare Tiyatrosu Özellikleri.....	56
3.3. Türkiye’de Kabare Tiyatrosunun Bugünü.....	65
4. SONUÇ.....	75
5. KAYNAKLAR.....	77
6. ÖZGEÇMİŞ.....	86

KISALTMALAR LİSTESİ

Çev.	: Çeviri
Diğ.	: Diğerleri
No.	: Numara
S.	: Sayfa
v.b.	: Ve Benzeri
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
M.Ö.	: Milattan Önce
yy.	: Yüzyıl
LCC	: Language and Culture Center
A.Ş.	: Anonim Şirketi
Say.	: Sayı

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı: : Mustafa İlber GÜRTUNCA
Anasanat Dalı : Tiyatro
Programı : Tiyatro
Tez Danışmanı : Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Mayıs 2018

TÜRKİYE’DE KABARE TİYATROSUNUN BAŞLANGICI, GELİŞİMİ VE BUGÜNÜ

ÖZET

Kabare tiyatrosu, eleştirel mizah, şaka, alay ve ironi içeren isyankâr yönleri bulunan bir tiyatro olarak bilinmektedir. Türkiye’de Kabare Tiyatrosu denildiği zaman akla ilk olarak Devekuşu Kabare Tiyatrosu gelmektedir. Çünkü Haldun Taner ile Ahmet Gülhan, Zeki Alasya, Metin Akpınar’ın kurdukları Devekuşu Kabare Tiyatrosu Türkiye’deki Kabare Tiyatrosunun ilk uygulamalı örneğidir. Haldun Taner, ülkemize özgü bir kabare tiyatrosu düşüncesiyle yola çıkarak Türkiye’deki Kabare Tiyatrosu örneklerini vermeye başlamıştır. Haldun Taner’in düşüncesi, Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Çağdaş Tiyatro, kabare özellikleriyle bir araya getirerek bir biçim oluşturmaktır. Bu düşüncenin uygulanmış örneği de kurmuş olduğu Devekuşu Kabare Tiyatrosu’nda görülmektedir. Bu tezde, Türkiye’de Kabare Tiyatrosunu kavrayabilmek adına; öncelikle dünyadaki kabare kavramı incelenmiştir. Devamında Türkiye’deki Kabare Tiyatrosunun başlangıcı, gelişimi ve bugünleri açıklanmıştır. Günümüzdeki örnekler incelenerek Türkiye’deki kabare tiyatrosunun geldiği nokta araştırılmıştır. Çalışmada başta Haldun Taner’in makaleleri, yazıları, kitapları, röportajları olmak üzere bu konu hakkında yazılmış makale, kitap, sempozyum gibi araçlardan faydalanılmıştır. Bununla birlikte Kabare Tiyatrosunda oynamış, halen oynamaya devam eden ve tiyatro üzerine dersler veren uzman kişilerle röportajlar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Kabare Tiyatrosu, Haldun Taner, Devekuşu Kabare Tiyatrosu.

GENERAL INFORMATION

Name and Surname : Mustafa İlber GÜRTUNCA
Field : Theatre
Program : Theatre
Supervisor : Asst. Prof. Ayla KAPAN EZİCİ
Degree Awarded and Date : Master – May 2018

THE BEGINNING, DEVELOPMENT AND TODAY OF THE CABARET THEATRE IN TURKEY

ABSTRACT

Cabaret theatre is a theatre form, composed of critical humor, joke, mockery and irony; which also has some rebellious aspects. When it comes to Cabaret Theatre in Turkey, Devekuşu Cabaret Theatre is the first formation that comes to mind. This is because, Devekuşu Cabaret Theatre, which was established by Haldun Taner, Ahmet Gülhan, Zeki Alasya, Metin Akpınar, is the first practical example of cabaret theatre in Turkey. Haldun Taner aimed to establish a cabaret theatre form which is to be unique and specific to us and then with this aim in mind, started producing Cabaret Theatre samples in Turkey. Haldun Taner's purpose was to integrate traditional Turkish theatre and modern theatre elements with cabaret theatre features. The actualized form of this aim can be observed in Devekuşu Theatre, which was established by Taner himself. In this thesis, for the sake of a thorough understanding of Turkish Cabaret Theatre, the concept of Global Cabaret concept is examined in the first place. Afterwards, the beginning, development, and current situation of Turkish Cabaret Theatre is analyzed. The current situation of the contemporary Turkish Cabaret Theatre is examined by reviewing the cabaret theatre samples of these days. While writing this thesis, several articles, books, interviews and symposiums about Cabaret Theatre are used, while the primary information resource was Haldun Taner's articles, books and interviews. Apart from this, competent people, who have taken and/or already taking part in cabaret theatre in Turkey were interviewed.

Key Words: Theatre, The Cabaret Theatre, Haldun Taner, Devekuşu Cabaret Theatre.

1. GİRİŞ

Tiyatronun pek çok türü vardır. Bu türlerden biri de “*Kabare Tiyatrosu*”dur. *Kabare* kelimesi Fransızcada *meyhane* anlamına gelen *Cabaret* sözcüğünden, İspanyolcada ise *Cabaretta* sözcüğünden türemiştir. İspanyolca da *Cabaretta* çeşitli renkler, bütün renkleri içinde barındıran çanak anlamına gelmektedir. Kabare sözcüğü, bugün çeşitli dillerde, şarkılı, sözlü, danslı müzik gösterilerinin yapıldığı içkili lokanta ya da bu gibi yerlerde yapılan gösteri anlamını da taşımaktadır. Kabare, hiciv ve taşlama-alay yapılması için uygun olup, karşıt fikirlerin özgürce dile getirildiği bir tiyatro türü olarak tanımlanmaktadır. Fransız diline eski Norman Fransızcasından geçen sözcüğün orijinal anlamı ise semt halkının kadın, erkek bir tek atmak ya da içki satın almak için uğradıkları *köşe meyhanesi* dir. Gitgide sanatçı kişilerin tanışma, toplanma, sanat sorunlarını, güncel, politik ve toplumsal konuları tartışma yeri olan bu kabareler, *sanatçı meyhanesi* olarak anılmaya başlanmış, daha sonra ise müşteriler için hazırlanan tiyatro ya da müzik olaylarına yer veren yerlere dönüşmüştür (Yüksel, 2000:49-50).

Kabare tiyatrosunun geçmişinin hiciv oyunlarından başlayarak Paris’in, Berlin’in avangart çevrelerine kadar uzandığı bilinmektedir. Yukarıda da ifade edildiği gibi Fransızca *Cabaret* sözcüğünden türeyen kabare, hiciv ve taşlama-alay yapılması için uygun olup, karşıt fikirlerin özgürce dile getirildiği bir tiyatro türü olarak tanımlanmaktadır. Kabare’nin var olan sistemin eleştirisi, düzene karşı çıkışın zekâ ve mizahla yoğrulan bir tiyatro türü olduğu ifade edilmektedir. Kabare, güncel sorunları iğneleyici, alaycı bir tutumla toplumu eleştiriye yönelten şarkı, parodi, skeç, söylev, sözsüz oyun, şiir, karikatür vb. kurulu doğaçlamaya açık, oyuncu ve izleyicinin iç içe olduğu bir tiyatro türü olarak ortaya çıktığı bilinmektedir (İpekçi, 1972). Gündelik yaşamda gerçekleşen yozlaşan olayları, güncel olan siyasal konuları sivri ve iğneleyici bir dil ile anlatan, toplum eleştirisini sözsüz oyun, skeç, söylev, şarkı, şiir, parodi, epizot vb. aracılığıyla aktaran doğaçlamaya açık oyun ve gösterilerin

sahnelendiği, izleyici ve kabare oyuncularının birbirlerine kaynaştığı, izleyici ve yazarın katılabileceği bir tiyatro türüdür Kabare Tiyatrosu (ETiyatro Dünyası, 2012).

Kabare “gelip geçici bir sanat “olarak da ifade edilmektedir. Çünkü kabarenin tutarlı bir eylem yapısının olmaması ve dilin gündelik çekiciliğini yitirmesinden dolayı daha önce yapılmış olan “oyun numaraları” birebir tekrarlanamamaktadır (Geçici, 2011). Kabarenin politika dâhil olmak üzere toplumda yaşanan önemli olayları en önemli özelliği olan taşlama ve iğneleyici bir anlatım ile sahnede çeşitli şekillerde sergileyen bir tiyatro türü olduğu da düşünülebilir. Özellikle siyasal ve toplumsal konular işlenen kabarede diyaloglar, danslar, ezgiler, skeçler, kısa filmler ve monologlara yer verilir.

“Türkiye’de Kabare Tiyatrosu’nun Başlangıcı, Gelişimi ve Bugünü” başlıklı bu tez 3 bölümden oluşmaktadır. Giriş Bölümünden sonra tezin İkinci Bölümünde Kabare Tiyatrosunun tanımı çerçevesinde kapsamı ifade edilmiştir. Kabare Tiyatrosunun Türkiye’deki başlangıcının ve gelişiminin anlaşılabilirliğinin kavranabilmesi için öncelikle, Kabare Tiyatrosunun Dünyada ortaya çıkışı ile gelişiminin nasıl olduğunun açıklanması yapılmış, Kabare Tiyatrosunun genel özellikleri ve dünya üzerindeki örnekleri incelenmiştir.

Türkiye’de Devekuşu Kabare Tiyatrosu’nun tanınırlığının artması ve çok sevilmesiyle kabare tiyatrosu popüler bir tür haline gelmiştir. Bu türün Türkiye’de nasıl ortaya çıktığı, gelişimi ve günümüzde nasıl yapıldığı çalışmanın 3. Bölümünün içeriğini oluşturmuştur.

Tez çalışmasının oluşturulmasında Kabare Tiyatrosu ile ilgili yazılmış makale, kitap, tezler çalışmanın ana kaynaklarını oluşturmuştur. Bunlarla beraber Türkiye’de Kabare Tiyatrosu alanında uygulama yapan Metin Akpınar, Ahmet Gülhan, Özdemir Çiftçioglu, Kandemir Konduk, Ali Erdoğan, Nergis Öztürk ve Cemal Toktaş gibi sanatçılarla görüşmeler yapılmış ve söyledikleri de kaynak olarak kullanılmıştır.

2. KABARE TİYATROSU, TARİHSEL SÜRECİ VE ÖZELLİKLERİ

2.1. Kabare Tiyatrosunun Tarihsel Süreci

Güncel hadiseleri alan, bugünü kovalayan ve onu sahneye taşıma şeklinde getirip sergileyen bir şaka tiyatrosu olan Kabare Tiyatrosunun ortaya çıkışını Haldun Taner kabarenin ortaya çıkışını şöyle açıklamaktadır:

Kabare, Fransa'da 19. yy. da sanatkarlar arasında doğaçlama olarak yapılan yarışmadan ortaya çıkmıştır. Başta R. Salis olmak üzere bazı Fransız şairler, yazarlar gibi sanatkarlar Paris'te Chat Noir adlı lokalde karşılıklı şakalaşma yolu ile istenmeden ortaya çıkmıştır. Aristide Bruant istenmeden ortaya çıkan bu kabare türünü yapan ilk kişiler arasında yer almaktadır. Bir bestecinin bestelediği şansonu okuduğu, bir karikatüristin yaptığı resmi getirdiği, bir başkasının bir anekdot anlattığı birleşimden yeni bir tür ortaya çıkmıştır. Kendilerini birinci planda alaya alan sonra karşılarındakini en sonra çevrelerindeki burjuva, yani ortamlarındaki burjuva toplumu hedef alan alaylarla gelişmiş ve Aristide Bruant zamanında zirvesine varmıştır (Taner, 1989:121).

Çalışlar'ın (2004: 187) ifade ettiği gibi; R. Salis'i anarşist halk adamı Bruant'ın Le Mirliten (1885) ile Guilbert'in Divan Japonaise'i izlemiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce batı toplumu, yozlaşan değer yargılarına sanatsal anlamındaki karşı çıkışını Baudelaire, Rimbaud, Verlaine gibi kişilerin aracılığıyla 1850-1900 yılları arasında Fransız edebiyatında gerçekleştirmiştir. Bu duruma elbette dönem imparatorluklarının çökmekte oluşunu, kapitalizmin dünyayı siyasi ve ekonomik alanda yeniden pay etme amacı ile bir savaşa sokacak kadar geliştiğini eklemek gerekmektedir. Bu dönem oldukça büyük bir öneme sahiptir ve bu nedenle buna

“      ” ve “yeniden bir araya gelme” de denilebilir. 1800’l  yılların Fransa’sında sanatın olabildiğince yoğun olarak yaşanmasının sebebi bu durumla ilişkilendirilmektedir (Kahraman, 1995: 60-61).

Ay’ın (2012) ifade ettiği gibi, daha önceki tarihlerde kabare adı ile olmasa da farklı isimlerle buna benzer tiyatrolar mevcuttur. 1800’l  yıllardan sonra dönemin siyasal durumlarına göre kabare tiyatroları kapatılmış veya kısıtlanmıştır. 1900’l  yıllarla beraber bu kabareler Fransa ile Almanya da belirmeye ba lamı tır. İlerleyen zamanlarda müzisyenlerin,  ov’ların eklenmesiyle eğlenceler yapılmaya ba lanmı tır. Seyirciler masalarında oturup yemek ve içeceklerini tüketirken sahnedeki sanatçılar gösterilerini sergilemektedir (Kenrick, 2003).

Fransa’da, François Villom’un şiirlerinin okunduğu kabare tiyatrosu olan “Pomme de Piu” kabare tiyatrosunun başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu tiyatro “Geceyarısı Tiyatrosu” adı ile de anılmaktadır. Bazı önemli şairlerin şiirlerinin okunduğu, çeşitli konuların şarkılar eşliğinde alaya alındığı bu türde de, yine dağınık parçaları bir bütün haline getirip aktaran bir aracı bulunmaktadır. Paris kabarelerin gelişiminde önemli bir yere sahip olan kabareler “Rose Rouge”, “Tabou”, “La Tonale” olup, Agues Capri gibi  nc ler Paris kabarelerini geli tirenler arasında yer almaktadır (Milliyet Magazin, 1976).

Kabarenin ortaya çıkışını 1800’lerin sonundaki Fransa olarak sınırlamamak gerekir. İlk zamanlarda kendi aralarında oluşan bu tiyatro türü, zamanla tüm Paris’in ileri gelenlerin ilgisini çekmeye ba lamı tır. Bahsi geçen bu kabare türünün bir benzeri 1900’l  yıllarla beraber Almanya da ortaya çıkmaya ba lar.

Kabare, konsepti ilk olarak 1881’de Paris’te Chat Noir’in açılması ile sanatçıların bir araya gelerek en yeni sanat akımlarını konuştukları bir sanat formu olarak ortaya çıktığından bahsedilmiştir. Bir sanat formu olarak Alman Kabaresinin temelleri de 18 Ocak 1901’de Berlin’de “Buntes” tiyatrosunun Baron Ernst Von Wolzogen tarafından kurulması ile atılmıştır. Kabare, bir süre sonra şairlerin ve ekspresyonistlerin deneysel etkinlik alanı haline gelmiştir. Kabare sanatçıları de i mekte olan dünyayı ve zamanları eğlenceli bir merak ve objektif bir alaycılıkla ele almıştır. Cinsellik ve  ıplaklı ın yoğun olarak yaşandığı kabare ortamında müzik,

dans, skeçler ve çok daha fazlası yer almaktadır. Bir sunucu tarafından yönetilmekle beraber Kabare'ye gelen herkes ismi ile anons edilmektedir. (Litson, 2017) 1901'de Wolzogen ile Bierbaum, Berlin'de Uberbrett'lı sergilemiş, sonrasında Münih'te aralarında Wedekind'in de yer aldığı ve grotesk, parodi ve halk şarkıları sergileyen, Die Elf Scharfrichter, Reinhardt'ın Schall und Rauch, J. Ringelnatz'ın Simplicissimus adlı kabareleri oynamıştır.

Almanya'da Max Reinhardt'ın kurduğu "Schall und Rauch" her tarafı halılarla kaplı 100 kişilik bir salonu olan, kısa ve komik yergi oyunları oynanan bir kabare tiyatrosudur (Nutku, 1998: 81). Candan 'ın (1994:96) ifade ettiği gibi, Münih'teki "Simplicissimus" kabaresi en ünlü kabarelerin başında gelmektedir. Franz Wedekind, Simplicissimus'da genellikle cinsel sataşma yerleri bulunan gösterimler sahnelemektedir. Berlin kabarelerinde önemli yeri olan Emmy Hennings, Reinhardt'ın yanında yetişmiş oyuncu Hugo Ball ile bu kabarede tanışmıştır.

Avusturya'nın ilk kabareleri 20. yy. başlarında Viyana'da açılmıştır. Fritz Grünbaum ve Karl arkas kabarenin ilk sunucularıdır. İki kişilik şov anlamına gelen "Doppelconferéce" formunu geliştirmişlerdir. Grünbaum ve Farkas "Simple" tiyatro adlı bir kabare kurmuştur. Bu ikilinin gösterileri eleştirelden ziyade eğlendirici öğeler taşımaktadır (Cabaret in Austria, 2018).

1910'lu yıllarda ise Fransa da 20. yüzyılda sinemadan gelen rekabetten dolayı dans salonları ve çeşitli dans şovları hayata geçmeye başladı. 1911'de "Olympia Paris" in yapımcısı Jacques Charles şovlarında kullanmak üzere dev bir merdiven inşa etmiştir. Leon Volterra ve Henri Varna tarafından yapımcılığı yapılan "Casino de Paris" de Mistinguett, Maurice Chevalier ve Tino Rossi gibi pekçok ünlü Fransız şarkıcının şovlarına ev sahipliği yapmıştır (Wikizero, 2018). Franziska adlı oyunda 1912 yılında Almanya'da ilk kez bir çıplak kadın oynamıştır (Nutku, 1998: 81).

Kenrick'in (2003) ifade ettiğine göre, Avrupa'nın tersine Amerika'da kabare daha gösterişli yapılmaktadır. New York'ta 1910'larda kabare olarak adlandırılan büyük kafelerde şarkıcılar gösteriler yapmaktadır. Delmonico's, Reisenweber's, Palaise Royale ve Shanley's o dönemin tercih edilen mekânlarıdır. Amerika'daki kabarelerde Avrupa'dakilerden farklı olarak politik ve sosyal hiciv konuya dâhil

değildir. Seviyeli pornografik bir üslup vardır. New York kabarelerinin diğer eğlence mekânlarına alternatif yaratmak amacıyla faaliyette oldukları söylenebilir. Kabare sahnelerinde farklı cinsel tarzların ve sosyal sınıfların bir araya getirilmesi pek çok eleştirmen tarafından ahlaki yozlaşma olarak görülmektedir.

İngiltere’de kabare, Cave of the Golden Calf kabare adlı tiyatro kulübü, Frida Stindberg tarafından Londra Heddon Caddesinde bir bodrum katında açılmıştır. Kulüp, yazarlar ve sanatçılar tarafından avangart bir yapı oluşturmak amacıyla kurulmuştur. Bir süre sonra entelektüel insanların eğlence mekânı haline gelmiş ve 1914’te iflas etmiştir. Cave of the Golden Calf, kabare türünü Londra’ya açılan ilk kabaredir. Cave of the Golden Calf, kılık kıyafet zorunluluğu olan ilk mekân olmuştur. Devamında açılacak kulüplere model teşkil etmiştir. Aynı zamanda yeni üyelerin kabul edilmesi için üye olan arkadaşlarından belge istenen bir üyelik sistemi ilk defa burada oluşturulmuştur (Wikizero, 2018).

20. yy. da sanattaki yeni arayışlar, savaşı hazırlayan koşullardan ve savaşın yarattığı sorunlardan kaynaklanmıştır. Şener’in (2010: 238) açıkladığı gibi; bu yeni arayışlar endüstrileşme ve kapitalizmin vardığı nokta karşısında sanatçının şaşkın ve kararsız tutumunu gösterir. Birinci Dünya Savaşı öncesinde oluşan toplumsal güven savaş sonrasında yerini hayal kırıklığı ve korkuya bırakmıştır. Savaş, toplumlarda karşıt duyguları bir anda ortaya çıkarmıştır. Yani bir yanda kan dökme güdüsü var olanı savunma ve daha fazlasını isteme bir yanda ise yapılan vahşete karşı oluşan tepkilerdir. Endüstrileşme ve kapitalizmin iyice yerleşmesi sonucunda sanatta işçiye dair aktarımlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

1.Dünya Savaşının, öncesinde ve sonrasında kabare tiyatrosu iki meyil göstermektedir; bir yanda kitleleri uyarıcı ve aydınlatıcı göreviyle siyasal biçimde, diğer yandan eğlendirici özellikleriyle kabare-revüleri görülmektedir. Fransız direniş hareketi içinde ehemmiyet kazanmış, 2.Dünya Savaşından sonra ise kabare kendi Rönesans’ına tanık olmuştur. 1. ve 2.Dünya savaşlarının başlangıç ve bitiş dönemleri düşünüldüğünde o kargaşalarda kabare kendine has özelliklerinden dolayı dönem dönem ve yönetimler karşısında yasaklamalara uğramıştır (Tayfun, 2008). Kabarenin

baskılar ve yasaklamalar doğrultusunda kendine bir yön verdiği ve her zaman çıkış yolu aradığı söylenebilir.

1909-1933 yılları arasında Fütürizm, Dışavurumculuk, Dada, Gerçeküstücülük gibi avangart akımlar yaşam ve sanat arasındaki ilişkiyi yeniden düzenleyerek yaşam ile sanatı birbirinin içine geçirebilmek amacıyla ortaya çıkmıştır. Avangart akımların ortaya çıkışındaki bu amaç neticesinde, mekân ve sahne tasarımları ile seyirci ve oyuncu etkileşimi sorgulanmaya başlamıştır. Sanatın en temel sorunlarından birini gerçeğin ne olduğu ve bunun nasıl yansıtılacağı üzerinedir. (Akıncı, 2017) 19. yy. sonlarından itibaren Avrupa’da süregelen siyasal olaylar, teknolojik gelişmeler ve bilimsel buluşlar 20. yy. sanat anlayışının temelini oluşturmuş ve yeni akımların ortaya çıkmasına öncülük etmiştir.

Kabare tiyatrosunun, 1.Dünya Savaşı öncesi hızlı tırmanışında toplumsal ve siyasal ortam ile avangart akımların etkisi oldukça yüksektir. Dışavurumcular, İzlenimciler, Kübistler, Gerçeküstücüler ve Fütüristler taşıdıkları değişik çizgilere rağmen, sıradanlığı yok sayan ortak zekâlarıyla, sıradan kalıpları kıracak ve dayanmalarını eleştirel, cesaretli, limit tanımaz şekilde ortaya koyacaklardır. Ekonomik ve siyasal durum, felsefî görüşler ve bilimsel bulguların insanın alışkanlıklarını temelinden sarstığı, onu durumuna, doğaya, işine ve kendine yabancılaştırarak bunalıma sürüklediği söylenmektedir (Gürün, 2006).

2.2. Kabare Tiyatrosunun Gelişimi ve Bugünü

Özellikle Avrupa’da kabarenin gelişiminde Dadacılık akımının etkisi göz ardı edilemez. Avangart akımlardan biri olan Dadacılık ile beraber kabare türemiştir. Bu nedenle çalışmanın bu aşamasında Dadacılık akımından bahsedilecektir.

Dadaizm, anlatımda serbest bir yol izleyen, estetik ve dil kurallarını tanımayan, bilerek kapalılığı seçen bir edebiyatta eylem olarak ortaya çıkmıştır. Hiç bir şeyin doğruluğuna, varlığına inanmayan, sürekli şüpheci olmayı uygun bulan, aklın bir değerinin olmadığını savunan, kendinden önceki tüm edebiyat akımlarıyla dalga geçen bir akım türü olarak tanımlanmaktadır (Tunalı, 2003:207).

Dadaizm, Sürrealizm gibi alışılmış geleneklere bir başkaldırıdır. Bu akımda düşünen beyinle bilincin getirdiklerine bir tepki görülür. Dadaizm, topluma ve törelere karşı bireyin bir ayaklanması olarak kabul edilir. Dadaist sanatta, dil, biçim, uyak gibi kaygıların mevcut olmadığı söylenir. Kaidesizliğin kaide olduğu dile getirilmektedir. 1914 yılında dünyayı etkileyen en önemli olaydan biri 1.Dünya Savaşıydı. Bu dönemde toplumu maddi ve manevi yönden parçalayan bir kıyımın varlığı görülmektedir. Böylesine olumsuz olayların yaşandığı toplumlarda genç bireylerin gidişatı karşı çıkması da oldukça makul kabul edilmektedir. Bu karşı çıkış, topluma ve onun gelenek, ahlak ve sanat anlayışına karşı çıkmak olarak vücut bulmuştur (Lynton, 2015:125). Toplumun bu beğenilmeyen kurumlarına karşı çıkmanın yollarından birinin de onu gülünçleştirmek olduğu görülür (İnce, 1975). Dadanın kendisini tümüyle bir sanat akımı olarak değil, aynı zamanda bir devrim akımı olarak görmesinin asıl sebebinin bu olduğu söylenebilir.

Dada akımı, 1.Dünya Savaşı'nın getirdiği olumsuzlukların sonucunda kimi insanların o dönem yaygın bir şekilde kabul gören toplum ve toplum yapısını reddetmesi sonucu oluşmuştur. Daha önce dile getirildiği gibi, bu akım, reddedilen kötü ve olumsuz olayları güldürüye çevirmiştir. Dada'nın dönemin genç bireylerinin ortak isyanından tarihe mantığa ya da ahlaka, onur, vatan, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi şeylere, tüm insani değerlere cevap veren bütün kavramlara boş verip, doğanın köklü geleneklerine bağlanan gençlerin başkaldırısından doğduğu ifade edilmektedir (Candan, 1994; 104). Dada hareketinin modern sanatın yeni işlevler bulmasına ve yeni iletişim yolları keşfetmesine yardımcı olduğu söylenebilir.

Emmy Hennings ve Hugo Ball ile beraber 1.Dünya Savaşı'nın yeni başlamasıyla savaştan kaçanlarla beraber savaş ortamında bir sığınak olarak görülen İsviçre'ye kaçmışlardır. Berlin'de E. Kastner, B. Brecht W. Mehreng ve K. Tucholsky gibi yazarların da katkıları olmuştur (Çalışlar, 2004:187). 5 Şubat 1916'da Zürih'te Almanya'dakine benzer "Cabaret Voltaire" adlı bir kabare açmışlardır. Cabaret Voltaire ilk başta bir edebiyat gösterisi olarak belli bir varlık ve biçim kazanmıştır. Emmy Hennings şarkı söylemekte, Hugo Ball da piyanoda ona eşlik etmektedir. Çeşitli uluslardan sanatçıların buluşma yeri olması nedeniyle Cabaret Voltaire, 20. yy.

da önemli bir yere sahiptir. Savaş yıllarının coşkulu avangart akımları, çok geçmeden bu kabarede ortaya çıkmıştır (Candan,1994:92).

Genç'in (1983:68) ifade ettiği gibi; Cabaret Voltaire 'de ilk başlarda oldukça hareketli akşamların yaşanmasıyla Dada etkinlikleri başladı. Spontane kararlar ile ortaya çıkan programlar, sevilen yazarlardan sanatçıların seçtikleri parçaları okumalarıyla, dans, müzik ve tartışmalarla ilerliyordu. Zürih burjuvazisinin öğrenci çocukları kabare tiyatrosunun uğrak müşterileriydi.

Cabaret Voltaire 'in bu günleri içlerinden Jean Arp'ın tanıklığından öğrenilmektedir;

Bulacalı, çakırkeyif ve tavernanın kalabalık bir sahnesinde Madame Hennings, Ball, Tzara, Huelsenbeck, Janco ve ben yer alıyorum. Tam bir dağınıklık! Çevremizdeki insanlar el işaretleri yapıyor, gülüyor ve haykırıyorlar. Bizim yanıtımız, şiir, sevgiyle dolu iç çekişler, şamatalı hıçkırma ve “muuu” fırlatmalarıyla bir ortaçağ patırtı taklitçisi gibi ses çıkarmalar. Tzara, bir dansözün göbek atması gibi kıvırtıyor. Janco, eğilip katlanarak görünmeyen bir keman çalıyor. Meryem ana yüz ifadesiyle Madame Hennings gelirleri pay ediyor. Huelsenbeck, hiç durmadan koca davula vuruyor. Ball, bembeyaz olmuş kireç gibi hortlak yüzüyle piyanoda kaval-yelik ediyor. Bizlere onursal olarak nihilist unvanını verdiler (Candan, 1994:103).

Jean Arp, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Jacques Magnifico, Marcel Janco, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Kurt Schwitters, Max Ernest, Raoul Hausmann ve Emmy Hennings nihilist unvanını aldıklarında henüz kendilerine yeni bir isim bulamamışlardı. Kabarenin birkaç ay sonra kapatılması ile yeni bir salona taşınırken sözlükten arayıp buldukları yeni isimleri üstlendiler. Ball ile Huelsenbeck, Dada sözcüğünü Fransızca-Almanca bir sözlükte bulmuşlardır. *Dada*, Fransızca 'da *sallanan, oyuncak at*, Almanca'da ise *bebek arabasıyla oynayan çocuk* anlamına gelmektedir. (Dada Hareketi, 2007).

