

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

**SOSYO-POLİTİK ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ OLARAK
DEVEKUŞU KABARE**

Yüksek Lisans Tezi

BERNA ATAÖĞLU

İSTANBUL, 2017

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

**SOSYO-POLİTİK ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ OLARAK
DEVEKUŞU KABARE**

Yüksek Lisans Tezi

BERNA ATAÖĞLU

Danışman: Yrd. Doç. Dr. ALİ MURAT KIRIK

İSTANBUL, 2017



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SINEMA Anabilim Dalı RADYO TELEVİZYON Bilim
Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi BERNA ATAÖĞLU'nun SOSYO-POLİTİK
ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ OLARAK DEVEKUŞU KABARE adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim
Kurulunun 11.07.2017 tarih ve 2017-17/13 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği /
oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 17.07.2017

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1. Tez Danışmanı	Yrd. Doç. Dr. ALİ MURAT KIRIK	
2. Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. ŞEYDA BARLAS BOZKUŞ	
3. Jüri Üyesi	Doç. Dr. MİHALİS KUYUCU	

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Berna ATAÖĞLU
Anabilim Dalı : Radyo Televizyon ve Sinema
Program : Radyo Televizyon
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Ali Murat KIRIK
Tez Türü ve Yılı : Yüksek Lisans, 2017
Anahtar Kelimeler : Sosyo-Politik Eleştiri, Kabare Tiyatrosu, Devekuşu Kabare, Epik Tiyatro, Sosyal Medya, Söylem Analizi

ÖZET

Kabare tiyatrosu; toplumsal, politik, kültürel hemen her konuda oluşan yozlaşmayı ince bir mizahi dille hicveden, doğaçlamaya açık bir şaka tiyatrosudur. Türkiye’de kabare tiyatrosunun ilk örneği 1967 yılında kurulan Devekuşu Kabare’dir. Kuruluşundan bu yana elli yıl geçmesine, ülkede sosyal, siyasal, kültürel, teknolojik birçok yenilik ve değişiklik yaşanmasına rağmen Devekuşu Kabare hep konuşulmaya ve izlenmeye devam eder. Oyunların yeni iletişim teknolojilerinin sunduğu platformlarda hala izleniyor ve paylaşıyor olma sebeplerinden biri, insanların içinde bulundukları sosyo-politik süreci eleştirebilmek ihtiyacını karşılamaktır. Bu çalışmada bu düşüncenin doğruluğunun araştırılması amaçlanmış ve bugünün sosyal medya kullanıcısının topluluğun oyunları ile kurduğu ilişki biçimi anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu sebeple en çok kullanılan dört sosyal paylaşım sitesi YouTube, Facebook, Twitter ve Instagram’da paylaşılan Devekuşu Kabare videolarının altındaki kullanıcı yorumlarından seçkisiz örneklem yoluyla belirlenen yirmi bir örnek analiz edilmiştir. Paylaşılan oyunlar dramaturjik olarak çözümlenmiş ve oyunlara yapılan kullanıcı yorumları yapısöküme uğratarak söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Berna ATAÖĞLU
Field : Radio Television and Cinema
Programme : Radio Television
Supervisor : Assist. Prof. Dr. Ali Murat KIRIK
Degree Awarded and Date : Master, 2017
Keywords : Socio-Political Criticism, Cabaret Theater, Devekuşu Cabaret, Epic Theater, Social Media, Discourse Analysis.

ABSTRACT

Cabaret theater is a joke theater that is open to improvisation, with a subtle humorous drama, which is the corruption of social, political, cultural, and almost everything. The first example of the cabaret theater in Turkey was the Devekuşu Cabaret which was founded in 1967. Although fifty years have passed since its establishment and there are many social, political, cultural and technological innovations and changes in the country, Devekuşu Cabaret has always been spoken and watched. It is thought that one of the reasons for the plays still being watched and shared on the platforms provided by the new communication technologies is that people are in need of criticizing the socio-political process they are in. In order to investigate the correctness of this thought, the social media user of today has tried to make sense of the relationship established by the society's plays. For this reason, twenty one samples were analyzed through random sampling from user comments beneath the Devekuşu Cabaret videos, which are shared on the four most popular social networking sites YouTube, Facebook, Twitter and Instagram. Shared plays are dramaturgically resolved, and user comments made on plays have been analyzed through discourse analysis.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
KISALTMA LİSTESİ	vii
GÖRSEL LİSTESİ	viii
ŞEKİL LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1
1.KABARE TİYATROSU	4
1.1 Kabare Tiyatrosu Nedir?	4
1.2 Kabare Tiyatrosunun Oluşumu ve Dünyadaki Gelişimi	5
1.3 Kabare Tiyatrosunun Türkiye’deki Tarihi Gelişimi	10
1.4 Kabare Tiyatrosunun Temel Özellikleri	12
1.5 Kabare Tiyatrosunun Toplumsal Hayata Etkileri	14
1.6 Kabare Tiyatrosu Televizyon İlişkisi	15
2. DEVEKUŞU KABARE	18
2.1 Devekuşu Kabare’nin Oluşumu ve Gelişimi	18
2.1.1 Kuruluşu	18
2.1.2 Seyircili Gösterimler	20
2.1.3 Manyetik Ortama Geçiş	24
2.1.4 Televizyondaki Gösterimler	25
2.1.5 Sosyal Medyadaki Durumu	26
2.2 Devekuşu Kabare’nin Sahneleme Unsurları Açısından	
Değerlendirilmesi	27
2.2.1 Metin Oluşumu	27

2.2.2 Oyunculuk Biçimi	29
2.2.3 Dekor ve Kostüm Kullanımı	30
2.2.4 Müzik ve Dans Kullanımı	31
2.3 Epik tiyatro Unsurları Açısından Devekuşu Kabare	33
2.3.1 Epik Tiyatronun Tanımı ve Oluşumu	33
2.3.2 Epik Tiyatronun Unsurları	38
2.3.3 Devekuşu Kabare ve Epik Tiyatro İlişkisi	40
3. YENİ MEDYA VE YENİ İLETİŞİM OLANAKLARI	43
3.1 İnternet Nedir?	46
3.2 İnternetin Temel Özellikleri	47
3.3 Yeni Medya Nedir?	49
3.4 Yeni Medyanın Temel Özellikleri	50
3.4.1 Etkileşim (İnteraction)	51
3.4.2 Kitlesizleştirme (Demassification)	52
3.4.3 Eşzamansızlık (Asekronizasyon).....	52
3.4.4 Çoklu Ortam (Multimedia)	53
3.4.5 Hipermetinsellik (Hipermedia).....	54
3.5 Yeni Medyada Yöndeşme Kavramı ve İletişim Sürecine Etkisi	54
3.6 “Kullanımlar Doyumlar” Kavramı Işığında Yeni MedyanınToplumsal Etkileri	57
3.7 Sosyal Medya Nedir?.....	59
3.8 Sosyal Medyanın Özellikleri	60
3.9 Sosyal Medya Ortamları	65
3.9.1 Facebook	66
3.9.2 Twitter	68
3.9.3 YouTube	68

3.9.4 Instagram	69
3.9.5 Sosyal Medyanın Birey ve Toplum Üzerindeki Etkileri	69
4. SOSYAL MEDYADA SOSYO-POLİTİK ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ OLARAK	
DEVEKUŞU KABARE	74
4.1 Araştırmanın Amacı ve Önemi	74
4.2 Araştırmanın Yöntemi	75
4.3 Araştırmanın Varsayımları ve Sınırlılıkları	76
4.4. Analiz ve Bulgular	77
4.4.1 “Deliler” Oyunundan “Sekiz Sene Sonra” İsimli Bölümün Dramaturjik Yorumu	77
4.4.1.1 Oyunun Künyesi	77
4.4.1.2. Oyunun Konusu ve Dramaturjik Yorumu	78
4.4.1.3 Oyuna İlişkin Kullanıcı Yorumlarının Söylem Analizi Yöntemiyle Değerlendirilmesi	82
4.4.2 Devekuşu Kabare’nin ‘Yasaklar’ İsimli Oyununun Dramaturjik Yorumu	90
4.4.2.1 Oyunun Künyesi	90
4.4.2.2 Oyunun Konusu ve Dramaturjik Yorumu	90
4.4.2.3 Oyuna İlişkin Kullanıcı Yorumlarının Söylem Analizi Yöntemiyle Değerlendirilmesi.....	98
4.4.2.4 Diğer Oyunlara Yorumlardan Örnekler	104
5. SONUÇ	108
KAYNAKÇA	111

KISALTMA LİSTESİ

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
AKM	Atatürk Kültür Merkezi
ARPA	İleri Araştırma Projeleri Ajansı
ARPANET	İleri Araştırma Projeleri Ajansı Ağı
DARPA	İleri Savunma Projeleri Ajansı
FOMO	Gelişmeleri Kaçırma Korkusu
OECD	Ekonomik İşbirliği ve Kalkınma Örgütü
TCP/ IP	Nakil Kontrol Protokolü/ İnternet Protokolü
WWW	Dünya Çapında Ağ
YÖK	Yükseköğretim Kurulu

GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa No:

Görsel 1: La Chat Noir İlk Turne Afişi (1886)	6
Görsel 2: Paris'in Ünlü MoulinRouge Kızları Soyunma Odasında Son Hazırlıklarını Yaparken (1924)	7
Görsel 3: KabarettvonErnst 'SchallundRauch (01.01.1900)	8
Görsel 4: MoulinRouge Orijinal Sahne	10
Görsel 5: Devekuşu Kabare Kurucuları (1967)	19
Görsel 6: Milliyet Gazetesi İlanı (1967)	20
Görsel 7: Mavi Boncuk Filminden Bir Kare (1975).....	23
Görsel 8: Astronot Niyazi Oyununun 45'liğinden	24
Görsel 9: Milliyet Gazetesi İlanı (1972), Ulusal Yapım Versiyonunun Jeneriğinden Kesit (1991)	25
Görsel 10: Vatan Kurtaran Şaban Oyunundan Bir Fotoğraf (1967)	28
Görsel 11: Köyden İndim Şehire Filminden Bir Sahne (1974)	30
Görsel 12: "WeAreSocial ve Hootsuite" Tarafından Yayınlanan "Digital in 2017 Global Overview" Raporunda Türkiye'de İnternet ve Sosyal Medya Kullanımı	65
Görsel 13: "WeAreSocial ve Hootsuite" Tarafından Yayınlanan "Digital in 2017 Global Overview" Raporunda Türkiye'de Sosyal Medya Platformlarının Kullanımı	66
Görsel 14: Facebook Kullanıcı Sayısı Duyuru	67
Görsel 15: Deliler-Sekiz Yıl Sonra, (1)	78
Görsel 16: Deliler – Sekiz Sene Sonra, (2)	79

Görsel 17: Deliler-Sekiz Sene Sonra, (3)	80
Görsel 18: Yasaklara Giriş	91
Görsel 19: Tarihi Yasak	92
Görsel 20: Tatlı Bir Yasak, Yasak Aşk	93
Görsel 21: Pek Muhterem Komşularımız Araplar	94
Görsel 22: TRT'den İnciler, Yayın Yasağı	95
Görsel 23: Tatilde Yasak Yağmuru	97
Görsel 24: Yemek Dokunur, İçme Dokunur	98
Görsel 25: Dün Bugün	104
Görsel 26: Beyoğlu Beyoğlu	105

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No:

Şekil 1: Maslow'un İhtiyaçlar Piramidi.....	44
Şekil 2: Yakınsamanın Şekil ile Genel Gösterimi.....	56



GİRİŞ

Bir arada yaşamak birbirinden farklı düşüncelerin, kültürlerin, beklentilerin bir arada olmasına neden olan bir zenginliği beraberinde getirir. Bu zenginliği bir tehlike olarak gören hâkim ideoloji tek tipleşme yaratmak, farklı düşünenleri baskılamak ve böylece kendi gücünü sağlamlaştırmak ister. Toplumlar bazen bu baskıların yarattığı rahatsız edici etkiyi sağıltmak, böylece rahatlamak, bazen de değişimin dönüşümün gerekliliğini fark ettirmek ve başka bir dünyanın da mümkün olabileceğini vurgulamak maksadıyla tiyatro sanatına başvurur. Klasik tiyatro formunun özdeşleşme sağlayarak katharsis yaratan özelliğine karşılık Brecht'in geliştirdiği Epik Tiyatro, kullanılan yabancılaştırma efektleriyle özdeşleşmeyi kırar ve seyirciyi düşünsel bir sürece sokar. Mevcut durumun değişmesi yönünde farkındalık yaratmayı amaçlayan ancak bir çözüm önerisi sunmayan bu tiyatro anlayışıyla bizim tiyatro geleneğimizden göstermeci halk tiyatrosuna özgü olan gülmece anlayışını birleştirerek yeni bir tiyatro yaratan Haldun Taner'in öncülüğünde kurulan Devekuşu Kabare Türkiye'nin ilk kabare tiyatrosudur.

Kabare tiyatrosu, gündelik yaşantı içerisinde toplumların egemen ideolojiyi eleştirmek, taşlamak, alaya almak ve böylelikle de gülmek ihtiyacından doğmuş bir tiyatro formudur. Toplumsal, politik, kültürel hemen her konuda oluşan yozlaşmayı ince bir mizahi dille hicveden, doğaçlamaya açık bir şaka tiyatrosu olan bu türün ülkemizde sevilmesini sağlayan Devekuşu Kabare 1967'de kurulur. Kuruluşundan bu yana elli yıl geçmesine, ülkede sosyal, siyasal, kültürel birçok yenilik ve değişiklik yaşanmasına rağmen Devekuşu Kabare hep konuşulmaya ve izlenmeye devam eder. Kulüplerde başlayan serüven önce büyük tiyatro salonlarında, sonra ses kasetleri ve televizyon sayesinde insanların evlerinde ardından yeni teknolojilerin hayatımıza girişiyle de cep telefonlarımızda ve sosyal medya hesaplarımızda devam eder. İsteyen herkesin yeni teknolojilerin sunduğu ortamlarda topluluğun videolarına erişim ve hatta paylaşım olanağına kavuşmasıyla insanlar bu oyunları, kendi güncellerinin sosyo-politik eleştirisini yapabilmek için bir araç olarak kullanır. Çünkü yeni dünyada gerçek topluluklar yerini sanal topluluklara, geleneksel medyada veya televizyonda eleştiri ve

hiciv içeren böylelikle de insanların rahatlamasını sağlayan programlar da yerini salt gülmeye dönük programlara bırakmıştır.

Bu araştırmada amaçlanan, Devekuşu Kabare oyunlarını bugün hala izleyen ve paylaşan insanların, içinde bulundukları sosyo-politik süreci eleştirebilme ihtiyacını karşılarken, topluluğun oyunlarını araçsallaştırdığına ilişkin savın ispatlanmaya çalışılmasıdır.

Bu sebeple önce Devekuşu Kabare oyunlarının kabare tiyatrosu ve epik tiyatro ile ilişkisi incelenecek ardından iletişim alanında yaşanan gelişmelere değinilecek ve sonra oyunların, bugünün izleyicisiyle kurduğu ilişkiyi anlamlandırmak amacıyla, sosyal medyada paylaşılan oyunlar ve oyunlara yapılan kullanıcı yorumları analiz edilecektir.

Ele alınan örnekler seçkisiz örneklem metoduyla belirlenmiş ve kullanıcıların isimleri mahremiyetleri göz önünde bulundurularak kapatılmıştır. Özellikle en çok kullanılan dört sosyal paylaşım sitesi YouTube, Facebook, Twitter ve Instagram'dan seçilen örneklerde genellikle son bir yıl içinde yapılan güncel paylaşımlara yer verilmiş ve böylece ulaşılan sonucun güncel olana dair fikir vermesine özen gösterilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde kabare tiyatrosunun tanımlarına, dünyadaki ve Türkiye'deki oluşum ve gelişimine değinilecek, ardından kabare tiyatrosunun temel özellikleri incelenerek toplumsal hayata etkileri anlaşılmaya çalışılacaktır.

İkinci bölümde bir kabare tiyatrosu olan Devekuşu Kabare'nin kuruluşu ve bugüne değin geçirdiği dönüşüm irdelenecektir. Yine aynı bölümde epik tiyatronun ne demek olduğu, özelliklerinin neler olduğu incelenecek ve Devekuşu Kabare'nin epik tiyatro ile ilişkisi anlaşılmaya çalışılacaktır.

Üçüncü bölümde yeni medya teknolojileri ile gelişen yeni iletişim olanakları incelenecek ve insanların yeni medyanın bir ögesi olan sosyal medyayı kullanıyor olmasının nedenleri ve yaratılan sonuçlar hem teknolojik hem sosyal ve toplumsal açıdan irdelenecektir.

Çalışmanın son bölümünde sosyal medya platformlarında devekuşu kabare ile ilgili yapılan paylaşımlardan seçkisiz örneklem yoluyla belirlenen yirmi bir örnek analiz edilecek ve kullanıcıların bu oyunları kendi güncellerinin sosyo- politik eleştirisini yapmak için araç olarak kullandıklarına dair düşünce ispatlanmaya çalışılacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. KABARE TİYATROSU

Bu bölümde kabare tiyatrosunu tanımları, özellikleri dünyadaki ve Türkiye’deki gelişimi hakkında bilgi verilecek, ardından kabare tiyatrosunun toplumsal hayata etkilerine ve televizyonla kurduğu ilişkiye değinilecektir.

1.1. Kabare Tiyatrosu Nedir?

Fransızca *Cabaret* kelimesinden dilimize geçmiş olan *Kabare* sözcüğü “Çeşitli gösterilerin yapıldığı eğlence yeri, meyhane” olarak tanımlanır (www.tdk.gov.tr, Erişim Tarihi: 05.03.2017).

Gürün’e (2012:5) göre; “*Kabare; sistem eleştirisinin, düzene karşı çıkışın, yaratıcılık, zekâ, mizah ve biraz da küstahlıkla yoğrulduğu bir tiyatro türüdür.*”

Nutku, (2001:82) kabareyi; “*Her türlü güncel sorunu ve özellikle siyasal ve toplumsal konuları ince bir alayla, iğneleyici, yerici, taşıyıcı bir tutumla ele alıp toplum eleştirisine yönelir. Dışta güldürücü ve eğlendirici olmasına karşın temelde ciddi olan bu tür gösteride şarkılar, danslar, skeçler, monologlar, diyaloglar, kısa filmler, kısacası tasarlanan eleştiri için ne gerekiyorsa onu sahneye getiren renkli bir karışım vardır*” şeklinde açıklar.

