

PERDEDEN SAHNEYE BAKMAK: DEVEKUŞU KABARE TİYATROSU

Looking from the Curtain to the Stage: The Devekuşu Cabaret Theater

Ezgi METİN BASAT*

ÖZ

Küreselleşen dünya düzeniyle birlikte gelenek ve kültür kavramları sıkça gündeme gelen tartışma konularıdır. Gelenek ve kültürde zaman içerisinde yaşanan değişimleri ve dönüşümleri izlemek mümkündür. Bu süreç içerisinde yok olma tehlikesiyle karşılaşan kahramanların kendileri için seçtikleri mekânlardan biri de kabare tiyatrolarıdır. Kabare tiyatroları, günümüz dünyasında geleneksel kahramanların yaşam alanı gibidir. Batılı tiyatro tekniklerini kullanarak geleneksel unsurları güncele taşıyan Devekuşu Kabare Tiyatrosu oyunlarının gösterim özellikleri ve içerik açısından kendine özgü Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun fikir babası Haldun Taner'in "kendine özgü olanla evrensel açılma" düşüncesinin oldukça önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Çalışmada söz konusu tiyatronun tercih edilmiş nedeni Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun Batı Tiyatrosu ve Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun harmanlanmasından oluşan özgün bir biçim ve geleneksel tiyatronun temel özelliklerini taşıyor olmasıdır. Bu nedenle Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun günümüz tiyatrosuna yeni bir soluk getirdiğini söylemek mümkündür. Çalışmada hem geleneksel hem de modern bir ürün olarak ele alınan Devekuşu Kabare Tiyatrosu örneğinden yola çıkılarak, gösterime dayalı pek çok türde gündelik hayatın nabzının tutulabileceği ve bu ürünlerin "kültür"ün değişim ve dönüşüm sürecinin izlerini taşıyan aktarımlar olduğu gösterilecektir.

Anahtar Kelimeler

Kültürel Aktarım, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Devekuşu Kabare, Mizah

ABSTRACT

The concepts of tradition and culture are very often discussed issues today since the effects of the globalization. Cultural and traditional changes and transformations can be traced within this process. Cabaret Theaters are one of the places where have been chosen by the heroes who are face to be extinct in this period. The Cabaret Theaters is like a living space of traditional heroes in today. By using western theaters techniques, Cabaret Theater brings to traditional issues to present and it has created own particular style. Therefore, Cabaret Theater which was set from the idea of Haldun Taner can be evaluated as a result of his "expansion to global with particular properties" idea. The reason for choosing Devekuşu Cabaret Theater in this study is that its original structure which blends Western Theater and Traditional Turkish Theater. Because of that reasons that mentioned above, it may be accepted that Devekuşu Cabaret Theater has added a new breathe to the present theaters. In this study, in the light of Devekuşu Cabaret Theater as a modern product, it will be highlighted that performative events can reflect daily life by containing the process of cultural changes and transformations.

Key Words

Cultural Transmission, Traditional Turkish Theater, Devekuşu Cabaret Theater, Humour

Küreselleşen dünya düzeninin birçokları tarafından "kültür" kavramıyla birlikte anılması "gelenek" kavramının ya da "geleneksel olan"ın tartışmaya açılma sürecini de hızlandırmıştır. Bu yazıda, Devekuşu Kabare örneğinden hareketle, geleneksel tiyatronun özelliklerini barındıran kabare tiyatrolarının oyun anlayışı, oyunculuk özelliği, müzik ve dans, sahne ve dekor kullanımı ortaya

konacaktır. Bunun yanı sıra, içerik, mizahi yaklaşım, dil ve üslup bağlamında geleneksel tiyatroya benzerlikleri üzerinde durulacaktır.

Geleneksel tiyatronun korunması, izleyicinin ilgisini çekebilmesi, gelecek kuşaklara aktarımı üzerine yapılan tartışmalar güncelliğini korumaktadır. Geleneksel tiyatronun günümüzdeki konumu üzerine uzmanlar tarafından

* Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi doktora öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi Türk Dili Öğretmeni, ebasat@kastamonu.edu.tr

farklı öneriler sunulmaktadır. Geleneksel olanın tiyatro aracılığıyla bugüne nasıl aktarılması gerektiğini irdeleyen çalışmalardan biri *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* adlı yapıttır. Pekman, Karagöz, Orta Oyunu, Kukla, Meddah gibi halk tiyatrosu türlerinin Osmanlı kent kültürünün birer ürünü ve popüler tiyatronun geçmişte yatan dikkate değer örnekleri olduğunu ancak, bu örneklerin günümüzde uygulama alanının neredeyse kalmadığını ifade eder. Bu nedenle halk tiyatromuzun kendiliğinden bir evrimle yaşama şansının ortadan kalktığını, bu malzemenin içinde birikmiş bulunan değerleri ortaya çıkararak bunların yepyeni bir estetik forma dönüşmesi için çalışılması gerektiğini vurgular. (Pekman 2002: 22) Pekman'ın sözünü ettiği halk tiyatrosunun yeni bir estetik forma dönüştürülmesi fikri, Devekuşu Kabare'de kendini göstermektedir. Bu tiyatro, hem batıdan aldığı kabarenin özelliklerini hem de gelenekten aldığı malzemeyi kullanır. Bununla birlikte onu türünün diğer örneklerinden farklı kılan nokta, Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun her iki malzemeyi de güncel olayları sahneye taşımak için kullanmış olmasıdır.

Geleneksel tiyatro ile kabarenin bir sentezi olarak değerlendirilebilecek Devekuşu Kabare'de söz konusu her iki tiyatronun bütün unsurlarını bir arada bulmak söz konusu değildir. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun geleneksel tiyatronun bir ardılı olarak değerlendirilmesinde kurucusu Haldun Taner'in tiyatroya yaklaşımı önemlidir. Bu nedenle Taner'in bakış açısını irdelemek yerinde olacaktır. İstanbul'un Cağaloğlu, Beylerbeyi gibi önemli semtlerinde yetişen Taner, gerek aile yaşantısında gerek çevresinde gelenekten ve batıdan gelen kültürel unsurları bir arada görme şansına sahip olmuştur. Taner'in gelenek ve

gelecek arasında kurduğu ilişki ve beslendiği kaynakları özgün bir ürünle sergilemeyi tercih edişi onun başarısının da ipuçlarını vermektedir. Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedi'nin Evrimi* adlı yapıtında Haldun Taner'in oyunlarının geleneksel tiyatronun, yaşamın güncel ve düzensel sorunlarına ayna tutarak gerçeğin acı dilini balla kesen özelliğinden yararlandığını vurgular. Bu şekilde Taner'in geleneksel tiyatronun boşaltıcı, eğlendirici aynı zamanda öğreneççi olan işlevini batı kabare tiyatrosu esprisiyle özdeşleştirdiğini söyler (Sokullu 1979: 222). *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı yapıtında yer alan "Neden Bizim Tiyatro" başlıklı yazısında Taner, düşüncelerini şu biçimde ifade eder:

Oyuncularımız var, yabancı rolleri yabancılar kadar başarılı oynayabiliyorlar. Rejisörlerimizi var, Avrupa'da gördükleri mizansenleri burada aynen uygulayıp alkış topluyorlar. Yazarlarımız var, yapıtlarını yabancı örneklerle benzetebildikleri ölçüde iyi yazar sayılıyorlar.

Hepsi iyi hoş da, peki ama nerde Türk oynayışı, Türk sahneleyişi, Türk yazışı, Türk algılayışı? Bir kelime ile nerde Türk tiyatro üslubu?

Tiyatro elbet insanlığın ortak malı. Tiyatro tarihi, her ulusa ortak ve zengin birikim sağlıyor. Ama her ulus da ona yüzyıllar boyu kendi özelliğinden katkılarda bulunmuş, bulunuyor. Tiyatro alanındaki yeni görünen yolların çoğu işte hep bu eski ve yeni yöresel katkılardan doğuyor (Taner 2005: 19).

Yukarıdaki ifadelerden Taner'in Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nu oluştururken geleneksel olanı derinlemesine irdeleyerek farklı bir senteze ulaştığı söylenebilir. Taner'in görüşleri hem Devekuşu Kabare'nin neden tam anlamıyla geleneksel bir tiyatro türü olmadığını ancak Türk kültürüne özgü olduğunu

hem de neden batılı anlamda bir kabare olamayışını açıklar niteliktedir. Devekuşu Kabare, Taner'in bazı batılı kabare tekniklerini geleneksel olanla birleştirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Tiyatronun adeta belkemiğini oluşturan Zeki-Metin ikilisinin de bu yerel tipleri başarıyla sahnelemeleri tiyatronun özgünlüğünü perçinlemiştir. Özakman'a göre ise Zeki-Metin ikilisi kendilerine has bir tür yaratmışlardır.(Turgut Özakman, 4 Kasım 2006, Ankara).