Richard'ın (1999:11) ifade ettiği gibi, 1916-1924 yılları arasında Tzara, 'Yedi Dada Bildirgesi' yayınlamıştır. Deliliği, akıl ve mantık yerine geçerli kılmayı amaç edindiği belirtilen hareket, Tommaso Marinetti'den ilham alıyordu. Ocak 1917'de Dadacılar kendilerine ait bir salona taşındılar. Bu tarihten itibaren yeni salonlarında

anlık gelişen olaylar yerine, deneyimlerle tasarlanmış programlar yer almıştır. Yeniliklerden bir diğeri ise bu programlara dans gösterilerinin de eklenmesidir. Bu salon 11 hafta boyunca açık kalmış ve bu sürede eski ile yeni sanat, kübizm, siyahi insan sanatı vb. konularda pek çok konferans ve gösterimlere yer verilmiştir.

Dadaizm hareketi 1915 ile 1920 yılları arasında Zürih ve New York'ta aynı anda ortaya çıkmak ile birlikte Berlin, Paris, Hannover ve Köln'de bu hareketlerin devamı görülmüştür. Dada akımının iki önemli unsuru vardır. Bu unsurlar siyasilik ve akıl dışılık olarak gösterilebilir. Dada siyasal bir hareket olarak incelendiğinde 1917 yılından itibaren Almanya'da oldukça etkili olmuştur. Alman ihtilalinde diğer eylemciler ile birlikte ayaklanan Dadacılar, Dadanın siyasal etkinlikleri içinde önemli bir yere sahiptirler (Ercan, 1997:41).

Rusya ve Avrupa'daki sanatçılar arasında yadsınamayacak düzeyde bir fikir alışverişi bulunmaktadır. Ay'ın (2012) ifade ettiği gibi, sosyalist toplum modelini uygulayan Sovyetler Birliği, sanatçıların yerinin önemli olduğunu düşündüklerinden bu fikir alışverişine destek olup kaynaklık sağlamaktadır. Rus sanatında 1917 yılında Rusya Devrimi ile birlikte yenilikçi akımlar ön plana çıkmaya başlamaktadır. Özellikle radyo yayınları Almanya ve Berlin'deki sanatçılar tarafından takip edilmekte ve devrim ile birlikte yeni koşullara ulaşan sanat ile ilgili haberlere büyük bir yakınlık duymaktadır. Bu gibi durumlarda sanat akımlarını etkilediği ve sanatçıların birbirini tetiklediği söylenebilir.

Dadacıların gösterileri, kabare biçimindedir. Bu türde yaşam, sanat, seyirci ve sanatçı arasında bir ortaklık durumu kurulması beklenmektedir. Dadacılık, sanatçının özelliğini, özgünlüğünü ortaya çıkarmasıyla, çağın sanat ortamına katkıda bulunmaktadır. Bununla birlikte başka, avangart gelişimlere, özellikle gerçeküstücülüğe zemin hazırladığı ifade edilmektedir. Zürih'ten ayrılan Huelsenbeck'in Berlin'e dönmesiyle Dada akımı, Berlin'de de etkili olmaya başlamıştır (Eskop Bülteni, 2016). Ancak Birinci Dünya Savaşından yeni çıkmış olan Almanlar ilk başta akıma sert tepki göstermişlerdir. Bu nedenle Almanya'da gelişen Dada akımı çok geçmeden politik yönelim kazanmıştır. Tzara'nın 1919 da Paris'e gitmesiyle Paris'te başka bir Dada odağı oluşmuştur (Eskop Bülteni, 2017).

1918’li yıllarda New York’taki Dada hareketleri Avrupa’da alışagelmış olduğu gibi gece kulübünde ya da birinin öncülüğünde başlamamıştır. New York’ta Dadacılık, bir fotoğraf sanatçısının gerçek dünyayı olduğu gibi kaydetmeme girişimi ile başlamıştır. Bu sanatçının çevresinde toplanan diğer fotoğrafçılar “Camera Work” isimli bir dergi çıkarmışlardır. Daha sonra bu isim “291” olarak değişmiştir. Amerikan Avangart akımlar için 291 dergisinin önemli bir yere sahip olduğu belirtilmektedir. Amerikan sanatındaki pek çok eğilim ve hareket bu dergi aracılığı ile halka yayılmaktadır. Aynı zamanda Avrupa sanatındaki gelişmeler bu derginin kurduğu köprü ile Amerika’ya yayılmaktadır. NewYork’ta Dada akımı da bu dergi ile ortaya çıkmış ve yayılmaya başlamıştır (Dadaizm ve Sanatçıları, 2017).

1920’li yıllara gelindiğinde Kenrick’in (2003) ifade ettiği gibi; Almanya, Berlin’de o dönemde Nazilerin yükselişine bağlı olarak ülkede belirgin bir politik dengesizlik ve yüksek enflasyon oranları bulunmaktadır. Bu koşulların Berlin’de yaşayan pek çok sanatçıya sanatsal yaratıcılık kattığı söylenebilir. Şehirde pek çok müze, tiyatro, galeri, caz ve sinema aktiviteleri birlikte olduğundan Berlin altın çağlarından birini yaşamaktadır. Yine bu dönemde şehrin cinsel özgürlükleri ile ün yapması dolayısıyla eşcinsel ve trans bireylerin tercih ettiği bir şehir olmuştur. Kabare tiyatrosu böyle bir ortamda ortaya çıkmıştır (Litson, 2017). Doğaçlama ile oluşan tek kişilik şovlar gündeme gelmiştir (Nutku, 1998: 81). Bu yıllarda Dadanın da gelişmesiyle beraber New York, Paris, Berlin ve Londra eşi benzeri görülmemiş bir sanatsal yaratıcılığa sahne olmuştur

Dadanın akıl dışı hareketleri Paris’te “Literatüre” dergisi üyeleri olan sanatçılar tarafından yapılmaktadır. İnce’nin (1975) ifade ettiği gibi; içinde akıl dışı unsurlar bulunan Dadacıların en önemli oyunu “Tha Famous Magician” adlı oyundur. Bu oyunu Philippe Soupault yazmıştır. Bu oyunda Paris’te bulunan kenar mahalleler hakkında kışkırtıcı sahneler bulunmaktadır. Dadacılar, bu sahnelerde Fransız kültürüne karşı suç işlenmesinden dolayı yargılanırlar. Paris Dada akımının daha çok sansasyonel hareketler yaptığı ifade edilmektedir. Bu akımın içerisinde yer alan yazarlar; Tzara, Aragon, Eluard, Breton, Desnos’dur. Gerçeküstücülük akımının 1922

yılında yayılması ile birlikte Tzara ve Breton arasında devam eden görüş ayrılıkları ile birlikte Dadacılık akımı Paris’te dağılmıştır.

1930’larda Emma’nın (2014) ifadesine göre, Londra’da gece hayatı kumarhaneler, striptiz kulübü ya da cinsel şovlar yönünden hareketli değildir. En ünlü kabarelerden bazıları Trocadero Restaurant, Casa Nuova Restaurant, Casani’s Club, Cosmo Club, Piccadilly Hotel ve Grosvenor House Hotel’dir.

1933 yılından sonraki yıllarda Hitler’in yönetime gelmesiyle birlikte kabareler Naziler tarafından Almanya’da baskıya uğramıştır. Yönetime gelmesinden sonraki dönemde bu insanların büyük çoğunluğu ülkeyi terk etmiştir. Ülkede kalanlar da önceleri apolitik oyunlar oynamak, sonrasında da “pozitif kabare” yapmak konusunda zorlandılar. “Pozitif kabare” Naziler tarafından türetilmiş bir terim olarak Nazi sömürülerini öven ve düşmanlarla alay edecek konular içeren bir kabare anlayışı düşüncesidir. Bu durum 1937’de Joseph Goebbels’in Almanya’daki her türlü politik ifadeyi yasaklamasına kadar sürmüştür. Nazi baskısı, hayatta kalabilmek için ifade özgürlüğüne ihtiyaç duyan bir sanatı yasaklamıştır. Sonrasında Almanya’da gücünü kaybetmiştir. Kabare, sanatçılar için de öylesine önemliydi ki, Naziler tarafından kamplara sürgün edilen sanatçılar kamplarda bile kabare ortamını yaratmışlardır (Judson, 2017). Amerika’da ise 2.Dünya Savaşı’nın öncesinde kabareler küçük ve şık mekânlarda devam etmektedir (Kenrick, 2003).

1940’lı yıllar ile beraber Cabaret in Austria’nın (2018) açıklamasına göre; Avusturya’da İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanatçılar Hitler Almanya’sının etkileri yüzünden eğlendirici, siyasal ve sosyal eleştiri ile iğneleyici hicvi birleştiren programlar sergilemeye başlamıştır. Bu dönemde sunucu tarafından sunulan skeç ve şarkılar yerine solo programlar daha yaygınlaşmıştır. Helmut Qualtinger ve Carl Merz’in ‘Der Herr Karl’ kabaresi klasiklerinden biri olmuştur.

Almanya’da 2. Dünya Savaşından sonra Nazilerin boşalttığı sahnelere çıkan önemli yazarlar kabare için elverişli bir alan oluşmuştur (Nutku, 1998: 81). Almanya’da kabare, hiciv yaparak hayatını sürdürmeye devam ederken politik eleştiri kısmının büyük çoğunluğunu kaybetmiştir. Dünya’daki bütün kabarelerde olduğu gibi

eleştiren ve dünyanın değiştiğini vurgulayan oyuncular yerini büyük revü sahnelerine bırakmıştır (Judson, 2017).

Fransa’da ise Champs-Élysées’de yer alan “Le Lido” 1946 yılında açılmıştır. Edith Piaf, Laurel ile Hardy, Shirley MacLaine, Marlene Dietrich, Maurice Chevalier ve Noel Coward gibi sanatçılar gösteriler yapmıştır. 1951 yılında “Crazy Horse Saloon” açılmıştır. İçeriğinde striptiz, dans ve sihirbazlık gösterilerini barındırmaktadır. 1954’te Olympia Paris’de Piaf, Dietrich, Miles Davis, Judy Garland yer almıştır (Wikizero, 2018). 1950’li yıllar ile Nutku’nun (1998: 82) ifadelerine göre; Almanya’da Distel, Bedienten, Schaubude vb. adında birçok kabare tiyatrosu açılmıştır. Genelde Berlin, Münih, Kiel, Stuttgart, Duesseldorf gibi kentlerde yaygınlık göstermiştir.

İkinci dünya savaşı sonrası Gale’in (2006) ifade ettiği gibi, Sovyet egemenliği altındaki Doğu Avrupa’da kabareler diğer Avrupa ülkelerine göre az miktarda sosyal ve politik eleştiriyi hoş görmektedir. Polonya da bu tarzda bir kabare biçimine sahiptir. Krakow’da 1956’lı yıllarda kurulan kabareler, Doğu Almanya’daki kabarelere kıyasla daha fazla sanatsal inceliğe sahiptir. Buna, Piwnica Pod Baranami (Cellar under the Rams) örneği verilebilir. Ewa Demarczyk gibi birçok Polonyalı şarkıcının kariyerlerinin başlama yerleri olmuştur.

1950’li yıllarda İngiltere’de taşlama ağırlıklı kabareler başarı kazanmıştır (Çalışlar, 1995: 348). Amerika’da New York’un Greenwich bölgesinde bulunan Duplex’de Joe Stiller, Anne Meara, Woody Allen ve Joan Rivers gibi genç komedyenler sahne almaya başlamıştır. 1960’lar da Rock müziğin yükselişi kabareleri sekteye uğratmıştır. Bu nedenle pek çok ünlü kulüp bu dönemde kapanmıştır. Kabareler, 1969’da ünlü eşcinsellik protestoları olan Stonewall isyanları ile yön değiştirmektedir (Kenrick, 2003).

1970’li yıllarda Almanya’da kabarenin önemi giderek azalır. Hamburg, Berlin ve Münih’de geleneksel kabareler hala yer almakla birlikte eğlence programları Dieter Hildebrandt’ın Scheibenwischer’i gibi geleneksel kabarenin özelliklerini taşıdıklarından daha fazla ön plana çıkmaktadır. Eğlence ve komedinin ön plana çıkmasıyla zamanında önemli olan politik mesaj verme gibi kaygılar ortadan kalkmaya

başlamıştır (Contemporary German Culture, 2013). Berlin’deki Reichs kabarett gibi sahneler antiemperyalist akımlara ve genel olarak karşı kültüre katkı sağlamıştır. Fakat Volker Ludwig ve Reichs Kabarett’in diğer üyeleri kabarenin politik limitlerin sonu olduğunu ve hicvin yetişkinlerin fikirlerini değiştirmesi ihtimalinin olmadığını düşünerek çocuklar için ilerici tiyatro topluluğu olarak şekil değiştirmiştir. 1972 yılından başlayarak *GRIPS Tiyatrosu* çocuk ve gençler için oldukça yenilikçi ve aynı zamanda politikleştirilmiş bir sahne olarak ün yapmıştır (Judson, 2017). Hans Dieter Hüsche ve Wolfgang Neuss tek kişilik kabare şovları ile bu dönemde ön plana çıkmıştır. Floh de Cologne kabare programına rock müzik öğeleri katmıştır. Lorient ve Otto gibi tekli komedyenler geleneksel kabareye eğlence boyutu da katmışlardır (Contemporary German Culture, 2013).

Amerika’da 1970’ler de Kenrick ‘in (2003) ifadesine göre; eşcinsel kulüplerin açılmaya başlamasıyla kabareler yeniden yükselmeye başlamıştır. Bette Midler’in Tube’daki büyük ilgi çeken performansı öyle etkileyici olmuştur ki eşcinsellerden fazla eşcinsel olmayan çiftler gelmeye başlamıştır. 1972’deki “Cabarett” adlı filmin başarısından dolayı kulüpler isimlerini kabare diye değiştirmişlerdir.

1980’lerde otel ve restoranlarda kabare odaları açılmaya başlanmıştır. Algonquin Hotel’deki Oak Room ve Rainbow ile Stars’taki Rainbow Room’dur. Sonrasında ortaya çıkan AIDS hastalığı ile insanların gece hayatlarını daha sessiz yaşamayı tercih etmesiyle kabare odaları kapanmaya başlamıştır (Kenrick, 2003). Avusturya’da ise açılan Kulisse, Wiener Metropol, Kabarett Niedermair, Spektakel gibi yeni kabare tiyatroları ile Lukas Resetarits, Josef Hader, Andreas Vitasek, Dolores Schmidinger ve Roland Düringer gibi yeni sanatçılar bariz bir yükseliş yaşatarak geleneksel Avusturya kabaresinin sınırlarını aşan programlar ve şovlar yapmışlardır (Cabaret in Austria, 2018). 1980’li yılların sonuna doğru Sovyet bloğun çöküşü ile kabareler doğu Avrupa’daki önemlerini yitirdiler (Gale, 2006).

1990 – 2000’li yıllarda Amerika’da büyük kabare salonlarında sadece ünlü isimlerin gösterilerine yer verilmektedir. Küçük kabare salonlarının tamamına yakını kapanmıştır. 1990’lı yılların başından beri Nunsense, Forever Plaid, Forbidden

Broadway gibi bazı Broadway müzikalleri için kabare bir çıkış noktası olmuştur (Kenrick, 2003).

Günümüzde ise Amerika’da kabarelerin azaldığı görülmektedir. Kabare oyunlarının fiyatları neredeyse Broadway oyunları kadar yüksek olduğundan seyirciler tercihlerini bu yönde yapmamaktadır (Mink, 2017). 2008 yılında kurulan “Red Light” kabaresi taşlamalardan uzaklaşmış olsa da eğlence ağırlıklı şovlarla kabare ruhunu yaşatmaya çalışmaktadır (Radikal, 2014). Mink’in (2017) ifade ettiğine göre, Broadway’de yer alan *Feinstein’s/54 Below*, tiyatro biçiminde kabare programlarına yer vermektedir. Caz efsanesi olan Charlie ‘Bird’ Parker’ın isminden ilham alınan Birdland’da kabare ve caz müziğin birleştiği programlar yer almaktadır. Duplex, Joe’s Pub ve Cafe Carlyle günümüzde öne çıkan diğer kabarelerdir.

Gale’in (2006) ifade ettiği gibi; Günümüzde Doğu Avrupa’da bazı eğlenceli topluluklar ve sanatçılar kabarelerde devam etmesine rağmen, kabarenin 1920’lerdeki rolü olan; sanatsal yenilik, eleştirel bakış ve bunları eğlence ile bir arada vermek gibi amaçlar ortadan kalkmıştır.

Günümüzde Fransa’da hala aktif devam eden “Le Lido” yeni revüler ile çalışmalarına devam etmektedir. Buradaki şovlarda modern teknolojiler kullanılmakta, etkileyici sahne tasarımları ile kostümler dikkat çekmektedir. Ayrıca kadın dansçılara, erkek dansçılar da eşlik etmektedir. Paris’te günümüzde ihtişam ve eğlenceyi bir arada sunan pek çok simgesel kabare bulunmaktadır (Dünyasırtımda, 2018). 1889 yılın beri temsillerine devam eden Moulin Rouge da ‘Féerie’ (Büyü) isimli şovları ile devam etmektedir. Bu şovda 60 kişilik dans kadrosu vardır. Burası Kan-kan dansının ilk ortaya çıktığı yer olarak kabul edilir ve 850 kişi kapasitesi vardır. Revü ve akrobat şovların izlenebileceği bir yerdir (Parisinfo, 2018). Crazy Horse Saloon ise ‘Dessous Dessus’ isimli şovlarıyla devam etmektedir. Geleneksel bir biçimde silüetlerin ışık ve gölge oyunu ile ön plana çıkartıldığı bir mekândır. Müzik ve hiciv yapan kabarelere ise Paris’te rastlamak mümkündür (Wikizero, 2018).

Germany Culturel (2018)’de açıklandığına göre ise; günümüzde Berlin’de Wintergarten Variete gibi kabareler dışında yeni mekânların büyük çoğunluğunda trans sanatçıların şovları yer almaktadır. Örneğin, Wilmersdorf’ta yer alan Bar Jeder

Vernuft, birçok aynadan oluşan bir çadırda eğlenceli gösteriler sunmaktadır. Schöneberg’de bulunan Kleine Nachtrevue’ta ise makyajla feminenleşen Marlene Dietrich, burlesque ve çıplak bale içeren gösteriler sunmaktadır. 60 seyirci kapasiteli Scheinbar Varieté ise seyircilerin de sahneye çıkabildiği ayrıca amatör palyaço, jonglör ve pandomim sanatçılarının gösteri yapabildiği “açık sahne” diye adlandırılan akşam eğlenceleri ile ünlü bir mekândır.

Zaman içinde Kabare Tiyatrolarının ortaya çıkış amaçları olan politik mesaj verme, taşlama, eleştiri gibi kaygılardan uzaklaştığı, eğlence ve komedi unsurlarının ön plana geçtiği şovlara, gösterimlere dönüştüğü söylenebilir. Amerika ve Avrupa’da günümüz kabarelerinde *drag queen* ve *barlesque* şovlarına da yer verilmektedir. Drag queen’ler genellikle eğlendirmek amacıyla, abartılı, feminize giyinmiş ve feminen davranan erkekler için kullanılan bir terimdir. Bu tarz kişilerden oluşan şov türüdür. Burlesque ise cinsel öğelerin bulunduğu komedi ve feminen striptiz öğeleri barındıran bir şov türüdür (Wikizero, 2018).

2.3. Kabare Tiyatrosunun Özellikleri

Haldun Taner’in (1989:122) ifadelerine göre; M.Ö. de kabare özelliklerini bulmak mümkündür. Hipponex’in, Hegemon’un ilk komikleri, kendilerine hep günlük hayattan canlı, yaşayan örnekler seçmeleri örnek gösterilebilir. Özellikle aktüel konulara yönelen Aristofanes göz önüne alınarak, açık biçim ve Bertolt Brecht tiyatrosu özellikleri incelendiğinde kabare özelliklerini görmek mümkündür.

Komedyanın kökenine bakıldığında; Aristoteles’e göre, komedya bolluk tanrısı Dionisos’un fallus türkülerinden doğmuştur. Bu kültürün amacı, insanlığın üretkenliğini arttırmak ve toplumu arındırmaktır. Dionisos kültürünün en önemli iki öğesinden biri olan üretkenlikten kastı, cinsellik olması ve arınmadan kastı ise coşku olmasıdır. M.Ö. 5. yy. Atina’ında şarkıyla, dansla, şarapla coşan insanlığın kendinden geçip tanrı ile buluşacağı inancı, Eski Komedya’da yoğun olarak yer alan açık saçıklık, cinsellik, dans ve şarkının oluşturduğu bütünleşmenin, bütün seyirciyi sarıp

sarmalayan coşkunun ana kaynağı olmuştur (Yüksel, 1990). Araştırmacılar tarafından üzerinde durulan ancak Eski Komedyanın üzerindeki etkisi net olarak bilinmeyen diğer bir etken de M.Ö. 5. yy. da yaşamış olan Sicilyalı ozan Epikarmos'tur. Aristoteles'e göre Epikarmos, ilk güldürücü ve eğlendirici olaylar dizisini biçimlendiren ozandır. Yunan dünyasındaki ozanların sık sık gittiği kültür merkezinde yetişen Epikarmos, İonyalı'lardan söylem, mitoloji ve parodi anlayışını, Doryalılardan ise müzikli, basit ve alaylı bir dille anlatan komedi anlayışını almıştır. Epikarmos'un oyunları, gülmece ve düşünceyle bağlanmış ve espri açısından da doludur (Lever, 1956:45).

Komedyadan önce gelişen Tragedya türünde zengin bir şiir bilgisi vardı. Lever'in (1956:43) ifade ettiği gibi; çeşitli etkenlerden şekillenmesi açısından Komedy geleneğinden söz edilmektedir. "Komos" bu etkenlerin içinde en önemle durulandır. "Komos", Komedy sözcüğünün kökeninden gelen "cümbüş" (içkili eğlenti) demektir. Bolluk tanrısı Dionisos adına, "Komos" gerçekleştirilen bir ritüeldir. M.Ö. 501 yılında açık seçik sözleri olan şarkılar söyleyerek, müzikle dans edip, seyircilere ya da alaycı bir yaklaşımla Atina'nın ünlü kişilerine maskaralık yaparak, söz dokundurarak yol boyunca ilerleyen heyecanlı "Komos" korolarının Dionisos Şenlikleri'nin meşru bir parçası olduğu dile getirilmektedir. Eski Komedyanın korolarında da görüldüğü gibi koro üyeleri daha sonra maske takar ve hayvan kılığına bürünürlerdi. Yüksel'in (1990) ifade ettiği gibi; Ayrıca bir yarışma özelliği içerdiği öne sürülen bir çeşit Atina "Komos"u 4 bölüm içermektedir. Bu bölümler "koronun girişi", "iki koro önderi arasında tartışma", "koronun halka seslenişi" ve "koronun şarkı söyleyerek" çıkışıdır. Korodan kişilerin doğaçlama yoluyla Komos alayları'nın geçişi sırasında yaptıkları taşlamalar da Yunan şiirinde bilinmektedir. Diğer bir örnek, M.Ö. 8. yüzyılın Yunan ozanlarından Arşiloşos, diline doladığı kişileri sanatlı bir dille yerin dibine batırmasıyla ünlüdür. Seyircinin oyunu izlerken, düşünce olarak bir süreçten geçtiği düşünülebilir. Bu özelliğin kabare tiyatrolarında kullanılmasına örnek verecek olursak, kabare tiyatrolarının giriş şarkılarıyla oyunlarına başladıkları söylenebilir.

Komedyaya yazarı Aristofanes, komedyanın sadece eğlence amacı gütmeyeceği, toplumun beğenisini eğittiği, ahlak eğitmeni ve siyaset danışmanı görevini yaptığını savunmuş ve eserlerinde doğruları söyleyerek, büyük makamlardaki yanlış ve kötü kişilere tiyatrunun komedi yolu ile saldırarak ülkeyi temizlediğini söylemektedir. Aristofanes Eski Komedyaya türünde önemli eserler vermiştir (Lever, 1956:8). Toplumun şartlandırıldığını fark etmesi ve bu şartlandırmadan kurtulduğu söylenebilir. Haldun Taner ile Aristofanes ilişkisine bakıldığında her iki oyun yazarının da aynı hedefi amaçladıkları söylenebilir.

Aristofanes, Atina demokrasisinin yurttaşlarına tanıdığı düşünce ve konuşma özgürlüğünü kullanarak, toplumu eğitme görevini üstlenmiştir. Bu düşünme ve konuşma özgürlüğünü oyunlarında kullanırken, temel araç olarak koroyu kullanmıştır. Oyunlarda ortaya atılan ve tartışmayı alevlendiren, tartışmanın her iki kutbunda da yer alan ve oyunda öne çıkarak seyirciye yazar adına seslenen koronun, Eski Komedyaya da vatandaşın vicdanı ve kafası gibi olduğu dile getirilmektedir. Aristofanes'in Dionisos tutkunu olduğu için, oyunlarında Dionisos coşkusunu, şiir-şarkı-dans bağlantısını işleyerek yaşam ve doğa sevgisini seyirciye ilettiği ve gerçek yaşamın boyutlarını ters yüz ederek fantezi bir dünya oluşturduğu ifade edilmektedir (Yüksel, 1990). Bu özelliğin kabare tiyatrolarında kullanılmasına örnek verecek olursak, şiir-şarkı-dans gibi kısımlardan bir kurulu düzenin oluşturulduğu ve epizitoların birbirine bağlandığı söylenebilir. Bu anlamda koronun önemli bir yer kapladığı söylenilebilir. Oral'ın (1983) ifade ettiği gibi; Aristofanes, Eski Komedyanın hem eğitici hem de güldürücü yönünü fantezi dünyasına çevirerek ustaca kullanmıştır. Toplumun ünlü olarak kabul ettiği kişileri, tanrıyı, sokaktaki kişilerle oyunlarında yan yana getirerek tartışmalar oluşturmuştur. Toplumun bozuk yönlerine eleştirirken taşlamalardan, incelikli söz oyunlarından, küfürlü açık saçık şakalara kadar tüm güldürü öğelerinin ustaca kullandığı söylenebilir.

Aristofanes'in yazdığı iki oyunda Orta Komedyanın bir geçiş dönemi olduğu, görülmektedir. Pelepones Savaşı'ndan sonra yazılan bu iki eser Kadınlar Yönetimi ve Plutus'dur. Bu iki oyunda da fantezi dünyası anlatımının sınırlandırıldığını, dans ve şarkıların azaltıldığını, koronun işlevinin ekonomik sebepler nedeni ile en aza

indirildiği, oyunun bütünü kapsayan olaylar dizisinin oluşturulduğunu, oyunda gündelik konuşmalara yer verildiğini, dünya ile ilişkilerinin koparıldığı görülmektedir. Hatta Plutus oyununda koronun neredeyse tamamı ortadan kalkmış olduğunu ve parabasis bölümünün hiç olmadığını görülmektedir. Konu anlatımı için her iki oyunda da Atina'nın eski öneminin kalmadığını ve savaş nedeni ile yoksulluğun ve çaresizliğin egemen olduğu gözlenmektedir (Anderson, 1978: 27). Toplumsal, sosyal, ekonomik problemlerden dolayı oyunların sahneleme anlayışının şekil değiştirdiği söylenebilir.

Orta Komedyada döneminde konuşma ve düşünce özgürlüğü ortamı azalmış ve yurttaşlık bilinci taşıyan toplum anlayışından, maddeci bir toplum anlayışına geçilmiştir. (Özdemir, 2006:82). Tiyatro anlayışının yurttaş olma kaygısından uzaklaşarak, seyirciyi güldürme anlayışına evrildiği söylenebilir. Bu problemlerin hala günümüzde de devam ettiğinden bahsedilebilir.

Orta Komedyadan sonra Yeni Komedyaya geçildiği görülmektedir. Yeni Komedyada ile birlikte konular sınırlandırılmış ve bu konulara orta sınıf da dâhil edilmiştir. Sonuçta bakıldığında, Yeni Komedyada döneminde sevişen gençler, karı-koca ilişkileri, baba-oğul ilişkileri, efendi-uşak ilişkileri evdeki mutluluk, ayrı düşmeler ve kavuşmaların da orta sınıfın konusu olduğu görülmektedir (Yüksel, 1990).

Yeni komedyanın yarattığı dünyada Tanrılara yer olmadığı belirtilmektedir. Bu dönemin oyunlarında ozan kendi adına konuşmaz, politik öğütler olmadığı gibi taşlamalara da pek rastlanmaz (Anderson, 1978:27). Günümüzde de kabarelerin bu tarz amaçlardan uzaklaştığı söylenebilir. Yeni Komedyada dönemi, Atina'nın M.Ö. 4. yy. gündelik yaşamlarını konu alarak betimlemektedir. Yeni Komedyada oyunlarında olay dizisi oyunun içine tamamen yedirilmiştir. Bu dönemde koro, beş bölümden oluşan oyunun bölüm aralarında oyunun konusundan bağımsız olacak şekilde şarkılar söylemektedir. Sergilenen oyunda dramatik yanılsama yapılmaya çalışılmaktadır (Brockett, 1974:100-101). Ancak Eski Komedyada da yer alan seyirciye seslenme bölümü tamamen atılamamış, zaman zaman seyirciye seslenilerek yanılsamanın bozulduğu görülmektedir.