Devekuşu Kabare’nin de kurucusu Haldun Taner’e (gazetearsivi.milliyet.com.tr, Erişim Tarihi: 05.03.2017) göre kabare tiyatrosu; “*Aktüaliteyi kovalayan aktüel hadiseleri ele alan ve onu sahneye taşıma şeklinde yansıtan bir şaka tiyatrosudur.*”

Aziz Çalışlar’a göre kabare tiyatrosu: “*Egemen sınıf ve toplum düzenine karşı çıkmak amacıyla, daha çok güncel, politik konuları, toplumsal ve kültürel yaşamdaki yozlaşmayı, şakayla karışık, iğneleyici bir dille ve sivri bir şekilde taşıyan, toplum eleştirisi yapan, şarkı, parodi, skeç, söylev, sözsüz oyun, karikatür ve benzerlerinden kurulu, doğmacaya açık, oyuncular ile seyircinin içli dışlı olduğu, yazar ve seyircinin*

de katılabileceği, büyük şehirlere özgü bir küçük tiyatro türüdür.” (Akt, Ertuğrul,1999:5).

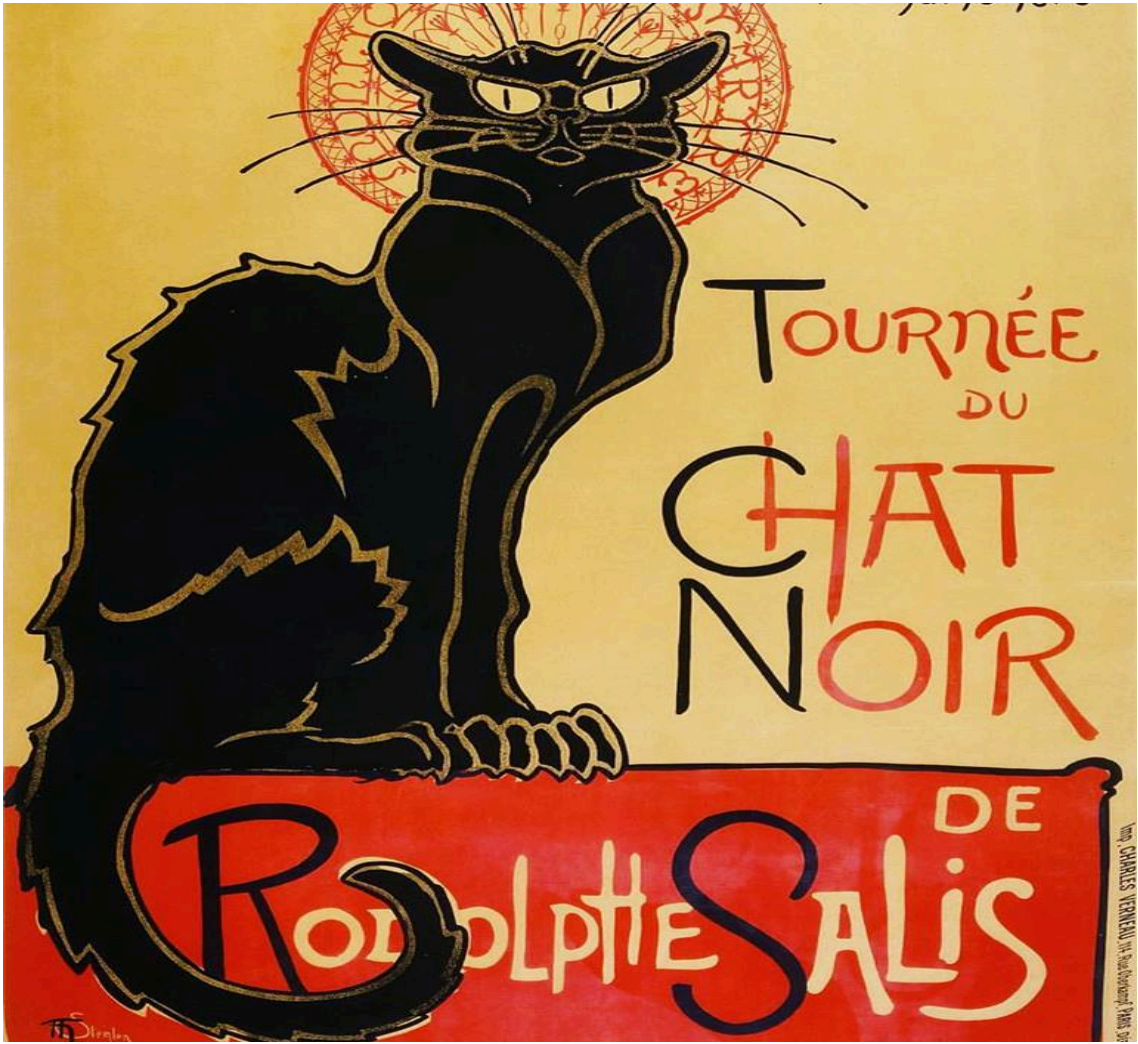
Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere kabare tiyatrosu gündelik yaşantı içerisinde toplumların egemen ideolojiyi eleştirmek, taşlamak, alaya almak ve böylelikle de gülmek ihtiyacından doğmuş bir tiyatro formudur.

1.2. Kabare Tiyatrosunun Oluşumu ve Dünyadaki Gelişimi

Kabare tiyatrosu hakkında yapılan tanımların her birinde ortak söylem hiciv, taşlama unsurları kullanılarak eleştirel bir ortam oluşturulduğudur. Kabare ismi kullanılmıyor olsa da taşıdığı özellikler ve güttüğü amaç açısından bakıldığında kabare tiyatrosunun atasının Aristophenes olduğu söylenebilir. Antik Yunan tiyatrosunda komedya türü içerisinde sergilenen satir oyunları hiciv, taşlama içerirdi. Böylece hem yönetim eleştirilir hem de halkın eğitilmesi sağlanmaya çalışılırdı. Aristophenes, komedyanın eğlendirmenin yanında eğittiğini düşünür. Eserlerinde, bazen ahlak eğitmenliği bazen siyaset danışmalığı yaparak eğlence sağlamakla kalmadığını ayrıca toplumun beğenisini eğittiğini, doğru ve gerçek olanı anlatarak iktidara ya da kötü kişilere saldırdığını ve böylelikle ülkeyi temizlediğini söyler (Şener, 2010:52).

Toplumsal ve siyasal ortamı eleştiren bir tür olan kabare tiyatrosunun oluşumu ve gelişiminde Dada, Fütürizm, Dışavurumculuk gibi Avant-garde akımların etkisinin büyük olduğu söylenir. 1909 da “*Fütürist Manifesto*” yu 1913’te de *Varyate Tiyatrosu Manifestosu*’nu yayınlayan Tommaso Marinetti “*Hiçbir geleneğe, ustaya, dogmaya bağlı olmayan*” tiyatronun varlığını savunur ve Varyate Tiyatrosu’nu “*Saf bir kabare türü*” olduğunu belirtir (Akt.Gürün,2012:5). Böylece metne bağlı olmayan, konvansiyonel olana karşı duran, seyirciyi izleyen olarak değil de katılımcı olarak konumlandırıan, sorgulama alanı yaratmayı amaçlayan bir tiyatro anlayışı oluşur. İlk Kabare Tiyatrosu olarak nitelendirebileceğimiz *Le Chat Noir (Kara Kedi)* Rodolphe Salis ve Emile Goudeau tarafından 18 Kasım 1881’de Paris’te kurulur. Burada *Conferencier* isimli kişi sürekli sahnede bulunur ve gerekirse seyirciyle sanatçı arasındaki iletişime yardımcı olur. Le Chat Noir’deki gösterimlerin vazgeçilmez unsurlarından biri de müziktir. Piyano mutlaka gösterimlere eşlik eder. 1885’te kurulan

ve kabareye *Şanson*(*Kıta adı verilen ve şarkı gibi söylenen mısra dizisi*) geleneğini yerleştiren Aristide Bruant'la özdeşleşen *Le Mirliton*(*Kırmızı Pipo*) ardından 1889'da Charles Zidler ve Joseph Oller tarafından Palace Blanche civarındaki Boulevard de Fransız kabaresinin önemli örnekleri arasında sayılır. Fransa'da Le Chat Noir'de buluşan yazar, şair, ressam, heykeltıraş gibi birçok sanatçının düzenli olarak bir araya gelip kendi yapıtları hakkında yaptıkları, şakalaşma ve eleştiri içeren sohbetler evrilir ve kabare tiyatrosuna dönüşür. Önceleri kendilerini, sonra birbirlerini daha sonra çevrelerini, günlük olayları, ahlak yapısını, politikayı hicvederler (Ertuğrul,1999: 12).



Görsel 1- La Chat Noir İlk Turne Afişi (1886)

(<https://www.facebook.com/tasrakabare/photos/a.1501084520217454.1073741828.1500924850233421/1637415209917717/?type=3>, Erişim Tarihi: 25.06.2017)



Görsel 2 - Paris'in ünlü Moulin Rouge Kızları Soyunma Odasında Son Hazırlıklarını Yaparken (1924)

(<http://fototarih.com/2016/12/27/moulin-rouge-soyunma-odasi/>, Erişim Tarihi: 25.06.2017)

Almanya'da ilk kabare Baron Ernst von Wolzogen tarafından 1901'de Berlin'de kurulur. Ardından Münih'te Frank Wedekind *Ueberbrettel* ve Berlin'de Max Reinhardt *Schall und Rauch* (*Gürültü ve Duman*) isimli kabareleri kurarlar. Münih'te

açılan *Gelgenhumor (Darağacı Mizahı)* isimli kabare ise sivri dili nedeniyle bir yıl sonra kapatılır.



Görsel 3 –Kabarett von Ernst ‘Schall und Rauch (01.01.1900)

(<http://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/kabarett-von-ernst-von-wolzogendie-szene-ball-bei-news-photo/542388017#kabarett-von-ernst-von-wolzogendie-szene-ball-bei-serenissimus-ausdem-picture-id542388017>, Erişim Tarihi: 26.06.2017)

Alman Kabaresi temelde Fransız kabaresinin özelliklerini taşısa da kendine has bir kara mizah geliştirir. Özellikle 1920’lerden sonra daha çok mahzenlerde kurulan kabareler sert siyasal ve toplumsal eleştiriler yaparak yükselen Nazi hareketlerine muhalefet ve yasadışı siyasi, edebi hareketlerin merkezi haline dönüşmüştür. Nazi Partisi’nin baskılarına maruz kalınması Kabare Tiyatrosu’nun benimsenmesi ve yaygınlaşmasına engel olamamıştır (Ertuğrul,1999: 14).

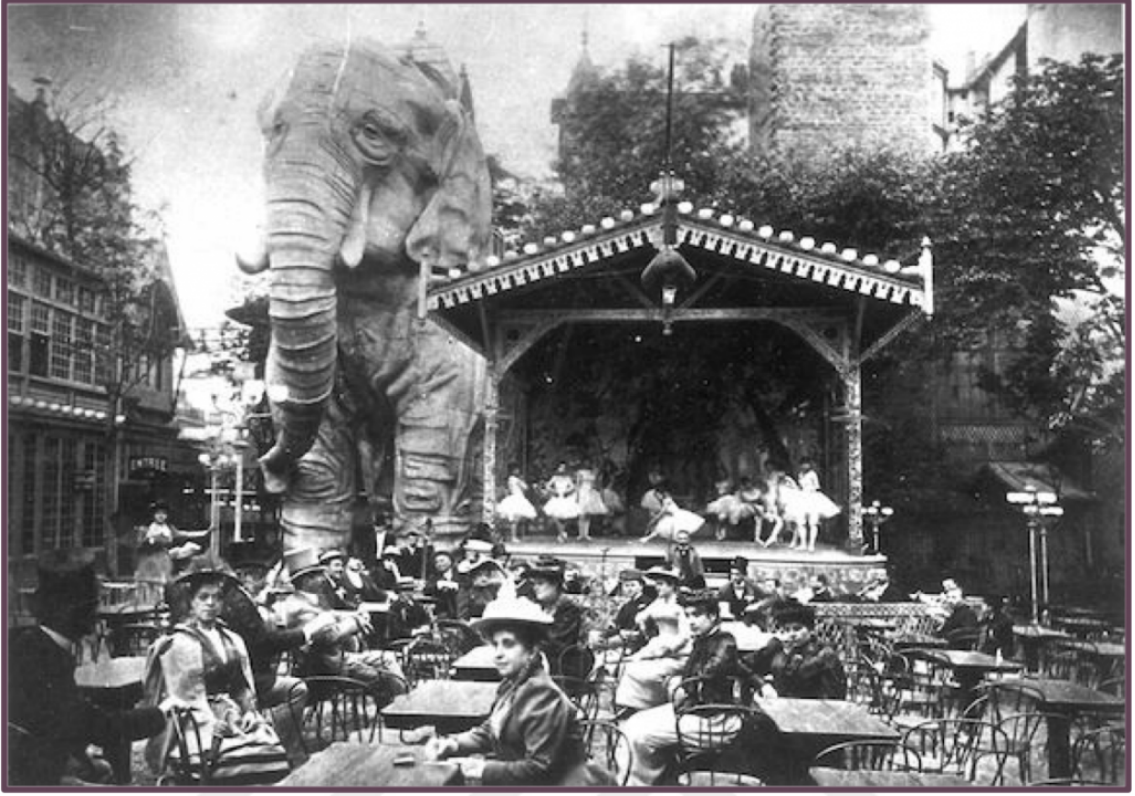
Rusya’da sanat ve kültür çalışmalarının yoğunluk kazandığı ve Gümüş Dönem olarak nitelendirilen 1894-1917 arası dönemde sansürün çok yoğun olduğu ortamlarda

küçük topluluklar göze çarpmıyordu. Bu sebeple Moskova Sanat Tiyatrosu sanatçılarının bulunduğu ve *Kapustniki (Lahana partileri)* adını verdikleri toplantılar bir yandan sanatçıların bir arada oldukları öte yandan da hünerlerini sergiledikleri toplantılardır. Devlet bürokrasisinden, eskimiş oyunculuk biçimlerine kadar birçok konuyu hicveden bu toplantılara katılanlar arasında Stanislavski, Olga Knipper, Nemirovich Danchenko gibi isimler sayılabilir. Rusya’da kurulan ilk Kabare Tiyatrosu 1908’de Nikita Baliev ve Nikolai Tarasav tarafından Moskova’da açılan *The Bat (Yarasa)*’dır. Daha sonra kurulan *Crooked Mirror (Çarpık Ayna)*, *Wandering Dog (Serseri Köpek)*” gibi kabareler sansür sebebiyle çok sert eleştirilere yer vermezler. 1920’lerde Rusya’daki kabarelerin neredeyse tamamı kapatılır (Gürün,2012:7).

Kabare tiyatrosunun önemli örneklerinden biri sayılan 1916’da Zürih’te Emmy Hennings ve Hugo Ball’ın kurduğu *Cabaret Voltaire* de kuruluşundan beş ay sonra kapanır. Dada manifestosunun yazarı Tristan Tzara, Marcel Jango, Kandinsky, Wedwkind, Rubinstein, Duschamp, Max Ernst gibi sanatçıların bulunduğu ayrıca mask, kostüm gibi biçimsel özelliklerle de öne çıkan bu kabaredeki gösterilerde dilin anlamsızlığına vurgu yapılır.

İngiltere’de kabare türü J. Miller’ın *Beyond the Fringe* isimli oyunundan sonra yaygınlaşır. Eski adı *Hippodrome Theatre* olan *Talk the Town* kabare türünde revüler sahneler. Peter Cork, Alan Benett ve Dubley Moore gibi komedyenler, gece kulüpleri ve televizyon dizilerinde kabare türünü halka sevdirmişler ve böylece 60’lı yıllarda kabare türünün patlamasına sebep olmuşlardır.

Amerika’da ilk kabare tiyatrosu 1909 da New Orleans’ta Farbacher tarafından kurulmuştur. 1950’li yıllarda Chicago’daki *The Second City* ve *The Promise*, San Fransisco’daki *The Committe* ve New York’taki kabarelerde Mort Sahl, Shelley Berman, Lenny Bruce’e gibi dönemin büyük oyuncularını yer alır (Ertuğrul,1999: 16).



Görsel 4- Moulin Rouge Orjinal Sahne

(<http://fototarih.com/2016/12/27/moulin-rouge-soyunma-odasi/>Erişim Tarihi: 26.06.2017)

1.3. Kabare Tiyatrosunun Türkiye’deki Tarihi Gelişimi

Türkiye’de Kabare Tiyatrosu birdenbire ortaya çıkan bir tür değildir, aksine köy seyirlik oyunları, geleneksel halk tiyatrosu öğelerinden meddah, gölge oyunları ve orta oyunları ile ilişki halindedir. Ancak bu başlık altında Türkiye’de Kabare Tiyatrosu özellikleri taşıyan oluşumlara değinilecektir.

Türkiye’de Kabare Tiyatrosu’nun ilk örneği 20 Mayıs 1962 de Gen-Ar Klüp’te Haldun Taner’in yazıp yönettiği *Bu Şehr-i İstanbul ki*’dir. Turgut Boralı, Erol Günaydın, Nüvit Özdoğru, Suna Pekuysal, Mehmet Ulusoy’un oynadığı ve Atilla Berkman’ın müziklerini yaptığı oyun dört kez sahnelenir. Bunu 1964’de Yılmaz Gruda’nın tek kişilik gösterileri takip eder. Sermet Çağan’ın, Aziz Nesin öykülerinden uyarladığı *Ah Biz Eşekler* isimli oyun 1965 yılında sahnelenir. Yine aynı yıl Çetin Köroğlu, Haldun Taner’in *Eşeğin Gölgesi* isimli oyununu Kabare Tiyatrosu tekniğiyle Ankara Meydan

Sahnesi'nde sahneler. Ardından 1967'de Haldun Taner, Ahmet Gülhan, Metin Akpınar ve Zeki Alasya tarafından *Devekuşu Kabare Tiyatrosu* kurulur. Topluluğun ilk oyunu 1967'de Kulüp Onay'da sahnelenen *Vatan Kurtaran Şaban*'dır. Oyunun yazarı Haldun Taner, yönetmeni Çetin İpekkaya'dır. Müzikler Arif Erkin'e, dekor Zeki Alasya'ya, kostüm Melda Kaplan'a aittir. Oynayanlarsa Metin Akpınar, Orhan Aydınbaş, Halit Akçatepe, Meral Küçükeroğlu, Ahmet Gülhan, Funda Postacı, Zeki Alasya, Hüseyin Şentürk, Yalçın Gülhan, Oya Mella'dır. Topluluğun diğer oyunlarına bir sonraki bölümde değinilecektir.