Kabare tiyatrosu insanların içki içip, yemek yedikleri, sigaralarını içtikleri, ortasında küçük bir sahnenin yer aldığı küçük mekânlarda oynanan bir türdür. Bu türün en önemli özelliği ise politik taşlamalarla gündelik yaşamdaki olayları hicvederek sergilemektir. Aktüaliteyi kovalayan, insanların kendilerini rahat hissettikleri, dostlarıyla muhabbet edebildikleri bu tiyatrodaki seyirci sayısı 50–300 kişi, oyuncu sayısı ise 170–200 kişi arasındadır. (Taner,1972; Özakman, 2006; Akpınar, 2007)

Haldun Taner'e göre kabare, bir ayna olarak tanımlanan tiyatroya göre dev aynası gibidir. Anlatmak istediklerini daha da büyüterek, sivilceyi çiban yaparak anlatmak ister. Toplumda yer alan güncel olayları çevik, vurucu, çok devingen bir şaka ile taşlar. Güncel olaylar kendiliğinden sahneye taşınır. Gündelik yaşamı eleştirdiğinden kabare tiyatroları her gün kendisini yenilemek zorundadır.(Taner 1996: 130)

Oyun Anlayışı

Devekuşu Kabare ve Geleneksel Türk Tiyatrosu oyunları gösterim özellikleri açısından benzerlik gösterirler. Metin And *Türk Tiyatrosu* adlı yapıtında geleneksel tiyatronun özelliklerini “oyunların açık biçim denecek kadar aksiyona az önem vermesi, eklemli ol-

ması, organik bütünlüğünün olmayışı, kısa oluntulardan meydana gelmesi” biçiminde sıralar. (And 1983: 17) Gösterim özelliklerini benzer biçimde dile getiren Akpınar da kabarenin “açık biçimde oynanan gösterimci tiyatro türü” olduğunu söyler. Ayrıca Akpınar, kabarenin özelliklerini sahnelerin arka arkaya sıralandığı serim-düğüm-çözüm, yer-olay-zaman birliğinin olmadığı bir tiyatro türü biçiminde özetler (Akpınar 2005: 11).

Gösterim özelliklerinden hareketle Karagöz ve Orta Oyunu'nun yapıları irdelendiğinde oyunların giriş, muhavere(arzbar ve tekerleme) fasıl ve bitiş biçiminde isimler aldıkları görülür. Oyunlar fasıl bölümünde temsil edilen olaya göre *Fotoğrafcı, Sünnet, Gözlemeci, Büyücü, Abdal Bekçi* gibi isimler alırken (Kudret 1992: 27-33), Devekuşu Kabare oyunları da her sahnede farklı bir olay canlandırılan skeçlerden oluşmakta ve ana temaya göre *Deliler, Yasaklar, Beyoğlu Beyoğlu, Aşk Olsun* gibi isimler almaktadırlar.

Metin And, *Türk Tiyatrosu'nun Evreleri* adlı yapıtında gösterimci tiyatro oyuncusunu, oyuncu niteliğini yitirmeden, seyredildiğinin bilincine varan ve bu bilinci açığa vuran oyuncu olarak değerlendirir ve gerçeğin yanılması için yıkılmak için açık biçime gereksinim olduğunu belirtir. Buradan hareketle And, açık biçimi tek bir düzene sokulmayan, tek yönde gelişmeyen, seyircinin, dinleyicinin oyuncunun istediği gibi değiştirilebilen” biçim şeklinde tanımlar (And 1983:122–123). Özdemir Nutku ise “Orta Oyunu'nda “Yabancılaştırma Kavramı” başlıklı yazısı ile bu tekniğe yabancılaştırma kavramı üzerinden yaklaşır ve oyunun yapısında baştan sona doğru gelişen değil, skeç bölünmesi ile gösterilen sonuçların önemli olduğunu ifade eder.