Diğer tamamlayıcı özellikler açık biçim de görülmektedir. Kabare tiyatrosunun genel özellikleri açık biçim özelliklerine de dayanır. İncelendiğinde kabare özelliklerini görmek mümkündür.

Açık biçim, tiyatro kavramları sözlüğünde, iki tiyatro biçiminden başlıca biri, yanılsamacı olmayan tiyatro, göstermecî tiyatro, kapalı oyun biçiminin karşıtı, epik tiyatro biçimi olarak yer almaktadır. Açık biçimli oyunlarda olayın çözüme ulaştırılmaması, düşüncelerin ölçsüz olması yer almaktadır. Hareket tek olmadığı gibi bir şekilde sonuçlandırılmamış ve neticeye bağlanmamıştır (Çalışlar, 2004:14). Açık biçimli oyunlarda olaylar yan yana bulunurlar ve bu olaylar süreklilik barındırmazlar. Ancak olaylardaki bu dağınıklığı toparlayan teknikler mevcuttur. Kimi zaman olaylar çizgisi birbirini tamamlar ve tanımlar. Bu tamamlama ve tanımlamanın yolu mecaz ve imgeler yolu ile olur. Olaylar sürekli bir biçimde sonuca doğru gitmez. Açık biçimli oyunlarda olayların sonsuz bir çember şeklinde olduğu belirtilmektedir. Sahneler hızlı bir şekilde birbirinin üstüne yığılan çok yönlü dünya görüşlerinin toparlanması ve bütünü anlamı bir bütünleme noktası olan sahnede olduğu ifade edilmektedir. Bu durum bazen oyunun başında, bazen ortasında bazen de sonun yer almaktadır (Akı, 1968: 35).

Açık biçim oyununda kuruluş aşağıdan yukarıya biçimindedir. Çalışlar'ın (2004: 7-8) ifade ettiği gibi; Oyunun bütünü düzenlenmesi gibi bir durum söz konusu değildir. Bu teknikte söz konusu olan, dağılmış bölümlerin nasıl kapatılacağı, olayların ufak parçalarının nasıl yönetileceği, nasıl düzenleneceğidir. Açık biçim oyun tekniğinde oyunlar büyük karmaşık olaylardan kurtarılmıştır. Bu biçimde aksiyon daha perde açılmadan başlamış ve perde kapandıktan sonra da devam etmektedir.

Açık biçim oyun tekniğinde olay dizisi tek olmayıp, düz bir çizgide ilerlememektedir. Yani serim-düğüm-çözüm tek bir bütüne bağlı değildir. Sahnelenen oyun, serim bölümü olmadan direkt düğüm ile başlayıp sahnelenen olayın içerisinde serim kısmı aktarılabilir ve aktarılan olay bitene kadar da bu bölüm devam edebilir. Daha önce aktarıldığı gibi aksiyon ilk sahne ile başlamaz ve oyun sona erdiğinde aksiyonun da bitmiş olması söz konusu değildir. Oyun epizodik bir biçime sahip olup, her epizotlar kendi arasında serim, düğüm ve çözüme sahiptir. Epizotlar kendi

aralarında yer değiştirebilir ve bu oyunda bir değişiklik, farklılık oluşturmaz. Epizotlar arasında şarkı ve konuşmacılar oldukça yaygındır (Nutku, 1998:105). Epizotların kendi aralarında yer değiştirebildiği söylenebilir. Epizotlar birbirine bağlanırken şarkı veya konuşmacı kullanılır bu ve benzer özellikler kabare tiyatrosunda da görülmektedir.

Açık biçim oyunlarda, eylemler düz bir çizgide ilerlemediği gibi tek de değildir. Eylemler tezatlıklarla ilerler. Olaylar kendi içinde süreklilik sağlamazlar. Bu nedenle, yer-zaman ve serim-düğüm-çözüm birliği yer almaktadır. Açık biçimli oyunlarda sahneler tek başlarına vardır ve eylemden bağımsızlaşmışlardır. Açık biçimli teknikte oyun, dış eylemlerle değil iç eylemlerle belirlenir. Oyunun asıl konusu her sahnede farklı görünmektedir. Oyunda yer alan kahramanlar, oyunun merkezinde yer almaktadır. Hatta kahramanların hareketlerini sahneler değil, dış dünya belirler. Seyirciye seslenme veya şarkılar yolu ile oyun hakkında bilgi verilir ve sahne hakkında yorum yapılır (Çalışlar, 2004:7-8). Oyuncuların ön planda oldukları söylenebilir. Oyuncular, seyirciye oyun oynadıklarını duyururlar. Sahne giysisi, donanım, ışıklandırma, sahne tasarımı, sahne etmenlerinin yanılmasını bozmak ve seyirciye bilgi vermek için kullanıldığı düşünülebilir. Bu sayede yanılma bozulmaktadır. Kabare tiyatrolarının bir başka özelliği olduğu söylenebilir.

Sergilenen oyunun başoyuncusunun karşısında kahramanlar değil, olaylar mevcuttur. Her epizotta farklı dış görünüşler ile aynı zihniyetin kahramanı üzerine yürünür. Oyunun sonuna doğru bu kahraman aynı zihniyet tarafından sarılmış yani kuşatılmıştır. Kahramanın genel duruşu ve oyunda verdiği kararlar oyunun genel çerçevesini aktarır. Oyundaki kişiler oyunun vermek istediği amaca hizmet etmektedir. Olaylar ilerledikçe kahraman her epizotta ayrı bir karakter özelliğini göstermektedir (Batıman, 1955:79). Açık Biçim oyun tekniğinde dil çeşitlilik göstermektedir. Çok yönlü bir dil kullanımı mevcuttur. Açık biçim oyun tekniğinde aynı kahramanın farklı dil özellikleri ile konuşmasına rastlanabilir. Bu durum kahramanın kendisiyle olan çatışmanın kanıtıdır. Karakterlerin konuşmaları geçişe uygun bir şekilde seçilir. Oyundaki tüm karakterlerin aynı biçim ve üslupta konuşmadığı görülmektedir (Çamurdan, 2006:28)

Oyunda zaman, sahnenin çok daha önce başlamış gibi gösterildiği bir yapıya sahiptir. Epizotlar arasında zaman sıçraması mevcuttur. Bu biçimde geriye dönüşte sıkça kullanılan bir yöntemdir. Seyirciye oyunun bir oyun olduğu hatırlatılması doğrultusunda geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zamandan kopartılarak yeni bir zaman kavramına bırakılır (Çalışlar, 2004:5). Açık biçim oyunda yukarıda anlatılan kavram haricindeki en önemli özellik tiyatro oyuncularının oyun esnasında izleyiciye oyun oynadıklarını belirtmesidir. Bu durum, izleyici ile doğrudan iletişime girerek ya da karakterin rol yaptığı oyundan sıyrılıp oyuna bir başka göz olarak eklenmesi ile olabilmektedir (Çamurdan, 1996:12). Epizotlar arasında zaman kavramının olmaması ve oyuncuların sahnede bir oyun oynadıklarını seyircilerine aktarmaları bakımından incelendiğinde bu özelliklerin kabare tiyatrolarında da kullanıldığı söylenebilir.

Kabare tiyatrosu incelendiğinde görülen bir başka özellik, Brecht'in epik tiyatrosudur. Açık biçimin, yöntemleşmiş hali olan epik tiyatro kavramının kabare tiyatrolarında da kullanıldığı görülmektedir.

Dünya savaşı sırasında güçlenmeye başlayan ve etkisini belirli bir ölçüde halen devam ettiren politik tiyatro türünün kurucusu Alman tiyatro yönetmeni Erwin Piscator'dur. Piscator, belgesel tiyatro ile politik tiyatroyu gerçekleştirerek izleyicinin sahne ile bütünleşmesini sağlayarak, bütünsel tiyatro kuramını ortaya çıkarmıştır. Piscator, politik tiyatro biçiminin dramatik değil de epik olması gerektiğini düşünerek Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramının temelini oluşturmuştur (Enginün, 2001: 48).

Bertolt Brecht, epik tiyatroyu 'Bilim Çağının Tiyatrosu' olarak nitelemiştir. Burjuva tiyatrosu, seyircilerin toplumsal olayların incelenmesinin ve eleştirilmesinin kendi çıkarlarını zedeleyecek olması düşüncesi ile oyunlarında toplumsal yasadan söz etmez. Brecht'e göre sanatın görevi, tıpkı bilimdeki gibi, yukarıda bahsedilen engellemeyi aşarak topluma bilinç vermek ve toplumun üretici olmasını sağlamaktır. Epik tiyatro bunu başarabilmek için gerçeği doğru ve etkili bir biçimde göstermeyi amaçlamıştır. Epik tiyatro anlayışına göre sanat, insanın bu dünyada yaşayabilmesi için ona doğru bilgiyi vermelidir. Bu nedenle Epik tiyatro, bilim çağının tiyatrosu olarak sayılmaktadır. Epik tiyatroda doğa, koşullara bağlı olarak değişmektedir. Epik tiyatro, toplumun kaderini değiştirecek toplumsal güce inanmaktadır. Epik tiyatro

düşüncesinde, tiyatronun eğlendirici olması temel ilke olarak kabul edilmiştir (Şener, 2010:275).

Brecht'in epik tiyatrosunun amacı, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal yaşamın diyalektik bağını açıklamak ve seyircinin bu konuda düşünmesini sağlayarak bilinçlendirmektir (Demir,2017). Epik tiyatro seyirciye bir görüşü benimsetmek yerine, sorunlar yaratan durumu tarihsel koşullar içinde bu durumun değişebilir olduğunu göstermektir. Brecht'in (2011:46) ifade ettiği gibi; Epik tiyatro ilişkisini cazibeli söz kümeleri ile ifade edilemeyeceğini, epik tiyatro kavramı ayrıntıları, sahne tekniğini, sahne müziğini, dramaturgiyi, oyuncunun oyununu, film kullanışını kapsadığını belirtmiştir. Seyircinin duygularından çok aklına yönelmesi, epik tiyatronun asıl konusudur. Kabare tiyatrolarının da seyircilerine karşı amacı bu özellik olmaktadır.

Brecht, dramatik tiyatro anlayışına karşılık geliştirdiği düşünme ağırlıklı olan epik tiyatroyu geliştirmiştir. Oyunları çoğu sömüren ve sömürülen, ezen ve ezilen ilişkisini anlattığı bir düşünce modeli niteliği taşımaktadır, bu nedenle de gerçeği yansıtan benzetmeci bir tiyatro anlayışına karşı çıkmaktadır. Bu düşünceye göre, izleyici asla tiyatroda sergilenen olaylara kendini kaptırmamalı ve oyun izlediğini unutmamalıdır (Şener, 2010:270). Bu düşüncelerin izinde her türlü ilizyonun (yanılsama) bozulduğu, sahne hilelerinin yasak olduğu, seyirci ve sahne arasındaki duvarın yıkıldığı ifade edilebilir.

Epik tiyatro aynı zamanda popüler tiyatro anlayışına da karşı çıkmaktadır. Bertolt Brecht, bu tarz tiyatroların insan ilişkilerini anlatmada yeterli olmadığını savunmaktadır. Epik tiyatro akımı, avangart tiyatro akımlarıyla ilgilenen, politik konulara yoğun ilgi gösteren ülkelerde de ilgi görmüştür. 1954 yılında kendi epik tiyatrosu ile ilgili Paris'te Bertolt Brecht'in verdiği temsiller oldukça etkili olmuş, Avrupa tiyatrosunda bu temsiller ciddi tartışmalara yol açmıştır. Brecht tiyatrosunda; olaylara eleştirel gözle, uzak açıdan bakıldığı ve sanki yeni bir ağızdan anlatılıyormuş gibi oynandığını belirtmek için 'epik' sözcüğünü kullanmıştır (Kesting, 1985: 63).

Brecht'e göre epik tiyatro, toplumun önemli gerçekleri ve sorunları olan işsizlik, ekonomik çöküntü, açlık ve savaş gibi sorunlarını ele alıp, sorunu oluşturan

temel nedenleri ortaya çıkartmalıdır. Burjuva tiyatrosu olan gerçekçi-doğalcı tiyatro, kendi sınıfının çıkarı ile koşullandığı için toplumun sorunlarına ve bu sorunların temel nedenlerine inmediğini söylemektedir. Epik tiyatro ürünleri, toplumsal yasaların doğru bir şekilde tanımlanması ile elde edilmektedir. Epik tiyatro, bu yasaları ele alarak karmaşık ve çok yönlü olan gerçeği temelinden kavramaya çalışmıştır. Epik tiyatro, hayaller bırakılmadan, somut gerçeklerden soyutlanmıştır. Bertolt Brecht gerçeğe hâkim olabilmek için, sadece taklitten değil, bütün yansıma ve anlatma araçlarından yararlanmaktadır. Epik tiyatro seyircisi, sahnedeki olayın dışında kalıp, bir gözlemci gibi inceler ve eleştirir (Nutku, 2007: 42). Epik tiyatro ile seyirci, oynanan oyunu olduğu gibi kabul etmeyip, eleştirip yorumlayarak sunulan olayı düşünme sürecine girer ve bu olayı değiştirme yollarını araştırmaya başladığı söylenebilir.

Brecht Dramaturgisi, oyuncuya kısıtlama koymak yerine özgürleştirmektedir. Gelişimini noktalamamakta önünü açmaktadır. Tersine ona perspektif getirerek önünü açar. Brecht Dramaturgisinin istediği yasallık; netleşmiş kurallar biçiminde konacak dramaturgi yasaları değildir. Onun içeriğini, oyun içeriğini, öyküsünü, durumlarını kişilerini, toplumsal konunun nesnel yasalarına uygun olarak düzenlemenin ve eylem haline getirmenin bir yöntemidir. Brecht'in getirdiği yaklaşımın bir içeriğin biçimini bulmanın yöntemi olduğu dile getirilmektedir. Burada da belirtildiği gibi ilerlemeyi, değiştirmeyi, yenilemeyi, kanıksanmışlığı ve kabullenmişliğin engellenmesi gerektiğini öne süren Brecht'e yaklaşımın onun beklediği düzeyde değişime açık ve yenilikçi olması beklenmelidir. Brecht dünyayı belli bir amaç doğrultusunda değiştirmekten çok diyalektik yoldan değiştirmenin, sürekli ileriye dönük düşünmeyi ve aramayı, nesnelerin sürekli akış içinde olmasını isteyen felsefi yönüyle geliştirmiştir. (Doksan Yaşında Haldun Taneri Anarken, 2010: 33).

Epik tiyatro ile kabare tiyatrosunun ilişkisi, seyircinin karakterle bütünleşmeden daha çok dışarıdan bakması ile ilişkilendirilebilmektedir. Çiftçioğlu'nun (2018) ifade ettiği gibi, Kabare tiyatrosu yanılsamacı olmayan bir türdür, zaten bu nedenle izleyici karaktere dışarıdan bakabilmektedir. Oyuncu, oyunun için de çıkarak kendini anlatabilmekte ve sonradan skece dönebilmektedir. Bunun

içinde daha çok eğlenceli olması için, müzikler yazılmış, şarkılar söylenmiş, şarkı sözleri yazılmış, danslar konulmuştur.

Buraya kadar bahsedilen özellikleri ele alırsak Marinetti'nin ifade ettiği, “Hiçbir alışkanlığa, ustaya bağlı olmayan bir tiyatro türüdür. Bir öykü üzerine odaklanmaz ve oynanan oyunlar bir gelişim çizgisi izlememektedir.” Bunun en önemli nedeni biraz önce bahsedildiği gibi oyunun bir öykü üzerinde odaklanılmamasından kaynaklanmaktadır. Böyle bir tiyatro türünde seyirci, sadece oyunu izleyen gözlemci kişiden ayrılarak oyuna bir şekilde dâhil olan oyuna katılımcı durumuna geldiği düşünülebilir (Gürün, 2006). Bu açıklama ile bahsedilen Aristofanes, açık biçim ve Brecht'in epik tiyatro özellikleri düşünülürse kabare tiyatrosunu oluşturan özellikler olarak nitelendirilmektedir.

Metin Akpınar'ın (2016) ifadesine göre kabare tiyatrosu, ‘açık biçimde oynanan göstermecî tiyatro türüdür.’ Kabare tiyatrosunda yer-zaman kavramları olmadığı gibi, serim-düğüm-çözüm gibi arka arkaya sıralanan sahneler de yer almamaktadır. Bu bağlamda kabare tiyatro türünün ‘yanılsamacı olmayan” bir tiyatro türü olduğu söylenebilir. Kabare tiyatronun seyircilerle sohbet havasında olan bir tiyatro türü olduğu dile getirilmektedir. Seyirciye az sonra izleyeceği oyunun bir yanılsama olacağı önceden belirtilmektedir. Kabare türünde alaylı, şakacı ve ince bir üslup kullanılmaktadır.

Kabare Tiyatrosunda olaylara tek boyutlu yaklaşılmaz ve izleyenlerin rahatlaması sağlanır. Kabare Tiyatrosu sadece politik taşlama değildir. Aynı zamanda toplumsal değişimin mümkün olduğuna vurgu yapılır. Öngörülerıyla, izleyiciyi var olan durumu sorgulamaya yönlendirir ve dolaylı olarak sistemi beğenmez. Kabare de kelimelerle söylenemeyen şarkılarla, şarkılarla söylenemeyen ise danslarla ifade edilir.

Haldun Taner'in tespitleri kabare tiyatrosunun aslında olan politik tiyatro özelliğinin üzerinde durulması bakımından önemlidir. Taner'e (1989: 126) göre; Kabare Tiyatrosu, bir saldırı tiyatrosudur. Kabare tiyatro oyuncusu herhangi bir kişi olamaz. Kabare tiyatro Oyuncusu karşı olmak için karşı olmamalıdır, oyuncu yürekli olmalıdır. Haldun Taner'in aktarımıyla:

Kabare Tiyatrosu genel bozukluklara, ölçsüzlölklere karşı, sosyal adaletsizliklere ölçüyü getiren bir küçümseme aralığı koymaktadır. Bir olaya alayla bakmak, gülerek bakmak o olaya uzaktan bakmak demektir. O olayın içinde kaynaşp o olaydan dışarıya çıkamayan insanlara başka üzüntüleri hatırlatmak demektir. Kısaca uyarı demektir (Taner, 1989: 126).

Ahmet Gülhan'ın (2018) ifadesine göre ise; bir başkaldırı ve isyan tiyatrosudur. Kabare Tiyatrosu, bu isyan halini anlatırken güleç bir şekilde şaka ve alay yoluyla yapmaktadır. Sadece eğlendirmeyi amaçlamayıp biraz da tuttuğunu kopardığı için ironi tiyatrosu olduğundan bahsedilebilir.

Kabare Tiyatrosu, halkı bilinçlendirir, halkı uyarır ve diğer tiyatro türlerinden daha yürekli bir biçimde çevresel durumları ve olayları dile getirmektedir. Seyirciye farklı bir bakış açısı sağlayarak düşünmeye iten bir tiyatro türüdür. Seyircinin izlediklerinden rahatsız olması beklenmektedir (Taner, 1989:123). Güncel hayatta yaşanan olaylarda doğru bildiklerinin yanlış olmasına istinaden doğan bir rahatsızlık şeklidir. Haldun Taner gibi yazarların seyirciyi bilinçlendirme isteğı mevcuttur. Kabare tiyatrosu da bu mesaj üzerine odaklıdır (Akpınar,2016).

Kabare tiyatrosu genelde Yüksel'in (2000:42) ifade ettiğı gibi; monologlardan, skeçlerden ve şarkılardan oluşmaktadır. Oyuncuların beraber yer aldıkları final ve giriş bölümleri gösterinin görüşü üzerine odaklanmaktadır. Aktüel olaylar, politik gelişmeler ve içerik bağlamında değışebilme özelliğine sahiptir. Kabare tiyatrosunun başarısı, seyircinin genel kültürü, bilgi dağarcığı ve sisteme bakışıyla doğru orantılıdır. Bu yüzden kabare tiyatrosunu izlemeye gelen seyirci konu hakkında daha önceden bilgi sahibi olmalı ve güncel olayları takip etmesi gerekmektedir. Böylelikle oyunda aktarılmak istenen bilgiyi doğru şekilde anlayabilmektedir. Seyircinin, tiyatroda aktarılan olayları algılayabilme ve yorumlayabilme becerisine sahip olması gerektiğı ifade edilmektedir. Kabare Tiyatrosunun en önemli özelliğinin bu olduğu söylenebilir.

Kabare türü ile diğer türlerin kalıcılıklarını karşılaştırmak çok da doğru olmamaktadır. Haldun Taner'e göre; "Kabare, bir edebi metin değildir. Edebi metin

olarak varsayanlar hata yapmış olmaktadır. Kabare, güncel olayların hicvidir. Kendine ve o güne özgüdür. O gün geçtikten sonra kıymeti kalmamaktadır” (Erdoğan, 2018). Kabare Tiyatrosunun taşlama özelliği karşılaştırılarak bakıldığında diğer tiyatro türlerinde yeteri kadar işlenmeyen meselelerin ele alınması, konusu bakımından güncel olayları temel aldığından her daim kendini yenilemek zorunda olmaktadır. Bu nedenle Kabare Tiyatrosunu sürekli devinim halinde olduğu söylenebilir.

Kabare Tiyatrosunda sahne ile seyirci arasında güçlü bir alışveriş vardır. Joan M. McNally’e göre; “Kabare Tiyatrosunun ana temelini oluşturan politik ve kültürel gerginliklerin oluşması bir yandan da izleyicinin sorumluklarını belirler” (McNally, 1999). Haldun Taner’de, “Kabare Tiyatrosuna gidip onun bazı oyunlarından zevk alabilmek için insanın önceden bazı şeyleri öğrenmiş olması gerekiyor” şeklinde düşünmektedir (Taner, 1989: 126).

Kabare Tiyatrosunda gizli anlamlar veya düşünceler bulunmamaktadır. Kabare Tiyatrosunda, sahnelenen karakterler açık bir karaktere sahiptir. Bir olaya karşı davranış biçimleri ve o olaya karşı tepkileri tüm açıklığı ile birlikte seyirci tarafından anlaşılır ve ikinci bir anlamı olmamaktadır. Toplumdaki aktüel olan olayı yakalar ve taşlamanın merkezine koymaktadır. Sabah gündemde olan bir haberin akşam kabare oyununda sahnelenmesi gerekmektedir. Yani Kabare Tiyatrosu oyunları güncel olduğu için sürekli devinim halindedir. Kabare oyun metinlerinde etkili esprilerin bulunması ve bu esprilerin, toplumsal sorunlara karşı mizahi bir yapı olarak izleyici ile iyi bir iletişim kurması gerekmektedir. Kabare Tiyatrosunda anlatılmak istenen kısa ve öz bir şekilde anlatılmak zorundadır. Kabare Tiyatrosu seyirci açısından incelendiğinde; seviyeli, zeki, ince zevkli, mizahı açık, şaka seven bir seyirci topluluğu olduğunu görmekteyiz (Akpınar, 2016). Güncel olayları takip ettiği için her zaman taze ve yeni kaldığı söylenebilir.

3. TÜRKİYE’DE KABARE TİYATROSUNUN BAŞLANGICI, GELİŞİMİ VE BUGÜNÜ

3.1. Türkiye’de Kabare Tiyatrosunun Oluşumu

Türkiye’de kabare türü Haldun Taner aracılığı ile başlamıştır. Haldun Taner, 1930’lu ve 1950’li yıllarda Almanya’da, Avusturya’da bulunduğu zamanlarda biryandan da kabare tiyatrolarını takip eder. Bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir;

Bu tür, mizacıma uygun düştü. Ben de her okulda bulunan muzip öğrencilerden biriydim. Arkadaşlarıma takılır, sırası gelince espri yapar, alaylı şiirler yazarak sınıfı güldürürdüm. İşte ben sınıfın o çeşit bir öğrencisiydim. Kendini yüksekte alan, çok ciddi havalar yaratan, yücelik peşinde insanların balonunu delmekten hoşlanırdım. Bu tür, mizacıma uydu. Kabarelerden çıkmaz oldum. Memleketimde de bunun yapılması gerektiğini düşündüm (Taner, 1989:129).

Haldun Taner’e göre her toplumun nabzı, kabare tiyatrosunda atar. Düşünce ve ifade özgürlüğü olmayan yerde kabare tiyatrosu olamaz (Oral, 1983). Kabare Tiyatrosunda anlatılmak istenen daha da fazla abartılarak anlatılır. Toplumda yer alan aktüel olayları vurucu, atik ve hareketli bir şaka yolu ile yeren tür olduğu belirtilmektedir. Bir ayaklanma, isyan ile birlikte sataşma, bulaşma tiyatrosu olarak tanımlanmaktadır. Kabare Tiyatrosunda söz dalaşı ve politik taşlamalar fazlasıyla yer almaktadır. Ancak Kabare Tiyatrosu, gündelik yaşamdaki güncel olayları konu aldığından klasik tiyatrolar kadar kalıcı olamamaktadır (Taner, 1989: 108).

Kendisiyle yapılan söyleşide Türkiye’de Kabare Tiyatrosunun duayen isimlerinden olan Metin Akpınar, Kabare tiyatrosunun Türkiye’ye gelişini şöyle anlatmaktadır;

Önce dost meclislerinde toplanıyorlar. Biri ressam diğer arkadaşlarıyla sohbet ediyorlar hem arada şarkı söylüyorlar hem doğaçlama bir şeyler yapıyorlar. İlk örnek olarak bu çatıyı biliyoruz. Sonra Türkiye’de de 6-7 sene Kabare Tiyatrosu adı altında bir şeyler yapıyor. Bunun üzerine Haldun Taner olaya el atarak ‘Gen-ar’ Tiyatrosunda küçük bir ekiple kurarak sadece 3 gün için oynadıkları bir kabare denemesi var. Sonra da 1967 senesinde bizimle beraber kurduğu Devekuşu Kabare Tiyatrosu geliyor (Akpınar, Aktaran:Gürtunca, 2016).

Kabare tiyatrosunun Avrupa’da gösterdiği oluşum kademelerine göre Türkiye’de ortaya çıkıp yerleşme biçimi oldukça farklı olmuştur. Türkiye’de kabare tiyatrosunun temeli, Avrupa’daki gibi değildir. Temelleri bir gece kulübünde atılmıştır (Aktan, 1983:124).

Kabare Tiyatrosu başlangıcında da güncel olayları yeren, çevik, hareketli, şaka ve saldırı tiyatrosu olarak seyirciler tarafından benimsenmiştir. Olaylara fikri bir uzaklıktan bakarak; içeriğinde fazla bir politik taşlama yer aldığından ağız dalaşı olan polemiğe büyük oranda yer verir. Aslında Türkiye’deki Kabare Tiyatrosuna bakıldığında, tamamen uyarıcı bir niteliğe sahip bir tiyatro türü olduğu görülmektedir. Toplum ve bireylerin kendi eksiklikleriyle alay edip edemediklerini imtihan eder. Kabare Tiyatrosu, seyircisini seçen bir tiyatro türüdür (Çalışlar, 2004:161). Haldun Taner’in tekelci bir tiyatrodan çıkarak dünyaya, evrene açılma isteği vardır. Ancak tiyatronun evrene açılma isteğini, Türk oynayışı, sahneleyişi, yazarı, algılayışı ile Türk üslubu ile yapmak istemektedir. Haldun Taner’in bu isteği ve düşüncesi neden özgün bir Kabare Tiyatrosu oluşturduğunu göstermektedir. Haldun Taner’in, Geleneksel Türk tiyatrosuna ait özelliklerini kabareye sentezleyerek özgün bir Türk Kabare Tiyatrosu oluşturmak istemesi düşüncesinin temelidir. Haldun Taner’in kendi mizacının Kabare Tiyatrosu oluşturmaktaki etkisini vurgulamaktadır. Haldun Taner de kendi mizacının yatkınlığını vurgular ve böylelikle kendi mizacına yatkın olmasının avantajını kullanır (Oral,1983).

Metin Akpınar bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmektedir;

Cumhuriyet tiyatrosundan evvelki, sözel olan ve yazılı metni olmayan tiyatroya geleneksel Türk Tiyatrosu denilmektedir. Demek ki gelenek dolduğuna göre geleneksel Türk Tiyatrosu da vardır. Buradan yola çıkıp gelenekseli bünyesine alarak her bir kaynağından yararlanmış Kabare Tiyatrosu görünmektedir. Ayrıca Cumhuriyet ve Meşrutiyet Tiyatrosundan yararlanarak Çağdaş Tiyatroyu da bünyesine almış bir Kabare Tiyatrosu mevcuttur. Haldun Taner'in tanımıyla bu tür Kabare Tiyatrosu, bize has bir tür olmaktadır. Çok net bir kabare değildir. Varyete, şansölye, Cafe Theater değildir. Ama hepsinden yararlanan ortada bir tür bulunmaktadır. Bu türe Kabare Oyunları denilmektedir (Akpınar, Aktaran:Gürtunca, 2016).

Yüksel'in (1986:123-124) ifade ettiği gibi, Haldun Taner'in kendi oluşturduğu Kabare Tiyatrosunun özelliklerinden birincisi, Kabare Tiyatrosunun dar salonlarda ve küçük gruplu seyircilere karşı oynanmasıdır. İkinci özelliği, kabareci suya sabuna dokunmalıdır. Eğer kabareci uysal olursa kabareci olmaktan çıkmaktadır. Üçüncüsü, Haldun Taner'in Kabare Tiyatrosu oyunları, batıdaki Kabare Tiyatrosu oyunları gibi, güncel olaylara ve sorunlara alaycı bir yorum ile bakmaktadır. Oyunlarda oldukça fazla taşlama yer almaktadır ve polemikleri içerir. Bir uyarı tiyatrosu olduğu dile getirilmektedir.