Devekuşu Kabare Tiyatrosundan sonra *Üç Maymun Tiyatrosu* 1969-1970 yıllarında kurulur. Bir otelin salonunda oyunlarını oynayan topluluk önceleri Devekuşu Kabare'ye benzer gösteriler sergiler fakat daha sonra Devekuşu Kabare'den farklı olmaya çalışarak kendince bir tarz dener ancak istediği ilgiyi göremez ve dağılır. Altan Erbulak ve Metin Serezli, Kandemir Konduk'un ilk kabare oyunu *Yüzsüz Zühtü*'yü 1971-1972'de Çevre Tiyatrosu'nda sahneler. Genco Erkal, Mehmet Akan, Şevket Altuğ, Macit Koper tarafından kurulan Dostlar Tiyatrosu, 1977-1978'de Brecht'in şiirleri ve oyunlarından derledikleri, Genco Erkal ve Zeliha Berksoy'un oynadıkları *Brecht-Kabare* isimli oyunu oynarlar fakat oyun yasaklanır. Haldun Taner ve Ahmet Gülhan, Devekuşu Kabare'den ayrılıp *Tef Kabare*'yi kurarlar. İlk oyunları Haldun Taner tarafından yazılan "*Hayırdır İnşallah*" 1980'de oynanır. Oyunda Necati Bilgiç, Cem Özer, Gülümser Gülhan, Berrin Koper, Alev Akan, Oya Terzi, Uğur Yücel ve Haluk Yüce oynar. İkinci oyunları Ferhan Şensoy ve Kandemir Konduk'un skeçlerinden uyarlanan *Kapılar*'dır. İçinde bulunulan siyasi konjonktür nedeniyle bu topluluk da dağılır. Benzer şekilde kurulan ve siyasi ortam yüzünden 1980'lerden sonrasına kalamayan topluluklara Çuvaldız, Orta Oyuncuları, Karagöz Kabare Tiyatrosu, Pisi Pisi Kabare Oyuncuları, Marko Paşa Kabare tiyatrosu örnek verilebilir (Ertuğrul, 1999: 23).

Ortaoyuncular, 1980-81'de Ferhan Şensoy'un yazıp yönettiği *Şahları da Vururlar* isimli oyunu kabare tekniğiyle sahneler. Oyun 1980-1985 arasında 586 kez izleyiciyle buluşur. Oyunun kadrosunda Baykal Kent, Zeynep Tedü, Zafer Diper, Ayla Aslancan, Halit Akçatepe, Ulvi Alacakaptan, Tarık Papuçcuoğlu, Ajlan Aktuğ, Rasim

Öztekin yer alır. 80’li yıllardan sonra kabare tiyatrosundan tek kişilik anlatılara geçilir. Ferhan Şensoy *Ferhangi Şeyler*’i, Rüstem Batum’un *İki Ters Bir Düz Laflar*’ı bu oyunlara örnek verilebilir. 90’lı yıllarda Ali Poyrazoğlu tarafından kurulan *Yeşil Kabare*’de iki yıl boyunca oyunlar oynamıştır (Ertuğrul,1999: 25).

1.4. Kabare Tiyatrosunun Temel Özellikleri

Bu bölümde kabare tiyatrosunun mekân, metin, oyunculuk biçimi, seyirci oyuncu ilişkisi gibi özellikleri incelenecek ve diğer tiyatro formlarıyla ortaklıklarına değinilecektir.

Lisa Appignanesi “*The Cabaret*” başlıklı kitabında kabare tiyatrosunu; “*Küçük bir sahne, küçük bir seyirci topluluğu, içki kadehleri, sigara dumanı, gülüşmeler, konuşmalarla bezeli bir ortam ve de seyirci ile oyuncu arasında kurulan çok yakın bir ilişki. Kabare oyuncusu, alışlagelmiş tiyatro sahnesinin dört duvarını kaldırır. İzleyici ile yüz yüze gelir. Oyuncu ve rolü arasında gibi yapmak/gibi olmak durumu söz konusu değildir. Brecht’in tiyatrosunda olduğu gibi; oyuncu neyi/kimi oynuyorsa oynasın, oyuncudur*” şeklinde tanımlanır (Akt. Gürün,2012:9).

Appignanesi’nin yapmış olduğu bu tanım kabare tiyatrosunun taşınması gereken özellikleri de içinde barındırır. Tanımda öncelikle “*Küçük bir sahne, küçük bir seyirci topluluğu*” ifadesi kullanılmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi kabare tiyatrosu tiyatro izlemeye değil de içki içip eğlenmeye gelen ve her şeyden öte böylesi bir alışkanlığı olan insanlara hitap eden bir türdür. Birçokları sırf oynandığı mekân sebebiyle bile bu türün daha çok entelektüel kesime hitap eden bir tür olduğunu söyler. Haldun Taner’in 13.11.1972 de Milliyet gazetesinde Abdi İpekçi ile birlikte kabare tiyatrosu hakkında yaptığı söyleşide de belirttiği gibi, kabare tiyatrosu tüm dünyada ortalama yüz yetmiş, iki yüz kişi gibi küçük topluluklara oynanır. Seyirci, oyuncuların kültürel ve seviyeli birtakım esprilerle oluşturulan skeçler oynayacaklarını bilerek ve kabul ederek oradadır ve dostlarıyla bir toplantıdaymış gibi hisseder. Oyunlarda günlük hayattaki olayların ince bir mizah yoluyla alaya alınıyor oluşu seyircinin en azından gündemi takip eden, ince espriyi anlayabilecek bilgiye sahip kişilerden oluşması gerekliliğini doğurur. Kabarenin küçük topluluklara biz bizyiz vurgusu yapılarak

oyunması özelliğini önemseyen Haldun Taner, Devokuşu Kabare'den topluluğun daha büyük salonlarda daha kalabalık seyirciye oynamayı tercih etmeleri üzerine ayrılacaktır.

Metinlerde dramatik tiyatrodaki olduğu gibi serim-düğüm-çözüm şeklinde bir olay örgüsü kullanılmaz. Kısa skeçlerin birbirine eklenmesi ile oluşturulan açık biçim bir yapısı vardır. Epik Tiyatro'daki epizotlara benzetebileceğimiz bu bölümler kendi içinde bir bütünlük taşırlar ancak sıralama önem taşımaz. Bölümler arasında neden-sonuç ya da öncelik-sonralık gibi ilişkiler aranmaz. Her şeyden önce gündelik olayların konu ediliyor olması sebebiyle hazır ve her akşam aynı şekilde oynanan bir oyun yoktur. Güncel olaylarla şekillenen ve sürekli olarak güncelliğini koruyan esnek içerikler üretilmeli ve uzun monolog ya da tiratlardan kaçınılmalıdır. Metinler, her cümlesinde etkili esprileri barındırmalı ve doğaçlamaya açık olmalıdır (Metin,2008: 14). Dolayısıyla kabare metinleri alışlagelmiş klasik dramatik, yanılsama yaratan tiyatroya değil, Brecht'yen epik tiyatroya benzetebileceğimiz unsurlara sahiptir. Kabare tiyatrosu ve epik tiyatro arasındaki benzerliklere ilerleyen bölümlerde değinilecektir.

Kabare tiyatrosunda müzik ve dans kullanımı da önemlidir. Dans edilerek söylenen şarkıların sözleri oyunun ana temasıyla ilgili olur ve böylece daha uzun zamanda anlatılabilecek bir konu müziğin ve dansın yardımıyla daha kısa sürede ve daha etkili bir şekilde aktarılmış olur. Diğer yandan skeçler arasındaki bağlantının kurulmasına ve oyuncu değişikliklerinin rahatlıkla yapılabilmesine olanak sağlar.

Kabare tiyatrosundaki oyunculuk biçimi tıpkı epik tiyatrodaki olduğu gibi yanılsama yaratmayan, bir oyun oynadığının rol yapıldığının bilincinde olan ve seyirciyle aradaki duvarları kaldıran bir biçimdir. Oyuncu tempoyu düşürmemeli, gerektiğinde doğaçlama yapabilmelidir. Akpınar'a (Akt: Metin,2008:15) göre; kabare oyunculuğu yapacak kişi hızlı düşünebilen, hızlı hareket edebilen, partnerini iyi analiz edebilen ve onun hamlelerini erkenden kavrayabilen bir kişi olmalı, aynı zamanda uyumlu ve tempolu oynamalıdır.

Taner'e (gazetearsivi.milliyet.com.tr, Erişim Tarihi: 05.03.2017) göre, kabare oyuncusu dramatik tiyatro oyuncusundan daha farklı özelliklere sahip olmalıdır. Hazır metni olan bir oyunu oyuncu öncesinde prova eder ve her seferinde aynı oyunu oynar,

her akşam aynı rolü tekrar eder. Ancak kabare oyuncusu aynı akşam içinde farklı skeçlerde farklı rollere bürüneceğinden ve oyun metinlerinin güncellenmesi sebebiyle, daha kıvrak olmak zorundadır. Bir skeçte yaşlıyı diğer bir skeçte çocuğu oynamak zorunda kalabilecek olan oyuncu rolden role geçerken *balıklama atlamalıdır*.

1.5. Kabare Tiyatrosunun Toplumsal Hayata Etkileri

Kabare tiyatrosunun atasının Aristophenes olabileceğini belirtmiştik. Kabare tiyatrosunun toplumsal etkileri incelenirken Antik Yunan'da tiyatro ile yapılmak istenenlere değinmek yerinde olacaktır. Antik Yunan'da tiyatro ile izleyicilerin katharsis (arınma) yaşaması ve böylelikle toplumun sağaltılıp kötülüklerden arınması amaçlanırdı. Türk tiyatrosundaysa Karagöz-Hacivat oyunları, meddah gösterileri, orta oyunları gibi geleneksel yöntemlerde de hiciv ve taşlama kullanılarak toplumların gülme yoluyla boşalım sağlaması istenir. Örneğin; Osmanlı döneminde padişah ya da yeniçerileri ağır dille eleştiren Karagöz oyunlarının olduğu bilinir. Ancak bunlar eleştiri unsurları barındırıyor olsalar da hiçbir zaman değiştirici dönüştürücü değillerdir. Sadece olan duruma dikkat çekmek, ders çıkarmak ve bu şekilde toplumsal bir iyileşme sağlanması amaçlanır (Pekman,2010: 69).

Kabare tiyatrosu da mizah yoluyla izleyicilerini güldürmek ve bu şekilde sağaltıcı bir etki yaratmayı amaç edinir. Taner, insanların güldükçe, kendi özüne vardığına ve yüceldiğine inandığını ve Türk halkının her ne kadar asık suratlıymış gibi dursa da gülmeye teşne olduğunu vurgular (gazetearsivi.milliyet.com.tr, Erişim Tarihi: 03.05.2017). Bergson'a (2014:7) göre gülme, gülen diğer kişilerle yapılmış bir iş birliği hatta suç ortaklığıdır. Böylece karşılaştığı sorunları, adaletsizleri, özlemleri, saçmalıkları alaya alıp onlara gülen insanlar birlikte rahatlayacak ve arınma yaşayacaklardır.

Bir toplumda kabare tiyatrosunun varlığı aynı zamanda o toplumun eleştiriye ne kadar açık olduğu, sansür mekanizmasının nasıl işlediği ve toplumu yönetenlerin tahammül eşiğinin ne durumda olduğu hakkında da bilgi verir. Bazı ülkelerde bazı oyunlar yasaklamalara maruz kalmış, bazı ülkelerdeyse eleştirilen siyasetçiler kendilerini eleştiren skeçlerin televizyonda tüm halka gösterilmesini desteklemişlerdir.

Taşlanan ya da hicvedilen kişinin verdiği tepki yapılan esprinin dozuna da bağlıdır. Taner, bu dozun dikkatle ayarlanması gerektiğine dikkat çeker.

Gürün'e (2012:9) göre, *"Kabare tiyatrosu, sadece politik bir taşlama zemini değil toplumsal değişimin kaçınılmazlığını vurgulayan bir uyarı zeminidir."* Sistemi dolaylı olarak eleştiren ve seyircinin var olan durumu sorgulaması noktasında yönlendirici olan bir yapıya sahip olan kabare tiyatrosu, temelinde politik tiyatro özellikleri de barındırır. Yani kabare tiyatrosu, bir meselenin farklı görme biçimleri ile irdelenebileceğini fark ettiren bir uyarı işlevi de görür.

Sonuç olarak kabare tiyatrosunun gülme yoluyla toplumu rahatlatığı diğer yandan da eleştirilen konular hakkında farkındalık yarattığı için uyardığı söylenebilir.

1.6. Kabare Tiyatrosu ve Televizyon İlişkisi

Kitle iletişim araçlarının üretilmesi, kullanılması geliştirilmesi gücü elinde bulunduran yani üretim araçlarına sahip olan hâkim grupların çıkarlarına yönelik çalışır. Mülkiyet ilişkisinin bir parçası olan kitle iletişim araçları kapitalist sistemin insanlara hitap edebilmek, onlara kendi düşünce ve görüşlerini empoze etmek için kullandığı en uygun araçlardır (Yaylagül,2014:20).

Kitle iletişim araçlarının en etkililerinden biri televizyondur. Televizyon, kitle iletişim aracı olmasının yanı sıra Louis Althusser'in de ileri sürdüğü gibi devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak hâkim düşüncüyü yayma ve sistemin gücünü sağlamlaştırma kanallarından biridir. Özellikle ticari yayıncılığın benimsendiği bir ortamda bağımsız, tarafsız, eleştirel programlar yapmak oldukça zordur. Böylesi bir ortamda içerisinde hiciv barındıran ve eleştirmeye yönelik olan kabare tiyatrosunun televizyon ekranlarında gösterilebiliyor olması konusu önem arz eder.

Kabare tiyatrosu, içinde bulunduğu toplumun tolerans derecesini gösterir. Bilim, felsefe, medeniyet kendi kendiyile alay edebilme yolu ile gelişecektir. Bazı ülkelerde yöneticiler olgun ve güçlü oldukları hakkında bir algı yaratmak için kabarelerin televizyonda yayınlanmasını özellikle isterler. Haldun Taner, Abdi İpekçi ile yaptığı söyleşide İsrail'deki bir kabare tiyatrosunun oyununu izleyen bir

milletvekilinden bahseder. Bu vekil izlediği oyunun parlamentonun manevi değerlerini yerle bir ettiğini ve yasaklanması gerektiğini savunur. Dönemin başbakanı David Ben-Goriun ise oyunu izledikten sonra oyunda çok ince bir alay olduğunu, yasaklamak bir yana bütün yurda yayılmasının gerektiğini, bu yüzden de televizyonlardan yayınlanmasını istediğini belirtir. Böylelikle iktidar, bir şakayla sarsılmayacak kadar güçlü ve kendi hakkında eleştirileri kabul edecek kadar da olgun olduğuna dair bir imajı kuvvetlendirmiş olur (gazetearsivi.milliyet.com.tr, Erişim Tarihi: 05.03.2017).

Kabare tiyatrosunun televizyonlarda gösteriliyor olması noktasında dikkat edilmesi gereken bir diğer konu ise sansür mekanizmasıdır. Televizyona gelmeden önce bile etkisini gösterebilen sansür olgusu tüm dünyada bazen oyunların tamamının ya da bir kısmının yasaklanmasına kadar varabilir. Ancak kabare yazarları bu sansürle baş edebilmek için esprilerini daha da inceltme yoluna giderler. Böylelikle eserin kalitesinin de yükseldiği savunulur. Yazarlar sansürünün anlamadığı ama seyircinin anlayabileceği espriler bulmaya çalışır (gazetearsivi.milliyet.com.tr, Erişim Tarihi: 05.03.2017).

Türkiye televizyonlarında 1980’li yıllardan sonra televizyonun hayatımıza yaygın olarak girişi ve böylece değişen toplum yapısıyla birlikte kabare tiyatrosunun televizyonlarda gösterilmeye başlanmasına en önemli örnek *Devekuşu Kabare*’dir. Ancak bunun yanında hiciv ve taşlama öğeleriyle oluşturduğu skeçlerle mevcut sistemi ve yöneticileri alaya alan programlardan biri de Levent Kırca tarafından yazılıp yönetilen *Olacak o kadar* isimli programdır. Türkiye’de 1980 darbesinden sonraki baskı ve sansür ortamı içerisinde yayınlanmaya başlayan *Olacak o kadar* tiyatroyu ve tiyatronun içinde mizahı kullanarak seyircisini eleştirel düşünmeye yönlendiren bir üslup geliştirir. Eğlendirirken düşündürmeyi hedef alan bu program hem politik, siyasi hem de popüler kültür eleştirisi yapar ve yasaklanarak kaldırılmadan önce yirmi iki yıl boyunca yayınlanır.

Kabare tiyatrosunun özelliklerini incelerken seyirciyle iç içe olan bir ortamda oynanması gerektiği üzerinde durulmuştu. Ancak kabare tiyatrosunun televizyonlarda gösterilmeye başlanması ile tiyatrodaki seyirci ile oyuncu arasında kurulan eşzamanlı etkileşimin ortadan kalktığını söylemek yanlış olmaz. Seyircinin giyinip kuşanıp para

harcayı bilinçli ve emek vererek gittiği bir atmosferi soluyor olmasıyla, evinde oturup ayağına gelmiş olan bir hizmeti alması arasında fark olduğu açıktır.



İKİNCİ BÖLÜM

2. DEVEKUŞU KABARE

Bu bölümde, Devekuşu kabarenin kuruluşundan bugüne kadar olan süreçte yaşadığı dönüşüme değinilecektir. İlerleyen teknolojiye ayak uydurma biçimi ve gündelik olduğu için eskimiş olacağı düşünülen bir içeriğin nasıl olup da hala bugün izleyiciyle buluşmaya devam ediyor olduğu sorusuna cevap aranmaya çalışılacaktır. Bu sebeple önce kuruluşundan, ardından seyircili gösterimlerde oynanan oyunlardan söz edilecek ve daha sonrasında da manyetik alanlarda, televizyonlarda ve sosyal medyada yer alma biçimleri incelenecektir.

2.1. Devekuşu Kabarenin Oluşumu ve Gelişimi

Bu bölümde Devekuşu kabare kuruluşu, seyircili gösterimleri, manyetik ortama geçişi, televizyonlarda gösterilişi ve son olarak da sosyal medyadaki durumu açısından incelenecektir.

2.1.1.Kuruluşu

Devekuşu Kabare'nin kurulmasıyla ilgili ilk tohumlar Haldun Taner'in 1955'de staj yapmak için Viyana'da olduğu yıllarda atılır. Taner, Viyana'da olduğu dönemde oradaki kabarelere gider ve kabare türünün kendi yaradılışına uygun bir tür olduğunu düşünür. Taner, Abdi İpekçi ile yaptığı röportajda kendisiyle ilgili şöyle der:

“Kendini yüksekte alan, çok ciddi havalar yaratan, böyle yücelik peşinde koşan insanların balonunu delmekten hoşlanırım.”
(www.milliyet.com.tr,Erişim Tarihi:19.06.2017).