Bu nedenle açıklama ve anlatım tekniğinin yabancılaştırmanın önemli bir ögesi olduğunu her an bir tiyatro seyredildiğini hissettirdiğini, sahne illüzyonunu ortadan kaldırarak seyircinin sahne üzerindeki olaya salt duygusal yoldan katılmasını önlediğini ifade eder (2006: 158). Söz konusu her iki tiyatronun özellikleri bu açıdan irdelendiğinde, zaman zaman seyircilerin oyuna dâhil edilişi, karakterlerden çok tip kullanımı, Karagöz oyununda perdenin bir benzetme olduğu vurgulanırken, Devekuşu Kabare oyuncularının sahneye kendi kimlikleriyle çıkarak seyirciye bir sunum yaptıklarını hatırlatışları birkaç benzer özellik olarak sıralanabilir. Örneğin *Be-yoğlu Beyoğlu* oyununun son skecinde Zeki Alasya ve Metin Akpınar sahneye gelip, anılarından, kapanan tiyatrolardan bahsederler. Aynı şekilde *Aşk Olsun* oyununun giriş sahnesinde Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Nevra Serezli kendi kimlikleriyle sahnede yer alırlar. *Dün Bugün* oyununda ise Zeki Alasya tiyatronun durumunun kötüye gittiğini anlatan Metin Akpınar'ın ağzını kapatarak bu konuşmayı noktalamazlarsa konuşmanın konferansa gittiğini söyleyerek onu susturur. Bunlara ek olarak Gürol Tonbul "Geleneksel Türk Tiyatrosunun Temel Güldürü Öğeleri ve Türk Kabare Oyunlarındaki Yansımaları" adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde açık biçim özelliğinin kabareye yansıyan en iyi örneklerinin video ve audi kasetlerinde görüldüğünü söyler ve oyun skeçlerinin her iki kasette farklı sırayla oynandığını ifade eder (Tonbul,1988: 315).

Oyunculuk Özelliği

Söz konusu her iki tiyatronun gösterimci özelliği oyunculuk özelliklerinin de farklı olmasını sağlamıştır. Metin Akpınar'a göre kabare tiyatrosunda rol

alacak bir oyuncunun özellikleri sıradan bir tiyatro oyuncusundan farklı olmalıdır. Akpınar, sıradan bir oyuncunun kendisini ses, mimik, ağız, şive, kulak hafızası yönünden geliştirebileceğini ancak kabare oyuncusunun bütün bunların yanı sıra hızlı düşünme ve hızlı hareket edebilme, partnerinin gözünden onun nereye gideceğini, sahnede nasıl bir tutum takınacağını anlama, partneri beş hamle yapıyorsa bu beş hamleyi birden algılayıp görebilme gibi özelliklere sahip olması gerektiğini belirtir. Oyuncu adeta hem kendi öz yaşantısında hem de oyunda canlandırdığı tip de yukarıda anlatılan özelliklere sahip olmalıdır. Bir kabare oyuncusu olmamakla birlikte büyük usta İsmail Dümbüllü'nün zekâsı, sahnede anında değişen durumlara çok çabuk ayak uydurma becerisi bilinmektedir. Seyircinin oyunu yönlendirmesi, oyunun onlarla birlikte devinmesinden dolayı oyuncunun da sahnede o anda olabilecek değişikliklere ayak uydurabilecek nitelikte olması gerekmektedir. Oyuncu doğaçlama yapılan bir espiye gene doğaçlama karşılık verebilecek kıvraklığa sahip olmalıdır (Akpınar 2005: 17). Mahmut Yesarî ise "Orta Oyuncuların Piri Kavuklu Hamdi" başlıklı yazısında Kavuklu Hamdi'nin oyuna başlayacağı zaman gelen halka bakıp nüktelerini tekerlemelerini ona göre ayarladığını aktarır (2006: 251). Turgut Özakman ise Geleneksel Tiyatrodaki oyunculuk özelliğini "Diyelim ki Hayali oyunu oynarken, önemli bir misafir geldi. O da Laz. O zaman Hayali, misafir alınır diye oyunda Laz tipini sahneye çıkarmaz" biçimde bir örnekle anlatır. Metin Akpınar ise bir oyunda "yağmur yağıyor/seller akıyor/Arıp kıızı camdan bakıyor" diye bir şarkı söylemesi gerekirken ön sırada esmer birinin oturduğunu fark ettiğini, bunun için sözleri değiştirdiğini ve ertesi

gün bir mektup alarak kendisine teşekkür edildiğini ifade eder (2005: 13).