Haldun Taner'in ilk amacı, toplumun tartışma gündeminde olan sorunları sahnede eleştirel gerçekçi bir yaklaşımla ve güldürünün uzak bakış açısıyla sergileyerek izleyicinin yaşamda ve toplumda yaşananları eleştirel bir yaklaşımla algılamasını sağlamaktır. Anlatılan bu amacı gerçekleştirmek için biçimsel denemeler yapmaktadır. Diğer bir amacı ise geniş bir seyirci kitlesi ile bütünleşmektir. Toplumsal sorunlarla ilgili konuları; gülmece anlayışının rahatlatıcı havasında bir tartışma biçimine dönüştürmesiyle birbirinden farklı, geniş seyirci kitlesinin bir ara getiriliyor olması özellikle dikkatle üzerinde durulması gereken başarısıdır. Haldun Taner, Geleneksel Türk tiyatrosu ve Dünya Tiyatrosu kuramcılarının pek çok farklı özelliğinden yararlanarak oyun kurgularıyla ve akışkan bir anlatımla seyircisinin dikkatini çekebilmektedir (Doksan Yaşında Haldun Taneri Anarken, 2010:35).

3.1.1. Haldun Taner'in Kabare Tiyatrosu ile Batı Tiyatrosunun Etkileşimi

Kabare Tiyatrosu incelendiğinde, kabare özelliklerinin birçok dönemden etkilendiğini görülmektedir. Antik dönem komedyasından özellikle Aristofanes ile beraber açık ve epik tiyatro özelliklerinin kullanıldığından yukarıda söz edilmişti. Çalışmanın bu bölümünde ise Haldun Taner'in Kabare Tiyatrosunu oluştururken bu özellikleri nasıl kullandığı anlatılacaktır.

Yüksel'in (1990) ifade ettiği gibi; komedy örneklerinde, tartışılan konu sonuçlandıktan sonra benimsenilen yeni düşüncenin mutlu yansımaları birbirine eklenmiş komik epizotlarla gösterilirdi. Haldun Taner, Kabare Tiyatro Oyunları yazmaya başladığında ustasının Aristofanes olduğunu dile getirmiştir. Haldun Taner, Eski Komedy türündeki oyunlarda, tartışma bölümü noktalanıp da epizotlara geçilmeden önce, oyunun ortasında yazarın koro aracılığı ile seyirciye seslenerek, Atina toplumunda olan güncel olayları aktardığı bölümün yaratıcısı Aristofanes'i yüz yıllar sonra Avrupa'da gelişen Kabare Tiyatrosunun atası olarak görür.

Haldun Taner, Kabare Tiyatrosu oyunlarını oluştururken tiyatrodaki kullanılan açık biçim özelliklerinden yararlanmıştır. Kabare Tiyatrosu, kısa ve çarpıcı sahnelerden oluşur ve açık biçim tiyatro özelliklerini değerlendirmektedir. Haldun Taner'in şakacı ve alaycı üslubuna uygun düşen bu tiyatro türü onun için oldukça önemlidir. Haldun Taner'in kaleminden geçen Kabare Tiyatrosu oyunlarının başarılı olmasının sebepleri arasında tiyatrosunda açık biçim oyun özellikleri ile göstermecî biçim oyun özelliklerini başarılı bir şekilde kaynaştırması yatmaktadır. Türkiye'de kabare tiyatrosu yanılsamacının aksine göstermecî biçim tiyatro özelliğine sahip olup, gerçekçi ve nesnel bir tiyatro türüdür. Bu özellik, Kabare Tiyatrosunda perde olmadığı için ışık söndürme ile gerçekleşmektedir (Nutku, 1998:243).

Haldun Taner'in açık biçim tiyatrosuna örnek olarak *Zilli Zarife Oyunu* verilebilir. Bu oyunda anlatıcı bulunur ancak seferber edilmez. Anlatıcı metne epik öğeler katmak için kullanılır. Haldun Taner bu oyununda sorunları olayların gelişimi ile çözmektedir. Bu oyunda anlatıcı oyunu başlatır, kişileri tanıtır ve bazen oyun

esnasında olan biteni seyirciye aktarır, yaşanan oyunla hakkında seyirciye yorum yapar, oyun esnasında araya girerek açıklamalarda bulunur. Burada anlatıcı oyuna müdahale eder ve her daim seyirciye bir oyun oynandığı belirtilir (Şener, 1993:126).

Haldun Taner'i en çok etkileyenlerden biri de Bertolt Brecht olmuştur. Haldun Taner Kabare Tiyatrosunda, Epik Tiyatronun özelliklerinden biri olan seyircinin oyunun içine dâhil edilmesini uygular. Oyun örgüsü içinde artık kesinleşmiş bir final yoktur. Bu düzenin bozulduğunu ve her an her şeyin olabileceği anlatılmaya çalışılmaktadır.

Bu yöntem bozuk düzen gerçeğini yansıtan "olumsuz" kişilerini cezalandırmayarak, ya da daha bir sevecenlikle yaklaştığı kişileri ödüllendirmeyerek, seyircinin tüm beklentilerini yıkar. Seyirciye duygusal boşalım olanağı vermeyen, onu tartışmanın içine çeken bir yaklaşımdır (Yüksel, 1986:146).

Haldun Taner, Brecht'in epik tiyatro kuramı ile tanıştıktan sonra, geleneklerden kaynak olarak yararlanabileceğini fark etmiştir. Oyunlarında gelenekleri olduğu gibi koymak yerine, çağdaş düşüncenin yolunda istediği gibi şekillendirebileceği, biçimlendirebileceği bir şekilde yeniden gözden geçirerek kullanmıştır. Haldun Taner, Geleneksel Türk Tiyatro geleneği ile Epik Tiyatroyu harmanlayarak yeni bir tiyatro anlayışı yaratmıştır. Haldun Taner, Epik Tiyatro ile tanıştıktan sonra, düşünce ağırlıklı tiyatroya yönelmeye başlamıştır. Bu şekilde düşünme ile eğlenmeyi harmanlayarak epik oyunlardan tarihsel oyunlara, uyarlamalardan kabare türü oyunlara değin farklı türlerde oyun yazmıştır. Haldun Taner'in oyunları Brecht'in oyunları gibi düşünsel bir model oluşturmakla birlikte ayrıldığı nokta Haldun Taner'in gelenekselliğe ağırlık vermesidir. Brecht'in oyunları tamamen evrenseldir, yöresel olana ve tipik olana pek yer vermez. Haldun Taner'in yazdığı tipler, davranış ve düşünce tarzları toplumuza özgü olan tipik özellikleri taşımaktadır (Doğan, 2009).

Haldun Taner'in tiyatrosunda uyguladığı geleneksel türlerin Çağdaş Tiyatro biçimleriyle harmanlanmasından ortaya çıkan oyun yapısı çok büyük bir ilgiyle

karşılanmaktadır. Dönemin Epik Tiyatro fırtınası sırasında çarpıcı bir çıkış olarak görünmektedir. Bir kesim tarafından da Haldun Taner, Epik Tiyatronun Türkiye’deki en önemli temsilcisi olarak görülmekte ve Brecht tiyatrosunun karşılığı gibi değerlendirilmektedir. Brecht’in, tiyatro sanatını temelde bir eğlence aracı olarak gördüğünü ve bunun tiyatro sanatı için düşülebilecek en önemli özellik olduğunu ifade ettiği bilinmektedir. Anlatım araçlarının ve biçimlerinin vereceği oyunsu haz ise toplumdan topluma, kültürden kültüre değişiklikler göstermektedir. Aynı zamanda çağdan çağa değişiklikler göstermektedir. Bu noktada Haldun Taner’in seyirci ile kurduğu oyunsu, eğlenceli, anlatım biçimi son derece etkili bir çözüm olarak değerlendirilmektedir (Pekman, 2005).

Geleneksel Türk Tiyatrosu sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak incelenecektir. Ancak Göstermecî Biçim ile Geleneksel Türk Tiyatrosunun ilişkisini daha iyi anlayabilmek için kısaca burada bahsetmek yerinde olacaktır.

Göstermecî Tiyatro Biçimi, Benzetmecî Tiyatro anlayışına zıt bir anlayış ile geliştirilmiştir. Bu biçimde sahnelenen oyunun sadece bir oyun olduğu ve gösterilenlere aldanmamak gerektiği vurgulanmaktadır. Sahne ile seyirci arasında bir diyalog mevcuttur. Özellikle oyuncular gerektiğinde sahneden izleyiciye seslenir ve bunun bir oyun olduğu hatırlatılır. Türk Halk Tiyatrosu Göstermecî Biçimin en tipik örneğidir (Pekman, 2005).

Haldun Taner’in göstermecî türdeki oyunlarına bakıldığında epizodik bir yapı kurduğu görülmektedir. Haldun Taner bu epizotları, seyirci oyunu izlerken gördükleri karşısında sistemin yanlışlıklarını düşünmeye sevk edilirken kısaca yabancılaştırma yapılırken kendine özgü unsurlar ile birbirine bağlamıştır. Haldun Taner’in Göstermecî Biçim açısından en bariz olan tarafı, oyundaki karakterlerin kaba bir biçimde yazılmış olmasıdır. Karakterler toplumun belirli bir sınıfına ya da kesimine aittir. Bu karakterler toplumda üstlendikleri belirli roller, davranış kalıpları ve zaafı ile anlatılmıştır ve olumsuz olarak sahneye yansıtılmıştır. Bu nedenle izleyici oyunu seyrederken kendini bu karakter ile özdeşleştirmez. Haldun Taner bu yol ile toplum içerisinde düzelmesini istediği tüm davranış ve olayları izleyiciye göstererek dikkat çekmiş olur. Haldun Taner’in göstermecî oyun biçiminin Brecht’ten ayrıldığı nokta

eleştirel göstermeci biçimde uygulama şeklidir. (Yüksel, 1986: 107). Bu tür oyunların yapısı gereği oyuncu ile izleyici arasına zaten aracı girmektedir. Sahnedekiler, izleyicilere bir oyun olduğunu her zaman belirtmektedir. Bu araçlar, seyircinin izlediği oyun ile özdeşleşme şansını ortadan kaldırmaktadır. İzleyici değişmez ve kalıplaşmış tipleri bilerek oyuna geldiği söylenebilir.

Türk Halk Tiyatrosundaki tüm formların (Karagöz, Ortaoyunu, Meddah, Kukla vb.) herhangi bir kurama gerek kalmadan kendi kendine göstermeci olduğu ve izleyicinin yanılısına içerisine sokulmadığı ve izleyici ile sahnenin gerçeklerinin iç içe geçmediği söylenebilir. Sanayileşmenin ve savaşların bireyleri psikolojik yıkıma uğratması ile birlikte insanlar hem kendilerine hem de toplumda gelişen olaylara yabancılaşmışlardır. Göstermeci Biçimin çıkış noktası ise bireyin bu şekilde yabancılaşmasıdır. Bu dönemde insanlar sadece bulunduğu meslek grupları ile tanımlanabilmektedir (And; 1985:409).

Haldun Taner, Türkiye’deki kabare tiyatrosunu oluştururken Geleneksel Türk Tiyatrosundan da faydalanmıştır. Bu noktada, Geleneksel Türk Tiyatrosundan bahsetmek uygun olacaktır.

Tanzimat Dönemi ile birlikte Batı Tiyatrosu, Türk Tiyatrosunun içine girmeye başlamasından yüzyıllar öncesine kadar da bize özgü bir tiyatro geleneği mevcuttur. Çevre açısından *Köylü Tiyatrosu Geleneği* ve *Halk Tiyatrosu Geleneği* olarak iki farklı geleneğin izleri günümüze kadar ulaşmıştır. Köylü Tiyatrosu Geleneği, köylü halkın tiyatroya kendi yaşam biçimlerini aktarması ile oluşmuştur. Seyirlik oyunları her ne kadar öz ve biçim bakımından değişikliğe uğrasa da günümüze kadar ulaşmış bir tiyatro geleneğidir. Halk Tiyatro Geleneği ise, kentlerde hatta başkentte oluşmuş bir tiyatro geleneğidir. Seyircileri halktan olduğu gibi oyuncularını da halktandır. Batı tiyatrosundan ayrıldığı en önemli nokta yazılı bir metne dayanmadığı gibi sahnemiz olma özelliğidir. En önemli özellikleri şarkı, dans ve söz oyunları unsurlarıdır (Karacabey, 1995). Bu açıdan da daha önce bahsedildiği gibi Açık Biçim ve Göstermeci Biçim oyun özelliklerine dayandığını söylemek mümkün görünmektedir.

Haldun Taner’in Kabare Tiyatrosunda, Geleneksel Tiyatrodan esinlenerek oyun içerisine müzik eklenmiştir. Metin Akpınar’ın ifadesine göre;

Kabarenin yarısından fazlası geleneksel tiyatrodur. Bu yakalandığında kabare öğrenilmeye başlanacaktır. Orta Oyunun giriş şarkısında bazen gırlatayla veya davulla giriş yapılmaktadır. Kavuklu - Pişekar, etraflarında bir tur atarlar. Bu durum sirkte de vardır aynı şekilde turlama yapılır. Hem seyirciye “merhaba” denilmekte hem de oyun nerede oynanıyorsa mekân tanıtılmaktadır. Oyuncular, ‘Şimdi size burada bir dünya kuracağız ve bu dünyada olan her şeyi seyredeceksiniz’ diye seyircileri oyuna hazırlamaktadır (Akpınar, Aktaran:Gürtunca, 2016).

Türk Tiyatrosunun şimdiki bağımsız ve çağdaş bir duruma ulaşmasında sebep olan özellikler Yüksel’in (1995) ifade ettiği gibi; hem kent ve köy kültürünün ürünü olan *Geleneksel Halk Tiyatrosunda* hem de *ritüel* kökenli seyirlik *Köylü Tiyatrosunda* bulunmaktadır. Bu etkenler, tiyatro seyircisinin kapladığı bir orta alanda oynanması, belirli bir bina gereğinin olmayışı, oyunların açık havada da oynanabilmesi, doğaçlamanın olması şeklinde aktarılmaktadır. Bu biçimdeki sergileme anlayışında *halk* ve *köylü* tiyatroları birbirinden tamamen farklı olsa dahi kentte de köyde de her zaman bir *şenlik* ortamında yapılmaktadır.

Köylü Tiyatrosu geleneğinde, ölüp-dirilme, kız kaçırma, köse oyunları, günlük yaşamdan sahneler, tarımsal oyunlar, çoban oyunları, hayvan benzetmecileri, söylence ve masallardan oyunlar, şakalar, dilsiz oyunlar ve kukla gibi oyunlar yer almaktadır. Halk Tiyatrosunu tanımlamak gerekirse; herhangi bir birey tarafından yaratılmış olmayan ve tarih öncesi zamanlarda bazı ritüeller bünyesinde açığa çıkan ve sözlü aktarım yoluyla bugüne kadar kendini gösteren bir türdür. Halk Tiyatrosu geleneğinde ise meddah, kukla, karagöz, ortaoyunu, fasıllar vb. yer almaktadır (Dramatik Köylü Oyunları, 1975).

Köy Seyirlik Oyunları, Tekerek’in (2008:137) ifade ettiği gibi; yazılı oyun metni bulunmayan, sadece belirli bir çatının mevcut olduğu oyunlardır. Bu çatıya bağlı olarak Köy Seyirlik oyuncularının yeteneği ve seyircilerin özelliği, o anki tepkisi ve katılımıyla doğmaca-tuluat olarak oynanmaktadır. Köy Seyirlik Oyunlarında yönetici, gelenek ve görenektir. Yönetici, Köy Seyirlik Oyunlarının özüne uygun bir aktarım ile

oyunun ruhuna uygun oynanmasını sağlamaktadır. Köy Seyirlik Oyunlarının oyuncusu, köyün yetenekli kişilerindendir. Aynı toplumun, aynı koşulların insanıdır. Köy Seyirlik Oyunlarının seyircisi köylü halktır. Bir meydanda ya da odada çıkarılan oyunu izlemektedirler. Köy Seyirlik Oyununa katılım oldukça yüksektir. Ancak her zaman bir oyunu çoklu olarak izlemenin önünde bir takım engeller vardır. İslami etkinin çok fazla olduğu alanlarda kadın, erkek ve çocuklar hep birlikte oyun izlemezler. Kadınlar oyuna organik olarak katılım göstermeyecek bir şekilde pencere kenarında izlerler. Köy Seyirlik Oyunu seyircileri bazen oyunların aksesuarı ve dekoru olmaktadır. Önde oturan seyircilere ağır şakalar yapılmaktadır. Köy Seyirlik Oyunlarının oyun alanı yazın meydanlar, kışın odalar olmaktadır (Karadağ, 1978:83).

Köy Seyirlik Oyunlarında standart bir dekor anlayışı bulunmamaktadır. Çoğu zaman hiç gerek duyulmayabilir ya da oyuncunun sözle nerede olduklarını belirtmeleri yeterlidir. Dekorun olmadığı ya da zayıf bırakıldığı zamanlarda kostüm, oldukça önemlidir. Kadın kılığına giren erkek bir entari giyer, saçlı sakallı olması önemsizdir. Köy Seyirlik Oyunlarında seyircinin iskemle olduğu, masa, olduğu bilinmektedir. (Tekerek, 2008:140). Bu gibi örneklerden göstermeci olduğunu ve Geleneksel Türk Tiyatrosundan Türkiye’deki kabare tiyatrolarında da kullanıldığı düşünülebilir.

Metin Akpınar’ın (2016) ifade ettiği gibi; Köy Seyirlik Oyunları, Karagöz Oyunları, Meddah, Ortaoyunu vb. bunlar Kabare Tiyatrosu içerisinde bulunduğu için önemli olmaktadır. Bunun birinci yansıması Köy Seyirlik Oyunları olmaktadır. Bazı bölgelerde folklor de vardır. Örneğin; bir oyuncu kuzu olur, iki kişi deve olur, Arap bacı, çoban ve onlarla dalga geçen bir muhtar gibi farklı karakterler bulunmaktadır. Bunlarla yapılan köy seyirlik oyunları da Geleneksel Türk Tiyatrosunun ilk basamaklarını oluşturmaktadır.

Halk Tiyatrosu geleneklerinden *Meddah* kelimesi Arapça *medih* kökünden türemiş bir kelime olup metheden, öven anlamında kullanılmaktadır. Seyirlik oyunlar denildiğinde bir hikâye anlatan ve bu hikâyeyi canlandıran bir kimse akla gelmektedir. Bu kaynağın ilki Orta Asya’da bulunan Türk boylarının hikâyelerini anlatmaktan çok canlandırmaktan kaynaklanmasıdır. Orta Asya’daki mevcut olan şamanlık, Türk toplumlarında bir olayı mimikle anlatma sanatını getiren özelliği ortaya çıkarmıştır.

İkinci kaynak ise meddahlığın dinsel unsurlarını ön plana çıkartan İslam kültürüdür. İlk zamanlarda Hz. Muhammed (s.a.v) ve ailesini övenlere meddah denirken, ilerleyen zamanlarda her çeşit kahramanlık hikâyelerini överek anlatanlara meddah denmeye başlanmıştır (Nutku, 1998:18).

Meddahlığın seyirlik ve hikâyecilik olmak üzere iki farklı unsuru vardır. And'ın (1985:219) ifade ettiği gibi; meddahlığın seçtiği konulara göre “benzetmeci, gerçekçi, yanılsamacı tiyatroyu zorladığı” belirtilmektedir. Meddahın kabare tiyatrosundaki yerine bakıldığında, meddahta birinin çıkıp “Hoş geldiniz sefa geldiniz. Şeref verdiniz. Sefalar getirdiniz. Bugün sizlere işte oyundan şunu yapacağım.” gibi konuşmaların ortak olduğu görülmektedir. Aynı durum, Kabare Tiyatrosunun başlangıcında oyunda neler yapılacağı minik bir taklit ile gösterilmektedir. Kabare Tiyatrosunda önce birileri ortaya çıkar bir diyalog geliştirir ve sahne kararmaktadır. Böylece ilk bölüm başlamaktadır.

Halk Tiyatrosu geleneklerinden Karagöz, deve veya dana derisinden kesilmiş, eşya, hayvan, insan gibi bazı biçimlerin, arkadan ışık verilerek beyaz bir perde üzerine yansıtılması olan gölge oyununun ana karakteridir. Karagöz'ün, gülmece etrafında oluşan oyun biçimiyle kendine has bir mizahı vardır. Bu mizah, taşlama ve üslup zaman içinde değişime uğramıştır. And'ın (1977:250-251) ifade ettiği gibi; Karagöz oyunu geleneğinde oluşan bu değişim sadece üslupta, işlediği konularda, mizahında değil aynı zamanda oynatım ve yapım biçimlerinde de değişiklikler mevcuttur. Şimdiki zamana bakıldığında kendi geleneğinden kopmayan Karagöz, daha çok çocuk seyircinin ilgisini çekmiş ancak yetişkin seyircinin ilgisini çekmeyi başaramamıştır. Bunun nedeni olarak gösterimdeki dilin yeterli bir biçimde ortaya konulamamış olmasından kaynaklanmaktadır. Akpınar'ın (2016) ifade ettiği gibi; Devekuşu Kabare Tiyatrosuna içerik açısından bakıldığında oyunlarının kent kültürüne mizahi bir eleştiri sunduğu görülmektedir. Kent bazında incelenen işsizlik, yoksulluk ve yozlaşan değerlerin güncellenerek sahneye aktarıldığı görülmektedir. Karagöz oyunlarından biri olan Bakkallık oyununda Kayserilinin İstanbul'da dükkân kiralayıp Karagöz'ü yanında çalıştırması, Aşçılık oyununda bir süre memleketinde kaldıktan sonra iş

aramaya gelen Memiş Usta'nın dükkânına Hacivat'ın Karagöz'ü uşak olarak işe yerleştirmesi gibi benzer örnekler arasında gösterilebilmektedir (Kudret,1968:7).

Karagöz ve Hacivat'ta ana yapı diyalektik çatışmayı vermektedir. Karagöz halkı temsil etmektedir. Belirli bir popülasyon aynı konuları düşünüyorsa o halktır. Halk tipi mizahta genelde deforme olmuştur, ideal insan ölçülerinde değildir. Türk halk komiği Karagöz ile resmedilmektedir. Karagöz nispeten çocuksu bir yapı ile olayları kolay çözmekte, egolu ve kolay inanmakta olduğu söylenmektedir. Hacivat ise Karagöz'e göre daha mekteplidir. Karagöz bazen onu bastırır bu diyalektik materyalist felsefede ve diyalektikte çatışmanın çok net görüldüğü bir olaydır. Karagöz-Hacivat, Kavuklu-Pişekar; bunlar iyi ve kötü, güzel ve çirkin, uzun ve kısa, şişman ve kısa, amir ve memur, zengin ve fakir olarak karşımızı çıkmaktadır. Bu ikilemlerden çatışarak dramatik yapıyı kurar böylelikle de mizah çıkartılmaktadır. Bu tiplere aşinalık mevcut olup, kendi oyunlarımızda temsilcilerimiz de çatışmaktadır, bu çatışmadan da bir öykü ve komiklik çıkmaktadır (Akpınar, 2016).

Erdoğan'ın (2018) ifade ettiği gibi; “Kabare Dev Aynası” adlı kendi tiyatrosunda oynadığı İlişkime İlişme'den, Aklım Kaçtı Gören Var mı? oyunlarına kadar olan ki süreçte; Kavuklu, Pişekâr, Karagöz, Hacivat, açmaz esprisi, ibret tiyatrosu esprisi vardır yani bize özgü şeyler bulunmaktadır. Kabarede bu noktayı yakalamazsan şaka tiyatrosu olur ama bizimle ilgisi olmamaktadır. Evrenselliği yakalayayım derken bizim kendi insanımızı kaçıracağımızı belirtmektedir. Ali Erdoğan'ın tabiri ile “kes, kopyala ve yapıştır bir kabare” olur. O da Avrupa'daki biçimiyle aynı birebir taklit olacağından belki özü ve bu biçimi seven bir avuç insanla karşılaşırın ama içerisinde bizden öğeler barındırmadığından kaçırılan seyircinin çok olacağını söylemektedir.

Kabare Tiyatrosu ile etkileşimi olması nedeniyle incelenmesinde yarar görülen bir diğer Geleneksel Halk Tiyatrosu türü de Ortaoyunu'dur.

Halk Tiyatrosu geleneklerinden Ortaoyunu, birçok yönden Karagöz oyununa benzeyen, etrafı seyircilerle çevrili ve sahne olarak kabul edilen bir alanda canlı oyuncularla oynanan güldürü türüdür. Ortaoyunu, Karagöz'de olduğu gibi tuluata yani doğaçlamaya dayalı bir oyun türüdür. Ortaoyununda yazılı bir metne bağlı kalınmaz.

Ortaoyununun ana ve en önemli karakterleri Kavuklu ve Pişekar karakterleridir. Ortaoyununda özellikle yanlış anlama ve anlaşılmalara, yöresel şive taklitleri ile söz oyunları, hazır cevaplılık başlıca güldürü unsurlarıdır (Usta, 2005:51).

Ortaoyununun adı ve kaynağı ile ilgili farklı görüşler mevcuttur. Bu görüşlerden en yaygını, oyunun ortada ve halk içinde oynandığından kaynaklanmaktadır. Sadece yer açısından değil, oynatıldığı zaman açısından da bu adı almış olabileceği söylenmektedir. Ortaoyununun Comedia Dell Arte'ye benzetilmesinden yola çıkarak İtalya'dan Venedik ve Cenevizliler yoluyla geldiğini ve Türkiye'de bu oyuna *Arte* oyunu adı verildiği, bunun zamanla Ortaoyunu adına dönüştüğünü savunan kaynaklar da mevcuttur (And, 1977:256).

Ortaoyunu, fasıl dağarcığı açısından da Gölge Oyununa benzemektedir. Ortaoyunu sözlerinin birçoğunu Karagöz'den alınıp ufak tefek değişiklikler ya da eklemeler yapılarak bu oyunun özelliklerine uygun bir biçime getirildiğini söylemek mümkündür. Sokullu (1997:338) Ortaoyununun bu özelliğine değinirken “Karagözün folklordan gelen zenginliğine karşın, Ortaoyununda kent görenek ve töresinin daha yoğun olduğunu” belirtmektedir.

Ortaoyunun, Kabare Tiyatrosundaki yerine bakıldığında, Ortaoyununda hayallerle kurulan bir mekân *Yeni Dünya* anlayışı vardır. Kabare Tiyatrosunda sahnede dekor olmadığı için Ortaoyunundaki gibi her şey anlatılarak yaşanmaktadır. Bu iki özellik birbirini desteklemektedir. Örneğin güneş doğmadığı halde “güneş doğmuş” denmekte, bir sandalyenin üzerine çıkılarak “Beyoğlu” nu görüyor musun? diyerek o an seyircinin hayalinde yaşatılır. Yenidünya denilen alanı Ortaoyunu kadar Kabare Tiyatrosu da kullanmaktadır. Ortaoyunundan etkilenmesinin başlıca sebebi budur. Ortaoyunundan esinlenip Kabare Tiyatrosunda kullanılan tekniklere ilişkin Metin Akpınar'ın aktardıkları şu şekildedir;

Uzaylı sahneye girer oradaki köylülerle konuşur. Uzaylı her zaman insanlarla konuşmaz kafa sesleriyle de konuşur. Bu durum “Haneler” adlı oyunumuzda vardı. Örneğin, Bir tane dolmuş da bir şoför ve üç yolcu var. Hiç konuşmuyorlar. Kafa sesleri efektten geliyor. Yolcularda biri kadıncağzı diyor ki “eyvah saat geç oldu. İki tane de hıyar var orda erkek ben bunların arasında mı oturacağım” diyor.

Gelenekselde var olan buna benzer her şey Kabare Tiyatrosunda çok rahat kullanılır. Kavuklu Hamdi bir gün Kapalıçarşı'da kapalı kalıyor. Oyalanıyor. Oraya koşuyor çıkamıyor buraya koşuyor çıkamıyor. İçeride kalıyor. Ortada halılar kilimler var onlara kıvrılıp yatıyor. Yapacak başka bir şey yok. Sabah garip seslerle kendine geliyor. "İki akçe, iki buçuk akçe, 4 akçe satıyorum sattım." Ne oluyor diyor etrafına bakıyor. Sonradan anlıyoruz ki açık arttırmada yükselen sesler. Gökyüzüne doğru çıkarken kubbenin camlarına ve kubbede takılıp kalmışlar ve orada donmuşlardır. Günün ilk ışıklarıyla ısınıp tekrar dökülüyorlar. Bu müthiş aktörlük işidir. Bu ortaoyununda da vardır. Kabare tiyatrosunda da vardır. Mesela lahana yapraklarıyla zaman testi bile vardır. Bu olay Karagöz-Hacivat, Ortaoyununda vardır. Ciddi bir absürtlüktür. Fizik ötesi, fizik dışı şeyler çok rahat oynanılır ve anlatılır. Haldun Taner'in "Sersem kocanın Kurnaz Karısı" adlı oyununda finalde Fasulyeciyan'ın tiradında demin bahsettiğimin kapalı çarşıdaki dökülmeden de esinlenilmiştir (Akpınar, Aktaran:Gürtunca, 2016).