Görsel 5-Devekuşu Kabare Kurucuları (1967)

(<https://www.instagram.com/p/BDdETw0B0Yr/?tagged=devekusukabare&hl=tr>,
Erişim Tarihi: 23.06.2017)

Aynı zamanda Türkiye insanının gülmeye ve böylece rahatlayıp, boşalmaya meyilli olduğunu belirten Taner, kabare türünün Türkiye’de yapılabileceğini düşünür. Türklerin mizahı sevdiklerini Nasrettin Hoca’dan, Bektaşilerden vs.den gelen bir mizah anlayışının olduğunu savunur. Bunları düşünüp Türkiye’de kabare tiyatrosunu denemeye karar verdiğinde beş-altı skeç yazar. Skeçlerde içinde bulunduğu dönemin güncel sorunlarına değinir. Mesela, 1962 yılında Adalet partisinin kurulması ve Gümüşpaşa’nın verdiği beyanlarda Fransız hükümdarları Louis’lerin sayısına hayret edişini alaya alır. Aynı zamanda 27 Mart döneminde 147 akademisyenin hiçbir gerekçe gösterilmeksizin işlerinden atılmalarını hicveder. Bunun yanında atmışlı yıllardaki göç, gecekondulaşma gibi sosyolojik problemleri de irdeler. Yazdığı ilk oyunun adı *Bu Şehir-i İstanbul*’dur. Turgut Boralı, Erol Günaydın, Nüviz Özdoğru gibi isimlerin oynadığı oyuna Atilla Berkman piyanist olarak eşlik eder. Türkiye’ye döndüğünde Gen-Ar kulüpte kültür müşaviri olarak çalışan Taner, oyunu bu mekânda oynar. İlk kez 1962’nin mayıs ayında sahnelenen oyun, oyuncuların kabarede oynamak dışında başka işleri de olduğundan haftada bir olmak üzere toplam dört kez oynanır. Bu deneme büyük ilgi görür. Basında haklarında birçok haber yapılır. Bu başarılı başlangıcın

ardından Taner, kabare tiyatrosu kurmaya niyetlendiğinde yanına kimleri alması gerektiğiyle ilgili düşünür ve birkaç ismi not eder. Ardından bir süre daha klasik tiyatro yapmaya devam eder. 1967 yılında içlerinde, oluşturduğu listedeki kişilerden isimlerin de yer aldığı dört kişi; Ahmet Gülhan, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Hüseyin Şentürk, Anadolu'ya turneler düzenleyen bir tiyatro kurduklarını söyleyip Taner'den oyun ister. Taner'se onlara kabare tiyatrosunu anlatır, insanları güldürürken aynı zamanda uyarabilecekleri bir oluşum yaratabileceklerinden bahseder ve onlara birlikte kabare tiyatrosu yapmayı teklif eder. Kendilerine yapılan teklifi kabul eden ekip hep birlikte tiyatronun adının ne olacağı üzerine düşünmeye başlar. Dönemin genel eğilimi insan isimlerinin tiyatro ismi olması yönündedir. Ekip hem bu eğilim hem de Taner'e duydukları saygıdan tiyatronun adının Haldun Taner Tiyatrosu olmasını önerir ancak Taner, başını kuma sokup gerçekleri göremiyor olmayı simgeleyen *Devekuşu* isminin daha çok yakışacağını düşünür ve böylece *Devekuşu Kabare* kurulmuş olur (earsiv.sehir.edu.tr, Erişim Tarihi: 10.03.2017).

2.1.2. Seyircili Gösterimler



Görsel 6: Milliyet Gazetesi İlanı (1967)

(http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/t1oj2PXTh_x2B_jtEAQ_x2F_vgNbRg_x3D_x3D_, Erişim:20.06.2017)

Topluluk ilk oyunları *Vatan Kurtaran Şaban*'ı Sıraselviler caddesinde Onay Ongan gece kulübünde oynar. Alışlagelmişin dışında yeni bir tiyatro türü olmasına karşılık 449 kez sahnelenen bu oyunla *Devekuşu Kabare* adını duyurur. Kabare tiyatrosunun yeni olmasına rağmen yakaladığı bu başarıya sebep olan şeylerden biri

Haldun Taner'in tespit ettiği gibi Türk insanının mizahı seven bir yanının oluşudur. Diğeri ise Haldun Taner'in daha önceki oyunlarında kullandığı, halkın bildiğı ve alıştığı açık biçim ve göstermeci biçimi harmanlayarak kabare tiyatrosunda da kullanmış olmasıdır (Yüksel, 1986:134).

Devekuşu kabarenin ikinci oyunu yine Haldun Taner tarafından yazılan *Bir Şehr-i İstanbul ki yeni mekanları Kulüp 12'de 337 kez oynanır*. İlk gösterimi 26 Aralık 1986'de yapılan oyun, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ahmet Gülhan, Bilge Şen Ayverdi, Cihat Tamer, Oya Mella, Yalçın Gülhan, Halit Akçatepe, Hayri Ramazanoğlu, Meral Aral tarafından oynanır. 1969 yılına gelindiğinde topluluk ilk kez çeviri bir oyun sergiler ve ilk başarısızlığını yaşar. Boris Vian'ın yazdığı ve Zeki Alasya'nın yönettiğı oyunun adı *Generallerin Beş Çayı*'dır. Haldun Taner'ce yazılmış iki oyunun başarısının ardından, çeviri oyunun beklenen ilgiyi görmeyişi topluluğı kendi oyunlarını yazmaya iter. Bunun üzerine Haldun Taner, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Ahmet Gülhan birlikte *Astronot Niyazi*'yi yazarlar. Dönemin en güncel ve en önemli gelişmesi olan, Neil Armstrong'un aya çıkışından yola çıkılarak oluşturulan oyun, topluluğun birlikte ürettiğı ilk oyun olması açısından önem arz eder. Ayrıca bu oyunla Devekuşu kabare artık sadece kulüplerde oynamaz, çıktığı turnelerle daha büyük seyirci kitlesine ulaşır (Metin, 2008: 29,30).

Devekuşu kabarenin gece kulüplerinde, içkili, sigaralı ve daha küçük bir seyirci topluluğına yönelik gösterimlerinin formunun değişmesiyle Türkiye'de kabare tiyatrosu kendine has bir hal almaya başlar. Ayşegül Yüksel'in deyimiyle kabare tiyatrosu; ulusallaşmış, yerelleşmiştir (Akt: Metin, 2008:30).

Topluluk oyunlarına 1971'de Haldun Taner'in yazdığı Ulvi Uraz'ın yönettiğı *Ha bu diyar* ile devam eder. 1971-72'de yine bir çeviri oyunu sahnelemeyi dener fakat tekrar başarısız olurlar. Böylece Eugene Ionesco tarafından yazılan *Gergedanlar* sahneledikleri son çeviri oyun olur.

Devekuşu Kabare, 1978'de Haldun Taner ve Ahmet Gülhan'ın ekipten ayrılmasına kadar olan süreçte; 1971-72'de *Dün Bugün*, 1972-73'de *Dev Aynası*, 1974-

1975’de *Aşk ü Sevda*, 1976’da *Yar Bana Bir Eğlence*, 1975-1977’de *Haneler*, 1977’de *Çıktık Açık Alınla* ve 1977-1978’de *Yalan Dünya* isimli oyunları sahneler.

Haldun Taner kabare tiyatrosunun mutlaka taşınması gereken özellikleri olduğuna inanır. Bu özelliklerden biri onun küçük salonlarda, küçük, entelektüel ve ince bir mizah anlayışına sahip bir gruba karşı oynanması gerekliliğidir. Fakat burada bahsettiği şey seçilmiş ve sınıfsal olarak üstün bir grup değildir. Kabare mutlaka halka hitap etmelidir. Bu sebeple kabare tiyatrosunu geleneksel halk tiyatrosu çeşitlerinden meddaha benzetir. Ancak meddahın sadece eğlendirmeye çalışıyor olması, insanları uyaran bir tavrının olmaması, oysa kabare tiyatrosunun mutlaka taşlama ve hiciv unsurlarını barındırması, uysal olmaktan öte güncel sorunlara değinen bir yapısının olması sebebiyle birbirlerinden ayrılırlar. Aynı zamanda günlük yaşandığı için nesnel olarak algılanması güç olan olaylara, eleştirel bir mesafeden gülerek ve taşıyarak bakan kabare tiyatrosu, bu özelliğiyle içinde politik taşlama barındırır. Yüksel; kabarenin, insanların toplumsal veya kişisel sorunlarını alaya alan ve böylece toplumun daha hoşgörülü olup olmadıklarını sınavan bir yapısı olduğunu söyler (Akt: Adıyaman, H. 2012:35).

Yalan Dünya’dan sonra topluluğun daha geniş halk kitlelerine oynamaya başlamasıyla, taşıdığı kabare özelliklerinden uzaklaştığını düşünen Haldun Taner ve Ahmet Gülhan ekipten ayrılır. Buraya kadar olan dönem Devekuşu Kabarenin Haldun Taner ile olan dönemidir. Her ne kadar birkaç oyunu kolektif bir şekilde yazmayı deneseler de topluluğun yazarı Haldun Taner’dir.

Kabare tiyatrosunun küçük ve entelektüel topluluklara oynanması gerekliliğinde ısrar eden Haldun Taner ve Ahmet Gülhan’ın ekipten ayrılışlarının ardından oynanan ilk oyun, *Biz Bize Benzeriz* olur. Daha sonra gittikçe kendine özgü bir tarz oluşturmaya başlayan topluluk, 1979-1980’de *Reklamlar* isimli oyunla sahneye dansı da ekler. 1981-1982’de oynanan *İnsanlığın Lüzumu Yok*’dan sonra artık oyunlarını daha büyük salonlarda oynamaya başlar. 1982-1983’de *Taşıtlar* isimli oyunu oynayan Devekuşu Kabare, *Büyük Kabare Müzikali* isimli bir organizasyonun parçası olur. Böylece İstanbul, İzmir’de büyük açık hava tiyatrolarında oyunlar oynarlar. Dansların, orkestranın ve Ajda Pekkan, Mazhar-Fuat-Özkan gibi müzisyenlerin de

katıldığı bu yeni tarz oyunlarla Devekuşu Kabare büyük bir dönüşüm yaşar (Metin, 2008:35). Ardından 1983-1984’de *Beyoğlu Beyoğlu*, 1984-1985’de *Yasaklar*, 1985-1986’da *Aşkolsun*, sonra *Geceler*, *Deliler* gibi oyunları oynayan topluluk son oyunu *Şuna Buna Dokunduk* ile yurt dışı turnelere de çıkar.

Haldun Taner’den sonraki bu dönemde oyunlar artık büyük organizasyonlar şeklinde oynanmaya başlar ve bu sebeple geniş halk kitlelerince tanınır hale gelir. Türkiye insanının bildiği ve sevdiği Kavuklu-Pişekar ikilisinin yerini Zeki-Metin almıştır. İkilinin bir arada televizyona veya sinemaya yaptığı diğer işler de yine benzer bir ilgiyle izlenir.



Görsel 7–Mavi Boncuk Filminden Bir Kare (1975)

(https://www.google.com.tr/search?q=mavi+boncuk&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiJpPLFsOjUAhVrK8AKHTPdD1cQ_AUICygC&biw=757&bih=633#imgdii=z5LdbciV2iMBSM:&imgsrc=0d3P83k2uNzexM, Erişim Tarihi: 01.07.2017)

2.1.3. Manyetik Ortama Geçiş

Devekuşu Kabarenin oyunlarının sahnelerden çıkıp içinde bulunduğu dönemin iletişim olanaklarını da kullanarak insanların evlerine kadar gitmeyi başarmış olmaları onları tüm ülkenin bildiği ve satın alabildiği bir tüketim nesnesine dönüştürür. Canlı olarak oynanan seyirciyi de içine alıp karşılıklı etkileşim yoluyla şekillenen ve doğaçlamaya açık yapısıyla her defasında farklılaşabilen kabare tiyatrosu artık dondurulmuş ve seyirciyle arasındaki bağ koparılmış bir forma bürünür. Bu formlardan ilki ses kasetleridir. Ses kasetlerine aktarımla, tiyatronun en önemli unsurları olan mimik, jest, dekor gibi görsellerin ortadan kaldırılmış olması, bu ürünlerin tercih edilmesini engellemez. Ses kasetlerini video kasetleri takip eder. Videokasetlerde artık görüntünün de var oluşu insanların tiyatroyu evlerinde izleyebiliyor olmalarına yol açar. Bazı videokasetler seyircili sahnelemeler kaydedilerek oluşturulmuş, bazılarıysa seyircisiz bir stüdyoda oynanmış ve kaydedilmiştir.



Görsel 8-Astronot Niyazi Oyununun 45'liğinden

(<http://www.dipsahaf.com/devekusu-kabare-tiyatrosu-astronot-niyazi-45-lik/>, Erişim Tarihi, 01.07.2017)

Seyirciyle arasındaki yakın temasın kopmuş, kabare tiyatrosunun sahip olması gereken mekânsal özelliği tamamıyla yitirmiş olmasıyla oyunlar artık bambaşka bir değişim yaşar. Fakat Devekuşu Kabare, değişen teknolojiyle birlikte kendi üretim kanalını ve alıcısını bulmaya devam eder.

2.1.4. Televizyondaki Gösterimler

Ses kasetleri ve videokasetlerden sonra, televizyonların da hayatımıza girişiyle eğlence, tamamen eve taşınır hale gelir. Gününün büyük çoğunluğunu çalışarak geçiren insanlar, yorgunluklarını evlerinde atmak, televizyonun sağaltıcı etkisinden faydalanmak (!) ve bu sebeple de eğlence ihtiyaçlarını daha ucuza ve daha az yorucu şekilde gidermek ister. İnsanların geliştirdiği bu yeni alışkanlığa Devekuşu Kabare oyunları da hemen entegre olur.



Görsel 9- Solda Milliyet Gazetesi İlanı (1972), Sağda Ulusal Yapım Versiyonunun Jeneriğinden Kesit (1991)

(<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=d%C3%BCn%20bug%C3%BCn%20deveku%C5%9Fu%20kabare&isAdv=false>, Erişim Tarihi: 22.06.2017)

Yukarıdaki şekilde solda oyunun 28 Mart 1972 tarihinde Milliyet gazetesinde çıkan ilanı, sağda ise 1991’de televizyon için yapılmış versiyonunun jeneriğinden bir kesit gösterilmektedir. Bu şekillerde, televizyon için yeniden düzenlenmiş olan oyunun, gelişen teknolojik atmosferle yaşadığı dönüşümden izler görülebilir.

Televizyonda gösterilen bu oyunların dışında aynı zamanda 2010 yılında Star TV’de *Kabare Atölyesi* isimli bir program yapılır. Genç oyuncuların Devede Kuşu Kabare’nin eski oyunlarından skeçler oynadığı bir yarışma programının jüri koltuğunda Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Nevra Serezli vardır.

Teknolojinin ilerlemesi, eğlence kültürünün değişmesi, insanların tüketim alışkanlığının farklılaşmasıyla Devede Kuşu Kabare oyunlarının sunuluş biçimi değişir fakat her ne olursa olsun, güncel teknoloji ve eğlence anlayışına ayak uydurup geçerliliğini korumaya devam eder.

2.1.5. Sosyal Medyadaki Durumu

Web 2.0 teknolojisiyle gelişen ve insanlığın yeni bir çağa girmesini sağlayan sosyal medya, zaman, mekân sorunlarını ortadan kaldırır ve insanların istedikleri her yerde ve ortamda bilgiye, eğlenceye ulaşımını olanaklı hale getirir. Sosyal medya içerisinde yer alan facebook, twitter, instagram, youtube gibi sosyal paylaşım ağları fotoğraf, video, metin gibi her türlü verinin paylaşıldığı alanlardır (Kırık, 2013:206). (Sosyal Medya ile ilgili detaylı bilgi dördüncü bölümde verilmiştir.) Devede Kuşu Kabare’nin kulüplerde veya tiyatro salonlarında interaktif bir biçimde oynanmasının ardından ses kasetleri, videolar ve hatta televizyon gösterimiyle karşılıklı etkileşimin kesildiğinden bahsetmiştik. Sosyal medya ağlarında söz konusu videoların paylaşımı yoluyla başka bir etkileşim ortamının yaratıldığını söylemek yanlış olmaz. Çünkü sosyal medya her an, her yerde başkalarıyla iletişim halinde olabilmeyi sağlayan, insanların kendilerini ifade edebildikleri ve sanal da olsa bir topluluk bilincinin yaratıldığı ortamlardır. Aynı zamanda insanların sosyal ağlarda yapmış oldukları paylaşımlarla ortak beğenileri çerçevesinde gruplaşması mümkün olur.

İnternetin hayatımıza girmesiyle ihtiyaçları, alışkanlıkları, ifade ve iletişim biçimi değişen yirmi birinci yüzyıl insanı için sosyal medya artık vazgeçilmez bir rahatlama, yakınlaşma- belki de uzaklaşma- aracı haline dönüşmüştür. Kabarelerin yaptığı gündemi eleştirmek, farkındalık yaratmak, güldürmek ve böylece de sağaltmak işlevi sosyal medyada artık kendi içeriğini oluşturabilen insanların varlığıyla daha hızlı yayılır hale gelir. Diğer yandan bugün hala izlenebiliyor ve sosyal medyada sıklıkla

paylaşılabilir olmasının en önemli nedenlerinden biri de Devekuşu Kabare oyunlarında içerik olarak işlenen konuların, bugün hala çözülmemiş, kronikleşmiş toplumsal, siyasal, politik, ekonomik ve sosyal sorunlardan oluşmasıdır. Ve gündelik hayatta boğulan bireyin yeni rahatlama kanalı olan sosyal medyada bu tür içeriklerin yeniden üretimi yoluyla önce bireysel ve dolaylı olarak da toplumsal bir rahatlama sağlanmasına yardımcı olduğunu söylemek yanlış olmaz.

2.2. Devekuşu Kabare'nin Sahneleme Unsurları Açısından Değerlendirilmesi

Bu bölümde Devekuşu Kabarenin sahnelemenin unsurları açısından değerlendirilmesi yapılmaya çalışılacak ve bu bağlamda da metin, oyunculuk, dekor, kostüm, müzik ve dans birer unsur olarak ele alınıp topluluğun bu unsurları kullanım biçimleri irdelenecektir.

2.2.1. Metin Oluşumu

Devekuşu kabarenin kuruluşu ile ilgili süreçten bahsederken Metin Akpınar, Zeki Alasya, Ahmet Gülhan ve Hüseyin Şentürk'ün kendi aralarında kurdukları tiyatro için Taner'den oyun istediklerine değinmiştik. Haldun Taner, topluluğa Devekuşu Kabareyi kurmayı önerdikten sonra, ekipten ayrılana dek oyunların yazarı olarak var olmuştur. Yüksel'e (1986:126) göre; Haldun Taner tarafından yazılan ve topluluğun ilk oyunu olan *Vatan Kurtaran Şaban*, sergilenmiş ve oynanmış birçok kabare oyunu içerisinde bir baş yapıttır. Haldun Taner tarafından yazılan diğer bir oyun *Bu Şehr-i İstanbul Ki* Nazım Hikmet, Aziz Nesin ve İsmet Küntay gibi yazarların yazılarından derlenmiştir. Topluluğun kolektif olarak yazdığı ilk oyun Haldun Taner, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Ahmet Gülhan'ın birlikte yazdıkları ve Ay'a giden Niyazi'nin hikayesini anlattıkları *Astronot Niyazi*'dir.