Müzik ve Dans

Her iki tiyatronun da müzik ve danslarına bakıldığında bunların oyun içinde belli işlevleri olduğu görülür. Cevdet Kudret, Orta Oyunu'nun müzikle başladığını, tarz-ı kadim bir oyunda dramatik temsil başlamadan önce köçeklerin ardından curcunabazların raks ettiğini, XIX. yy'ın ilk çeyreğinde saraya dışarıdan gelen ve saray içinde kurulan kol takımlarının oyununa curcuna eşliğinde başladığını, oyunun iki başkişisi olan Kavuklu ve Pişekâr'ın da içinde olduğu bütün oyuncuların dansa katılarak oyuna başladığını aktarır (Kudret 1992: 28). Devekuşu Kabare oyunlarına bakıldığında da oyunun başkişileri olan Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisi de dâhil olmak üzere dans ekibiyle birlikte bütün oyuncuların giriş bölümünde dans ettikleri ve şarkıya katıldıkları görülür. Metin Akpınar, bu bölümleri izleyiciye oyunu tanıtmak amacıyla "biz kaç kişiyiz, kimiz göstermek ve ana düşünceyi yansıtmak için" düzenlendiklerini ifade eder. Akpınar'ın aktarımıyla sahneler anlatıcıyla, şarkıyla, şiirle bazen her ikisiyle, bazen bir diyalogla birlikte bağlanır ve şarkı veya son deyişle son bulur (Akpınar 2005: 12). Yine Orta Oyunu'nun giriş bölümünde Pişekâr'ın sahneye gelip seyircileri selamlaması, muhavere arz bölümünde oyunun iki başkişisi olan Kavuklu ve Pişekâr'ın tamıdık çıkmaları, tekerleme bölümünde ise Kavuklu'nun bir tekerleme söyleyerek olağan dışı bir olayı kendi başından geçmiş gibi anlatışı da Devekuşu Kabare oyunlarında görülür.

Sahne ve Dekor

Sahne ve dekor açısından değerlendirildiğinde de önemli benzerlikler göze çarpar. Cevdet Kudret "Orta

Oyununun Yeri ve Bölümleri" başlıklı yazısında Orta Oyunu'nun dört yanı seyircilerle çevrilmiş üstü açık bir meydana oynandığını (2006: 25) ifade ettikten sonra oyun mekânını sandık odası, çalgıcıların yeri, kapı, dükkân, meydan ve yenedünya olarak sıralar. CD'ye aktarılan oyunlarından hareketle Devekuşu Kabare'nin sahnesine bakıldığında dev perdelerle oyunun sahnesinin belirlendiği, kapı biçimindeki alanlardan sahneye girip çıktığı görülür. Her oyunda olmamakla birlikte *Beyoğlu Beyoğlu* ve *Aşk Olsun* oyunlarında görüldüğü gibi orkestra sahnenin sağında veya solunda bazen merdivenlerin üstünde veya sahnenin ortasında yer alır. Her iki türde de konu ne olursa olsun birkaç basit dekorla aynı ortamda oyuncuların rollerini sergiledikleri görülür. Akpınar dekor açısından işlevsel, çabuk değişebilen, çok amaçlı gerektiğinde hem masa hem sandalye olabilecek küp şeklinde dekorlar kullandıklarını ifade eder. Bununla birlikte bazen bir kapıdan girerken kapıyı açıyor gibi yaptıklarını, gerektiğinde kapı tokmağı sesi çıkararak dekoru tamamladıklarını söyler(2005: 18). Örneğin *Aşk Olsun* oyununun kız isteme skecinde sahneye üç tane koltuk ve bir orta sehpa getirilir ve düzen oyun sırasında seyircinin gözü önünde oluşturulur. Cevdet Kudret de sözü edilen yazısında Orta Oyunu'nda temel dekor olan dükkân ve yenedünyadan başka karyola, koltuk, iskemle masa gibi dekorlar da kullanıldığını ifade eder (2006: 27).

İçerik Benzerliği

Devekuşu Kabare Tiyatrosu içerik açısından incelendiğinde oyunların kent kültürü bağlamında mizahi bir eleştiri sunduğu söylenebilir. Kent bağlamında irdelenen işsizlik, yoksulluk, yozlaşan değerlerin güncellenerek sahneye aktarıldığı