3.1.2. Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Kabare Tiyatrosunun Etkileşimi

Geleneksel Halk Tiyatrosunun öğelerine değinirken Kabare Tiyatrosunda bu öğelerin nasıl kullanıldığına da yer verilmiştir. Türkiye henüz kabare kültürü ile tanışmadan önce, 1950-60 yıllarında Türk Tiyatrosunda Tanzimatdan itibaren Batı Tiyatrosunun etkisi görülmektedir. Bu yıllara gelindiğinde ise Türk Tiyatrosunda Episodik bir biçim ile Meddah, Karagöz ve Ortaoyununun şekillerini modern tekniklerle buluşturan, komik/güldürü egemen olmaya başlar. Ayrıca, tiyatro oyunlarında oldukça fazla bir şekilde politik ve toplumsal yergi denilen hiciv türü yer etmeye başlar. Geleneksel Türk Tiyatrosundaki gibi, bu tiyatro oyunlarında da taklit, benzetme, tiplleme, şarkı ve dans bir aradadır. Tiyatro oyuncuları Göstermecî Biçime doğru kaymaya başlamıştır. Tiyatro sahnesinde hızlı bir ritimde olan epizotlar aynı Meddahtaki gibi anlatıcıyla birbirine bağlanır yani meddahın modernleşmesi olarak da düşünülebilmektedir. Yüksel (1995) "Türk tiyatrosundaki bu önemli ve belirleyici gelişme, gerçekçi üslupta yazılan oyunların sahneleniş biçimini de etkilemiş, soyut dekor anlayışı gelişmiş, şarkı ve dans oyunların bir parçası olmuş, gerçekçi oyunculuk üslubunun kalıpları kırılmıştır" diye ifade etmektedir bu süreci.

Her iki tiyatro türünde de dilin farklı işlevleri olduğu görülmektedir. Bunun nedeni oyunlarda gülmecenin büyük bir kısmının söze dayalı olmasından kaynaklanmaktadır. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun oyunlarında Geleneksel Türk

Tiyatrosunda yer alan ögelere rastlanmaktadır. And'ın (1983:16) ifade ettiği gibi; asıl tipleri karşısındakine alay yapma fırsatı vererek, konuşmayı açanı “*dişi konuşan*”, cevap verip laf yetiştireni ise “*erkek konuşan*” olarak adlandırmakta ve Hacivat ve Pişekâr'ı dişi, Karagöz ve Kavukluyu erkek konuşan olarak değerlendirmektedir.

Geleneksel Halk Tiyatrosunda şarkı ve dans her zaman iç içedir. Geleneksel Tiyatroda yer ve zaman soyut bir biçimde aktarılmaktadır. Geleneksel Türk Tiyatrosunda temel unsur güldürüdür. Tipleme, taklit ve benzetmeye dayalı Geleneksel Halk Tiyatrosu usta bir oyunculuk gerektirmektedir. Oyuncuların usta ve çırak ilişkisinde yetişmesinin nedenlerinden biri ise belirli karakterlerde uzmanlaşmak istemelerinden kaynaklanmaktadır. Bu tiyatro biçimi neden ve sonuç ilişkisine dayanmak durumunda olmayıp, epizodik bir yapıya sahiptir bu şekilde oyun esnasında yapı doğaçlama yolu ile değiştirilebilir (And, 1970). Bu nedenle, Geleneksel Türk Tiyatrosunun açık biçim oyun özelliğine ve oyuncunun seyirciye rol yaptığını hissettirmesi nedeniyle göstermecî biçime sahiptir denilmektedir.

Bunun bir örneği de sonraki bölümlerde detaylı olarak söz edilecek olan Devekuşu Kabare tiyatrosunda da bulunmaktadır. Bu tiyatrodaki Geleneksel Halk Tiyatrosundaki gibi benzer birçok güldürmece durum yaratılmaktadır. Hicivsel komiklik her iki tiyatrodaki de görülür. Kendini gülünen bireyin üstünde sayan, alayı acımasız ve düşmanca olan bir komedi olarak tarif etmektedir. Buradaki amacın ise, kötülükleri fark etmeyenleri uyarmak, uyarmakla kalmayıp kötülük yapanlara karşı tavır almaya zorlama şeklinde görüldüğü ifade edilmektedir. Karagöz oyunlarında yer alan şive, deyiş, lehçe özelliklerinin gülmece sağladığını Ortaoyununun da ise doğrudan insana yönelik olduğunu aktarmaktadır (Sokullu, 1997:103-141). Geleneksel Halk Tiyatrosu bir konu hakkında eleştiri yapacağı zaman ironi, fantezi ve grotesk anlatımları kullanmaktadır. Kabare Tiyatrosu da benzer anlatım yöntemlerini kullanmaktadır. Haldun Taner, Kabare Tiyatrosunu Geleneksel Halk Tiyatrosu ile kaynaştırarak yeni ve ünlü bir güldürü türü oluşturmak istemektedir (Şener, 1999: 262). Bu konu hakkında Ferhan Şensoy'un açıklamaları ise şöyledir;

Eskiden Seyirlik Oyunlar ve Ortaoyunu, İtalyan sahnelerde oynanmıyordu. Bugün alışıla gelinmiş biçim olan İtalyan Sahne zaten batılı bir biçimdir. Batı Tiyatrosu bu biçimden sıkılarak, ortada oynamaya, daha izleyicinin içinde oynamaya, salonun her yerinde oynamaya gelindi. Uzakdoğu Tiyatrosundan da Brecht Tiyatrosu yenilenerek geldi. Tiyatromuz biçimini Ortaoyunumuzu kullanarak özgürce yenileyebilir (Şensoy, 1982).

Kabare Tiyatrosu ve Geleneksel Türk Tiyatrosu oyunları gösterim biçimleri konusunda benzerlik göstermektedirler. And'ın (1983: 17) ifade ettiği gibi; Geleneksel Halk Tiyatrosunun özelliklerini, tiyatro oyunlarının açık biçim olarak adlandırabilecek kadar az hareket üzerinde durması, eklemlili bir yapısı olması, organik bütünlüğünün var olmaması, kısa bölümlerden oluşması gibi sıralamaktadır. Geleneksel Tiyatro ve Kabare Tiyatrosunun dans ve müzikleri incelendiğinde bunların oyun içinde belli işlevleri olduğu görülür. Kudret'in (1968: 28) ifade ettiği gibi; Geleneksek Halk Tiyatrosunun dans ve müziği ile Devekuşu Kabare oyunlarında müzik ve danslar incelendiğinde oyununun ana oyuncularını olan Zeki Alasya ve Metin Akpınar ikilisi de dâhil olmak üzere dans ekibiyle birlikte bütün kabare tiyatro oyuncularının giriş bölümünde dans ettikleri ve şarkıya katıldıkları görülmektedir. Bu bölümleri izleyiciye oyunu tanıtmak amacıyla Akpınar (2016) “biz kaç kişiyiz, kimiz göstermek ve ana düşünceyi yansıtmak için” düzenlendiklerini ifade etmektedir.

Haldun Taner'e göre, tiyatro oyunlarında eleştiri vazgeçilmez bir olgudur. Tiyatroda mizah, seyircideki herkesin algılayamadığı espriler olarak değerlendirilir. İçerisinde olumlu eleştirilen bir kaliteli mizah, seyircinin düşünce dünyasına doğrudan etki etmesiyle değişen düşünceler toplumsal olayları da değiştirmektedir. Haldun Taner'in bu düşüncesini Yalçın (2015:40);

Mizahı geniş memlekette, öç, kin, kardeş kavgası gibi kompleksler dikiş tutturamaz. Bir kahkaha sisleri dağıtır, yanlış insanları hizaya getirir, toplumu adam ediverir. Aman mizahı boğmayalım beyler. Bilakis, elimizdeki bu yaman devadan alabildiğine faydalanmaya bakalım.

Diye ifade etmektedir.

Erdoğan'ın (2018) söylediğine göre ise; Haldun Taner tiyatronun iki tanımlaması olduğundan söz etmektedir. İlk tanımlamaya göre tiyatronun hayatın aynası olduğunu söylemektedir Taner. Kabare Tiyatrosu ise hayatın dev aynasıdır ona göre. İkincisi ise tiyatronun her şeyi karikatürize edip büyüttüğünü ve her şeyin o karikatürize edilmiş olan metne hizmet ettiğine dair bir tanımlamadır. Kabare tiyatrosunda konuşma metinleri ön plandadır.

Haldun Taner, performans haline getirilecek olan metnin ana fikrini, hedefini, diğer anlamlarını, yazarın ilettiği göndermeleri inceler ve analiz eder. İlgili metnin oyuna çevrilmesi halinde sahnelenip sahnelenmeyeceğini belirler. Bu durumda Haldun Taner'in oyun ile seyirci arasındaki köprü olduğu söylenebilir. Haldun Taner'in hayatı boyunca yaptıkları incelendiğinde gazeteci, köşe yazarı, öykü yazarı, şair ve öğretim görevlisi olduğu görülmektedir. Akpınar'ın (2016) ifade ettiği gibi; Haldun Taner'in şiirlerine “Poetika” denilmektedir. Haldun Taner'in eserlerinin, yapıtlarının büyük popülasyonlar tarafından kolay algılanıp benimsenmesi şairliği ile alakalıdır. Muhsin Ertuğrul'un görüşüne göre; “Türk tiyatrosu ne zaman tık nefes olsa Haldun Taner ona oksijen yetiştirir.” Yine Muhsin Ertuğrul'un aktarmasına göre; “Türk tiyatrosunun iki farklı oksijeni vardır. İlki “Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” ve “Keşanlı Ali Destanı” olup, ikincisi ise Brecht bakış açısı ile kurulmuş Kabare Tiyatrosudur (Akpınar, 2016).

Türkiye'nin 1950-1960 ile 1960-1970 dönemleri incelendiğinde; 1950'li yıllarda çok partili döneme geçilir ve kısa bir süre içerisinde ekonomide gelişme görüldüğü için kalkınma gelişmektedir. Fakat bu dönemde sanatın ekonomi kadar gelişmediği görülür. Cumhuriyet döneminde eğitimi arttırmak için paralel olarak yapılan bazı hareketler olan Halkevleri ve Köy Enstitüleri kapatılır. 1950-1960 dönemi arasındaki ekonomik, toplumsal ve siyasal değişimler tiyatroya da yansımıştır. Ekonomik alanda büyümenin faturası dış dünyaya borçlanma olarak karşımıza çıkar. Enflasyonun önlenemez artışı ise krize giden yollardan sadece birisidir. 1950'li dönemin tiyatro oyunlarına bakıldığında ise toplum sorunlarına ilgi duyulduğu görülmektedir. Sorunlar objektif bir tutumla ele alınır ve bu sorunlara yol açan

durumun eleştirisi yapılır. 1950’lerde tiyatrodaki işlenen konular, araştırılan sorunlar ve belirtilen düşüncelerde çeşitlilik görülmektedir (Şener, 1974:157). 1950-1960 döneminde tiyatro ortamı fazla canlı olmamakla birlikte tiyatro edebiyatının yeni gelişmelere açık olduğu düşünülebilir. Asıl gelişmenin ise 1960’lı yıllarda gerçekleştiği söylenebilir. Bunun bir nedeni olarak dönem sanatçılarının çoğunun konservatuar okumaya başlaması olarak gösterilmektedir (Yüksel,1995).

1960 öncesi tiyatro toplulukları, geçmiş dönemin tiyatro özelliklerinin izlerini bulundururken 1960 sonrası tiyatro toplulukları ise batı tiyatrosunu model alırlar. 1960’lı yıllarda özel tiyatro topluluklarının bazıları Kabare Tiyatrolarına yönelmişlerdir. Bunlar arasında Devekuşu Kabare önemli bir yer tutmaktadır. Bu toplulukların arasından çok sayıda Kabare Tiyatrosu kurulmuş olsa da hiçbirisi Devekuşu Kabare kadar ses getirmemiş ve onun kadar iz bırakmamışlardır (Şener, 1974:158).

1960 darbesi ile birlikte yeni hazırlanan anayasanın etkili olduğu söylenmektedir. 1961 anayasasının sağladığı kısmen özgürlük ortamı tiyatrodaki yeni gelişmelere olanak sağlamıştır. Bu gelişmelerden en önemlileri, özel tiyatroların çokça kurulması ve ödeneksiz tiyatro topluluklarındaki sayının artmasıdır. 1961 Anayasası ile birlikte, tiyatro ortamında yenilikçi, dinamik canlı ve öncü bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu dönemlerde tiyatro, hem batı hem de geleneksel etkinin maziden kalanları değerlendirmeye, doğu-batı etkisini birleştirmeye böylelikle kendini çoğaltmaya, batı etkisini yakalamaya ve kendini bu sayede yenilemeye başlamıştır. (Soysal, 1963).

1960-1970 döneminin tiyatro gelişimine bakıldığında; ilerici toplumcu tiyatro topluluğu “Dostlar Topluluğu”, politik tiyatro toplulukları “Halk Oyuncuları”, “Ankara Birliği Sahnesi”, işçi tiyatrosu ve sendikaya bağlı tiyatro topluluğu “Tiyatro TÖS” kurulur (Şener, 1974:158). İşçinin durumuna yönelik Sokak Tiyatrosu denemeleri 1960-1970 dönemlerinde yapılır. Bu dönemde tiyatro oyunu seçiminde, hem yeni eserlere hem belli başlı kült yapıtlara hem de telif eserlere yer veren yenilikçi ve çeşitlilik sahibi yeni tiyatrolar kurulmuştur. Yine bu dönemde Bulvar Komedi türünde eserleri sahneleyen yeni tiyatro toplulukları kurulur (Soysal, 1963). Bu

dönemlerde kurulan tiyatro topluluklarında gözlemlenen çeşitlilik toplumsal ve siyasal yaşamdaki çok sesliliğin bir yansımasıdır.

3.2. Türkiye’de Kabare Tiyatrosunun Gelişimi

Türkiye’deki Kabare Tiyatrosunun gelişiminde de Haldun Taner’in önemli bir yeri vardır. Haldun Taner, 1960’lı yıllarda Adalet Partisinin yeni kurulması, 147 profesörün problemleri, gecekondur sorunları gibi meseleleri kaleme alıp, bunlar hakkında birkaç tane skeç yazmıştır (Akarsu, 1967). Türkiye’deki ilk Kabare Tiyatrosu denemeleri için en yetkin oyuncularla iletişime geçmiştir. Bu oyuncular arasında Mehmet Ulusoy, Turgut Boralı, Suna Pekuysal, Erol Günaydın, Nüvit Özdoğru gibi isimler yer almaktadır. Bu oyuncularla o dönemin sorunlarını konu alan bir oyun yazmıştır. İlk gösterim 20 Mayıs 1962 yılında *Gen-Ar Kulüp’te* az sayıda bir seyirci kitlesi karşısında gerçekleşmiştir (Aktan, 1983:124). Oyun, Atilla Berkman’ın piyanosu eşliğinde dört defa seyirci karşısına çıkmıştır. Bu oyunda oynayan tiyatrocuların hepsi farklı oyunlarda yer alan oyuncular olup, bu kabare oyunundan ücret almadan oyunculuklarını sergilemişlerdir. Özellikle bu oyunun başarılı olup ilgi görmesi, Türkiye’de ki diğer kabare çalışmalarının sürdürülmesindeki temelini oluşturmuştur (Yüksel, 1986:103). Bu oyunları 1964’te Yılmaz Gruda’nın sunduğu gösteriler, 1965’te Sermet Çağan’ın “Biz Eşekler” denemesi gibi kabare biçimine bağlı tiyatrolar izlemiştir. 1965’te Çetin Köroğlu, Ankara Meydan Sahnesi’nde “Eşeğin Gölgesi”ni *kabaretist* bir teknikle sahneye koymuştur (Erez, 1984:6).

Tüm bu oluşumların birleşiminde, Zeki Alasya ve Metin Akpınar 1967 senesinde Haldun Taner’e müracaat ederek, kendilerinin kurmuş olduğu gezginci topluluk için oyun isterler. Haldun Taner kabare oyuncusu olmaya yatkın olan kişileri not aldığı defterine Akpınar ve Alasya ikilisini de ekler. Haldun Taner’in bu teklifi ile birlikte Ahmet Gülhan, Metin Akpınar ve Zeki Alasya olarak dört ortak para koyarak Devekuşu Kabare Tiyatrosunu kurarlar. Ahmet Gülhan bunsüreci şöyle anlatır;

Türkiye’de Kabare Tiyatrosunun örneği yoktu ve bize Haldun Taner anlattı. Kendisi 1932- 1936 senelerinde Almanya Heidelberg Üniversitesinde sanat tarihi okumuştur. Bu yüzden Nazi Almanya’sını birebir sıcak yaşayan bir insandır. Hitler başa geçmiş zaten 1939 yılından sonra azıtmaktadır. Bunların neden böyle olduğunu anlattı ve Almanya’da hala yaşayan Kabare Tiyatrolarının isimlerini bizlere verdi (Gülhan, Aktaran:Gürtunca, 2018).

Türkiye’deki ilk kabare tiyatro topluluğundan biri olan Deveküşü Kabare Tiyatrosu’nda oynanacak olan 1967 yılındaki “*Vatan Kurtaran Şaban*” oyunu Sıraselviler’de yer alan *Kulüp 12’de* sergilenmiştir. Oysa Türkiye’de gece kulübü müşterisi ile tiyatro müşterisi aynı olmadığından ilk oyunlar oldukça az seyirci ile gerçekleşmiştir. Ancak kısa bir süre sonra, tiyatro seyircileri Kulüp 12’nin salonlarını doldurmaya başlayarak, Vatan Kurtaran Şaban’ı yoğun bir ilgiyle izlemişlerdir. Vatan Kurtaran Şaban, Türkiye’de Kabare Tiyatrosu için yazılmış onca oyuna karşın, kabare türündeki baş yapıtlardan biridir. Bu oyunun Kabare Tiyatrosuna olan yatkınlığının en önemli nedeni dönemin güncel konularını tartışmasından kaynaklanmaktadır. Sık sık değişen yönetimin, değiştirdiği kültür ve sanat politikaları paralelinde yaptıkları memur atama işlemlerinden yola çıkan Vatan Kurtaran Şaban, hükümet ile sanat işleri arasındaki ilişkinin gülünçleşmesidir (Yüksel, 1986: 106). Bu oyunda, kültür ve sanat aksaklıklarının güncel politikanın vazgeçilmez bir parçası olarak değerlendirildiği ve dolayısıyla değişen yönetimlere karşın sabit bir kültür ve sanat politikasının oluşturulmadığı Türkiye’de kültür ve sanat adına yapılan komik uygulamalara ciddi bir eleştiri getirildiği görülmektedir.

Kabare Tiyatrosunun oyun alanının küçük, sigara ve alkol alınabilen küçük salonlar olduğu biliniyor. Türkiye’nin dönem şartlarına bakıldığında bu salonları tanımlayacak en iyi yerlerden biri pavyonlardır. Neticede kabare danslı, şarkılı ve eğlenceli oyunlardır. Bu durumu karşılayan en iyi salonlara ise o dönemler pavyon denilmektedir. Akpınar’ın (2016) ifadelerinden anlaşıldığı üzere, o dönemde Metin Akpınar *mor renkli konsomatris* kartına sahiptir. Ancak o dönem Haldun Taner’e rağmen oyunlara istenilen rağbet olmamaktadır. Haldun Taner’in Cumhuriyet

Gazetesi'nde Kabare Tiyatrosu üzerine yazı yazması bu ilgiyi biraz daha arttırır. Bunun üzerine ekip, İstanbul, Ankara, İzmir ve Adana turnelerine başlamışlardır.

Vatan Kurtaran Şaban'ın çok fazla ilgi görmesinin, sevilmesinin temel nedenlerinden biri, aslında belirli bir eğitim seviyesinin anlayabileceği göndermeleri olmasına rağmen her kesimden seyirciyi oyuna bağlayacak “bizden” olma hissi vermesindendir. Oyunun başarısının en önemli nedenlerinden biri de Metin Akpınar ve Zeki Alasya'nın, ilk Kabare Tiyatrosu denemesinde çok iyi bir oyunculuk sergilemesidir. Oyunun tümüne bakıldığında bahsi geçen ikilinin, kabare türüne yatkın bir oyunculukları olması, birden fazla rollere girip çıkmaları, hızlı bir hareket düzeni gerekse söz, müzik, şarkı ve ustalıkla bir güldürü oluşturmalarından kaynaklanmaktadır. Türkiye’de Kabare Tiyatrosunun ilk denemesinde seyircilerin bu kadar çok benimsemiş olmasının iki temel nedeni mevcuttur. Birinci nedeni, Türk insanının tarihten gelen “Nasrettin Hoca, Bektaşiler” den kaynaklı mizah tutumunun var olmasıdır. İkinci temel neden ise, Haldun Taner'in oyunlarında uyguladığı geleneksel tiyatromuza özgün yaklaşımlarını, Kabare Tiyatrosunun “açık biçim” ve “göstermecî” özellikleriyle başarılı bir şekilde kaynaştırması ile Kabare Tiyatrosunu neredeyse bir Halk Tiyatrosu haline getirmesinden kaynaklanmaktadır (Sokullu, 1979: 222).

Geleneksel Tiyatronun güncel sorunlara ayna tutarak, gerçeğin acı halini tatlı dille anlatıcı özelliğinden faydalanılmıştır. Devekuşu Kabare Tiyatrosunun ilk denemesi olan Vatan Kurtaran Şaban'ın, yukarıda anlatılan, halk tarafından yoğun bir ilgi ile tutulmasını takip eden yıllarda, kulüp müşterisinin sigarasını içip, içkisini yudumladığı alandan çıkarak semt halkının, açık hava sinemalarının alanlarını doldurup fındık, fıstık yiyerek seyrettiği bir tiyatro türü olarak gelişmeye devam ettiği söylenebilir.

Türkiye’deki Kabare Tiyatrosunun gelişimine bakıldığında bunun odak noktasında Devekuşu Kabare Tiyatrosu olduğu görülmektedir. Bu bölümde, Devekuşu Kabare Tiyatrosu örneğinden yola çıkarak, Türkiye’deki Kabare Tiyatrosu anlayışının oyunculuk özelliği, müzik, dans, oyun anlayışı, sahne ve dekor kullanımından

bahsedilecektir. Ayrıca dil ve üslup gibi kavramların, içerik ile mizahi yaklaşımları aktarılacaktır.

3.2.1. Devekuşu Kabare Tiyatrosu

Türkiye’de Kabare Tiyatrosu denildiğinde Devekuşu Kabare Tiyatrosu önemli bir yer taşımaktadır. Devekuşu Kabare Tiyatrosu Haldun Taner’in önderliğinde Ahmet Gülhan, Zeki Alasya, Metin Akpınar birlikte kurulmuştur. Devekuşu Kabare Tiyatrosu’nun ilk kurulduğu dönemlerde Haldun Taner’in kaleme aldığı oyunlar oynanmış ilerleyen süreçlerde ise diğer oyun yazarlarının oyunları sahnelenmiştir. Konu olarak güncel toplumsal olayları eleştirel mizah yolu ile hicveden Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Türkiye’de oluşan tüm ekonomik, sosyal, toplumsal ve siyasal olaylardan olumlu-olumsuz etkilenmiş ve 1967 yılında kurulup, 1992 yılında kapanmıştır. (Erdoğan, 2018).

Yukarıda da söz edildiği üzere Vatan Kurtaran Şaban oyunu sezon bitiminde tatile girmiştir. Bu arada Ahmet Gülhan diğer ülkelerdeki kabareleri izlemek için öncelikle Almanya’ya gitmiş ve bunu hemen hemen her sene tekrarlamıştır. Munich’de ‘Zweifel’, Frankfurt’da ‘Theater Die Schmiere’, Berlin’de ‘Theater Strahl’, Hamburg’da Rendezvous- Peter Ahrweiler gibi dünyadaki Kabare Tiyatrolarını izlemiştir. İzlediği bu kabare oyunlarında eski geleneği sürdürdükleri ve geleneksel esprilerin güncelliğini koruduğu görülmektedir. Peter Ahrweiler’ın Berlin Köşeleri kabare oyununda, her köşede bir şeyler olmaktadır. O konuların alayı, ironisi, hicvi yapılır. Diğer Kabare Tiyatroları da aynı özellikleri kullanmaktadır. Zeki Alasya ile Metin Akpınar henüz askerlik yapmadıkları için yurt dışına çıkamamakta ve Ahmet Gülhan gittiği- gördüğü yerleri ve öğrendiklerini onlara aktarmaktadır. Haldun Taner’in kabare için söylediklerinin üzerine bu bilgileri de koymaktadırlar. Haldun Taner’de Kabare Tiyatrosu için yurt dışına gitmekte ve araştırmalar yapmaktadır. Ahmet Gülhan’ın izlenimlerine göre Kabare Tiyatrosu, Avusturya’da kaybolmuş, Polonya’da Kara Mizaha geçmiş, Çeklerde de biraz şov olmuş, gece kulübü tarzına

dönüşmüştür. Almanya’da ki Kabareler hala yaşamaktadır. “Başoyuncuların gitmesine rağmen alttan yetişen yeni oyuncular olduğu için kabare oyunları asla bitmemektedir. Aynı metin, aynı müzik, aynı mizansen, aynı dekor ama oyuncular değişiyor ve yenisi devam ediyor” (Gülhan, 2018). Bu sayede kendine ait özellikleriyle usta-çırak ilişkisini koruduklarını söylenebiler.

Zeki Alasya tiyatro oyunculuğunun yanı sıra yönetmenlik ve dekor konusunda yardımcı olurken, Ahmet Gülhan üçüncü kişiler ile bağlantı kurup tiyatronun yöneticiliğini ve organizasyonunu yapmaktadır. Kadrodaki oyuncuların yaptıkları bu yardımlar ile birlikte farklı yeteneklerini de birleştiren topluluk, kurdukları tiyatrolarının eksiklerini gidermeye çalışmaktadır. Akpınar (2016) “Haldun Bey yazar, biz biraz oynar, biraz yönetiriz” düşüncesiyle iş bölümü yaptık diye ifade etmektedir bu süreci.

Devekuşu Kabare çok fazla tutulduğu için, 1967’li yıllardan 1970’li yılların sonuna kadar çok fazla kabare tiyatrosu kurulmuştur. *Üç Maymun Kabare Tiyatrosu*; Müjdat Gezen, Ercan Yazgan, Mete İnselel, Cihat Tamer, Bülent Kayabaş, Özcan Özgür vardı. Suavi Sualp’in oyunlarını oynadılar. *Çuvaldız Kabare Tiyatrosu*, *Pisi Pisi Kabare Oyuncuları*, *Marko Paşa Kabare Tiyatrosu*, *Ortaoyuncuları*, *Karagöz Kabare Tiyatrosu* sayılabilir. Ancak bu tiyatrolar Devekuşu Kabare Tiyatrosunun yanında tutunamayıp kapanmışlardır (Çalışlar, 2004:201).

Devekuşu Kabare Tiyatrosu’nun izleyici kitlesinin artması ve popüler olmaya başlamasının sebeplerinden biri de Haldun Taner ve oyunda yer alan ana karakterlerin başarısı ve oyunların verdiği mesajlar olduğu görülmektedir. Kabare Tiyatrosunun ilk oyunu olan Vatan Kurtaran Şaban ile birlikte Devekuşu Kabare Tiyatrosu, kendilerine yasal bir görünüm kazandırma uğraşı içerisine girmişlerdir. Ayrıca iletişimde olmak zorunda oldukları kişi ve kurumlara kabarenin ne olduğunu anlatma gerekliliği ortaya çıkmıştır. (Erdoğan, 2018) Kabare Tiyatrosu ekibinin tüm yükünü alan Metin Akpınar, Zeki Alasya, Ahmet Gülhan hem batılı düzene uygun sahne ve oyunculuğun örneklerini vermekte hem de gelenekselin izlerini kabare oyunculuğu tekniklerinin içerisinde gösterebilmeleri, sahne aralarında seyirci ile düzgün bir iletişim kurmaları sayesinde büyük bir kitlenin beğenisini kazanmışlardır.

Vatan Kurtaran Şaban kabare oyunundan sonra Metin Akpınar'ın "bana göre ilk kabare sayılacak" diyerek ifade ettiği *Şehr-i İstanbul ki* oyunu 1968'te sahnelenmeye başlamıştır. Nazım Hikmet, Orhan Veli, Adnan Veli, Oktay Rıfat, Aziz Nesin, İsmet Küntay, Haldun Taner'in yazılarının Haldun Taner tarafından derlenmesiyle oluşur. Şehr-i İstanbul ki oyuncularını ise Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ahmet Gülhan, Bilge Şen Ayverdi, Cihat Tamer, Oya Mella, Yalçın Gülhan, Halit Akçatepe, Hayri Ramazanoğlu, Meral Aral'dır. Devekuşu Kabare'nin ilk skeçlerden oluşan kolaj oyunudur. Bu durum kabare oyuncularını bağımsız kılarak skeçleri değiştirebilmesini, yenilerinin konulabilmesini veya çıkarılabildiğini sağlamaktadır. Şehr-i İstanbul ki kabare oyunu ile birlikte Devekuşu Kabare topluluğu ismini iyice duyurmuş ve oyun 337 kez sahnelenmiştir. Şehr-i İstanbul ki oyunundan sonra Devekuşu Kabare tiyatrosu, 1969 yılında Boris Vian'ın yazdığı ve Zeki Alasya'nın yönettiği *Generallerin Beş Çayı* oyununu sahnelemiştir. Metin Akpınar, *Generallerin Beş Çayı* oyunu hakkında "Devekuşu Kabare Tiyatrosu bu oyunla birlikte batıdan ilk örneğini vermiş oldu. Diğer taraftan bu oyunumuz ilgi görmedi, başarısızlığa uğradık." şeklinde yorum yapmıştır (Metin, 2008:29).