Aziz Nesin, Cahit Atay, Adnan Veli, Muzaffer İzgü, İsmet Künyat ve Bedri Rahmi Eyuboğlu tarafından yazılmış yazılardan yararlanarak oluşturulan diğer bir derleme oyun *Ha Bu Diyar*'da Taner'in yazdığı oyunlardandır. Toplumun içinde bulunduğu değişimi konu alan *Dün Bugün*, kadın-erkek ilişkilerini irdeleyen *Aşk-ü Sevda*, Umur Bugay, Ferhan Şensoy, Oktay Arayıcı, Muzaffer İzgü, Adnan Veli ve

İsmet Küntay'ın birlikte yazdığı *Dev Aynası*, televizyonda görülen siyasetçilerin hicvedildiği *Yar Bana Bir Eğlence*, Haldun Taner'in Ferhan Şensoy ve Umur Bugay ile birlikte yazdığı *Haneler*, kuruluşunun 10. Yılına özel yine topluluğun kolektif ürünü olarak kaleme alınan *Çıktık Açık Alınla*, Haldun Taner, Umur Bugay, Ferhan Şensoy, Zeki Alasya, Metin Akpınar'ın birlikte yazdığı *Yalan Dünya* ve Kandemir Konduk, Umur Bugay'la birlikte yazdığı *Kapılar*, Devekuşu Kabare'nin Haldun Taner ile birlikte olduğu zamanlarda yazılmış metinlere örnek verilebilir (Adıyaman, 2012:47).



Görsel 10: Vatan Kurtaran Şaban Oyunundan Bir Fotoğraf (1967)

(https://www.instagram.com/p/BT_PNqNBiBI/, Erişim Tarihi: 23.06.2017)

Haldun Taner'in dahil olduğu bu dönemde yazılan metinler hem biçimsel hem de içerik olarak geleneksel halk tiyatrosu öğelerinden faydalanır ve böylelikle seyirciyi bildiğı tanıdığı bir yerden yakalamaya çalışır. Klasik tiyatro metnindeki gibi birbirine eklenmiş ve neden-sonuç ilişkisiyle kurgulanmış bir olay örgüsü kullanılmıyor oluşu metinlerin esnek ve doğaçlamaya müsait bir hal almasını sağlar. Böylelikle günlük olaylar içinde o akşam sahnede konuşulması istenen şey rahatlıkla metne eklenebilir. Sokullu'ya (1993:222) göre, bu metinlerde çene yarıştırmaya, karşısındakini söz ile mat etmeye, gibi geleneksel tiyatro özelliklerinin kabare tiyatrosunun içine sıkıştırılması, toplumsal taşlamalar, sorunlar ve güncel olayların şakayla karışık sunumu, aynı zamanda müzik, dans, şarkı vb. ile de desteklenince seyircinin beğenisini kazanmıştır. Benzer şekilde, içerikler oluşturulurken de Karagöz oyunları veya ortaoyunlarından faydalanılır. Göç, işsizlik, toplumsal değişim, politik taşlama gibi konular işlenir.

Taner'in ekipten ayrılışıyla yeni bir yapıya bürünen Devekuşu Kabare, Turgut Özakman'a (Akt: Metin,2008) göre; bütünüyle Zeki-Metin'e özgü, onlardan başka yapanın bulunmadığı ve onlar ayrıldıktan sonra da artık kimsenin yapmadığı bir türe dönüşmüştür.

Bugün DVD olarak satın alıp izleyebildiğimiz veya sosyal medyada videolarına ulaşabildiğimiz oyunlar arasında sayılabilecekler: *Dün Bugün*, *Aşk Olsun*, *Deliler*, *Umur* Bugay tarafından yazılan *Reklamlar*, Güldürü üretim merkezi isimli bir grubun yazdığı *Beyoğlu Beyoğlu* ve Kandemir Konduk tarafından yazılan *Yasaklar*'dır.

2.2.2. Oyunculuk Biçimi

Kabare tiyatrosunun özelliklerinden birinin oyunculukların hızlı düşünebilen, partnerini takip eden, doğaçlama yapabilecek ve aynı gecede birden farklı oyun kişisine bürünebilecek bir yapıda olması gerektiğini söylemiştik. Epik tiyatronun öğelerinden bahsederken de değineceğimiz üzere kabare oyunculuğu gerçekçi oyunculuktan farklı olarak, rol yaptığının bilincinde ve seyirciyle de iletişim halinde olabilen bir biçimdir. Dolayısıyla Haldun Taner'in de belirttiğı gibi tiyatro oyunculuğundan farklı bir tür

olması sebebiyle, tiyatroda çok başarılı olan bir oyuncu kabarede başarılı olamayabilir (earsiv.sehir.edu.tr, Erişim Tarihi:10.03.2017).

Oyunculuk açısından söylenmesi gereken en önemli şeylerden biri Kavuklu-Pişekar, Karagöz-Hacivat gibi tiplerin yerini artık Zeki-Metin'e bırakmış olmasıdır. Aynı zamanda oyuncu kadrosunda Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Perran Kuman gibi isimlerin de yer aldığı Deveküşü Kabare oyunlarının hala izlenebiliyor olmasının önemli sebeplerinden biri de bu kadronun sadece kabarede değil, sinemada, televizyonda, reklamlarda da başarıyla oynamaları ve özellikle de tek kanallı dönemlerin de etkisiyle birkaç kuşağın zihinlerinde, anılarında yer edinmiş olmaları olduğu söylenebilir.



Görsel 11- Köyden İndim Şehire Filminden Bir Sahne (1974)

(<https://www.izlesene.com/video/zeki-alanya-altin-sayma-sahnesi-koyden-indim-sehire/8452150>, Erişim Tarihi: 01.07.2017)

2.2.3. Dekor ve Kostüm Kullanımı

Klasik tiyatronun sahnede gerçeği bire bir yansıtan dekor ve kostüm kullanımlarına karşılık kabare tiyatrosunda tıpkı oyunculukta da olduğu gibi göstermecici bir anlayış vardır. Birbirinden farklı epizotların birbirine eklenmesiyle oluşan metinlerin hızla oynanması gerekliliği kabare tiyatrosunda dekor kullanımının sembolik ve minimal düzeyde tutulmasını gerektirir. Gerçekten ihtiyaç duyulmadığı ölçüde dekor kullanılmayan epizotlardan bahsetmek de mümkündür. Özellikle televizyon için

hazırlanan oyunlarda sadece panoların kullanıldığı, eğer çok gerekliyse belki bir masa, bir sandalye kullanılarak oyunların oynandığı görülür. Dekor ve kostümün minimal düzeyde tutulması ve oyunlarda özellikle sözün ve oyunculuğun önemli olması, oyunların ses kasetlerine dönüştürüldüğünde de etkisini hala koruyabilmiş olmasını kolaylaştırır.

Kostüm kullanımında yine benzer şekilde oyuncuların hızlı hareket etmesini engellemeyecek şekilde günlük ve rahat kıyafetlerin tercih edildiği görülür. Ancak özellikle belli edilmesi gereken bir meslek kolu, bir kişi ya da bir dönem varsa ona uygun sembolik aksesuarlar kullanılır.

2.2.4. Müzik ve Dans Kullanımı

Müzik ve dans kullanımı oyunda eğlenceyi artırmak, oyunun çerçevesini belirlemek, epizot aralarını doldurmak ve uzun uzadıya söylenmesi gereken birçok şeyin müziğin ritminden yararlanarak insanların dillerine dolanmasını sağlamak gibi işlevleri vardır. Oyunlar genelde o oyunda neler anlatılacağıyla ilgili sözleri olan ve oyuncuların hep birlikte dans edip söylediği şarkılarla açılır. Benzer şekilde oyun bitişleri de yine ne yapılmaya çalışıldığına dair söylenmek istenenleri içeren sözlerden oluşan şarkılarla kapanır. *Beyoğlu Beyoğlu* isimli oyunun kapanış şarkısının sözlerinden bir örnek verecek olursak:

*“Nerde çokluk olursa orada bir şey olurmuş
Şehirler de gün gelir yozlaşır bozulurmuş
Şaşıracak ne var ki köyden kente göç varsa
Bir milyonluk şehre altı milyon dolarsa
Elbet birçok aksaklık hemencecik başlayacak
Boş tarlada yürüyen caddede toslayacak
Şaşıracak kimisi ilk defa gördüğüne
Kimi bin defa pişman olacak geldiğine
Bazısı uygarlığa fazla yüz vermeyecek
Dağ başındaki gibi yaşamak isteyecek
Hızlı yaşam temposu taşıtlar gürültüler*

*İstiklal caddesinde arşıaflar başörtüler
Uyumsuzluk içinde belki yıllar geçecek
Ama bir gün yepyeni bir kültür yeşerecek
Bu günleri sorarsan iç içeyiz hepimiz
Kim kimi etkiliyor orasını bilmeyiz
Lahmacuna kızıyor hamburgeri yiyoruz
Sonra da kebabıda cin-tonik içiyoruz
Türkü ile şarkının arasına sıkıştık
Bu yüzden hep beraber arabesk dinliyoruz
Unutalım artık giden gelmiyor
Kaybolan o günler geri dönmüyor
Haydi kalk gel Beyoğlu'na
Aklıma başka çare gelmiyor
Unut dostum unut maziye bakma
Kafana tokadan başka şey takma
Uyumsuzluk içinde belki yıllar geçecek
Ama bir gün yepyeni bir kültür yeşerecek
Bu günleri sorarsan iç içeyiz hepimiz
Kim kimi etkiliyor orasını bilmeyiz
İşte anlatmak için zavallı İstanbul'u
Dedik ki, Beyoğlu”*

Şarkının sözlerinden de anlaşılacağı üzere oyunda toplumdaki değişim ve göçler nedeniyle değişen Beyoğlu örneği üzerinden değişen İstanbul, köy ve şehir arasındaki kültür farklılığı, göçlerin yarattığı yeni insanın yeni alışkanlıkları gibi konulardan bahsedilir. Müzik burada, oyun sonunda oyunun bir nevi özetini yapmak amacıyla kullanılmıştır.

Müzik ve dans diğer yandan epizot aralarında konu, dekor, kostüm gibi değişikliklerin yapılabilmesi için gerekli zamanı kazandırması ve bir önceki ya da bir

sonraki epizot hakkında bilgi vermesi açısından da önemli bir işleve sahiptir. Hem zaman geçişleri hem seyircinin algısının diri tutulmasına olanak sağlaması açısından önem arz eder. Epik tiyatrodaki da önemli bir yabancılaştırma efekti olarak kullanılan müzik, izleyicinin özdeşleşmesini kırar ve onu eleştirel düzlemde tutar.

Aynı zamanda müzik kullanımıyla söylenmek istenen düşüncenin daha net ve akılda kalıcı bir şekilde söylenmesi mümkün olur. Seyirci belki oyundan bir sahneyi değil ama müziğin sözlerini hatırlayabilir ve bu sayede müzik kabare tiyatrosunun uyarıcı işlevine katkı sağlamış olur.

2.3. EPİK TİYATRO UNSURLARI AÇISINDAN DEVEKUŞU KABARE

Bu bölümde epik tiyatronun ne demek olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve özelliklerinin neler olduğu açıklanmaya çalışılacak ve Devekuşu Kabare ile epik tiyatro ilişkisine değinilecektir.

2.3.1 Epik Tiyatronun Tanımı ve Oluşumu

Nutku'ya (2001: 242) göre epik tiyatro; *“Yanılsamacı tiyatronun seyirciyi sahnedeki karakter ve olaya özdeşleştiren duygusal yaşantısı karşısına, maddeci diyalektiğin tarih bakış açısını sağlayan ve seyirciyi gözlemde bulunan bir üçüncü kişi durumuna getirerek onun usçul yönelişte karar vermesini sağlayan tiyatro anlayışıdır.”*

Tanımda bahsedilenleri açıklayabilmek, epik tiyatronun nasıl, hangi ihtiyaçtan veya hangi birikimden sonra ortaya çıktığını anlayabilmek açısından, epik tiyatronun kurucusu Brecht'in yaşamına bakmak gerekir.

Brecht'in hayatı dört kesitte ele alınabilir.

1. 1898-1924: Doğumundan Berlin'e gittiği zamana kadar olan ve Münih'te yaşadığı dönem
2. 1924-1933: Berlin Yılları
3. 1933-1948: Sürgün yılları, 1941-1948 arasında Amerika'da

4. 1948-1956: Doğu Berlin yılları, Berliner Ensemble'yi kurduğu dönem

Brecht, Münih'te yaşadığı dönemde *Kentlerin Fundalığı*, *Gece Çalan Trampet Sesleri* gibi ekspresyonizm akımıyla ilişkilendirilen oyunlarını yazar. Münih o dönem, Berlin kadar kültürel bir canlılığa sahip olmayan, daha çok kabarelerin oynandığı taşra sayılabilecek bir bölgedir ve Brecht tiyatroya bir eleştirmen ve dramaturg olarak Münih'te başlar. Dergilerde eleştiri yazıları yazarken aynı zamanda da *Kommerspielk* tiyatrosunda da dramaturgluk yapan Brecht, bu sırada *Gece çalan Trampet sesleri* isimli oyunu ile *Kleist* ödülü alır. Böylece kısmen de olsa Berlin'de tanınmaya başlar. Savaş karşıtı, kahramanlık edebiyatını alaya alan şiiri *Ölü Askerin Türküğü*'nü de bu dönemde yazar ve kara listeye alınır.

Münih yıllarında birlikte çalıştığı ve daha sonra kendi kuramını oluştururken de etkilendiği isimlerden biri, kendini epik romancı olarak niteleyen Leon Feuchtwanger'dir. Feuchtwanger, romanlarında alışlagelmiş roman anlayışındaki kurgu yapısını yıkan bir teknik kullanır. Her bölümün öncesinde o bölümde neler olacağına dair kısa özetlere yer verilmesi şeklinde kullanılan bu teknikten Brecht'te epik tiyatroyu kuramsallaştırırken faydalanacaktır (Karaboğa, 2013).

Yine bu dönemde birlikte çalıştığı isimlerden bir diğeri, dönemin kabare oyuncularından Karl Valentin'dir. Brecht, 1920'lerden sonra sinemada da komedyan olarak ün salmaya başlayan Valentin'le iş birliği halindedir. Bazen ona küçük skeçler yazar bazen de gösterilerine enstrüman çalarak eşlik eder. Birlikte yaptıkları çalışmalarla sahnelemeye dair epik buluşlar, yabancılaştırma efektine kaynak oluşturabilecek, yanılsamayı kıran birtakım uygulamalar denerler.

Brecht bu iki isimle birlikte Marlow'un eseri *II. Edward*'ı uyarlayıp sahneler. Hem metin üzerinde hem de sahnede birlikte çalışırlar ve bu oyunda ilk defa epizotlar, bölüm başlıklarının önceden sahneye yansıtılması gibi teknikler kullanırlar.

Brecht'in Münih'teki dönemi 1924'te Berlin'den teklif almasıyla kesintiye uğrar. Berlin'de *Deutsche Theater*'da dramaturg olarak çalışmaya başlar, orada Marksist okumalara katılır ve ilk marksist oyunu *Adam Adamdır*'ı yazar. Münih'te olduğu dönemde kendini daha çok şair olarak nitelendiren Brecht, Berlin'de tiyatroya

daha çok ilgi duymaya başlar. Yine düşünsel sürecinde önemli etkileri olan bir diğer isimle, politik tiyatronun kurucusu Erwin Piscator ile tanışır. Piscator'un dramaturji kurulunda yer alan Brecht, Piscator tiyatrosunun eksiklerini veya avantajlarını görüp, deneyimlemiş olur (Karaboğa, 2013).

Brecht'in düşüncelerinin özellikle felsefi açıdan şekillenmesinde etkili olan önemli bir isim de Walter Benjamin'dir. Birlikte dramatik nedir, epik nedir, modern çağın sanatı nasıl olmalıdır gibi sorulara cevap ararlar. Epik kuramın en önemli unsurlarından biri olan yabancılaştırma kavramını formüle etmeye çalışırken de Walter Benjamin'le yaptığı çalışmalar ona çok fayda sağlar. Daha sonra siyasi konjonktürün aktif bir propaganda tiyatrosunun oluşumuna olanak sağladığı bir dönemde Hans Eisler ile tanışır ve *ajit- prop* topluluklar için marşlar bestelemeye başlar ve *Didaktik oyun*, *öğreti oyun* diye nitelendirilen oyunlarında onunla birlikte çalışır. Öğreti oyunlarında hem oyunu hazırlayan ekibin hem de izleyen seyircinin öğretim sürecine katılacağı, öğretirken düşündürten bir süreç amaçlanır. Brecht oynarken öğrenme konusuna önem verir. Bu topluluklar için yazdığı metinlerde konuyu tamamlamaz, bütün çelişkileri ile bir arada bırakır ve böylece üzerine düşünülmesini ister çünkü buna ihtiyaç duyulduğuna inanır. Brecht o dönemde işçi tiyatroları için, faşizmin yarattığı duygusal coşturma ve şartlanmaların yerine eleştirel düşünmeyi gerçekleştirmeyi sağlamaya çalışan metinler yazmayı dener (Karaboğa:2013).

1932 yılına gelindiğinde, aralarında Helen Weigel, Ernst Buch gibi isimlerinde bulunduğu bir grup oyuncuyla, epik tiyatro ile ilgili bir nevi laboratuvar çalışması niteliğinde çalışmalar yapar ve o dönem bütün sosyalistlerin başucu metni olan Gorki'nin Ana metnini sahneye taşır. Bercht'in metni ele alırken özdeşleştirme yaratmaktan ziyade Ana'nın hareketlerine sebep olan koşulları nesnellikle sunmaya çalıştığı oyun birçok kez yasaklanır.

1933'te Hitler'in seçimle başbakan olması üzerine ülkeyi terk eder. Sürgünde olduğu on beş yıllık süreçte bilinen birçok oyununu yazar fakat 1948'de Berlin'e geri dönüp *Berliner Ensemble*'yi kurana kadar hiçbirini sahneleyemez. Bu dönemde oyunlarının yanında makaleleri, dramaturji notları gibi birçok çalışması da vardır ve *Tiyatro İçin Küçük Organon*'u kaleme alır.

Epik tiyatronun sistematğini anlatabilmek ve kendi görme biçimini kuramsallaştırabilmek için yazdığı ve yetmiş yedi maddeden oluşan bu kitabın ilk maddesinde tiyatronun tanımını yapar.

“Tiyatro; insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olaylara ilişkin canlı betimlemelerin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır.” (Brecht, 2005:19).

Bu tanım Brecht’in tiyatroya bakış açısının anlatılması açısından önem arz eder. Tanımdan da anlaşılacağı üzere Brecht’e göre tiyatronun konusunu oluşturan şey insan ilişkileridir. İnsanların sosyolojik, psikolojik, ekonomik vb. ilişkilerini irdeleyen tiyatrodaki konular, ya tarihi bir gerçekliği bugüne taşır ya da yazarın hayal dünyasının bir ürünüdür. Aynı zamanda diğer sanat dallarından farklı olarak tiyatro canlıdır, yani şimdiki zamanı kullanır. Tiyatronun en önemli işlevinin eğlendirmek olduğunu düşünen Brecht, kitabın ikinci ve üçüncü maddelerinde bu kavram üzerinde özellikle durur. O, tiyatro kurumunun en önemli ve en soylu işlevinin eğlendirmek olduğunu ve tiyatronun başka bir işleve ihtiyaç duymadığını düşünür. Tiyatrodan öğretme işlevi beklenmemelidir. Tiyatronun öğretebileceği en yararlı şey, insanın bedensel ya da ruhsal değişiminin nasıl hızlandırılabiliridir.