rıldığı görülür. Örneğin *Beyoğlu Beyoğlu* oyunu başta olmak üzere oyunlarda sıklıkla başvurulan konu iş aramak öncelikli olmak üzere çeşitli nedenlerle İstanbul'a gelmesidir. Karagöz oyunlarından *Bakkallık* oyununda Kayserili'nin 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 yerleştirilişi benzer örnekler arasında sıralanabilir. Bununla birlikte gerek Devekuşu Kabare gerekse Karagöz oyunlarında yozlaşan değerlere sık sık gönderme yapılır. Örneğin *Aşk Olsun* oyununda karısını iş yerinde çalışan bir kızla aldatan bir adam, ilişkisi olduğu kızla tartışır ve ayrılır. Kızın kabadayı olan abisi ise iş yerini basar. Çeşitli hilelerle ve alkolle sakinleştirildiği sanılan abi ise kendi hayat hikâyesini anlatmaya başlar ve skecin sonunda kabadayı abinin de patronun kendi kızıyla yasak ilişki yaşadığı ortaya çıkar. Buna benzer bir yasak ilişki de Karagöz oyunlarından biri olan *Çeşme* oyununda da görülür. Oyunda Karagöz'ün kızı ve karısı Karagöz'e hileler yaparak eve yabancısı bir erkek alırlar.

Mizah Anlayışı

Devekuşu Kabare'de geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi birçok komik durum yaratılır. Söz konusu her iki tiyatrodaki da görülen yergisel gülünçlemeyi Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedi'nin Evrimi* adlı eserinde, alayı acımasız ve düşmanca olan ve kendini gülünen kişinin üstünde sayan bir gülünçleme olarak tanımlar. Sokullu buradaki amacın ise, kötülüklerin farkında olmayanları uyarmak, uyarmakla kalmayıp kötülük yapanlara karşı tavrı almaya zorlama şeklinde görüldüğünü ifade eder.

Bununla birlikte Orta Oyunu'nda doğrudan doğruya insana yönelik olduğunu, Karagöz oyunlarında yer alan lehçe, şive, deyiş özelliklerinin de gülmece unsuru sağladığını ekler (Sokullu,1979: 103-141). Devekuşu Kabare'nin *Deliler* oyununda *Sekiz Yıl Sonra* isimli skeç de bu bağlamda örneklendirilebilir. Karadenizli bir müteahhidin başka şehirlerden gelenlere sitem ederek İstanbul'un yapısını bozduklarını söylemesi üzerine karşıdaki kişinin "İstanbul Trabzon'a kadar büyüdü mü?" şeklindeki yorumu örnek gösterilebilir. Aynı şekilde *Galaksi Taksi* skecinde Karadeniz ağzı ile konuşan taksici örnek verileceği gibi *Beyoğlu Beyoğlu* oyununun *Hastane* skecinde sağlık görevlisinin hastalara karşı duyarsızlığı, kan kaybeden bir hastayı kocaman adam olduğu halde kanına neden sahip çıkmadığı yönündeki azarlayışı ve hastaya "kansız" diye bağırması örnek olarak gösterilebilir.

Dil ve Üslup

Hem Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda hem de Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda dilin farklı işlevler üstlendiği görülür. Bunlardan ilki oyunlarda gülmeceğin büyük bir kısmının söze dayalı olmasıdır. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun oyunlarında Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda yer alan öğelere rastlanır. Örneğin, yanlış anlama, söz cambazlığı, laf ebeliği gibi söze dayalı gülünçlemeler vardır. Metin And, asıl tipleri karşısındakine nükte yapma fırsatı vererek, söyleşmeyi açan "dişi konuşan"; cevap verip laf yetiştireni ise "erkek konuşan" olarak tanımlar ve Hacivat ve Pişekâr'ı dişi, Karagöz ve Kavuklu'yu erkek konuşan olarak değerlendirir (And 1983: 16). Buradan hareketle Zeki Metin ikilisi Karagöz-Hacivat veya Kavuklu-Pişekâr'ın çağcılıkları olarak değerlendirilebilir. Metin Akpınar,

Karagöz ve Kavuklu'nun eğitilmemiş, bir halk adamı olduğunu ifade ettikten sonra fiziksel özelliklerini kısa boylu, fıçı göğüslü, karakaşlı, göğsüyle nefes alan kaşlarıyla konuşan bir adam olduğunu söyler ve bu tipi canlandıranlar arasında İsmail Dümbüllü'den sonra Zeki Alasya ve Levent Kırca'yı örnek gösterir. Kabare oyunlarına bakıldığında da *Dün Bugün* oyununda İnyet ve Hidayet tipler, *Beyoğlu Beyoğlu* oyununda Nazmi ve Yekta tipler buna örnek gösterilebilir. *Beyoğlu Beyoğlu* oyununda Yekta ve Nazmi isimli iki arkadaşın Çiçek Pasajı'ndaki diyaloglarına yer verilir. Skeçte âşık olduğu kıza bir türlü açılmayan Yekta, doktor arkadaşından bu konuda yardım ister. Pasajda buluşup sohbet ettikleri mekâna gelen kız ve kızın babasıyla nasıl diyalog kuracağını bilemeyen Yekta'ya arkadaşı yardım eder. Nazmi, Yekta'ya sevdiği kıza gül alması, utangaç ama tavrını belli eden bakışlar atması ve daha sonra babasının yanına gitmesi konusunda taktikler verir. Utangaçlığı ve heyecanlı tavırları yüzünden Yekta hep komik durumlara düşer. Bu durumun Hacivat'ın Karagöz ile olan diyaloglarına çok benzediği görülür.