1970 yılında Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda *Astronot Niyazi* sahnelenmiştir. 1971 yılında da *Ha Bu Diyar* oyunu. Oyun Yüksel'in (1986:136) ifade ettiği gibi, alaycı bir dille yorumlanmış oldukça fazla özeleştirici olan, güldürü ile hüznlenmenin iç içe oluşturulduğu bir oyun olduğunu dile getirilmiştir. *Ha Bu Diyar* oyunu, Haldun Taner'in çeşitli yazarlardan derlediği skeçlerden oluşmaktadır. Yönetmenliğini Ulvi Uraz müziklerini ise Altan İrtel yapmıştır. 1972 yılında Devekuşu Kabare Eugene Ionesco'nun *Gergedan* oyununu sahnelemelerine rağmen bu oyunla *Generallerin Beş Çayı* oyunundan sonraki ikinci bir başarısızlığa uğramışlardır. Bu kabare oyunu ile birlikte ise oyuncu kadrosundan Cihat Tamer, Hayri Ramazanoğlu, Perran Kutman, Yalçın Gülhan topluluktan ayrılırken, Ali Yalaz, Ayberk Atilla, Kemal Sunal ve Yasemin Oğuz topluluğa katılmıştır. *Gergedanlar* oyunu Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun ikinci ancak son çeviri oyunu olmuştur. 1972 yılında *Dün Bugün* oyunu ile Devekuşu Kabare Tiyatrosu sahnede yer almıştır. Bu kabare oyununda ise işlevsel bir tutumla kültürel değişiklikler aktarılmıştır. (Yüksel, 2013). Haldun

Taner'in Batı Tiyatrosundan örnekler vermek istediği görülmektedir. Ama seyircilerin sadece Kabare Tiyatrosu oyunlarına ilgi gösterdiği söylenebilir.

1972 ve 1973 yıllarında Haldun Taner, Adnan Veli, Oktay Arayıcı, Umur Bugay, Ülkü Tamer, Sadık Şendil, Kandemir Konduk, Cengiz Gündoğdu, Ferhan Şensoy, Zeki Alasya'nın yazdığı karışık skeçlerden oluşan *Dev Aynası* oyunu sahnelenmiştir. 1974 yılında Haldun Taner'in yazdığı *Aşk-ü Sevda* kabare oyunu ile 1975 yılında *Yar Bana Bir Eğlence* oyunu sergilenmiştir. 1975 ve 1977 yılları arasında ise Ferhan Şensoy, Umur Bugay ve Haldun Taner'in yazdığı skeçlerin bir derlemesi olan *Haneler kabare* oyunu sergilenmiştir (Metin, 2008:32).

Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun temel oyuncularını olan Zeki Alasya ve Metin Akpınar, sürecin ilerlemesi ile halk tarafından daha çok ilgi görmeye başlamışlardır. Ancak Devekuşu Kabare Tiyatro Topluluğu, seyircinin Kabare Tiyatrosunu taşıma ve oyun yönünden değerlendirmesini bırakıp sadece oyunculara olan sevgisi nedeni ile oyuna gelmesi bir noktadan sonra topluluğun bu durumun esiri olma tehlikesinin içinde kalmaktadır. Devekuşu Kabare Tiyatrosu 10. Yılını, o döneme dek sahnelenmiş oyunların en güzel bölümlerini ve şarkılarını tekrar sahneleyerek *Çıktık Açık Alınla* ile kutlamıştır. Bu döneme dek yapılan tüm oyunlar ve şarkılar güncelliğini korumaya devam etmiştir. Ancak Haldun Taner bu durum için, "Bu üzülmeye gerekilen bir durum, çünkü bir arpa boyu yol ilerlenmediğinin bir kanıtıdır." demiştir (Doksan Yaşında Haldun Taneri Anarken, 2010:42).

Haldun Taner 1978 yılında Devekuşu Kabare Tiyatrosu'ndan ayrılmayı tercih etmiştir. Topluluktan ayrılmasının nedeni olarak, Kabare Tiyatrosunun izleyicisinin basitleşmesi olarak göstermiştir. Bununla ilgili olarak Haldun Taner; "Ben bir maç kalabalığının Kabare Tiyatrosuna dolmasına karşıydım." Haldun Taner'in bu cümlesinden sahneledikleri oyunların popüler olmasını istemediği anlamı çıkartılmamalıdır. Elbette tiyatrodaki istediği bu yöndedir, halkın tiyatroya olan ilgisinin artmasını istemektedir (Doksan Yaşında Haldun Taneri Anarken, 2010:43). Ancak Kabare Tiyatrosu daha önceki bölümlerde de anlatıldığı gibi, oyunlarında anlatılanlar hakkında bilgi sahibi olan seyirciye ihtiyaç duymaktadır ve seçkin bir seyirci kitlesine hitap etmektedir.

Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun temel oyuncularları olan Metin Akpınar ve Zeki Alasya'nın popülerliği bu durumu gölgelemeye başlamıştır. Daha önce de bahsedildiği gibi Kabare Tiyatrosu küçük gruplar halinde oynanmaktadır. Ancak Metin Akpınar ve Zeki Alasya'nın televizyondan, sinemadan, reklamlardan, tiyatrolardan hayranları olması sebebi ile 150-200 kişilik kabare salonları yetmemeye başlamıştır. Fakat Haldun Taner Kabare Tiyatrosunun talebi karşılamak için büyük salonlarda oyun oynanmasına karşı olmuş ve Ahmet Gülhan ile birlikte Devekuşu Kabare Tiyatrosu'ndan ayrılmıştır (Erdoğan, 2018). “Dünya’da Kabare Tiyatrosu” bölümünde anlatıldığı gibi kabare tiyatrolarının ufak salonlarda seyircilerle aralarında kurdukları bir bağ ve etkileşim bulunmaktadır. Hem bu durumun bozulmasından ve hem de belirli kişilerin isimlerin bu ruhun önüne geçmesi, Haldun Taner'in Türkiye’de kurduğu Kabare Tiyatrosu düşüncesinden ayrıştığını dolayısı ile buna bağlı olarak ayrılıkların yaşandığı söylenebilir.

Haldun Taner, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'ndan ayrılmasından sonra Ahmet Gülhan ile birlikte 1979 yılında “*Tef Kabare*” tiyatrosunu kurmuştur. Tef Kabare Tiyatrosu'nun sahnelediği ilk oyun *Hayırdır İnşallah* olur. 1980 yılında ise *Kapılar* adlı oyun sahnelenir. Tef Kabare Tiyatrosu'nun adı sahnelenen oyunlarda “herkesin tefe konulmasın” dan kaynaklı gelmektedir. Ancak Tef Kabare'nin ömrü Devekuşu Kabare Tiyatrosu kadar uzun olmamış 1981 yılının sonunda kapanmıştır. Tef Kabare'nin ilk kadrosunda Uğur Yücel ve Necati Bilgiç yer almaktadır ve bu yuncular Tef Kabare’de keşfedilirler. Tef Kabare’de Kapılar oyunu kadrosu Uğur Yücel, Necati Bilgiç, Oya Yüce, Cem Özer, Gülümser Gülhan’dan oluşmaktadır (Sahne, 1981). Bu oyunu Metin Akpınar ile Zeki Alasya da izlemeye gelirler. Tef Kabare’nin kuruluşu 12 Eylül Darbesine denk gelmiş, darbe döneminde gece saat ondan sonra sokağa çıkma yasağı olduğu için seyircilerin oyunlara katılımı sorunlu olmuştur. Duruma göre oyunlar bazen uzayabilmektedir. Bu duruma rağmen bir ay sorun yaşansa da diğer ay salonu tekrar doldurmayı başarmışlardır. Ancak oynadıkları salon, gece kulübüne dönüştürüleceği için oradan ayrılmak durumunda kalmışlardır.

Metin Akpınar ile Zeki Alasya'nın oynadıkları roller Ahmet Gülhan tarafından Tef Kabare’de Uğur Yücel ile Necati Bilgiç’e verilmiştir. Ancak onlar da diğer

oyuncular gibi televizyon ve sinemayı tercih ettikleri için Tef Kabare'den ayrılmışlardır. Bu durum ile ilgili Ahmet Gülhan'ın aktardıkları şu şekildedir;

Zeki ile Metin'in oynayacağı rolleri Uğur Yücel ile Necati Bilgiç'e verdim. İyi tamam güzel oynuyorlardı. Ama bunlar da onlar gibi aynı yolla gittiler. Uğur Yücel ve Necati Bilgiç'te televizyona başladılar, şov yapmaya başladılar. Eğer onlar televizyon peşinde koşmasalardı. Ben başka oynayacağımız salon bulurdum. Bir tiyatronun oyuncu kadrosunun devamlı olması gereklidir. Bir seyirci seni öyle görmek ister. İsimler üzerinden gitmek, algılatmak yanlış olur. Başka oyuncular da olsa yine aynı şekilde gideceklerdi (Gülhan, Aktaran:Gürtunca, 2018).

Haldun Taner'in Devekuşu Kabare Tiyatrosu'ndan ayrılması ile birlikte, Devekuşu Kabare Tiyatrosu özgün duruşundan farklı bir duruş sergilemeye başlar. Bu duruşu Turgut Özakman "Ne Amerikan Müzikali ne de Alman Kabaresi olan bütünü ile Zeki ve Metin'e özgü olan, onlardan başka bunu yapanın olmadığı, onlar ayrıldıktan sonra da ortadan kalkan bir tür olduğu" şeklinde aktarmıştır (Özakman, Aktaran: Metin, 2008:36). Bu sürece bakıldığında, Haldun Taner'in tiyatro evreleri olduğu gibi Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun da evreleri olduğu görülmektedir. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun Haldun Taner'in ayrılması ile birlikte kendine özgü bir üslup geliştirdiği söylenebilir.

1980'li yıllarda Türkiye'deki siyasi durumlar sonucunda meydana gelen darbe süreci, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nu oldukça fazla etkilemiştir. Darbe sürecinde saat ondan sonra olan sokağa çıkma yasağı sorunu Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda oynanan oyunlarının doğaçlamalar yüzünden zaman zaman uzamasını olumsuz etkilemektedir. Sürekli saatine bakan seyirciler, doğaçlamalar nedeniyle uzayan ve bir türlü bitmeyen oyunlar gerginlik yaratır. 1980'li yıllar işte bu kargaşalarda geçen bir dönemdir. 1980'li yıllarda Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun popüler olması ile birçok Kabare Tiyatrosu kurulmuş ve kabare oyunları oynanmaya başlamıştır. Diğer kabare tiyatrolarında oynayan oyunculara göre Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ın daha çok popüler olduğu düşünülebilir. Bu yıllarda popülerleşmeye başlayan kabare oyunları

için yer ve salon problemleri yaşanmaya başlanmıştır. Halkın büyük talebine karşılık büyük ve kullanışlı salonların bulunamadığı söylenebilir. (Metin, 2008:34).

Haldun Taner ve Ahmet Gülhan'ın Devekuşu Kabare Tiyatrosu'ndan ayrılmalarından sonra *Biz Bize Benzeriz* kabare oyunu sahnelenmiş ve bu oyunla birlikte topluluğa Selma Sonat katılmıştır. 1979 ve 1980 yılında ise Umur Bugay'ın yazdığı *Reklamlar* kabare oyunu oynanmıştır. Bu oyun ise Devekuşu Kabare'nin dans açısından kendini geliştirdiği oyundur. Bu dans başarısının arkasında iyi bir dans eğitimine sahip olan Geyvan Mc Millan bulunmaktadır. (Metin, 2008:34).

Reklamlar kabare oyunundan sonra 1982 yılında *İnsanlığın Lüzumu Yok* kabare oyunu ile sahneye çıkan Devekuşu Kabare Tiyatrosu, bu oyunla mekân açısından son kez küçük kabare tarzı bir salonda kabare oyunlarını sahnelemiştir. *Taşıtlar* oyunu ile ilk defa büyük salonda oyun oynamıştır. Bu sezonun sonunda ise Devekuşu Kabare Tiyatrosu oldukça büyük bir organizasyonda yer almıştır. Bu organizasyon Uluslararası Sanat Gösterileri ve Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun birlikte gerçekleştirdikleri *Büyük Kabare Müzikalidir*. Bu organizasyonla birlikte Kabare Tiyatrosu çok daha büyük izleyici kitlelerine seslenmeyi başardığı gibi İstanbul ve İzmir'de açık hava tiyatrolarında seyircilerin karşısına çıkar. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'na bu müzikli güldürüde şarkılarıyla Ajda Pekkan, Mazhar-Fuat Özkan, İstanbul Gelişim Orkestrası, 5 yıl önce 10 yıl sonra Gurubu, koreografi ile Altan Tekin, müzikleriyle Atilla Özdemiroğlu, danslarıyla USG gurubu eşlik etmektedir (Metin, 2008:34).

Özdemir Çiftçioğlu'nun söylediğine göre, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, büyük salonlara taşıma projesi içinde Kandemir Konduk'un yazdığı *Beyoğlu Beyoğlu* oyununu sahneleyecektir. Bu oyun için genç oyuncular aranır ve kadroya Özdemir Çiftçioğlu, Suat Sungur, Tunç Özdi, Mustafa Uzunyılmaz ve Funda Oskay dahil olurlar. Bu oyunu, *Güldürü Üretim Merkezi* yazmaktadır. Beyoğlu Beyoğlu oyunu 1983 yılında sahnelenmeye başlamıştır. 1983'de Beyoğlu Beyoğlu oyunu ile başlayan bu süreç 1987 yılında sahnelenen *Deliler* oyununa kadar devam eder. Bu oyundan sonra ara verilir.

O yıllarda maliyetlerin artması beraberinde zorlukları da getirmiştir. Devekuşu Kabare Tiyatrosu oyunlarını sahneleyecek salon bulmakta zorluk çekmeye başlamaktadır. Konak Sineması, Şan Sineması gibi 1000 - 1500 kişilik salonlar Devekuşu Kabare Tiyatrosu oyunları için yeterli gelmemektedir. O dönemde kabare oyunlarını izlemek için Nişantaşı-Konak Sinemasından, Vali Konağına kadar kuyruklar olmaktadır (Çiftçioğlu, 2018).

1980'li yılların sonunda kabare oyunlarını sahneleyebilmek için çadırlara girmeye çalışmışlardır. Bu çadırlar yaklaşık 3000-5000 kişilik yerlerdir. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun kapanma sürecinde Zeki Alasya ve Metin Akpınar, kadro kuramadıklarını söylemişlerdir. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda seyirci belirli bir kadroya alışmıştır. Seyirci, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun kadrosunu nasıl gördüyse benimsediyse bir sonraki oyunlarda da o oyuncularını görmek istemektedir. Büyük salon bulamama, bununla beraber ortaya çıkan sıkıntılar ve bu arada da Zeki Alasya'nın siyasete atılmak istemesinden kaynaklı Metin Akpınar Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun kapatılacağını söyler. Böylece 1987'den 1990'a kadar Devekuşu Kabare Tiyatrosu oyunlarına ara vermiştir. Devekuşu Kabare Tiyatrosu 1990 yılında *Şuna Buna Dokunduk* oyunu ile tekrar oyun oynamaya başlamıştır. Ancak yukarıda söz edilen koşullar devam ettiği için 1992 yılında tekrar kapanır. O dönemlerde televizyon hayatın içinde büyük rol oynamaya başlamıştır. Kabare Tiyatrosundan da televizyona geçiş başlar. *Şuna Buna Dokunduk* oyununu Devekuşu Kabare'de oynarken, televizyonda da *Biz Bize Benzeriz*, *Dünya Hali* gibi televizyon işlerinde de oynamaya başlanmıştır (Erdoğan, 2018).

Çiftçioğlu bu süreci şöyle ifade eder:

Bugün ekol denilen tüm tiyatrolarda oyuncu yetiştirme ilişkisi bulunmaktadır. Kendi yarattıkları sistemi devam ettirecek oyuncular yetiştirilmektedir. Bu durum siyaset veya parti meselesi gibi değildir, Ahmet giderse dağılır, Mehmet giderse olmaz gibi değildir. Bu mesele, bir sonraki nesil bu tür tiyatroları gerçekten bırakıp bırakmama meseledir. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda bu durum maalesef olmamıştır. Devekuşu Kabare dağıldıktan sonra ayrılanların birçoğu tiyatro ile fazla ilgilenmediler, kabare oyuncularını dizi ve filmlere geçmişlerdir. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun 1992'de kapanmasının temel sebebi, oyuncu yetiştirememekten kaynaklanmaktadır. Devekuşu topluluğunda, uzun süre yazar bulamama problemi çok büyük bir sorundur. Yeni genç

yazarlar çıkmıyordu ve çıksa bile yeteri kadar beğenilmiyorlardı. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda meşhur olmuş bütün skeçlerin çoğu oyunculuk performansı ile kendini göstermiştir. Aşk Olsun oyunundaki Gerdek Gecesi bölümü aslında 8 dakikalık bir skeçtir. Ama Metin Akpınar'ın kendi oyunculuk performansı ile yarattığı dünya ile bazı günler 22 dakikaya ulaşan ve keyifle ilerleyen bir skeç haline getirmiştir (Çiftçioğlu, Aktaran: Gürtunca, 2018).

Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun bu dönemki kadrosu Çiftçioğlu'nun (Aktaran: Gürtunca, 2018) ifade ettiğine göre şöyledir; Yönetmen ve oyuncu olarak Çetin İpekkaya, Yılmaz Gruda, Ergin Orbey, Ahmet Gülhan, Metin Serezli, Müjdat Gezen, Zeki Alasya, Selma Sonat, Nevra Serezli, Ayşen Gruda, Oya Başar, Ayşe Selen, Perran Kutman, Nilgün Belgün, Oya Alasya gibi isimlerdir.

Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun, 1967'den 1992 yılındaki kapanışına kadar oynadıkları oyunlar şu şekildedir; Vatan Kurtaran Şaban, Astronot Niyazi, Ha Bu Diyar, Haneler, Yalan Dünya, Gergedanlar, Generallerin Beş Çayı, Çıktık Açık Alınla, Taşıtlar, Aşk Olsun, Deliler, Geceler, Yasaklar, Beyoğlu Beyoğlu, Reklamlar, Dün Bugün, Büyük Kabare-Ajda Pekkan, Aşk-u Sevda, İnsanlığın Lüzumu Yok, Haneler, Dev Aynası, Yar Bana Bir Eğlence, Şuna Buna Dokunduk'dur. Önce ses kaydı daha sonraki dönemlerde video kaydı yapılan oyunlar; Aşk Olsun, Beyoğlu Beyoğlu, Deliler, Dün Bugün, Reklamlar ve Yasaklar.

3.2.2. Devekuşu Kabare Tiyatrosu Özellikleri

Devekuşu Kabare Tiyatrosu, kent bazında yer alan karmaşıklıklara kentli bir birey olmanın gülünecek yanını görebilmeyi ancak tüm bu güldürülerin arasında düşündürmeyi de amaçlayan bir tiyatrodur. Haldun Taner, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun hedefleini şöyle anlatmıştır:

Sadece bizim çabamız asık suratlılarla bir savaş değil aynı zamanda uyarı tiyatrosu olmaktır. Burada da güldürü yoluyla epik denememizde olduğu gibi bir şeylere

projektör tutmaktır. Sahnemiz ve salonumuz küçük. Ama bu avuç içi sahnemizden, küçük salonumuzda yüzü aşmayan seyircimize skeçlerle, sesleniyoruz. On kişi gücümüzü, kafamızı, iyi-kötü yeteneklerimizi seferber ettik. Zaman zaman memleketimizin üstüne çöken burukluğu, ürkekliği, ikiye bölünmüşlüğü, neşesizliği devekuşu gibi gerçekleri görmezlikten gelmeyi iyileştirmeye çağırıyoruz (Taner, Aktaran: Şensoy, 2000:139).

Nergis Öztürk ve Cemal Toktaş'ın kendi tiyatrolarının özelliklerini şöyle aktarmaktalar:

Bizi izlemeye gelen insanlar oyunlarımızı izleyip evlerine gittikten sonra her gün rutinleşmiş ne yapıyorlarsa onu yapmasınlar. Kavga mı ediyorlar, o gün edemesinler. Maç mı izliyorlar ya da bir televizyonda program mı izliyorlar, onu izleyemesinler. Ne yapıyorlarsa aksini yapsınlar. Beyinlerine bir kıymık kaçıralım. Bunları da kör göze parmak veya misyoner şekilde yapmak gibi bir yerden söylemiyoruz. Seyircilerimize “Ey insanoğlu güldük eğlendik fakat çağımızda, bulunduğumuz zamanda bir takım problemler var. Bunları ne kadar görüyoruz ne kadar görmüyoruz veya yaşadığımız şeylere ne kadar alışkınız” diye düşünceleri amaçlanmaktadır (Öztürk ve Toktaş, Aktaran: Gürtunca, 2018).

Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun Haldun Taner'in ayrılmasından sonraki dönemlerinde de yine güncel olan, politik oyunlar sergilendiği görülmektedir. Konduk'un ifade ettiği gibi; “Gününe ve zamanına uygun durumlar kullanılmaktadır” (Konduk, Aktaran: Gürtunca, 2018). İnsanlar yasaklardan bunaldıysa, bu durum ağırlaşmaya çoğalmaya başladıysa buna etken olan yasaklar ele alınmaktadır. Yasaklar adlı kabare oyunu da bu durumdan çıkar. İnsanlığın Lüzumu Yok oyununda Türkiye’de olan eşitsizlikler, haksızlıklar hayvanlara yüklenerek, onların aracılığıyla anlatılır. Şuna Buna Dokunduk adlı oyunda ise özgür olarak her şeye dokunulmaktadır. Geceler adlı kabare oyunun konusu çok zengin bir konudur. Gece nerelerde neler olduğu aktarılmaktadır. Oyunların konu başlıkları hep kısadır ve özdür ve asıl olan hepsini bir şemsiye altında toplamaktır. Geceler adlı oyundan bahsedildiğinde

karakolda bir gece, hastanede bir gece, randevu evinde bir gece, cenaze evinde bir gece, yolculukta bir gece anlatılmaktadır. Aşk Olsun kabare oyununda ise, içinde aşk geçen bütün konuların anlatıldığı görülür. Buradaki ortak nokta her konuda bir iğneleyici tavrın olmasıdır. Haldun Taner'in ayrılmasından sonra da Devekuşu Kabare tiyatrosu “mutlaka yanlış gördüğün bir şeyi eleştireceksin, söyleyeceksin, dile getireceksin” ilkesini korur. Bu konuları yazacak kişinin de çok geniş perspektifte bakabilmesi gerekmektedir (Konduk, Aktaran: Gürtunca, 2018).

Ahmet Gülhan, Kabare Tiyatrosunun anlatım incelikleri ile ilgili olarak şöyle bir anekdot anlatır:

Hitlerin en azılı dönemlerinde SA ve SS subayları vardı. O zamanlar Almanya'daki Kabarelerde bu konularla alakalı skeçler oynanmaktadır. O dönemlerde bu subaylar deri pardösü giyer, Alman siper şapkaları takar ve Mercedes araba kullanırdı. Bunların hepsi aynı sigarayı içiyorlar bu standart sarı renkli bir sigaradır. Kabare de oyuncular da bunu şöyle anlatmışlardır; “Bir Mercedes araba köşeyi döndü. İçinden deri pardösülü, siperli şapkalı biri indi, cebinden sarı sigarasını çıkardı ve yaktı. Burada subay veya SS olduğunu söylenmiyor ama Naziler bunları hemen içeri alıyor. Çalışma kamplarına atıyorlar. SS ve SA subayları ile nasıl dalga geçersin diye. Sonra cezası bitip çıkıyor bir müddet sonra aynı oyunu oynuyorlar. Bilerek şu hale getiriyorlar; bir Mercedes araba köşeyi döndü. Siyah pardösülü biri indi. Ama sarı sigarasını içmiyordu. Ortalık yıkılıyor ve hemen seyirci bunu anlıyordu. Böyle olunca da ortada suçlama hiçbir şey bulamıyorlardı. İşte kabare Tiyatrosunun özellikleri bunlardır (Gülhan, Aktaran: Gürtunca, 2018).

Kabare Tiyatrosunda oyunculuk yaklaşımında ise Haldun Taner'in bu konudaki ifadeleri oldukça açıklayıcıdır. Taner bir kabare oyuncusunun öncelikle zeki olması gerektiğine vurgu yapar. Ayrıca Kabare Tiyatrosu hızlı ve tempolu bir şekilde sahnelendiği için oyuncunun da bitmek tükenmez bir enerjisinin olması gerekmektedir. Seyircinin Kabare tiyatrosunun hızına yetişememesi halinde tiyatronun hızı seyirciye göre ayarlanmaktadır. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda kabare oyuncusu her türlü duruma hızla uyum sağlayabilmelidir (Doksan Yaşında Haldun Taneri Anarken, 2010: 25).

Ali Erdoğan kendisiyle yapılan görüşmede Taner'in Kabare oyuncusunun özellikleri ile ilgili şu özellikleri vurguladığını ifade eder:

Sarhoşun tavrını bulduktan sonra sarhoşu oynamaya başlarsın, “Tepeden tırnağa bir sarhoşa dönüşmen gerekmez” diyor. Bir kırıık pardösü veya gömlek-pantolonla sahneye çıktın onları da bırak elinde kadeh olmasına bile gerek kalmadan tavır olarak sarhoşu oynarsan seyirci seni anlamaktadır. Kabare Tiyatrosu için gerekli olan budur. Bunun yanında da sarhoştan çocuğa, çocuktan krala, kraldan manava, manavdan işçiye, işçiden patrona geçmelisin. Örneğin, 8 tane karakter oynayacaksın ve hepsini birbirinden tavır olarak ayıracaksın, doğal olacaksın ve o seyirciyi ikna edeceksin (Erdoğan, Aktaran: Gürtunca, 2018).

Metin Akpınar’a (2016) göre, Kabare Tiyatrosu hızlı bir oyunculuk ve hızlı bir teknik gerektirmektedir. Kabaredaki çoğu epizotların temposu yüksek olduğu için, oyuncu hem sahnede role girerken hem de sahne arkasında kostüm değiştirirken oldukça hızlı olmak durumundadır. Kabare Tiyatrosunda oyuncu kendini aksan, kulak hafızası, mimik ve ses yönünden geliştirebilmektedir. Kabare oyuncusunun bütün bunların yanı sıra hızlı düşünme ve hızlı hareket edebilme, partnerinin gözünden onun nereye gideceğini, sahnede nasıl bir tutum takınacağını anlama, partneri altı hamle yapıyorsa bütün yapılan hamleleri görüp, algılayıp karşılık verebilmesi gibi özellikleri bulunması gerekmektedir (Akpınar, 2016).

Akpınar bu konudaki görüşlerine şöyle devam eder:

Hem oyuncunun kendisi hem de yazarın yazdığı rol ile bunların yanında dışarıdan sahneye bakarak burada bulunduğunu seyirciye hissettirmelidir. Diğer yandan; kültürlü, zeki, dünyadan haberdar, doğru ve güvenilir bilgili, doğaçlamasıyla beraber bilgilerini doğru kullanan ve bu düşünce mekanizmasında bu beyin mesafesinde olan birinin kabare tiyatrocusu olmaya hakkı vardır (Akpınar, Aktaran: Gürtunca, 2016).

Metin Akpınar'ın Haldun Taner'den önceki hocası Ulvi Uraz'dır. Metin Akpınar, Ulvi Uraz'ın oyuncunun espri yaparken dikkat etmesi gereken noktayı şu şekilde anlatmaktadır:

Rolü dizlerinde hissedeceksin. Söylediğiniz sözde acelelik yapmaya gerek yoktur. Doğru konuşursanız yüzünüz o şekli alır. Beden diliniz de ona uyumlu olmalıdır. Bütün bedeninizde hissedip öyle oynayacaksınız. Gözlem çok önemlidir. Biriktirerek dağarcığınızı doldurmanız gereklidir ki gerektiğinde çıkarabilesiniz. İşaret ederek oynama, yanlış anlama, yanlış yorumla hakikaten seyirci bunlara çok keyifli güler. Espri yaparken, bel hizasında atarsanız herkes alır. Hiç yorulmadan alırlar gülerler. En azından göğüs hizasına kadar çıkın bu seviyede atın. Baş hizasında atarsanız, biraz dallanırlar, toparlanırlar ve kaçırmaları diye dikkat ederler. Alın hizasında atarsanız rafine ve bilgili insan yakalar sizi büyük keyif alırsınız. Çok yukarı atarsanız kaçır seyirci bir daha yakalayamazsınız. Ama başın biraz üstüne atarsanız izleyici doğrularak yakalarsa onu da bir gıdım yukarı çekmiş olursunuz. Tiyatronun da önemli görevlerinden biri, biraz da popülasyonu yukarı çekmektir. İstenileni yapmak olduğu zaman seviye kaybedersin. Ama çizgiyi de yukarı çekersen o senin içinde büyük bir başarı olur (Akpınar, Aktaran: Gürtunca, 2018).