Aynı zamanda dini ritüellerden geldiği söylenen tiyatro, sadece ve yalın biçimde bu dini törenlerden kaynaklanan hazzı barındırıyor olmalıdır. Brecht Aristoteles’in katharsis (*korku ve acımadan arınma*) kavramının da doğrudan eğlence amacıyla gerçekleştirilen bir arınma olduğunu savunur (Brecht: 2005:20).

Brecht, insanların her çağda, yaşayış tarzlarının değişmesiyle eğlence alışkanlıklarının da değiştiğini, sadece eğlenceye konu olan şeyin değil konuyu anlatma biçiminin de farklılaştığını düşünür ve kendi içinde bulunduğu dönemin eğlence şeklini bulmaya soyunur. İnsanların doğayı dönüştürebilmek, ilerlemek ya da gelişmek için bilimsel bir tutuma ihtiyaçları olduğunu düşünen Brecht, dramatik tiyatronun yarattığı *özdeşleşme* kavramının yerine *yabancılaştırma* kavramını koyar. *Özdeşleştirme*, sahneyi doğallaştırarak, izleyiciye bir yanılsama yaratır ve olan bitenin kendi neden sonuç ilişkisi içerisinde mutlaklaştırılmasına sebep olur. Özdeşleşen izleyici bir oyundan “*ben de böyle hissetmişim*”, “*tıpkı benim gibi*” diyerek çıkar. Özdeşleştirmenin tersine

yabancılaştırma ise doğal olduğu düşünölenin aslında değışebilir, müdahale edilebilir olduğunu fark ettiren, dönüşümün nasıl olabileceğiyle ilgili sorular sorduran düşünsel bir süreç yaratır. Değişmesi gerektiği fark edilen durumu yaratan dinamikleri görünür hale getirir. Çünkü, doğal, inandırıcı, mantıklı görünen, seyircinin kendi yaşantısına benzeterek benimsediği gerçek, epik tiyatrodan yanlıştır ve çarpıtılmıştır. Bu sebeple, izleyici bir epik tiyatro oyunundan, “böyle olduğunu sanmazdım”, “böyle devam etmemeli” şeklinde düşüncelerle çıkar (Şener, 2010:271).

Brecht’in kuramını oluşturmaya çalışırken yazdığı çalışmalarından bir diğeri *Deneyisel Tiyatro* isimli makalesidir. 1939’da Stockholm’de bir öğrenci topluluğu önünde yapılmış bir konuşmadan oluşan ve 1954’te yayımlanan makale, kendisinin de içinde bulunduğ u yirminci yüz yılın ilk yarısına bir bakıştır. Bu bakışı üretirken de temelde iki konuya odaklanır, *Eğlendirme* ve *Öğretme* (Brecht,2011:73). Brecht Avrupa tiyatrosunun izlediği yolu çözümleyerek, eğlendiricilik bakımından tiyatronun içeriğini zenginleştiren, derinleştiren denemeler yapıldığından söz eder. Diğer yandan da eğlendirme-öğretme kavramları üzerinden biçim-içerik tartışmalarına girer. Eğlendirme kavramı biçime, sahnelemeye yönelik, öğretme kavramı ise içeriğe yöneliktir. Öğretim konusunda inisiyatifin yazarlarda olduğunu düşünür ve bu açıdan da birtakım denemeler yapıldığından bahseder. İbsen’in *Nora*’sı, Houftman’ın *Dokumacıların İsyanı*, Strinberg’in *Hayaletler Sonatı* gibi... Diğer yandan toplumsal kabareler, siyasi revüler vb. denemelerin var olduğunu ancak bunların gerçek olduğu düşünölen hakkında bilgilendirmeye yönelik olduğunu söyler. Olanı göstermek değil, dönüştürebilmek için gerekli düşünsel süreci sağlamak gerekliliği üzerinde duran Brecht, batılı tiyatronun temel karşıtlığı biçim-içerik, eğlendirme-öğrenme yönünden kurduğunu halbuki asıl karşıtlığın estetik ya da felsefi öğeler arasında kurulması gerektiğini söyler. Şimdiye kadar hâkim kılınan estetik görüşün karşısında neyi inşa etmek gerektiği sorusunu sorar ve tiyatronun aynı araçları ile bambaşka bir estetiğe ya da görüşe hizmet edecek şekilde dönüştürölebilmesinin yollarını arar (Karaboğa, 2013).

Brecht teknolojiye, çalışma koşullarında yaşanan değişimle birlikte insanların artık yeni bir dinamiğin içinde yaşamaya başladıklarını ve giderek büyüyen bir duygusal körlük içinde olduklarını savunur. Felsefesini Marksizm temelinde oluşturan

Brecht, artı değer yaratmayan tiyatro sanatının, bir ihtiyaç haline gelmesini sağlamak için bir şeyler yapılması gerektiğini düşünür. O zamana kadar yapılan, sahnede projeksiyon kullanmak, dev konstrüksiyonlar kurmak gibi denemelerin sadece biçimde değişiklik yarattığını ancak tiyatro sanatının kendisinde bir şeyin değişmediğini söyler.

Sonuç olarak Brecht,'e göre dramatik tiyatro, insanın çevresindeki koşulların mutlak ve tarihin her anında da kendini yeniden üreten bir dinamiğinin olduğuna inanır ve insanın kaçamayacağı bu çevresel koşullara nasıl uyum sağlayabileceğiyle ilgilenir. Ancak yeni tiyatro anlayışı kişilerin ne yaptığından çok, onları davranışa sürükleyen şeyin nasıl değiştirilebileceğini görünür kılmalıdır.

2.3.2. Epik Tiyatronun Unsurları

Brecht bir tiyatronun epik olabilmesi için sahip olması gereken özelliklerin neler olduğunu, epik tiyatrodaki olmazsa olmazları anlattığı makalesi Köşebaşı Tiyatrosu'nu, 1940'da yazar. Eğer bir tiyatro köşebaşı sahnesinin unsurlarından birini bile barındırmıyorsa ona epik tiyatro denilemeyeceğini savunur.

“Epik tiyatro için temel bir örnek saptamanın pek zorluğu yoktur. Ben kendi çalışmalarımda her vakit, alabildiğine yalın, adete ‘doğal’ bir örnek olarak herhangi bir köşe başında karşılaşılabilecek bir sahne seçtim: Bir trafik kazasına tanık olan biri, kazanın nasıl meydana geldiğini bir topluluğa anlatır. Tanığın çevresindekiler belki kazayı görmemişlerdir, belki tanık gibi düşünmemektedirler ya da kazayı görmüşlerdir de onu anlatıcıdan bir başka türlü algılamışlardır. Asıl sorun, anlatıcının taşıt kullanan ya da taşıt altında kalan kişinin veya her ikisinin davranışını o türlü vermesidir ki, çevredekiler kaza üzerinde bir yargıya varabilsinler” (Brecht,2011:2).

Köşebaşı sahnesi örneğinden yola çıkarak epik tiyatronun sahip olması gerekli unsurlarla ilgili söylediklerini beş kategoride değerlendirebiliriz.

1.Anlatıcının gösteri mükemmelliğine sınır çekilmelidir.

Epik tiyatronun sahip olması gereken özelliklerden ilki, oynayıp biçiminin yanılısamadan uzaklaştırılmasıyla ilgilidir. Oyunculuk, dekor, müzik, ışık gibi sahnelemenin unsurları bir bütün halinde düşünülür. Anlatıcının,

anlatıya konu olan kişiye benzeme becerisine değil de anlattığı kişi hakkında neler söylediğine dikkat edilmesi gerektiğini söyler. Anlatıcı ilgiyi anlattığı kişiden kendi becerisine çekmemelidir. Brecht, tiyatronun tiyatro olduğunu gizlemesi felsefesine sahip klasik tiyatronun illüzyonist sahneleme biçiminin karşısına, soyutlanmış sahneyi koyar. İllüzyonist sahneleme sahneyi doğaya, gündelik hayata yakınlaştırmaya ve oynayan kişiyi hayatın içerisindeki kişiliğe benzeştirmeye çalışırken, soyut sahne oradaki mekânı ve zamanı temel alarak kişiyi dönüştürür. Yani epik tiyatronun mutlaka taşıması gereken unsurlardan biri sahne araçlarıyla oyun olduğunu gizlemeksizin bir şeyin anlatılmasını sağlamaktır. Böylece izleyicinin yaşadığı yanılsama kırılacak ve izleyici ile anlatı arasında mesafe oluşacaktır. Oyuncunun oynadığı karakterle özdeşleşim kurması ya da sahnelemenin hayatın içerisinde yaşanıyor gibi kurulması duygusal ve ideolojik olarak izleyiciyi sahnedeki tasarıma yakınlaştırır ve onu gerçekmiş gibi algılamasına, mutlak kabul etmesine yol açar. Ancak epik tiyatro, sahnede olanın gerçek değil gerçeğin bir temsili olduğunu altını çizerek yanılsamayı ortadan kaldırır.

2. Anlatıcı yansıladığı kişilerin karakterlerini onların davranışlarından çıkarmalıdır.

Brecht, burada geleneksel tiyatronun karakterden davranış çıkarma alışkanlığıyla, davranışın karakterlerden zorunlu olarak çıktıklarını ve asla önlenemeyeceklerini göstermekten kaçınmak gerektiğini savunur. Anlatıcı yansıladığı kişinin davranışlarını çevresindekilere sunarak, ilgili kişiler üzerinde yargılara varılmasını sağlar. Karaktere dışardan bakar ve onun hakkında fikir sahibi olmaya çalışır.

3. Anlatıcı iki bakımdan doğal davranır. Anlatan veya canlandıran, anlatırken icra ederken kendi kimliğini de gizlemez, korur.

Anlatıcı yani oyuncu hem oynadığı rol hem de kendi kimliği konusunda doğal davranmalıdır. Sahnede hem oyuncunun kendisi hem de anlattığı kişi vardır. Her zaman bir başkasını anlatan kişi olduğunu bilerek

hareket eder ve isterse anlattığı kişiyle ilgili onaylamadığı şeyleri de gösterebilir. Yani kendi anlatıcı olarak doğal davranırken, anlattığı kişiyi de doğal davranışlarıyla vermeye çalışır.

4. Anlatılan toplum açısından pratik bir değer taşımalıdır.

Burada bahsedilen şey, sahneye taşıyacağımız durumun toplumun sosyal veya politik referanslarından yola çıkarak seçilmiş bir şey olması gerekliliğidir. Olayları toplumsal ve sosyal olanla ilişkisi içinde anlatmak gerekir. Oyunun bütün malzemesinin seçiminde de toplumsal işlev ön plana alınmalı ve küçük ölçekli olaylardan büyük sisteme ulaşılabilmelidir. Yani basit bir olaya sosyal bir davranış olarak bakılıp, sistemle ilişkilendirilmelidir.

5. Yabancılaştırma efektlerine başvurulmalıdır.

Brecht'e (2005:45) göre yabancılaştırmaların görevi, toplumsal açıdan etkilenebilir nitelikteki olayların üstündeki perdeyi kaldırmaktır. Yabancılaşma aşinalık örtüsünü kaldırır, farkındalık yaratılmasını sağlar ve tanıdık olduğu düşünülene uzaklaştırır. Bir şeyin Brecht'yen anlamda yabancılaştırma olup olmadığına karar vermek için onun yarattığı sonuca bakmak gerekir. Yabancılaştırma toplumsal açıdan etkilenebilir olayları bizim etki alanımızdan uzaklaştırmaz aksine etki alanımıza sokar. Kişi, bu olayların kendisi tarafından biçimlendirilebilecek olduğunu fark eder. Yabancılaştırmamanın iki önemli ögesi vardır. Bunlardan biri tarihselleştirmedir. Tarihselleştirme, günümüzü geçmişe giderek anlatmak demek değil, değişik çağlar arasındaki farklılıkları ortaya koymaktır. Tarihsel koşullar inanlarca yaratılmıştır ve yine insanlar tarafından değiştirilebilir. İnsanların, kendi yıkımlarına neden olan tarihsel koşulları, yine kendilerince nasıl yeniden ürettiklerini ortaya koyar. Diğer öge ise, özel olduğu zannedilen şeyin toplumsal ideolojinin bir parçası olabileceğini veya çok genel olduğu düşünülen bir şeyin de zamansal mekânsal koşulların bir ürünü olabileceğinin gösterilmesidir (Balay,2015).

2.3.3. Devekuşu Kabare ve Epik Tiyatro ilişkisi

Bu bölümde Devekuşu Kabare ve epik tiyatro arasındaki benzerlik ve farklılıklara değinilecektir. Bu sebeple Devekuşu Kabare'nin kurucusu Haldun Taner'in Brecht'le olan ilişkisine bakmak gerekir.

Brecht Marksist düşünce ışığında dramatik tiyatroya karşı olarak epik tiyatroyu geliştirir ve düşünsel boyutun ağırlık kazandığı bir tiyatro anlayışı benimser. Oyunlarda gerçeğin benzeri bir dünya algısı yaratılmasına karşı çıkar, oyuncunun da izleyicinin de tiyatrodaki olaylara kendine kaptırmaması gerektiğini ve izleyicinin hiçbir zaman tiyatrodaki olaylara kendini kaptırmaması gerektiğini savunur. Haldun Taner Brecht'le tanıştıktan sonra epik tiyatronun toplumsal sorunlarla daha geniş çapta hesaplaşma olanağı yarattığını fark eder ve epik tiyatro anlayışını benimser. Ancak bunu yaparken yanlış anlaşılmış bir batılılaşma alışkanlığını yeniden üretmez, epik unsurlarla geleneksel öğeleri buluşturarak kendine has bir form yaratır. (İpşiroğlu, 2016:123).

Brecht'in epik tiyatrodaki yabancılaştırma efekti olarak kullandığı tekniklerin birçoğu geleneksel tiyatronun içinde de yer alan estetik özelliklerdir. Geleneksel tiyatro formlarının organik bir bütünlüğü olmayan, kısa ve eklemlili yapısı Brecht'in episodik yapısının benzeridir. Birbirinden bağımsız bu bölümler bazı açıklamalar ya da anlatım parçalarıyla birbirlerine bağlanır, böylece izleyicinin tiyatro izlediğinin bilincinde olması sağlanarak yanılısma kaldırılır. Aynı zamanda epizot aralarında şarkılar yardımıyla mutlaka gözden kaçırılmaması gereken birtakım noktaların altı çizilerek izleyicinin sahnede gördüklerine yalnızca duygusal değil düşünsel olarak da katılması sağlanır. Ancak geleneksel tiyatro sahnede olup bitenin sadece bir oyun olduğunu bildirmekle kalmaz, izleyiciye ona katılabilme ya da oyuna müdahale etme olanağını da verir (Pekman, 2010:25).

Geleneksel tiyatrodaki güldürürken düşündürme, eğlendirirken eleştirmekten çok bu dünyayı ciddiye almama, dalga geçme olguları ağır basar. Dolayısıyla gülme olgusu belli bir amaca hizmet etmekten ziyade kendi başına bir değer kazanır hale gelir. Haldun Taner bu noktada geleneksel tiyatrodan ayrılır ve halk güldürüsünden yaşadığı sisteme eleştiri getirmek için yararlanır. Sonuç olarak Taner, bizim tiyatro geleneğimizden göstermecili halk tiyatrosuna özgü olan gülmece anlayışından

yararlanarak epik tiyatroyla geleneksel halk tiyatrosunun bileşimi bir tiyatro yaratır (İpşiroğlu, 2016:125).

Kabare tiyatrosunun gündelik olanı dile getirmek, eleştirmek bunu yaparken de eğlendirmek ve aynı zamanda da izleyiciyi olan biten konusunda uyarmak amacını güttüğünü belirtmiştik. Ayşegül Yüksel’de Haldun Taner’in kabare tiyatrosu ile ilgili şunları söyler.

“Taner’in Kabare tiyatrosu, Batı’daki benzerleri gibi, günü gününe yaşandığı için nesnel olarak değerlendirilemeyen olaylara ve sorunlara alaycı, düşünsel bir uzaklıktan gülerek bakar; yoğun bir politik taşlama içerir, polemiğe büyük önem verir. Tümüyle bir uyarı tiyatrosudur; toplumun ve kişilerin kendi aksaklıklarıyla alay edip edemediklerini sınavan, bir anlamda toplumun hoş görü, olgunluk, uygarlık düzeyini tartıya vuran...” (Yüksel, 1997: 80).

Fakat bu uyarı zemini izleyenin, içinde bulunduğu dünyada olanları fark edip karşılıklı bir dertleşme ortamında, gülme yoluyla hayata devam edebilirliğini mi artırıyor, yoksa olaylara nesnel bir bakış gerçekleştirip olumsuzluklara sebep olan koşulların değişebilirliği noktasında bir düşünsel süreç mi yaratıyor sorusu önem kazanır. Biçimsel olarak epik unsurlar kullanılıyor olması ya da yabancılaştırmanın sadece biçimsel öğelere yüklenmiş olması Brechtien anlamda bir uzaklaşma sağlayamayabilir. Dolayısıyla yapılan sosyo-politik eleştirilerin içeriğinin yabancılaştırılabilmesi düşünsel sürecin oluşturulabilmesi açısından önem arz eder.

Nihayetinde belki de bugün şu soruyu sormak gerekiyor: Devekuşu Kabare oyunlarının bugünkü sosyo-politik konjonktürde hala beğeniyle izlenebiliyor ve paylaşıyor oluşu rahatlamaya duyulan ihtiyaçtan mı yoksa dönüştürmeye dönük istekten mi kaynaklanıyor? Bu soruya cevap verebilmek için yeni teknolojilerle gelişen yeni iletişim olanaklarıyla insanların ihtiyaçlarının ve ihtiyaçlarını karşılama biçimlerinin değiştiğini gözden kaçırmamak gerekiyor. Gerçek toplulukların yerini sanal topluluklara bırakması, geleneksel medyada veya televizyonda eleştiri ve hiciv içeren böylelikle de insanların rahatlamasını sağlayan programların yerini salt gülmeye dönük programlara bırakmış olması insanları bu ihtiyacın karşılanması yönünde sosyal medyayı araçsallaştırmaya itti. Dolayısıyla “Bugün insanlar neden Devekuşu Kabare

videolarını paylaşıyorlar?” şeklindeki soruya cevap bulabilmemiz için yeni medya ve yeni medyanın bir ögesi sosyal medyanın özellikleri ve toplum ve birey üzerindeki etkilerini anlamamız gerekli. Bu sebeple bir sonraki bölümde bu kavramlar açıklanacak ve ilgili sorulara cevap bulunmaya çalışılacaktır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.YENİ MEDYA VE YENİ İLETİŞİM OLANAKLARI

İnsanların ihtiyaçlarını hiyerarşik bir şekilde sıralayan Maslow, bunları iki kategoride değerlendirir. Açlık, susuzluk gibi temel fizyolojik ihtiyaçları oluşturan “aşağı seviyedeki ihtiyaçlar” ve fizyolojik ihtiyaçlardan nitelik olarak daha farklı olan “yüksek seviyede ihtiyaçlar” (Akt: Karapınar, 2008:7). Maslow oluşturduğu piramitte ihtiyaçları 5 guruba ayırır. Her bir yeni ihtiyacın oluşabilmesi, kendinden önce gelenin karşılanmış olmasına bağlıdır.