Aşk Olsun oyununun giriş bölümünde Metin Akpınar ve Zeki Alasya'nın atılarak Metin Akpınar'ın perdenin gerisine saklanması, Zeki Alasya'nın ise onu geri çağırması Hacivat- Karagöz diyaloglarını çağrıştırmaktadır. *Dün Bugün* oyununda karşı karşıya gelen "Yeniçeri ve Çöpçü" skecinde tarihi bir tip olan Yeniçeri ile güncel bir tip olan Çöpçü tipinin diyaloglarında pek çok yanlış anlamaya dayalı dil oyunuyla karşılaşılır. Örneğin Yeniçeri, Çöpçü'ye "sen top taşı bimarhanesinden boşanmış bi divanesin galiba" diye seslenir. Çöpçü ise Yeniçeri'ye "Yok babam. Boşanmadım vallaha. Beş çocu-

ğum var" diyerek cevap verir. Dilin yanlış anlaşılması üzerine örnekler çoğaltılabilir. Bununla birlikte dil üzerinden güldürü yalnızca yanlış anlama ile sınırlı değildir. Gerek Geleneksel Tiyatro'da gerek Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda toplumsal eleştirinin, karikatürize edilmiş tipler aracılığıyla yapıldığı görülür. Bununla birlikte eleştirilen birine o kişinin kullandığı ifadeler ve belirgin fiziksel özellikleri ile gönderme yapılır. Örneğin *Aşk Olsun* oyununun kral kraliçe skecinde kostümü bir prens kostümü olmasına rağmen prensin "Aziz ve muhterem din kardeşlerim" şeklinde konuşmasına başlaması, söz konusu kişinin dönemin gündemde olan politikacılarından biri olduğunu anında anımsatır. Bununla birlikte sözcüklerin belli bir olgu ya da kişinin anlatımında da sembol özelliği kazandığı görülür. Örneğin kent içerisinde var olan memur kesim için genel olarak "orta direk", Turgut Özal için "ton ton" ifadeleri kullanılır ve kastedilenin kolayca anlaşılması sağlanır. Eleştirileri yapılan siyasetçiler, sanatçılar da dâhil olmak üzere tüm kişilerin karikatürize edilerek tiplendirildiği görülür. Bu sayede kişi ve kişiliklerden çok toplumsal yapının zarar görmesine neden olan zihniyetin altı çizilir. Ali Süha Delilbaşı da "Abdürrezzak Abdi Efendi" başlıklı yazısında bir oyunda Abdi Efendi'nin, efendisinin çizmesini çekerken çizmenin bir türlü çıkmaması üzerine "Bu nasıl çizme, maaş-ı umumi gibi çıkmaz oldu" diyerek sahneye hemen bir eleştiri eklediğini aktarır (2006: 264). Metin And ise "Karagöz Siyasal Bir Taşlamaydı da" başlıklı yazısında Karagöz'ün siyasal taşlama yaptığına dair kanıtlar bulunduğunu söyler. And, elde ettiği kaynaktan bir oyunda Karagöz'ün Sultan Mahmut döneminde Gürcü Mehmet Paşa'yı sahnede canlandırdığını ve bunun Paşa'nın

çok hoşuna gittiğini aktarır. Benzer bir örnek olarak da Karagöz'ün bir oyunda kendisine hangi mesleği yapması gerektiğini soran bir gence sultanın damadı Mehmet Ali Paşa'ya atıfta bulunarak donanmaya girip mutlaka amiral olması gerektiğini çünkü hiçbir şey bilmediği için bu işi yapabileceği biçiminde bir eleştiri yaptığını aktarır (And 2005: 58).