Oyunculukla ilgili bir başka yenilik ise oyuncuların sahnede pandomim gibi vücut hareketleri ile anlattıkları bir durumu bir başka oyuncunun kafa sesi ile seslendirmesi ve bu şekilde diyalog oluşturulmaktadır.

Kabare Tiyatrosu oyunculığında bir diğer önemli özellik doğaçlamadır. Oyuncular sahnede izleyicilere laf atıp doğaçlama yaparak oyunu sürdürebilirler.

Gülhan bu durumu bir örnekle şöyle anlatıyor; Ayşen Gruda'nın ünlü olduğu *Domates Güzeli* tiptemesi vardır. Bu ünvanı da doğaçlaması sayesinde almıştır. Oyunda doğaçlamaya müsait olan bir yer vardır. Oyunun bu bölümünde bir yarışma düzenlenir ve Ahmet Gülhan da yarışmanın sunucusunu oynamaktadır. Yarışmacılar ile kısa kısa konuşmalar yapılacaktır. Yarışmacıları canlandıracak oyunculara rolleri gereği birer dakikalık basit sorular sorulacaktır; “ne iş yaparsınız, göreviniz nedir, ne olmak istiyorsunuz?” gibi. Ayşen Gruda gelir. Gülhan Gruda'ya “Ne iş yaparsınız?” diye sorar. “Bir iş yapmıyorum” diye cevap verir Gruda. “Spor mu?” diye sorar Gülhan. Gruda cevap olarak “Evet, karate yapıyorum. Böyle pat diye vuruyorum iki

kere de kırılıyor” der. Bu arada seyirci coşkuyla gülmektedir. Gülhan ve Gruda arasındaki bu doğaçlama 15 dakika kadar kesintisiz sürer. İşte Ayşen gruda o doğaçlama ile Ayşen Gruda o doğaçlama ile *Domates Güzeli* olur. (Gülhan, Aktaran: Gürtunca,2018).

Kabare Tiyatrosu birbirine bağlanan bölümlerden yani skeçlerden oluşmaktadır. Bu özelliğini Geleneksel Türk Tiyatrosundan almaktadır. Kabare Tiyatrosunda söz ile anlatılamayan bölümler şarkı veya müzikle anlatılmaktadır. Akpınar’ın (2016) ifade ettiği gibi; “Sahneler anlatıcıyla, şarkıyla, şiirle bazen her ikisiyle, bazen bir diyalogla birlikte bağlanır ve şarkı veya son deyişle son bulur.” Kabare Tiyatrosunda abartılı süslerden kaçınılmaktadır. Ancak bu durumdan, sanat kaygısının olmadığı anlamı çıkarmamak gerekmektedir. Sahne esnasında kurulan karşılıklı konuşmalar kısa ve öz olmalıdır. Kabare Tiyatrosunda epizotlar birbirine bağlanarak yapılmaktadır ve sahne sıralaması bulunmaktadır. Seyirci oyuna zinde bir şekilde geldiği için seyirciyi yakalamak adına birinci epizot en sağlam epizot olmalıdır. İkinci epizot ise birinciye nispeten daha zayıf bir epizot olmalıdır. Ondan sonra gelen epizot vurucu olmak zorundadır. Böylece birinci perde bittiğinde seyirci en yüksek noktadan vurulmuş olur. İkinci bölümün başına en zayıf epizot konulmasının sebebi seyircinin dikkatinin dağılmasıdır. Ancak bundan sonraki epizotlarda yine güçlü bir şekilde devam edilmeli ve sonuncu epizotun sonunda final şarkısı ve dansıyla bitirilmelidir (Akpınar, 2016).

Kabare Tiyatrosunda kullanılan müzikler incelendiğinde; şarkıların özellikleri ve amaçları bulunmaktadır. *Amblem Şarkısı* veya *Giriş Şarkısı*, tiyatroyu sahneleyen oyuncularını tanıtan ve takdim eden şarkıdır. Her oyunun da kendisine uygun giriş şarkısı olup, oyun mutlaka giriş şarkısıyla başlamaktadır. Bazı skeçlere uygun şarkılar seçilmektedir. Genelde ortalama dört şarkı olmaktadır. *Final şarkısı* da bütün oynanılan oyunun özetini anlatan bir şarkıdır (Çiftçioğlu, Aktaran: Gürtunca, 2018).

Akpınar’ın (2016) söylediği gibi, 1980’lerde büyük salonlara geçiş ile yapılan bir diğer yenilik ise amblem şarkısıdır. Daha önceleri oyunlar daha küçük sahnelerde sergilendiği için amblem şarkısını genelde tek kişi ya da iki kişi seslendirmektedir.

Ancak Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun büyük sahnelere geçmesiyle beraber, büyük sahneyi de kullanmak adına amblem şarkılarını tüm kadro seslendirmeye başlar.

Kabare Tiyatrosunda amblem şarkıları hem bilgi içeren ve bu bilgiyi izleyiciye aktaran hem de izleyicinin hafızasını tazeleyen bir özellik taşımaktadır. Yani Kabare Tiyatrosunun konusu itibarıyla bir tarih dilimini bir dörtlükte anlatabilecek özelliğe sahiptir. Amblem yani giriş şarkısından sonra birinci epizot gelmektedir (Erdoğan, Aktaran: Gürtunca, 2018). Epizotlar arası şarkılarla oyuncuların bölüm aralarında kostüm değiştirmelerine olanak sağlandığı söylenebilir. Kabare Tiyatrosunda şarkıların sözleri net ve anlaşılır olmalarının yanında mizahi ve ironik bir anlatım ile aktararak izleyicinin aklında kalması sağlanmaktadır (Metin, 2008:42).

1960 ve 1970'ler de Devekuşu Kabare Tiyatrosu hep canlı müzikle yani canlı orkestra ile oyunlarını oynamışlardır. Ancak 1980'lerde büyük salonlardaki oyunlarda, Beyoğlu Beyoğlu kabare oyununda müzik banttan çalınmıştır. Büyük salonlarda orkestra sesinin yeteri kadar güçlü olmayışından dolayı banttan çalınma tercih edilmektedir. Bununla beraber her zaman banttan gelen müzik ile beraber çalan bir orkestra da bulunmaktadır. (Çiftçioğlu, Aktaran: Gürtunca, 2018)

Kabare Tiyatrosunun sahneleme anlayışına bakıldığında dekorların genel olarak basit ve sembolik olduğu görülür. Oyununa göre kullanılan ufak tefek masa, sandalye gibi eşyalar bulunmaktadır (Çiftçioğlu, Aktaran: Gürtunca, 2018). Devekuşu Kabare oyunlarında oyunun geçtiği bağlamı anlatabilmek için az sayıda dekor kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, Yasaklar kabare oyunundaki Kamp Skecinde kullanılan dekorda, kamp yeri birkaç levha ile anlatılmıştır. Bu levhalarda ise kabinler, duşlar, deniz yazıları yazan oklarla belirtilir ve böylece bir kamp ortamı oluşturulduğu görülmektedir. Ayrıca ailesel bir konuşma aktarılacaksa birkaç koltukla oturma odası oluşturulmaktadır ya da skeç hastanede ise bir sedye veya bir karakolda ise bir masa kullanılmaktadır. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda da genellikle kabare tiyatrolarında görülen hızlı bir temponun bulunması nedeni ile geçişlerin hızlı sağlanması gerekmektedir. Buna bağlı olarak oyunlarında dekorun kolay bir şekilde taşınmasına uygun bir kullanım şekli seçildiği görülmektedir (Metin, 2008:45). Ayrıca Devekuşu Kabare oyunlarında verilmek istenen temel vurgunun sözle ve hareketle sağlanması da

dekorun sadeliğini açıklamaktadır. Devekuşu Kabare’de oyunun geneli boyunca sahnede duran dekorların da kullanıldığı söylenebilir.

Ahmet Gülhan konuya şöyle yaklaşmaktadır:

Devekuşu Kabare Tiyatrosu’nda dekorun çok fazla önemi bulunmamaktadır. Sahnede göstermelik, simgesel bir şeyler vardır. Ağır bir dekor olmaz. Işık, sahneyi aydınlatacak kadar kullanılır bu yerine göre nokta ışıktır. Bir ışık oyunu da bulunmamaktadır. Önemli olan tek şey oyuncudur. Oyuncunun zamanlaması (timing), oyuncunun vurgusu, oyunculuğun ustalığıdır. Anahtar oyuncudur. O metni seyirciye aktarmaktır (Gülhan, Aktaran:Gürtunca, 2018).

Kabare Tiyatrosunun ışık kullanımı özelliklerine bakıldığında, büyük sahnelere geçilinceye kadar lokal ışık kullanılmaya başlamıştır. Bir sahne sona erince lokal ışık kapatılıyor ve sahnede böylece kolaylıkla dekor değiştirilebilmektedir. Hatta Kabare Tiyatrosunda siyah kıyafetlerin seçimi bu nedenledir. Böylece karanlık alanlardaki hareketler seyircinin dikkatini çekmemektedir. Ayrıca hafif karanlıkta kalan yerler oyunu bölmemektedir. Hatta bu silüetler rollere sessiz bir biçimde devam ederek oyuna katkı sağlamaktadır (Akpınar, 2016).

Genel olarak komedi oyunlarında parlak ışık olmak zorundadır ve fazla bir ışık rejisi yoktur. Odaklanmak istenilen yerde ışık sabitlenip daha sonra oyuncuyu takip ederek devam etmektedir. Özellikle Zeki Alasya ve Metin Akpınar’ın sahnelerinde ve şarkılarda bu durum kullanılırdı. Belli bir ışık rejisi yoktur. Renkler bir tarafta ve beyazlar diğer tarafta kullanılır. Beyaz ışıktaki çığlığı alabilmek için beyazın üzerine bazı renkler uygulanmaktadır. Daha çok sarı amber renklerle beraber kullanılmaktadır (Çiftçiöğlü, Aktaran: Gürtunca, 2018).

Kabare Tiyatrosunda kostümler Çiftçiöğlü’nun (Aktaran: Gürtunca, 2018) ifade ettiği gibi; tek bir üniforma ya da tek renk olan bir elbiseleri vardır. Kadınların aynı, erkeklerin aynı giydiği bir elbisesi mevcuttur ve bütün diğer kıyafetler onların üzerine giyilir. Ceket, papyon, şapka ile tiplerini yaparken onların üzerine ilave edilir. Örneğin siyah pantolonla siyah pantolon, gri pantolonla gri pantolon gibi bunlar

değişmez ve üzerine role uygun eklemeler yapılır. Bu durum Kabare Tiyatrosunun değişmez bir yapısıdır. Bu kıyafetler ilgili toplumun bulunduğu bölgeye göre seçilebiliyordu.

Kostümlerle ilgili Akpınar'ın (2016) söyledikleri ise şöyledir; Devekuşu Kabare Tiyatrosu oyunları genellikle üniform (tek biçim) kıyafetler ile sergilenmektedir. 1980'lerde ise bazı oyunların konusu gereği her popülasyondan örnek verilmek istendiğinde günlük kıyafetler ile oynanmaktaydı. Oyunlar daha gösteri ağırlıklı, dans ve şarkılar ön planda olmalıydı.

Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda anlatılacak olan kurum ve kişilere hatta olaylara göre dil kullanılmaktadır. Devekuşu Kabare Tiyatrosu oyunlarında dil ve anlatımın kentte yer alan kendi aralarında farklı gruplar oluşturan insanların kimliklerini, bir araç olarak sunulduğu da görülmektedir (Metin, 2008:47).

Yasaklar oyunu incelendiğinde; bir takım yasaklar dikkati çekmektedir. Bu yasaklar, sağlık yasaklarının yanında farklı çeşit yasakları içeren, güncel esprileri olan bir kabare oyunudur. O dönemlerde büyük bir hoşgörü ortamı vardır. Süleyman Demirel, Turgut Özal, Kenan Evren, Bülent Ecevit, Necmettin Erbakan gibi kişiler Devekuşu Kabareye sahnesinde kendilerine eleştirel bir yaklaşım olmasına rağmen, 20 – 25 kişilik ekipleriyle beraber oyuna gelirler ve oyunu kahkahalar atarak izlerlerdi. Zeki Alasya, gıdısını çıkartarak, şapkasını takıp, pozlarıyla, sesini de benzeterek Süleyman Demirel taklidi yapardı. Süleyman Demirel'de oyuna gelip bunları izleyip kahkaha atıp eğlenir, gülerdi. O dönemler Devekuşu Kabaresi, Konak Tiyatrosu'nda oynamaktadır. Turgut Özal yanında karısı Semra Hanım ve makamı oyunlara gelip pür dikkat oyunları izleyip gülme krizlerine girerlerdi. Böyle bir hoşgörü ortamı olunca da her şeyi rahatlıkla yazabiliyorsunuz. Oyunların içinde hakaret, yalan ya da iğrenç bir suçlama olmamaktaydı. Eylemlerin ve yapılan icraatlar hakkında bir eleştiri getirince halk da, kendileri de gülmekteydi (Konduk, Aktaran: Görtunca, 2018). Haldun Taner yazılarında işte bu inceliği, nazikliği çok iyi bilmektedir. Haldun Taner'in kabare oyunlarına bakıldığında çok şeyler yazılmış, eleştirilmiş ama suç unsuru bulunamamıştır.

Çiftçioğlu'nun (Aktaran: Gürtunca, 2018) ifade ettiği gibi; Oyunculukla ilgili bir şey söyleneceği zaman Metin Akpınar söylerdi. Oyundaki timing (zamanlama), espriyi satma, bir skeci başlatma, bir skeci bitirme, sahnede durmak, sahnede vücudu kullanmak gibi durumlar özellikle çalışılmaktadır. Zeki Alasya, çok okuyan, üretken, yetenekli ve bilgili biridir. Metin Akpınar ise daha çok analiz etmede, aldığı bilgileri birleştirip onlardan sonuç çıkartmada ve sentez yapmada çok başarılıdır. İkisin farklı özellikleri bulunmaktadır.

3.3. Türkiye’de Kabare Tiyatrosunun Bugünü

1970’lerde İstanbul’un nüfusu iki buçuk milyondur ve İstanbul’da 33 tane özel tiyatro bulunmaktadır. Bu özel tiyatrolarda pazartesi günleri hariç her gün oyunlar sahnelenmektedir. Cumartesi ve pazar günleri de matine, suare oynanırdı. Bazı tiyatrolarda çarşamba günleri halk günlerinde matine yapılmaktaydı. (Konduk, Aktaran: Gürtunca, 2018).

1970’li yılların sonunda ülkenin siyasi durumunun belirsizleşmesiyle birlikte Zeki Alasya ve Metin Akpınar Kabare Tiyatrosunu büyük salonlara taşımak istemişlerdir. Bu dönemde Türkiye’de televizyon yaygınlaşmaya başlamış, Metin Akpınar ve Zeki Alasya sinema filmlerinde yer almaktaydılar. Gazinoda Zeki – Metin adıyla gösteriler yapmaktadırlar. Zeki-Metin Şovlarına bir süre Ahmet Gülhan da katılır, ancak devam etmez. Zeki ve Metin ikilisinin oynadığı filmler ve yaptıkları şov neticesinde oyunculukları öne çıkmış ve Devekuşu Kabare Tiyatrosu’nun adı Zeki-Metin diye konuşulmaya başlanmıştır. Yukarıdaki bölümlerde de anlatıldığı üzere bu durum Haldun Taner’in Kabare Tiyatrosu anlayışı için uygun değildir ve yollarını ayırırlar. Ve böylece 1970’lerin sonlarında Ahmet Gülhan ve Haldun Taner Tef Kabare’yi kurarlar (Gülhan, Aktaran: Gürtunca, 2018).

1980’ler toplumsal, sosyal ve ekonomik açıdan böyle dönemlerdir. Bu yıllarda Devekuşu Kabare Tiyatrosu’nun seyirci profili değişmiş ve her kesimin gelip izlediği bir tür olmuştur.

Gülhan bu durumun sonucunu şöyle açıklamaktadır:

Seyirci sayısı çoğalınca kalite de bazen düşebilmektedir. Espriler belden aşağı olup seyirciler tribün seyircisi durumuna gelebilmektedir. Bununla birlikte de argo, küfür gibi söylemlerin oyunların içine eklendiği, oyunun verdiği mesaj açısından vurucu kısımlar azaltılmış ve gelen seyircilerin algılayabilmesi için biraz daha hafifletilmiştir. 1960 ve 1970’li yıllarda İzmir Fuarı, Ankara gibi turnelerde tutmuş bir oyunla 2000-3000 kişiye 25-30 gün boyunca dolu salonlara oyunlar oynanmaktadır. 1980’li yıllar ile beraber İstanbul’daki oyunlarında turnelerdeki gibi belirli bir sürede değil sezon boyunca 8 ay boyunca kışlık tabir edilen büyük salonları doldurabilmek zorlaşmaya başlamıştır (Gülhan, Aktaran: Gürtunca, 2018).

Çiftçioğlu’nun da ifade ettiği gibi; 1980’ler de oynanan oyunlar yapısı gereği artık prodüksiyon tiyatrosuna dönüşmektedir. 1960 ve 1970’ler de Kabare Tiyatrosuna genelde piyano eşlik etmektedir. Ancak Kabare Tiyatrolarının büyük salonlara geçmeleri ile canlı müzik yani orkestralar eşlik etmeye başlar. 1980’li dönemlerde 12–14 kişilik oyuncu kadroları vardır. Ayrıca yaka mikrofonları yeni çıkmış ve sahnede kullanılmıştır. Kabare Tiyatrosu dans gurubu da 8 kişiden oluşmaktadır. Kabare Tiyatrosunda ekip 30-32 kişiden oluşmaktadır. O dönem de koca sahneyi doldurabilen 8 kişinin aynı anda sahnede olması demode bir durumdur. Belki 8 kişi birden çok gözükmekte ama öyle 1500-2000 kişilik bir sahnede oyuncular küçük kalmaktadır. Zaman zaman sahnede 2’şer kişilik skeçler oynanmaktadır. Büyük salonlarda arkada oturan seyirciler oyunu radyofonik halde dinlemekteydiler. Büyük sahnede arkalarda oturan seyircilerin sahneyi zor gördüklerini ve seyirciler çoğaldıkça, salonlar büyüdükçe bazı problemlerin ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir. Oysa kabare oyunlarının ruhu büyük salonlara uygun değildir. Daha küçük salonlarda, daha iç içe samimi biçimde olmalıdır. (Çiftçioğlu, Aktaran: Gürtunca, 2018)

Kabare Tiyatrosu oyunları 1970 ve 1980 dönemlerinde dekoru az ve anlatılmak istenenin kısa yoldan anlatıldığı bir tür olarak görülmektedir. Hatta 1980’li yılların sonunda bazı tiyatrocular Kabare Tiyatrosunu çok fazla oyunculuk gerektirmeyen bir tür olarak görmüşlerdir. Bir yandan da halkın Kabare Tiyatrosu oyunlarını daha cazip

ve eğlendirici bulduğu kanısı oluşur. Tüm bu nedenlerle pekçok Kabare Tiyatrosu ortaya çıkar. (Çiftçioğlu, Aktaran: Gürtunca,2018).

1980'lerin sonlarına gelindiğinde Bülent Kayabaş ile Ercan Yazgan'ın Kabare Tiyatroları, Tuncay Özinel Kabare Tiyatroları bulunmaktadır (Özdemir, Aktaran: Gürtunca,2018).

1990'lı yıllarda İçinden Dalga Geçen tiyatro sloganıyla Kırk Ambar Tiyatrosu'nun Kabare Tiyatrosu örneği olduğu söylenebilir. Oyunların içinde dans, şarkı, meddah vb. gibi skeçlerin bulunduğu oyunlardan oluşmaktadır.

1998'de Ferhan Şensoy – Haldun Taner Kabare oyunu örnek verilebilir. Haldun Taner'in oyunlarından bölümler ile kendi yazdığı skeçlere yer vermiştir. Oyun örgüsü, giriş şarkısı, kostüm, hiciv, ironi, taşlama gibi kabare tiyatrosu özellikleri taşımaktadır. 1987 yılından beri oynanan Ferhangi Şeyler'de, günün gazetelerini okuyup gündeme göre onlara yorum yapmaktadır. 2. Perdenin başında 30 dakika günün gazeteleri köşesidir gazete yazıları okunmaktadır. Her gün güncellenen bir oyun yapısı vardır. Giriş şarkısı ve Final şarkısı vardır, politik, eleştirel olaylara yaklaşır. Ferhan Şensoy bu oyunu tek kişi olarak sahnelenmektedir Ferhan Şensoy da aynı Haldun Taner gibi Geleneksel Türk Tiyatrosu özelliklerini araç olarak seyirciye ulaştırmada kullanmaktadır. Ancak Ferhan Şensoy, geleneksel tiyatrodan beri bilinen söz teknikleriyle bu anlayışı sürdüren diğer yazarlardan farklı olarak, kendine has yöntemlerle oyunlarında dil kullanımına yeni boyutlar kazandırmıştır (Pekman 2002:150). Bu, hem gelenekselin çağa uyarlanması hem de bunlara yeni tekniklerin katılması şeklinde düşünülebilir.

1990'lı yıllarda Ali Poyrazoğlu'nun Yeşil Kabare isimli mekânı bulunmaktadır. Deniz Türkali, Cem Özer, Peker Açıkalın burada skeçler oynarlar. Bunların yanında da stand-up yapılmaya başlamıştır. Demet Akbağ, Rasim Öztekin, Uğur Yücel, Müjdat Gezen parodiler oynamaktadırlar. (Çiftçioğlu, Aktaran: Gürtunca, 2018). Levent Kırca, Cem Yılmaz, Yılmaz Erdoğan, Ata Demirer, (Beyazıt Öztürk) Beyaz, Okan Bayülgen bu süreçte mizahın rengini, biçimini değiştiren isimler olurlar ve çok geniş seyirci kitlelerine ulaşırlar (Erdoğan, Aktaran:Gürtunca, 2018).

Gazino kültüründen gelen ve *Huysuz Virjin* karakteriyle yaptığı tek kişilik gösterileriyle uzun yıllar gösterilerini devam ettiren Seyfi Dursunoğlu'nun gösterilerinin de Kabare Tiyatrosunun bazı özelliklerini kapsadığı görülür (Çiftçioğlu, Aktaran: Gürtunca,2018)

Televizyonun yaygınlaşmasıyla televizyon programlarına doğru bir kayma olduğu görülür. 1990'lı yıllarda Levent Kırca ve ekibinin yaptıkları skeçlerden oluşan *Olacak O Kadar*, Zeki Alasya ve Metin Akpınar'ın, *Güler Misin Ağlar Mısın*, *Biz Bize Benzeriz*, *Zeki- Metince*, *Hastane*, Yasemin Yalçın'ın *Yasemince*, Ayberk Atilla, Sinan Bengier ve Ali Erdoğan'ın *Bizden Söylemesi* adlı televizyon programları gibi örnekler belli başlı örnekler olarak verilebilir (Erdoğan, Aktaran: Gürtunca, 2018)

Ancak televizyonda yapılan bu parodiler, skeç programları, güldürü ve mizah içeren programlar kabare ya da Kabare Tiyatrosu olarak adlandırılrsa da Kabare Tiyatrosunun özelliklerine bakıldığında bunun doğru olmadığı söylenebilir. Gülhan'ın bu konudaki ifadeleri bu görüşü destekler niteliktedir:

Olacak O Kadar, Zeki ve Metin'in televizyonlarda yaptıkları, BKM Mutfak ve Güldür Güldür'ün yaptıkları skeçlerden oluşan bir televizyon programıdır. Diğer benzer işler kabare değildir. Bunlar günümüzde televizyon kabaresi olarak geçiyor fakat doğru bir tanımlama olduğu kabul edilmemektedir. Çünkü televizyonda kabare olmamaktadır (Gülhan, Aktaran: Gürtunca,2018).

Bugüne bakıldığında kabarenin şekil değiştirerek yoluna devam ettiği söylenebilir. Dünyada da bu şekil değiştirmenin örnekleri bulunmaktadır. Sanatın da gelişmesi gerekmektedir ve Kabare Tiyatrosu kendi içinde gelişim göstererek günümüze kadar gelmektedir (Öztürk ve Toktaş, 2018).

Toplumsal, sosyal, ekonomik, siyasal problemler ve güncel eleştiriler günümüze uygun şekilde ayak uydurularak yapılmaktadır. Kabarenin ilk oluşumundan çıkan örnekler düşünüldüğünde yoğunlukla sanatçı kesiminin programlarından sonra evden hava almaya çıktıklarında uğradıkları, bir oyuncunun o gece bir şeylere dertlenerek çıkıp sahnede rahatça bir şeyler dile getirdiği orada bir müzisyen varsa o an ne hissediyorsa o müziği çaldığı veya eşlik ettiği bir oluşumdur Televizyonda

yapılanlara, televizyon şovu, güldürü programı veya skeç programı denilebilmektedir. Televizyonda yapılan işlerin konularında bir muhaliflik ve hiciv üzerinden yapma durumu bulunmaktadır. Bu kabarenin bir unsurudur ama kabare de bir türdür. Bu türün televizyona adaptasyonun olamayacağı söylenebilir. Televizyondakiler skeç skeç oluşan televizyon şovları ve televizyon programlarından oluşmaktadır. Televizyonun seyirciyle oyuncu arasındaki teması arasındaki bağı kopardığı söylenebilir. Bu yüzden de televizyonda yapılan işler kabaredir denilememektedir. (Öztürk ve Toktaş, Aktaran: Gürtunca,2018)

2017 yılında Nergis Öztürk ve Cemal Toktaş tarafından kurulan *Taşra Kabare* günümüz Kabare Tiyatrolarının temsilcilerindendir.

Öztürk ve Toktaş, tiyatrolarını ve amaçlarını şu şekilde açıklamışlardır:

Amacımız, Geleneksel ve Çağdaş Tiyatronun bize sunduğu tüm imkânlardan faydalanarak kendi dertlerimizi ifade edebilmek, kendi estetik kaygımız ve şıklık diye adlandırabileceğimiz kırmızı çizgiler içerisinde hem mekândan hem de kendi görüşümüzden kaynaklı bütün imkânları kullanarak devam etmek. Tek prodüksiyonumuz kostümdür. İncelikli, şık olmalıdır. O estetik bizim açımızdan önemlidir. Eğer biz bir ceket giyip çıkartacaksak da çuval giyeceksek de onun tasarımlanmış hali olmalıdır. O noktada seyirciye bir saygımız vardır. Orkestrayı her zaman kullanmak istiyoruz. Ama kullanılmaması gereken yerde de zorunlu değildir. Yeri gelir oyunlarımız skeç skeç olur veya baştan sona kadar tek bir oyun olur. O projeye göre değişkenlik gösterebilir. Hiciv açısından, diğer öğeler açısından, düzen devam ediyor ama yeni durumların çağın gereksinimlerine göre de kullanmak gerekir. Elinde, ışığın, oyuncun, müzisyenin, kostümlerin ve güzel bir metnin var. Bunların hepsinin harmanlanması gerekir (Öztürk ve Toktaş, Aktaran: Gürtunca, 2018).

Taşra Kabare’de *Düşperest* oyunu başlamadan önce oyunda rol alan oyuncuların biri, oyun günü mekândaki yer düzenini yapmakta ve seyircileri karşılamaktadır. Almanya’da ve Fransa’daki Kabare Tiyatrolarında da görülen bir uygulamadır bu. Böylece seyirci ile samimi ve içten bir ilişki kurabilmenin olanağı yaratılmış oluyor. Seyircinin rahatlaması sağlanıyor. Yine oyuncuların oyun esnasında seyircilerin oturduğu masalardaki yiyecekleri, çerezleri alıp yemeleri, kendi

bardaklarını seyircilerin oturduğu masalara koymaları gibi yaklaşımları da bu samimiyeti vurgulamaktadır (Öztürk ve Toktaş, Aktaran: Gürtunca, 2018).

Seyirci ile birlikte kolektif bir şey yapılmaktadır. Kabare seyirciyle beraber oluşan bir sanat türüdür. Seyirci oyunun ritmiyle, temposuyla oyunun içinde olduğundan enerji düşmemektedir. Bu dengenin kurulması gerekmektedir. Bu zaten kabare sahnesinde oynamanın bir özelliğidir. Öztürk ve Toktaş'ın (Aktaran: Gürtunca, 2018) ifade ettiği gibi; Taşra Kabare'nin oturma düzeni *tanışın ve birbirinize alışın* ifadesindeki samimiyete göre yapılmaktadır. T düzeninde bir sahne ve oturma düzeninin kurulması da insanların birbiriyle iletişim kurmasının istenmesinin sonucu ortaya çıkan bir sahne düzenidir. Taşra Kabare'nin oyunlarında, dekor bir tablo ile değiştirilmektedir.

Öztürk ve Toktaş (Aktaran: Gürtunca,2018) tiyatro algılarını ifade ederken Geleneksel Türk Tiyatrosunun önemini vurgulamışlar ve bu konudaki görüşlerini şöyle açıklamışlardır:

Haldun Taner'in de dediği gibi *Geleneksel Türk Tiyatrosu bizim özümüzdür. Çağdaş Tiyatro ile Geleneksel Türk Tiyatrosunu birleştirmek için gelenekseli nasıl kullanırız?* Bu kökler küfemizde her zaman vardır. Bunlara her zaman göz kırpalım ama günümüzde de neler yapıldığını, ne gibi değişiklikler olduğunu da unutmamamız gerekmektedir. *Günümüz koşullarında da bu kadarı yapılabilmektedir* diye bir mottomuz vardır. Geleneksel ve Çağdaş Tiyatro bir arada kullanılmaktadır.