Şekil 1- Maslow'un İhtiyaçlar Piramidi

(<https://www.makaleler.com/maslow-teorisi-ve- ihtiyaclar-piramidi>,Erişim Tarihi: 29.06.2017)

1.Fizyolojik ihtiyaçlar:

Fizyolojik ihtiyaçlar, yemek, su, uyku, ısınma, cinsellik gibi kişinin hayati varlığını devam ettirebilmesi için gerekli ihtiyaçlardır. Bu ihtiyaçların

belirli bir optimum doyum düzeyi vardır. Bu düzey gittikçe azalan bir ivme izlese de insanlar yaşamaya devam ettikçe sürekliliğini korur (Önen, 2005, 32).

2.Güvenlik ihtiyacı:

Arık, güvenlik ihtiyacının; tehlikelerden, karmaşadan uzak, yapılanmış, düzenli, kanunlu, sınırları belli bir ortama sahip olma ihtiyaçlarından oluştuğunu söyler (Akt: Karapınar, 2008:10).

3.Ait olma ve sevgi ihtiyaçları:

Arık'a göre (Akt: Karapınar, 2008:10-11) insanlar bu basamakta yalnızlık, reddedilmek, toplumdan uzaklaşmak, arkadaşsız kalmak gibi durumlar karşısında güçlü bir acı hisseder. Sürekli yer değiştirmek zorunda kalınması, geleneksel gurupların dağılması, köydeki, şehirdeki, mahalledeki yakın ilişkilerin yok olması, yüzeysel ilişkilerin varlığı bu ihtiyacı daha da artırır.

4.Değer-saygı ihtiyaçları:

Bu ihtiyaçlar kendi içerisinde iki alt gruba ayrılır. Birincisi, güçlü, başarılı, becerikli olma, ikincisi ün, statü sahibi olma, önemsenme, onaylanma, saygı ve takdir görme ihtiyacıdır (Önen:2005,35). Değer ve saygı ihtiyaçlarının tatmin edilmesi kişinin kendine güvenli bir birey olmasını sağlar.

5.Kendini gerçekleştirme ihtiyacı

Maslow bu basamağa gelen bireyin yaratma gücünü ortaya koyabileceğini, potansiyelini tamamen kullanabileceğini söyler.

İnsanın toplumsal bir varlık oluşu, bu ihtiyaçları giderebilmesi için başka insanlarla ilişki halinde olması gerekliliğini doğurur. Şüphesiz bir insanın sevmesi, sevilmesi, saygınlık kazanması, etrafında olan biteni bilmesi ve bütün bunlardan sonra da kendini gerçekleştirebilmesi için iletişime ihtiyacı vardır. Bu yüzden aslında tüm ihtiyaçlarımızı karşılayabiliyor olmamıza yardımcı olan şeyin iletişim araçları olduğunu

söylemek yanlış olmaz. Toplumun ilişkilerini sürdürmek ve desteklemek için kullanılan dil, söz, anlam ve bu anlamların aktarılmasını sağlayan çeşitli teknolojik araçlardan kitle iletişim aracı olarak ifade edilenler 19. yydan sonra ortaya çıkan ve giderek toplumsal üretim ve yeniden üretimin ayrılmaz bir parçası haline gelen radyo, televizyon, sinema, basın, internet gibi araçlardır (Yaylagül, 2014:15). Bu araçlar sayesinde oluşan yeni dünyada insanların ihtiyaçlarının derecesi ve bu ihtiyaçların karşılanma biçimleri değişir. İnsanlar artık teknolojik bir determinizmin etkisi altındadır. Çünkü teknolojik determinizm, bağımsız bir hareket kabiliyetine sahiptir ve bu durum ona bütün toplumsal etkileri belirleme gücü verir. Bu gücün etkisi, ekonomi, politika, gündelik yaşam, devlet ilişkileri gibi her alanda kendini gösterir. Bazı düşünürler bu değişime uyum sağlandığında yeni ve umutlu bir geleceğe ulaşılacağını iddia ederek teknolojik determinizme olumlu bakar, bazılarıysa teknolojinin her şeyi belirlediği ve tek tipleştirdiği gerekçesiyle olumsuzluk yarattığını söyler. Fakat sonuç itibarıyla her iki düşünce de teknolojinin belirleyici gücü olduğu görüşünde birleşir (Başaran, 2010:10).

Günümüzde iletişim teknolojilerinin gelişimiyle ortaya çıkan yeni medya insanlara yeni çevresel koşullar sunar. İçinde yaşadığı koşulların etkisiyle şekillenen insan karakteri, artık yeni medyanın yarattığı determinizmden etkilenmeye başlar. Etkileşimin olumlu ya da olumsuz oluşu değişim yaşandığı gerçeğini değiştirmez. Bu değişimin boyutlarını kavrayabilmek, insanların uyum sağlama biçimlerini görmek ve nihayetinde Devekuşu Kabare videolarının sosyal medya ortamlarında paylaşılmasıyla bireylerin hangi ihtiyaçlarını karşılamaya çalışıyor olduklarını anlamlandırabilmek için “internet”, “yeni medya” ve “sosyal medya” gibi kavramları bilmemiz ve toplumda yarattığı etkileri değerlendirmemiz gereklidir. Bu sebeple bu bölümde bu kavramlar açıklanmaya çalışılacaktır.

3.1. İnternet Nedir?

Yeni medyanın gelişimine olanak sağlayan şey internet kullanımıdır. İnternetteki en büyük sözlük olduğu söylenen Webster’in tanımına göre: “*İnternet; dünyadaki tüm bilgisayar ve bilgisayar ağlarının, TCP/IP ağ protokollerini kullanarak,*

veri iletilmesini ve veri alışverişi yapmasını kolaylaştıran, sağlayan bilgisayar ağıdır” (Olcaý’dan Akt: Başhan, 2011:2).

İlk bilgisayar ağları Sovyetler Birliği ve Amerika arasındaki uzay araştırmalarıyla ilgili rekabetten dolayı kurulur. 1957’de Sovyetler Birliği’nin Sputnik uydusuyla ilk kez insanlı uzay yolculuğunu yapması sonucu ABD “İleri Araştırma Projeleri Ajansı’nı” (ARPA) kurar. Daha sonra ARPA, İleri Savunma Projeleri Ajansı’na (DARPA) dönüşür. Ardından Amerika’nın bilimsel araştırma ortamlarını birbirine bağlamak için ARPANET oluşturulur. ARPANET 1990’da kaldırılınca kadar sadece askeri amaçlarla kullanılan internet, önce üniversitelere ardından da tüm kullanıcılara açılır (Aydoğan ve Başaran, 2012:224-225).

1989 yılında geliştirilen Wold Wide Web yazılımıyla internet çoklu ortam için uygun hale getirilir ardından ticari kullanıma açılır ve kısa sürede yaygınlaşır (Başaran: 2010:258).

3.2. İnternetin Temel Özellikleri

Akar ve Kayahan’a göre (Akt.Başhan,2011,10) internetin özellikleri 10 başlık altında toplanabilir.

- 1. Arabulucu teknoloji:** İnternet tarafları birbirine bağlayan bir arabulucu teknolojidir.
- 2. Evrensellik:** İnternet dünyayı hem büyütme hem de küçültme özelliği yaratan bir evrenselliğe sahiptir. Üreticinin kendi ürünlerini dünyanın herhangi bir yerindeki bir başka kişiye sunabilmesine olanak sağlaması açısından bakıldığında dünyayı büyüttüğü, uzak olanı yakına getiriyor olması açısından bakıldığında ise dünyayı küçülttüğü söylenebilir.
- 3. Network Dışsalığı:** Bir ürün veya teknolojinin daha çok insan tarafından kullanılışı o ürün ya da teknolojinin değerinin artırır. Bu durum internet için de geçerlidir.
- 4. Dağıtım kanalı:** İnternet üretilen birçok ürün için bir dağıtım kanalıdır.
- 5. Zaman moderatörü:** İnternet kullanıcıları için zamanı azaltır ya da artırır. İnternette almak istediği bir ürünle ilgili bilgi almak isteyen kişi için

zaman maliyetini ortadan kaldırır. Diğer yandan 7/24 her şeye ulaşılabilir olmasını sağlayarak da zamanı çoğaltır.

6. **Asimetrik bilginin geri tepmesi:** Asimetrik bilgi taraflardan birinin diğerine göre daha az bilgiye sahip olması durumudur. Örneğin kullanıcılar satın almak istedikleri bir ürünün fiyatı veya özellikleriyle ilgili satıcının kendilerine söylediğinden daha fazlasını internet aracılığıyla öğrenebilir.
7. **Sınırsız sanal kapasite:** Yüksek teknolojik gelişmeler sayesinde işlem yapma hızı artar ve kullanıcılar uzun süre beklemek zorunda kalmadan istedikleri bilgiye veya ürüne ulaşabilirler. Sohbet edilebilecek platformların üyeleri tarafından, istenilen anda kullanılabilir olması sınırsız sanal kapasite özelliğine örnek verilebilir.
8. **Düşük maliyet standardı:** İnternet, üreticilerin müşteriyle karşı karşıya gelmesini hızlandırıp kolaylaştırdığı ve aynı anda birden fazla ülkeyle görüşebilme olanağı sağladığı için maliyetlerin ciddi ölçüde düşmesine sebep olur.
9. **Yaratıcı ortadan kaldırma:** Yaratıcı ortadan kaldırma eskinin yerini daha üstün olan yeniye bırakması şeklinde ifade edilebilir. Örnek olarak da maktu gazeteciliğin yerini internet gazeteciliğine bırakması gösterilebilir.
10. **İşlem Maliyetini Azaltıcı:** Alıcı ve satıcının birbirini bulmak için harcadığı zaman olan işlem maliyeti internet sayesinde minimum seviyeye iner.

Mike Wendland'ın internetin özellikleriyle ilgili düşünceleri ise sekiz başlıkta değerlendirilebilir (Akt. Kırık, 2013:148).

1. **İnternet bir alet çantasıdır:** Kişinin bilgiye ulaşmak için gereksinim duyduğu, e-posta, dosya transferi, ses, görüntü gibi her türlü materyalin internet ortamında var olduğunu düşünen Wendland, interneti bir nevi alet çantasına benzetir.
2. **İnternet sürekli değişim halindedir:** Teknoloji geliştikçe internet de gelişir.

3. **İnternet sosyal bir olgudur:** İnternet hayatın her alanına girmiştir bu yüzden de sosyolojiden bağımsız düşünülemez.
4. **İnternet bağımlılık yapar:** İnternet tıpkı alkol kumar gibi kişinin vazgeçemediği bir alışkanlığa dönüşebilir. Bu durum sosyalleşemeyen, içe kapanık insanların oluşmasına yol açar.
5. **İnternet her zaman her yerdedir:** Kullanıcılar diledikleri her an internete ulaşabilirler.
6. **İnternet kullanıcıları görsel ve işitsel olarak etkiler:** Özellikle multimedya içerikleri bir arada sunabilmesi sebebiyle kullanıcıyı daha farklı açılardan etkiler.
7. **İnternet senkron ve asenkron biçimde kullanılabilir:** İnterneti kullanarak bir yandan e-postalara bakılırken diğer yandan radyo dinlenebilir.
8. **İnternet sahiplik kurumunu ortadan kaldırır:** İnternetin sahiplik durumu söz konusu değildir yani internetin bir sahibi yoktur. Web sitesi olan herkes eşit konumdadır.

Bütün bu özelliklerinden de anlaşılacağı üzere internet, bilgiye kolay, ucuz ve rahat ulaşılmasını sağlaması gibi olumlu özelliklerinin yanında bağımlılık yaratmak ve kişileri yalnızlaştırmak gibi olumsuz özelliklere de sahiptir.

3.3. Yeni Medya Nedir?

Thompson yeni medyayı; bilgi işlem teknolojileri vasıtasıyla yetenekleri artan, kullanımı kolay ve geliştirilebilirlik potansiyeline sahip iletişim araçları olarak tanımlar (Kırık, 2010:83).

Dilmen'e (Akt. Vural ve Bat, 2010:3350) göre yeni medya, teknolojinin ilerlemesi ve iletişim araçlarının gelişmesiyle ortaya çıkan medyadır.

Şahin ve Şahin'e (2016:52) göre yeni medya, bir kişinin birçok insana seslenmek ve kendini ifade etmek olanağını bulabildiği medyadır.

Yeni medyayı etkileşim açısından ele alan Bruce A. Williams, yeni medya teknolojilerinin haber, bilgi, içerik paylaşımına olanak sağladığını ve böylelikle hem ortak değer yargılarının hem de farklı görüşlerin yeni medyada yer alabildiği çok sesli bir ortam oluşturularak, insanlar arasındaki keskin sınırların ortadan kaldırılabilceğini savunur (Akt. Kırık, 2013:83).

Lev Manovich'a göre yeni medyanın ortaya çıkmasına sebep olan 1883 yılında Charles Babbage'nin, bilgisayar teknolojisini başlatan Analitik Makine'yi ve Louis Daguerre'nin, görüntü teknolojisini geliştirmesi sağlayan Daguerreotype'i icad etmesidir. 1890'lardan sonra hareketli ve görüntülü bir döneme geçilir ardından hem medya hem bilgisayar teknolojileri bir araya gelerek dijitalleşir ve bu durum yeni medyanın oluşmasına yol açar (Manovich, 2014: 467,470).

Hayatımızın her alanına yayılıp insanların ayrılmaz bir parçası haline gelen cep telefonu, internet, bilgisayar gibi teknolojiler yeni medyanın kapsamı içindedirler (Binark: 2007:21).

3.4. Yeni Meydanın Temel Özellikleri

Yeni medyanın temel özellikleri geleneksel medya ile arasındaki farklardan referans alınarak oluşturulur ve bu farklar yeni medyayı geleneksel medyadan üstün kılar. İnternet teknolojisini varlığı iletişim sürecinin internet öncesi ve internet sonrası olarak iki ayrı biçimde değerlendirilmesi gerekliliğini doğurur. İnternet sayesinde bilgiye kolay ve derinlemesine ulaşılabilir aynı zamanda rahat ve kesintisiz bir iletişim süreci oluşturulabilir (Kırık, 2010: 62-63).

Yeni medyayı teknik yönleriyle inceleyen Lev Manovich yeni medyanın özelliklerini beş başlıkta değerlendirir (Akt: Kırık, 2013:89)

- 1. Sayısal Temsil:** Yeni medya sayısal bir dil kullandığı için, yeni iletişim olanakları programlanabilmektedir.
- 2. Modülerlik:** Yeni medyanın birbirinden farklı öğelerin bileşiminden oluşan bütünlüklü bir yapısı vardır.
- 3. Otomasyon İmkânı:** Yeni medya doğrudan kullanıcı kontrolüne ihtiyaç duymaz. Yönetim bilgisayar teknolojileriyle sağlanır.

4. **Değişkenlik:** Sayısal teknolojilerle kurulu olan yeni medyada içerikler ses, görüntü ve veri gibi farklı şekillerde sunulabilir.
5. **Kod çevrimi:** Yeni medyanın bilgisayar destekli olması format sorununu ortadan kaldırır ve format değişimi rahatlıkla yapılabilir.

Evereth Rogers yeni medyanın üç temel özelliğiyle geleneksel medyadan ayrıldığını düşünür (Koç, 2014: 2).

1. Etkileşim
2. Kitlesizleştirme
3. Eşzamansızlık

Bunlara ek olarak çoklu ortam ve hipermetinsellik kavramlarını da bilmek yeni medyayı anlayabilmek açısından önemlidir. Bu sebeple şimdi bu kavramlar açıklanmaya çalışılacaktır.

3.4.1.Etkileşim (Interaction)

Yeni medyanın en önemli özelliği olan etkileşim, geleneksel medyada edilgen konumda olan izleyicinin artık etkin hale geçebilmesine imkân tanır. Etkileşim sayesinde, kaynak alıcıya dönüşebilirken alıcı da kaynak olabilir (Başaran ve Aydoğan, 2012:222).

Van Dijk ve Vos yeni medyanın interaktif yapısının mekân, eşzamanlılık, eylem ve zihinsel süreç boyutlarını kapsayan dört farklı boyutta oluştuğunu düşünür. Taraflar mekan boyutunda karşı karşıya gelir, eşzamanlılık boyutunda özellikle tarafların diyaloglarla iletişiminin mümkün olduğu hallerde interaktifliğin niteliği artar, eylem boyutunda taraflar iletiler üzerinde denetim sağlayabilir, zihinsel süreç boyutundaysa taraflar birbirlerini anlayabilir ve böylelikle iletişim başarıya ulaşmış olur (Van Dijk, 2016:21-23).

Web 2.0 teknolojisinin ortaya çıkışıyla oluşan etkileşim sayesinde birey, tek taraflı bir iletişim ortamında sadece etkilenen olmaktan kurtulur. Dilerse kaynağı eleştirebilir, beğenisini ifade edebilir, hoşuna giden bir içeriği paylaşabilir, oyun oynayabilir, sohbet edebilir... Geleneksel medyada sadece izleyen veya dinleyen olan,

kendisine sunulan içeriğe bazen hiç bazen de çok sınırlı şekillerde katılım sağlayabilen birey, sosyal paylaşım ağlarının da gelişimiyle artık değiştirebilme, müdahale edebilme gücünü fark eder. Birey, izlediği bir televizyon programına katılma veya okuduğu bir gazete haberini eleştirebilme olanağına sahiptir. Televizyon programının Twitter adresine mesaj gönderebilir veya gazetenin internet sayfasına düşüncelerini yazabilir. Facebook, Twitter, Instagram, YouTube gibi ortamlar aracılığıyla kendi de içerikler üretebilir ve diğer kullanıcılar açısından bakıldığında kaynak pozisyonuna geçebilir. Bu platformlardan kişinin yaptığı bir paylaşımına bir başka kullanıcının yorum yapmasıyla iletişim yönlendirilir ve etkileşim sağlanır (İspir ve diğerleri, 2013:19).

Devekuşu Kabare'nin videolarının Twitter, Instagram, YouTube, Facebook gibi ortamlarda paylaşılması ve yapılan paylaşımın altına yorum yapıyor olması suretiyle taraflar arasında etkileşimin yaratılıyor olduğu bir ortam oluşur. Bu ortam kaynak olan kullanıcının aynı zamanda alıcıya dönüşmesi durumuna örnek gösterilebilir. Çünkü kullanıcı, yaptığı paylaşımın bir başkasını etkiler ve aynı zamanda paylaşımının altına yapılan yorumla bir başkası tarafından etkilenir.