Devekuşu Kabare ve Geleneksel Tiyatro argo kullanımları nedeniyle eleştirilmişlerdir. Argonun kullanımıyla ilgili durumu Metin Akpınar, bir genel ev sahnesi oynanırken ya da üslubun argoya sıklıkla kaçabileceği bir bağlam gösterilirken nasıl kibar konuşabildik ki... biçiminde değerlendirir (Metin Akpınar, 03.01. 2007, İstanbul). Bu Karagöz oyunları için de geçerlidir. Örneğin bu oyunlardan *Abdal Bekçi*'de Akpınar'ın yaklaşımıyla değerlendirilebilir. Oyunda zennelerin eve farklı kişileri almasından hareketle toplumsal yozlaşmaya dikkat çekilir. Bu da oyunun kurgusu gereği canlandırılan ortamdaki kişilerin argo kullanmalarına neden olur.

Sonuç

Yukarıda teknik ve gösterim açısından sıralanan özellikler Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan büyük ölçüde beslendiğini gösterir niteliktedir. Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun fikir babası Haldun Taner'in de "amacımız tekeli bir kendi içine büzülüş değil, tam tersi dünyaya, evrene açılış. Ama kendi kişiliğimizle. Bu ortak birikime kendimize özgü bir şeyler katıp yararlı olarak..." (Taner 2005: 19) biçiminde ifade ettiği gibi Devekuşu Kabare Tiyatrosu özgün bir eser olmanın yanı sıra modern zaman içinde yer bulan bir üründür. Oyunların yoğun bir ilgiyle karşılanışında, daha sonraki süreçte kasetlerinden CD'lerine doğru

bir tüketim nesnesine dönüşmesinde bu fikrin rolü büyüktür. Ayrıca Zeki Alasya ve Metin Akpınar, Karagöz\Hacivat; Kavuklu\Pişekâr'ın ardılları olarak görülebilir. İkili başta olmak üzere tüm oyuncu kadrosunun seyirci tarafından benimsenişinde, izleyici kitlesinin zihnindeki kültürel kodlara gönderme yapmasının rolü olduğu söylenebilir. Kültürel bir ürün olarak ele alınan Devekuşu Kabare Tiyatrosu örneğinden yola çıkılarak, gösterime dayalı birçok üründe "kültür"ün değişim ve dönüşüm sürecinin izlenebileceğini söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Akpınar, Metin. Sanattan Siyasete, İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınlanmamış Ders Notları, 2005.
- And, Metin. *Türk Tiyatrosu*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- . *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara: 1983.
- . "Karagöz Siyasal Bir Taşlamaydı da", *Karagöz Kitabı* (Yay hzl: Sevengül Sönmez), İstanbul: Kitabevi Yay., 2005. 55-59.
- Delilbaşı, Ali Süha. "Abdürrezzak Abdi Efendi" *Orta Oyunu Kitabı* (Yay hzl: Abdülkadir Emeksiz), İstanbul: Kitabevi Yay., 2006. 255-267.
- İpekçi, Abdi. "Her Hafta Bir Sohbet", *Vatan Kurtaran Şaban* (Haldun Taner), Ankara: Bilgi Yayınevi, 1996.
- Kudret Cevdet. *Karagöz*, cilt 1, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1992.
- . "Orta Oyununun Yeri ve Bölümleri", *Orta Oyunu Kitabı* (Yay hzl: Abdülkadir Emeksiz), İstanbul: Kitabevi Yay., 2006. 25-35.
- Metin, Ezgi. Metin Akpınar ile Söyleşi, İstanbul, 3 Ocak 2007.
- . Turgut Özakman ile Söyleşi, Ankara, 4 Kasım 2006
- Nutku, Özdemir. "Orta Oyununda Yabancılaştırma Kavramı" *Orta Oyunu Kitabı* (Yay hzl: Abdülkadir Emeksiz), İstanbul: Kitabevi Yay., 2006. 156-175.
- Pekman, Yavuz. *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1. Baskı, 2002.
- Sokullu, Sevinç. *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
- Taner, Haldun. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, İstanbul: Bilgi Yayınevi, 2005.
- Tonbul, Gürol. Geleneksel Türk Tiyatrosunun Temel Güldürü Öğeleri ve Türk Kabare Oyunlarındaki Yansımaları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 1988.
- Yesari, Mahmut. "Orta Oyuncuların Piri Kavuklu Hamdi", *Orta Oyunu Kitabı* (Yay hzl: Abdülkadir Emeksiz), İstanbul: Kitabevi Yay., 2006. 249-253.