Özlem ve Toktaş yaptıkları tiyatronun geçmişle kıyaslandığında koşulların farklılaştığına vurgu yaparak şunları söylemektedirler:

Kabare oyunlarından, bir grubun değil de bazı oyuncuların ön plana çıkması ve o kişilerin tiyatrosu olarak anılması oyunların önüne geçmektedir. Büyük prodüksiyonlarda oynamadığın sürece tiyatrodan para kazanılmamaktadır. Elimizde böyle net bir bilgimiz vardır. Salonumuz dolu olsa bile mekânı kurtarmaz. Dışarıda oynarsan yevmiyen, kiran, dekorunu taşıma gibi masraflar seni kurtarmamaktadır. Biz 2000'li dönemlerin oyuncu kuşağı dizilerden para kazanma durumunun direkt içine

düştük. O yüzden bizim eski dönemler gibi 1980’li yıllar Zeki Alasya-Metin Akpınar, Uğur Yücel-Necati Bilgiç gibi televizyonu ya da sinemayı yeni keşfetme gibi bir durumumuz olmamaktadır. Çünkü o zamanlar televizyon yeni popüler olmaktadır. Aradaki dönem farklarından bahsediyoruz. Bu durum da unutulmaması gereken bir noktadır (Öztürk ve Toktaş, Aktaran:Gürtunca, 2018).

Günümüz Kabare Tiyatrolarına bir diğer örnek de Ali Erdoğan’ın 2001 yılında kurduğu *Kabare Dev Aynası* adlı tiyatrosudur. Kabare Dev Aynası 2001 yılından bu yana kabare oyunları sergilemektedir. *İlişkime İlişme, Sansasyonun Kadar Konuş, Tıpkısının Aynası, Külahıma Anlat, Yolumuzu Bulalım, İnsanoğlu İnsan, Küçük Ama Önemli Bir Rol, Başka Kapıya, Şakayla Söyler Haldun Taner, Bize Bir Haller Oldu, Ya Tutarsa, Vatan Kurtaran Şaban, Aklım Kaçtı Gören Var mı?, Sevgiler Alıyorum Eskici* oyunları sahneledikleri oyunlardır.

Bu oyunlardan Şakayla Söyler Haldun Taner ile Vatan Kurtaran Şaban oyunlarının metinleri Haldun Taner’e ait olup diğer tüm kabare oyunlarının metinleri Ali Erdoğan tarafından yazılmıştır. (Erdoğan, Aktaran: Gürtunca,2018). Ali Erdoğan’ın yaptığı kabare oyunlarında Geleneksel Türk Tiyatrosu özelliklerinin ön planda olduğu söylenebilir. Kabare Dev Aynası oyunlarında müzik ve şiir önemli bir yer tutar. Erdoğan, Devekuşu Kabare Tiyatrosu’nda deneyimlediği bilgileri kendi kabare tiyatrosunda günümüz anlayışı ile harmanlayarak oyunlarını sahnelemektedir.

Kabare Dev Aynası’nın oynandığı belirli bir mekân ve sahne bulunmamakta, oyunlarını farklı sahnelerde oynamaktadırlar. Kabare Tiyatroları için belirli bir mekânın olmasının ve sabit bir yerde oynamanın önemini Erdoğan şu şekilde ifade etmektedir:

Etki gücü çok yüksek olması, çok sevilmesine, tiryaki grubu oluşturmaya rağmen göçebe oluşumuz etki gücümüzü yaygınlaştırmıyor. Kabare Tiyatrosunun yeri sabit ve belirli bir yerde olmalıdır. Sabit bir yerde sahne almak çok masraflıdır ama başarı süreklilik istemektedir. Sürekliliği sağlayamadığınız zaman dayanma gücünü de kaybedilmiş olmaktadır. Sürekliliğin ticari anlamda çok fazla külfeti var ama ticari anlamda tutunmak, gelenekselleştirmek, Tiryaki Grubunu bir arada tutmak ve gücünü ayakta tutabilmek için yerleşik salon şarttır (Erdoğan, Aktaran:Gürtunca, 2018)

Oynanmış veya hala oynanmaya devam eden Kabare Tiyatrosuna bir başka örnek ise; 2010 yıllarında oynanan *Tiyatro Pera* 'nın *Rahat Yaşamaya Övgü: (Brecht Kabare)* isimli oyunudur. Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Opera, Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı, Şvayk oyunları ile Faşizm üzerine yazıları kurgulanmış ve bunlar kabare biçiminde sergilenmektedir. İnsanın kendi kendine sonunu hazırladığı durumlar karşısındaki gafleti ironik bir yaklaşımla sorgularken bütün bu dünya düzeninin bozulmasına rağmen burjuvanın umursamaz tavrını ve genel ahlak yapısını konu alır. Oyunun içinde dans, şarkı, müzik ve beş kişilik orkestra bulunmaktadır. Oyuncuları ise Levend Öktem, Başak Meşe, Erdinç Anaz, Volkan Aktan, Zeynep Özden, Zeynep Er, İlker Yiğen, Linda Çan'dır (İstanbul Etkinlik, 2010).

Bir başka örnek de 2017 yılında *Ahmet Çevik Tiyatrosu* 'nun oynadığı *6 Üstü Komedi* oyunu, üç skeçten oluşmaktadır. Oyunda, teknolojinin yaşamın her alanına dâhil olduğu ve bunun ikili ilişkilerde belirleyici olmaya başlamasıyla, hayatın kaçmakta olduğu, bu algının değiştirilmesinin gerekliliği anlatılmaktadır. Barkovizyonun kullanıldığı oyun sahneler dans ve şarkılardan oluşmaktadır. Oyunda canlı orkestra yoktur ve müzikler kayıt yapılmıştır. Oyuncu kadrosunda Ahmet Çevik, Tuğba Özay, Didem Sökmen, Yelda Alp, Hakan Kutlay Kutlu ve Sinan Bengier bulunmaktadır (Bektaş, 2017).

Tiyatro Sahtekarlar 'ın 2018 yılında oynamaya başladıkları *Çehov Kabare* adlı oyun da günümüz Kabare Tiyatrosu oyunlarına bir örnek olarak verilebilir. Metin Anton Çehov'un kısa oyunlarından Ayı, Teklif, Sayfiyede Yaz ve Tütünün Zararları'ndan yapılan bir kolajla oluşturulmuştur. Oyunun içinde oyunun yazarı olan Anton Çehov karakteri de vardır. Aradaki kabare bağlantıları da Çehov'un Martı, Vişne Bahçesi, Vanya Dayı gibi oyunlarından alınan bölümlerle yapılmıştır. Oyuncu kadrosunda Erhan Yazıcıoğlu, Volkan Severcan, Melda Gür, Bora Severcan vardır. Kabare türünde sahnelenen oyunda, Murat Kodallı piyanosuyla eşlik etmektedir (Tiyatrolar, 2018).

Yine Kabare oyunu olarak nitelendirilebilecek *Tiyatro Şen Ay* 'ın *Ufak Tefek Yaşamlar* adlı oyunu da 2018 yılında sahnelenen oyunlardandır. İnsanların içinde

bulunduğu türlü haller, karşılaştıkları sorunlardan kurtulmaya çabalayan insanlar ile çiftlerin yaşadıkları güçlüklerin eğlendirici bir dil ile anlatıldığı oyun, müzik ve skeçlerden oluşmaktadır. Oyuncu kadrosunda, Kamuran Akkor, Onur Şenay, Ayçe Abana, Ümit İlban, Seran Bilgi ve Cengiz Orhonlu bulunmaktadır (Tiyatronline, 2018).

Çivi Kabare Tiyatrosu'da *Biz Bize Benzeriz* adlı oyunu 2018 Yılında sahneleyen başka bir tiyatro topluluğudur. Oyunun yazarlığını ve yönetmenliğini Yılmaz Gruda yapmaktadır. Toplumsal sorunların türlü görünüşleri ile insan ilişkilerinin konu edildiği oyunda Kabare türünün özellikleri kullanılmıştır. (Sözcü, 2018).

Kabare türünün popülerleşmesiyle yeni örnekler ortaya çıkmakta. Bu türdeki bir diğer örnek ise *Zaptiye Televizyon Kabaresi* isimli oyundur. Televizyonların insanlar için önemli oluşunu, günümüzde televizyonların geldiği noktadan yola çıkarak insanlar için faydalı olacağı yerde nasıl insanlara kültürel ve sosyal açıdan zarar verdiğini ve gelenek göreneklerin gibi kavramların bunun uğrunda görmezden gelindiğini eleştireci ve mizahi bir anlatımla sunulan oyunda müzik ve dans etkili bir şekilde yer almakta. Oyunda Ekin Temel, Hülya Şen, Deniz Arcak, Suat Güzey, Çetin Karakul, Duygu Baydur, Can Türkoğlu oynamaktadırlar (Dünya Bizim, 2018).

Kumbaracı50'nin 2015 yılından beri hala sahnelenmeye devam eden Yalınayak Müzikhol adlı oyunu bir başka örnek oyun. Oyunun yönetmenliğini Yiğit Sertdemir yapmaktadır. Günümüzde oluşan problemler ve kentsel dönüşüm nedeniyle yersiz ve işsiz kalmış bir müzikhol çalışanları yeni tasarlanan bir gösteriyle İstanbul'un sahnelerini dolaşırlar. Oyunda sanatsal, ahlaki, toplumsal değerlerin ayaklar altına acımasızca alınarak çiğnenmesi anlatılmaktadır. Ekip, çalgıcılardan, şarkıcılardan, dansçılardan ve sunucudan oluşmaktadır. Oyunun içinde dans edilmekte, şarkı söylenmekte ve taklit yapılmaktadır. Bilinen şarkıları özgün düzenlemelerle yorumlayan on kişilik bir oyuncu kadrosu ve Onur Kahraman, Savaş Balaban, Erhan Yürük'ten oluşan bir orkestra vardır. Oyuncu kadrosunda ise; Yaman Ömer Erzurumlu, Çiğdem Aygün, Candan Seda Balaban, Aslı Can Kortan, Murat Kapu,

Sinem Öcalır, Onur Sarıgöl, Gülhan Kadim, Selen Şeşen ve Seda Özen Yürük bulunmaktadır (Selvi, 2015).

Okan Bayülgen, 2018 yılıyla beraber *Dada Salon Kabarett* adlı bir mekânın oluşumunu gerçekleştirmiştir. 1920’lerde Zurih’deki Cabaret Voltaire’in yaptıklarından yola çıkarak özgürlükçü, alaycı ve isyancı yaklaşımından esinlenildiği ifade edilen mekân şimdiden özgün bir oluşum olduğunu kanıtlar niteliktedir. 300 kişilik mekânda polisiye oyunlar ile müzikli kabarelerin yer alacağını belirtilmektedir. Seyirciler bir yandan yiyip içerken diğer yandan da oyunlarını izleyeceklerdir (Özışık ve Renay, 2017).

Tez çalışmasının tamamlandığı güne kadar Türkiye’de bilinen Kabare Tiyatrosu örnekleri bunlardır. Ancak görüldüğü üzere bu türün popülerleşmesiyle birlikte bu türde pek çok yeni tiyatro ve oyunun olmasının kaçınılmaz olduğu da görünen bir gerçektir.

4. SONUÇ

Kabare Tiyatrosu kolektif arenadır ve sanatın pekçok dalını içeriğinde barındıran bir türdür. Güncel olayların protesto edilmesi ihtiyacından yola çıkılarak oluşturulan Kabare Tiyatrosunu, ironi ve başkaldırma tiyatrosu olarak da değerlendirmek mümkündür. Türkiye’de Kabare Tiyatrosu, Geleneksel Türk Tiyatrosu özelliklerinin Çağdaş Tiyatro özellikleriyle ve günümüz koşullarıyla da harmanlanarak ilk örneği olan Devekuşu Kabare Tiyatrosu’ndan bu yana devam etmektedir.

Devekuşu Kabare Tiyatrosu’nun ilk kurulduğu yıllarda Sıraselviler’deki 200 kişilik salonda oyunlar oynanmaktadır. Bu dönemde Kabare Tiyatrosu seyirci profili İstanbul’un eğitilmiş, entelektüel kişileri ile orta sınıftır. Bu toplulukla samimi ve yakın bir ilişki oluşturulmuştur. Kabare Tiyatrolarının ruhunda da bu samimilik ve seyirciyle kurulan bir temas bulunmaktadır. Espriler seyircinin doğrudan anlayamayabileceği niteliktedir. Bu da algılayabilen seyirciye anlatılmaktadır. Seyirci, eğer bu anlatılanları algılayamazsa amacına ulaşmamış ve oyun anlaşılmamış olmaktadır. Kabare Tiyatrolarının, verilen mesajı ve derdini anlatma kaygısı vardır. Kabare türü ise bunları anlatmanın en kolay yollarından biridir. Hem şarkıyla hem türküyle hem de kısa kısa skeçlerle ve çok ince göndermelerle anlatılabilmektedir.

Türkiye’deki Kabare Tiyatrolarında Geleneksel Türk Tiyatrosunun özellikleri işin özüdür. Yanlış anlamalar, ikili oyunlar, tuhaflıklar kullanılmaktadır. Kabarenin zorluklar içeren bir tür olduğu söylenebilir. Eleştirilmesi çok kolay olduğu gibi yapılması da o kadar zordur. Skeçlerden oluştuğu için basit görülebilir fakat ayrıntılı ve zor bir türdür.

Kabare adı altında yapılan her iş kabare tiyatrosu olarak algılanmamalıdır. Tek başına yapılan gösteriler, müzikli oyunlar vb. örnekler tam anlamıyla olmasa da içinde Kabare Tiyatrosu özelliklerini barındırabilir. Kabare Tiyatrosu yaşayan, güncelliği içinde barındıran bir türdür.

Türkiye’de kabare tiyatrosu denildiğinde Devekuşu Kabare Tiyatrosu akla gelmektedir. Haldun Taner’den bu güne kabare türünün başlangıcından bu yana 50 yıl geçmiştir. Kabare kavramı da doğal olarak değişmektedir. Mekân, kostüm, metin kurgusu, sahneleme ve oyunculuk da farklı yaklaşım denemeleri yapılmaktadır.

Günümüzde Türkiye’de Kabare Tiyatrosunun yeniden popülerleşmeye başladığı ve yukarıda da söz edildiği üzere pek çok tiyatronun *kabare* adıyla oyunlar oynadığı görülmektedir. Türkiye’de Kabare Tiyatrosunun Devekuşu Kabare Tiyatrosu döneminde olduğu gibi popülerleşmesiyle bu türün daha nitelikli örneklerinin sahneleneceği oyunların artması kaçınılmaz olacaktır.

5. KAYNAKLAR

Kitaplar

Akı, N. (1968). *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.

And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul: İnkilap Kitabevi

Batıma, B. (1955). *Haldun Taner Hikayeleri*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.

Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (2. Baskı). K. Şipal. (Çev). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Candan, A. (1994). *20. yy. da Öncü Tiyatro*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.

Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. (3. Baskı). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Çamurdan, E. (2006). *Haldun Taner ve Seyir Defteri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Doksan Yaşında Haldun Taner'i Anarken. (2010). *Uluslararası Haldun Taner'de Yerellik ve Evrensellik*. İstanbul: Bilgi Yayınevi

- Enginün, İ. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erez, S. (1984). *Türkiye’de Taşlama Tiyatrosu*. İstanbul: Güneş Yayınları.
- Genç, A. (1983). *Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Kahraman, H. B. (1995). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karadağ, N. (1978). *Köy Seyirlik Oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Kesting, M. (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. Y. Onay (Çev). İstanbul: Adam Yayınları.
- Kudret, C. (1968). *Karagöz*. (1.Cilt). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Lever, K. (1956). *The Art of Greek Comedy Methuen*. A. Yüksel (Çev). İngiltere: London Methuen
- Lynton, N. (2015). *Sanatın Öyküsü*. (5. Baskı). S. Öziş ve C. Çapan (Çev). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (1998 a). *Dram Sanatı*. (1. Cilt). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nutku, Ö. (1998 b). *Dram Sanatı*. (2. Cilt). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Nutku, Ö. (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Özdemir, N. (2006). *Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Pekman, Y. (2002). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. (2.Baskı). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (3. Baskı). B. Madra ve S. Gürsoy. (Çev). İstanbul: Remzi Kitabevi

Sokullu, S. (1997). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. (3. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şener, S. (1974). *Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı, Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümünü Anma Kitabı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Şener, S. (1999). *Cumhuriyet'i 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Şener, S. (2010). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (7. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Şensoy, F. (1998). *Oteller Kitabı*. İstanbul: Ortaoyuncular Yayınları.

Şensoy, F. (2000). *Haldun Taner Kabare*. İstanbul: Bilgi Yayınevi

Taner, H. (1983). *Bütün Hikayeleri 4: Yalıda Sabah*. Ankara: Bilgi Yayınevi

Taner, H. (1989). *Vatan Kurtaran Şaban*. Ankara: Bilgi Yayınevi

Tekerek, N. (2008). *Köy seyirlik Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Tunalı, İ. (2003). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. (6. Basım). İstanbul: Antik Sanat Galerisi.

Usta, Ç. (2005). *Mizah Dilinin Gizemi*. (2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Yalçın, M. (2015). *Bir Güçlü Yazar, Bir Güzel İnsan Haldun Taner 100 Yaşında*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yüksel, A. (1986). *Haldun Taner Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Yüksel, A. (2000). *Sahnedeki İzduşumlar*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Dergiler

Akarsu, G. (1967). Kabare Tiyatrosunu Haldun Taner Anlatıyor. *Varlık Dergisi*. 11, 704-706.

Aktan, A. (1983). Neden Hikaye, *Haldun Taner ile Söyleşi*. s. 197-198.

And, M. (1970). Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, s.1.

Demir, B. (2017). Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro. *Evrensel Dergisi*. Türkiye. 290 (22).

Dramatik Köylü Oyunları. (1975). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, s.6.

Doğan, A. (2009). Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi. *Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi*. 4, 412-414.

Gürün, D. (2006). Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. 8, 5-18.

İnce, Ö. (1975). Dada Akımının Amacı ve Serüveni. *Milliyet Sanat Dergisi*. 6, 160-161.

İpekçi, A. (1972). Her Hafta Bir Sohbet. *Milliyet Sanat Dergisi*. 11 (13). s.192.

Karacabey, S. (1995). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, s.12.

McNally, M. (1999). East German Kabarett. D. Gürün (Çev). *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. 8, 5-18.

Milliyet Magazin. (1976, Kasım 07). Milliyet, s.15.

Oral, Z. (1983). Konuşa... Konuşa... Haldun Taner. *Milliyet Sanat Dergisi*. 71, 33-34.

Pekman, Y. (2005). Haldun Taner Tiyatrosunda Yabancılaştırma. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. 7, 16-39

Sahne. (1981, Ocak 01). *Aylık Tiyatro Dergisi*, s. 12.

Soysal, M. (1963). Merhaba Huzur. *Yön Dergisi*. Türkiye. 67 (27).

Şensoy, F. (1982). Sanat Edebiyat 81. *Aylık Siyasi Dergi*. 14, 60.

Yüksel, A. (1990). Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 33, (1-2). 557-568.

Yüksel, A. (1995). Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler. *Ankara Üniversitesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 12, 123-130.

Yüksel, A. (2013). Ayşegül Yüksel İle Tiyatro Üzerine. *Cumhuriyet Kitap Dergisi*, 21, 19-24.

Tezler ve Yayımlanmamış Çalışmalar

Akpınar, M. (2016). *Kabare Tiyatrosu Dersi Notları*. İstanbul: Haliç Üniversitesi. Konservatuar Tiyatro Bölümü.

Ercan, M. (1997). *Dada ve Günümüze Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Metin, E. (2008). *Kent Kültürünün Geleneği Yansıtan Mizahi Eleştirisi: Deveküşü Kabare*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kişisel Görüşmeler

Akpınar, M. Aktaran: Gürtunca, M. İ. – Öğretim Görevlisi ve Oyuncu. *Kabare Tiyatrosu* konulu kişisel görüşme. 3 Mart 2016. İstanbul.

Çiftçioğlu, Ö. Aktaran: Gürtunca, M. İ. – Öğretim Görevlisi ve Oyuncu. *Kabare Tiyatrosu* konulu kişisel görüşme. 18 Mart 2018. İstanbul.

Erdoğan, A. Aktaran: Gürtunca, M. İ. – Tiyatro Sahibi ve Oyuncu. *Kabare Tiyatrosu* konulu kişisel görüşme. 25 Şubat 2018. İstanbul.

Konduk, K. Aktaran: Gürtunca, M. İ. – Yazar ve Senarist. *Kabare Tiyatrosu* konulu kişisel görüşme. 21 Mart 2018. İstanbul.

Öztürk, N. Aktaran: Gürtunca, M. İ. – Tiyatro Sahibi ve Oyuncu. *Kabare Tiyatrosu* konulu kişisel görüşme. 12 Nisan 2018. İstanbul.

Toktaş, C. Aktaran: Gürtunca, M. İ. – Tiyatro Sahibi ve Oyuncu. *Kabare Tiyatrosu* konulu kişisel görüşme. 12 Nisan 2018. İstanbul.

İnternet Kaynakları

Akıncı, S. (2017). Avangart'tan Çağdaş'a: Tiyatro ve Uzam. Sahne ve Müzik Eğitim – Araştırma e-Dergisi. Sayı: 5. Yıl: 2017. Erişim Tarihi: 21.02.2018,
<http://dergipark.gov.tr/smead/issue/30545/330552>

Ay, C. (2012). Romantik Tiyatro. Erişim Tarihi: 22.11.2017,
<http://www.etiyatro.net/index.php/tr/genel-bilgiler/tyatro-akimlari/romantik-tyatro>

Bektaş, N. (2017). 6 Üstü Komedi Galası Yapıldı. Kitaptan Sanata. Erişim Tarihi:26.03.2018,
<http://www.kitaptansanattan.com/kose-yazilari/6-ustu-komedi-galasi-yapildi/>

Cabaret in Austria. (2018). Retrieved May 4. 2018,
<https://www.aboutvienna.org/literature/kabarett.php>

Contemporary German Culture. (2013). 91. Retrieved April 1. 2018,
https://books.google.com.tr/books?id=TuMsBgAAQBAJ&pg=PA91&lpg=PA91&dq=%22cabaret+culture%22&source=bl&ots=YG_Y_2p4PWu&sig=qgnzjoiKIsz7x3bPWTVVLakCCl0&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjOkMmTvKTbAhXH_qQKHYi4AQO4ChDoAQhMMAc#v=onepage&q=%22cabaret%20culture%22&f=false

Dada Hareketi. (2007) Erişim Tarihi: 27.01.2018,

<https://www.frmtr.com/sanat-tarihi-arkeoloji/1016917-dada-hareketi-dadaizm.html>

Dadaizm ve Sanatçıları ve Eserleri. (2017). Erişim Tarihi: 28.01.2018,

<http://www.leblebitozu.com/dadaizm-sanatcilari-ve-eserleri/>

Dünya Bizim. (2018). Erişim Tarihi: 19.04.2018,

<http://www.dunyabizim.com/etkinlik-takvimi/28285/zaptiye-televizyon-kabaresi->

Dünyasırtımda. (2018) Erişim Tarihi: 11.04.2018

<http://dunyasirtimda.com/paris-77>

Erdoğan, A. (2017). Kabare Dev Aynası. Erişim Tarihi: 17.03.2018,

<http://www.kabaredevaynasi.com/kabare.asp>

Emma. (2015). History of Cabaret. (11). 08. Retrieved May 3. 2015,

<https://comestepbackintime.wordpress.com/tag/history-of-london-cabaret/>

ESkop Bülteni-Berlin Dada ve Alman Devrimi. (2016). Erişim Tarihi: 11.02.2018

<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-berlin-dada-ve-alman-devrimi/2951>

ESkop Bülteni-New York Dada Meselesi. (2017). Erişim Tarihi: 14.02.2018

<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-%E2%80%98new-york-dada-meselesi/3328>

ETiyatro Dünyası. (2012). Erişim Tarihi: 17.11.2017,

[http://www.etiyatro.net/index.php/tr/genel-bilgiler/tiyatro-turleri/](http://www.etiyatro.net/index.php/tr/genel-bilgiler/tiyatro-turleri/tiyatro-turleri/tiyatro-türleri-kabare)
[tiyatro-turleri/tiyatro-türleri-kabare](http://www.etiyatro.net/index.php/tr/genel-bilgiler/tiyatro-turleri/tiyatro-turleri/tiyatro-türleri-kabare)

Gale, T. (2006). Cabaret. Erişim Tarihi: 10.04.2018,

<https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/cabaret-0#GERMAN CABARET IN EXILE AND AFTER THE WAR>

Geçici, S. (2011). Tiyatro Terimleri. Erişim Tarihi: 26.01.2018,

<https://selingecici.wordpress.com/2011/12/22/tiyatro-terimleri-k/>

Germany Culturel. (2018). Retrieved April 11. 2018,

<https://www.insightguides.com/destinations/europe/germany/cultural-features/cabaret>

İstanbul Etkinlik Tiyatro. (2010). Erişim Tarihi: 07.04.2018,

<https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/tyatro/rahat-yasamaya-ovgu-brecht-kabare/2705/14>

Judson, G. (2017). Song, Dance and Politics 20th Century German Cabarets. Retrieved April 16. 2018,

<https://courses.cit.cornell.edu/his452/Alcohol/germancabaret.html>

Kenrick. J. (2003). History of Cabaret. Retrieved March 15. 2018,

<http://www.musicals101.com/cabaret.htm>

Litson, J. (2017). Limelight: Australia's Classical Music and Arts Magazine. (01) 9, Retrieved March 9. 2018,

<https://www.limelightmagazine.com.au/features/willkommen-the-history-of-cabaret/>

Mink, C. (2017). Where to See Cabaret in New York City. 7, 11. Retrieved May 10. 2018,

<https://www.backstage.com/news/where-see-cabaret-new-york-city/>

Özışık, O. ve Renay, M. (2017). Ben Dalga Geçerim Ama Acılı Günlerde İlk Ben Çağrılıyorum. Erişim Tarihi: 21.05.2018,

<http://muzikonair.com/okan-bayulgen-ben-dalga-gecerim-ama-acili-gunlerde-ilk-ben-cagrilirim/>

Parisinfo Official. (2018). Erişim Tarihi: 18.04.2018

<https://en.parisinfo.com/what-to-do-in-paris/info/guides/cabarets-in-paris>

Radikal. (2014). Erişim Tarihi: 02.05.2018

<http://www.radikal.com.tr/radikalist/10-maddede-her-toplunun-ihciyaci-kabareler-1249674/>

Selvi. S. (2005). Milliyet Sanat. Erişim Tarihi: 02.06.2018

<http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/seckin-selvi/yalinayak-muzikhol-bir-guzelleme/5841>

Sözcü –şık Hayat (2018) Erişim Tarihi: 09.04.2018,

<https://www.sozcu.com.tr/hayetim/kultur-sanat-haberleri/usta-oyuncu-yilmaz-gruda-civi-kabare-tiyatrosunu-kurdu/>

Tayfun, M. (2008). Unutamadıklarımız: Deveküşü Kabare Tiyatrosu. Erişim Tarihi: 05.04.2018,

<http://blog.milliyet.com.tr/unutamadiklarimiz--devekusu-kabare-tiyatrosu/Blog/?BlogNo=113130>

Tiyatrolar. (2018). Erişim Tarihi:15.04.2018,

<http://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/cehov-kabare>

Tiyatronline. (2018). Erişim Tarihi: 18.04.2018,

<http://tiyatronline.com/ufak-tefek-yasamlar-kats-sahnedede-6260>

Wikizero. (2018). Cabaret. Retrieved April 04. 2018,

<http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQ2FiYXJldCNEEdXRjaF9jYWJhcmV0Xyhmcm9tXzE4ODUp>

ÖZGEÇMİŞ

İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı. Haliç Üniversitesinde Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Yüksek Lisans öğrenimine başladı. Özel şirketlerde, okullarda kişisel gelişim ve drama eğitimi verdi. Devlet Tiyatrosu'nda, çeşitli özel tiyatrolarda çalıştı. Reklamlarda, televizyon dizilerinde ve birçok sinema filmlerinde rol aldı.

de_Kabare_Tiyatrosunun_Ba_lang_c_,_Geli_imi_ve_Bug_n_..

ORIJINALLIK RAPORU

%7

BENZERLIK ENDEKSI

%6

İNTERNET
KAYNAKLARI

%3

YAYINLAR

%2

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

Submitted to Istanbul Kultur University
Öğrenci Ödevi

%1

2

dergiler.ankara.edu.tr
İnternet Kaynağı

%1

3

www.millifolklor.com
İnternet Kaynağı

%1

4

www.denemesahnesi.com
İnternet Kaynağı

<%1

5

dergipark.gov.tr
İnternet Kaynağı

<%1

6

www.tarihtarih.com
İnternet Kaynağı

<%1

7

acikerisim.bahcesehir.edu.tr:8080
İnternet Kaynağı

<%1

8

www.karagoz.net
İnternet Kaynağı

<%1

9

GÜZEL, Bekir. "LYSISTRATA: KADININ ANTİK

<%1

Dr. Öğr. Üyesi Ayta Kapan Özceci