3.4.2. Kitlesizleştirme (Demassification)

Yeni medyanın kitlesizleştirme özelliği sayesinde her bir alıcıyla özel iletişim kurulabilmesi olanaklı hale gelir. Geleneksel medyadaki tüm kitleye aynı içeriğin sunuluyor olmasından farklı olarak yeni medyada her bireye özel içerikler sunulabilir veya mesajlar gönderilebilir. Ne tür mesajları almak istediğine kullanıcının karar verebiliyor olması yine geleneksel medya ile yeni medya arasındaki farklılıklardan biridir.

Geleneksel medyada hava durumunu dinleyen birey herkese sunulan ortak haberi dinler, oysa yeni medyada sistem kişinin nerede olduğu bilgisine sahip olduğu için onun ilgileneceği hava durumunu ona gösterebilir. Son zamanlarda Facebook'da yer alan bir uygulama kitlesizleştirmeye örnek verilebilir. Facebook, kullanıcılarına isimleriyle hitap ederek bulundukları yerin hava durumu hakkında bilgilendirir ve kullanıcıyla özel bir iletişim sağlar. Yine benzer bir örnek müzik dinlemek için oluşturulan ve bir süredir popüler hale gelen "Spotify" isimli uygulamadan verilebilir.

Kullanıcıların farklı ruh hallerine veya müzik tarzlarına göre oluşturulan çalma listelerinden dilediğini seçip dinleyebildiği bir platform olan Spotify, kullanıcılarının ağırlıklı olarak tercih ettiği listeler ışığında onlara özel listeler hazırlar ve yine isimleriyle hitap ederek özel mesajlarla bu listeleri önerir.

3.4.3. Eşzamansızlık (Asekronizasyon)

Eşzamansızlık özelliği alıcı ve satıcının aynı anda aynı ortamda olma zorunluluğunu ortadan kaldırır. Böylece alıcı ne zaman isterse o zaman kaynakla iletişime geçer.

Geleneksel medyada bir televizyon programını izlemek isteyen kullanıcı yayın saatinde televizyonun başında olmak zorundadır. Eğer yayın saatini kaçırsa o programı da kaçırmış olur. Oysa yeni medyada mesajı gönderen ve alıcı aynı zamanda bir arada olmak zorunda değildir. Kişi gelen bir e-postayı dilediğinde okur ve dilediğinde cevaplar veya sosyal paylaşım ağlarından gönderilmiş bir mesajı ister dikkate alır ister almaz. Mesaj üzerindeki kontrol alıcıya aittir.

3.4.4. Çoklu Ortam (Multimedia)

Özçağlayan'a (1998:146) göre çoklu ortam, ses, animasyon, grafik, görüntü içeren dijital ortamlardır. Bu ortamlar, hareketli veya durağan görüntü, ses, metin gibi içeriklerin en az iki tanesinin bir arada kullanılarak bilgisayar tarafından işlenmesini ve okunmasını kapsayan ortamlardır. Bu sistemde yer alan tüm öğeler birbirlerini tamamlayacak şekilde bütünleştirilerek kullanılır. Uygulamalarda yer alan bilgiler genelde önceden kaydedilir. Bu yüzden çoğunlukla farklı zamanlı ve pasif kullanıcı katılımına izin veren ve düşük etkileşim düzeyine sahip uygulamaları kapsar. İletim aktarımının doğrusal bir şekilde ilerliyor oluşu nedeniyle etkileşim düşüktür. Bu yüzden uygulamalardan yararlananlar kullanıcı olarak değil izleyici olarak tanımlanırlar. Bugün çoklu ortam hizmetlerinde oyun, bilgisayar destekli tasarım gibi uygulamalar kullanılır. Doğrusallık ve etkileşimsizlik çoklu ortam uygulamalarının temel özellikleridir. Etkileşim sadece içeriği durdurma veya ileri geri alma ile sınırlıdır (İspir ve diğerleri, 2013:16).

3.4.5. Hipermetinsellik (Hypermedia)

Bilgisayar ve görüntü teknolojilerinin birleştirilmesiyle oluşturulan iletişim ortamları olarak tanımlanabilecek hipermetinsellik, çevrimiçi bağlantılar, web uygulamaları, telekomünikasyon, etkileşimli televizyon, bilgisayar oyunları ve çoklu ortamlardan oluşan birçok uygulamayı kapsar. Cotton ve Olivier'e (Akt: İspir,2013:17) göre hipermetinselliğin üç temel özelliği vardır.

1.Etkileşimlidir: Bu uygulamalar çevrimiçi web tabanlı uygulama kaynaklarını da kapsar. Kullanıcı yönlendirmesine ve içerik değişimine olanak sağlayan üst düzey bir etkileşim ortamı yaratır.

2.Özel ortam kombinasyonlarını gerektirir: Hipermetinsellik barındıran uygulamalar kullanıcının seçeceği özel ortam kombinasyonlarına ek olarak multimedia kombinasyonu gerektirir. Birden fazla uygulamanın bir arada kullanılmasını mümkün kıldığı için diğer iletişim ortamlarıyla yakınsama yaratır.

3.Doğrusal değildir: Bu uygulamalar başı sonu olan bir doğrusallıkta ilerlemezler. Kullanıcı içeriğe istediği şekilde erişebilir ve yönlendirebilir. Kullanıcının belirlenmiş bir akışla amacına ulaşması zorunluluğunu kaldırır. Günlük hayatta kullanılan web ortamlarında bu özellik oldukça sık kullanılır. Arayüz tasarımıındaki linklere tıklayarak sayfalar arasında gezinmemiz mümkündür. Sayfalar arasındaki bağlantılar alışveriş yapmak, bilgi almak, görsel veya işitsel bir metin oluşturmak gibi uygulamaları içerir.

3.5. Yeni Medyada Yöndeşme Kavramı ve İletişim Sürecine Etkisi

Yeni medyayı kapsayan kitle iletişim araçlarının hayatımıza girişi yalnızca teknolojik değil, ekonomik, sosyolojik, siyasal alanlarda değişikliğe yol açar. Bu değişikliklerle, gerçek toplulukların yerini sanal topluluklara bıraktığı, bireyselleşmenin ön plana çıktığı bir dönüşüm yaşanır ve insanların yaşam pratikleri değişir. Eskiden geleneksel medyanın sunduğu olanaklarla sadece pasif bir şekilde izleyici konumunda olan birey artık, müdahale edebilen, kendi içeriğini üretebilen, binlerce kişiyle aynı

anda iletişime geçebilen biri olarak yaşar hale gelir. Geleneksel medyanın edilgen bırakıyor olmasına karşılık yeni medyada izleyici veya kullanıcı güçlü konuma geçer.

Yeni medya ile hayatımıza giren ve hemen herkesin mutlaka ilişki halinde olduğu “yakınsama” (yöndeşme) kavramını anlamadan yeni medyanın yarattığı değişikliği anlamaya dönük çaba eksik kalacaktır. Bu sebeple bu başlık altında yakınsamanın ne demek olduğu ve iletişim sürecini nasıl etkilediği anlatılmaya çalışılacaktır.

Yakınsama/yöndeşme; birden fazla teknolojinin bir arada, aynı anda ve tek bir araçla kullanılabilmesine olanak sağlayan bir teknolojidir (Kırık,2013:99).

Yeni medya ve geleneksel medya arasındaki en önemli farkı oluşturan yöndeşme sayesinde içerik, farklı medya platformları arasında akar (Uğraş,2012:15).

Yakınsama kelimesi İngilizce’deki “converenge” kelimesinin Türkçe karşılığı olarak kullanılır. “con” ön eki “beraber” anlamına gelirken “verge” ise “meyletmek, yaklaşmak, varmak, sınırında olmak” gibi anlamalara gelir. Türkçede bu sözcük, “yakınsama”, “yöndeşme” olarak karşılığını bulur (Kejanlıoğlu, 1998:54).

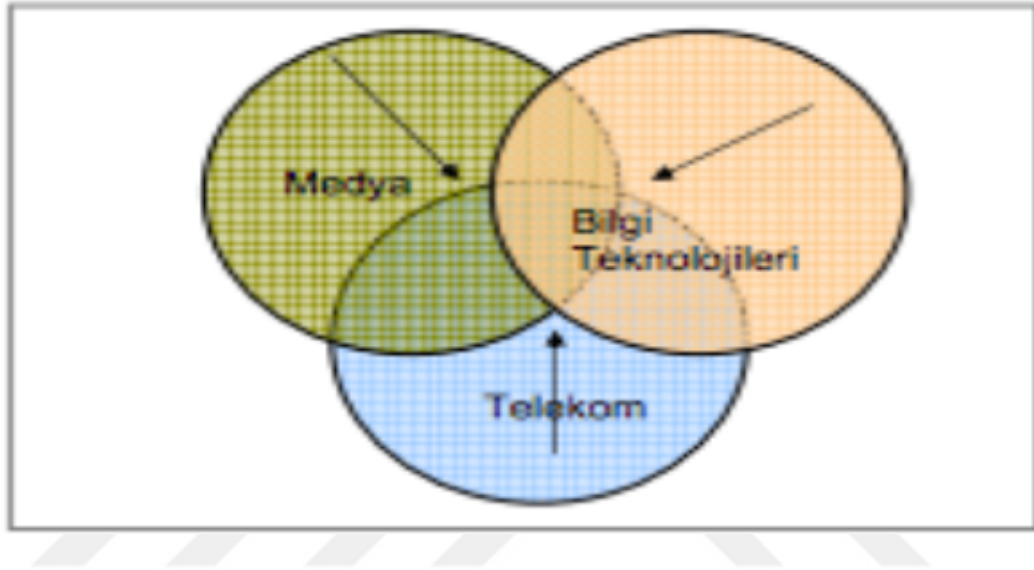
Uluslararası Telekom Birliği (ITU- International Telecommunication Union) tanımıyla yakınsama “*Geçmişte ayrı teknoloji, piyasa ya da politikalarla tanımlanmış endüstri yapılarını bir araya getiren (entegre eden) teknolojik, hukuki, pazara ilişkin ya da düzenleyici kapasitedir*” (Güngör ve diğerleri, 2009:9).

Avrupa Komisyonuna (Green Paper) göre yakınsama; “*Farklı şebeke platformları aracılığıyla benzer hizmet çeşitlerinin taşınması ya da telefon, televizyon ve kişisel bilgisayar gibi tüketici aygıtlarının bir araya getirilmesidir*” (<http://blog.ttnet.com.tr/yakinsama-ve-hayatimiza-etkileri>, Erişim Tarihi: 29.06.2017).

Küreselleşmenin ivme kazanması ve kitle iletişiminde yaşanan gelişmeler yakınsama kavramını ortaya çıkarır. Sayısal televizyon yayıncılığı ve sayısal yayın platformları yakınsamanın en bilinen örnekleridir. Kullanıcılar sahip oldukları bir paket yardımıyla televizyon kanallarını izleyebilir, radyo dinleyebilir ve bunlara ek olarak elektronik mesaj gönderip alabilir, alışveriş yapabilir, eğitime katılabilir. Yakınsama

birçok görsel ve işitsel alanın sistematik ve ekonomik bir şekilde birleşmesini sağlar ve böylece bireysel uygulamalar ön plana çıkar (Kırık, 2013:100).

Yakınsama ile ilgili sıkça kullanılan diğer bir tanım farklı alanların dairelerle gösterildiği ve bu dairelerin birbirine yaklaşacağını ve artık tek bir pazar oluşacağını ifade eden şekilsel gösterimidir (Güngör ve diğerleri, 2009:10).



Şekil 2- Yakınsamanın şekil ile genel gösterimi (Güngör ve diğerleri,2009:10).

OECD (Ekonomik İşbirliği ve Kalkınma Örgütü) yakınsama seviyeleri belirleyerek farklı yakınsama grupları oluşturmuştur (Özel, 2010: 277).

- **Ağ yakınsaması:** IP tabanlı geniş bant ağlar tarafından oluşturulan bu yakınsama sabit mobil yakınsaması ve üç ekran yakınsamasını (mobil telefon, TV, bilgisayar) içerir.
- **Hizmet yakınsaması:** Web tabanlı uygulamaların çeşitlenmesi sonucu yeni hizmetlerin hazırlanmasına olanak sağlayan yenilikçi el cihazları ve ağ yakınsamasından gelişir.
- **Endüstri-Pazar yakınsaması:** Bilgi teknolojileri, haberleşme ve medya gibi alanları bir araya getirir.
- **Yasama, enstitü ve düzenleyici yakınsaması:** Yayıncılık ve haberleşme düzenlemeleri arasında oluşur.

- **Cihaz yakınsaması:** Mikroişlemci, ekran, depolama, giriş elemanları ve bazı ağ bağlantılarını içeren cihazlarla, çoğul iletişim fonksiyonlarının ve uygulamalarının sağlanmasıdır.
- **Yakınsak kullanıcı tecrübeleri:** Son kullanıcı ve haberleşme, yeni medya ve bilgisayar teknolojileri arasındaki ara yüzdür.

Yakınsamanın, piyasaya giriş engelini azaltmak, hizmet sağlayıcıların yeni iş modelleri geliştirmesine yardımcı olmak hem hizmet sağlayıcılar hem de kullanıcılar için maliyetleri düşürmek, kullanıcıların kullanabilecekleri hizmet ve teknolojilerin çeşitliğini artırmak gibi faydalarının yanında, piyasada konsolidasyonu artırmak, rekabeti kısıtlayıp yeni girişlerin engellendiği bir ortam oluşturmak gibi riskleri de vardır (Güngör ve diğerleri, 2009:7).

3.6. “Kullanımlar Doyumlar” Kavramı Işığında Yeni Medyanın Toplumsal etkileri

Yeni medyanın toplum üzerindeki etkilerini anlayabilmek bizi teknolojinin insan üzerinde yarattığı etkileri de düşünmeye iter. Teknoloji ve toplum arasındaki ilişkiyi teknolojik determinizm kavramıyla açıklayan görüş, toplum ve teknolojinin birbirini karşılıklı olarak belirliyor olduğunu savunur. McLuhan’a göre insan, düşüncesi ve organlarının bir devamı olarak icatlar yapar ve örneğin odun kesmek için bulduğu balta artık insan elinin bir uzantısıdır (Akt: Satıl, 2011:22).

McLuhan’ın bu yaklaşımından hareketle bugünün insanı için cep telefonlarının bedeninin bir parçası haline geldiğini söylemek yanlış olmaz. Yakınsama/ yöndeşme kavramına verilebilecek en güzel örneklerden biri olan cep telefonları artık sadece haberleşmek için değil, bilgi edinmek, eğlenmek, sohbet etmek gibi başka birçok ihtiyaç için de kullanılır hale gelmiştir. Yeni iletişim süreçlerine geçilmiş olması insan ihtiyaçlarının karşılanma biçimlerini de değiştirir.

Abramson ve Arterton yeni teknolojilerle ortaya çıkan yeni medyanın iletişim sürecinde yarattığı etkileri altı başlıkta sıralar (Timisi, 2003: 83-85).

1. **Ulaşılabilen bilgi miktarında artış:** Yeni medyada kitapların elektronik ortama taşınması, şirketlerin internet teknolojisini kullanmaya başlamaları gibi gelişmeler bilgiye daha hızlı ve daha kolay ulaşılabilen bir ortam yaratır.
2. **Hızlı iletişim imkanları:** İletişim imkanlarının hızlanması insanın yaşadığı zaman kaybını ortadan kaldırır.
3. **Alıcı denetimi:** Geleneksel medyada kendine sunulan içeriği seçme olanağı çok dar olan alıcı, yeni medya ile dilediği içeriği izleme şansına kavuşur. Kontrol artık alıcının elindedir.
4. **Toplumsal yayıncılıktan kişisel yayıncılığa geçiş:** Yeni medyanın kitesizleştirme özelliği ile artık topluluklara değil, küçük gruplara veya bireylere özel yayıncılık mümkün hale gelir.
5. **Medyanın âdem-i merkezileşmesi ile sahiplik ve kontrol problemi:** Geleneksel medyada kitle iletişim araçlarının sahipliği ve kontrolü noktasında merkezîyetçi bir yapı söz konusuysa, yeni medyada bu merkezîyetçi yapı yıkılır ve kullanıcılar da birer yayıncıya dönüşebilir.
6. **Etkileşim yeteneğinin artışı:** Kaynağı alıcı, alıcıyı kaynak haline getiren bu durum sayesinde karşılıklı birbirini etkileyebilen bir süreç yaşanmaya başlar.

Yeni medya ile sunulmaya başlayan bu imkanlar insanların kitle iletişim araçlarını kullanmayı tercih etme sebeplerini de farklılaştırır. Teknolojik gelişmeler sebebiyle değişen insanın kitle iletişim araçlarından nasıl etkilendiğini açıklayan yaklaşımlardan biri olan “*Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı*” bu sebeplerin neler olduğuna odaklanır.

İlk kez Elihu Katz’ın makalesinde rastlanan bu kavram, medyanın insanlara ne yaptığı sorusuna değil de insanların medya ile ne yaptığı sorusuna odaklanır. Katz insanların hem toplumsal hem de psikolojik ihtiyaçlarını gidermek için medyayı kullanma eğiliminde olduklarını düşünür (Satıl, 2011: 40).

“Kullanımlar ve doyumlar” kavramında iki önemli çıkış noktası vardır. Bunlardan biri medya kullanıcılarını aktif iletişimciler olan gören ve her kullanıcıyı farklı ihtiyaç ve beklentilere sahip farklı bireyler olarak kabul eden, diğeri ise kullanıcıların motivasyon ve davranışlarının nedenlerini anlamaya çalışan düşüncedir. Yani bu düşünceye göre insanlar medyanın aktif izleyicileridir. Hangi medya aracını ya da hangi içeriği seçeceklerine kendi ihtiyaçları doğrultusunda bilinçli bir şekilde karar verirler.

Bu iki düşünce ışığında beş temel ilke belirlenir (Rubin'den Akt. Gülнар ve Balcı, 2011:28).

1. Medya kullanımı ve iletişim davranışı bir amaca yönelik ve işlevseldir.
2. Medya kullanımında kaynak ve mesajın seçiminde kişilerin ilgi ve isteklerinin tatmini önemlidir.
3. Sosyal ve psikolojik faktörler bireyin iletişim davranışını etkiler.
4. İhtiyaçları gidermek bakımından medya ve kişiler arası iletişim rekabet halindedir.
5. Medya-birey arası ilişkide insanlar medyadan daha etkilidir.

Bireylerin hem içinde bulundukları psikolojik ve sosyal durum hem de normal yollarla karşılayamadıkları ihtiyaçlarını kitle iletişim araçlarıyla karşılama isteği onları medya kullanımına yöneltir (Gülнар ve Balcı, 2011:37).

Sonuç olarak diyebiliriz ki insanlar, arkadaş edinmek, yalnızlıktan kurtulmak, başkalarının hayatlarını irdelemek, özdeşlik kurmak, eleştiri yapmak, başkalarını etkilemek, statü elde etmek, saygınlık kazanmak, takdir edildiğini görmek, gibi birçok ihtiyacını karşılamak için medyayı kullanır.

3.7. Sosyal Medya Nedir?

Yeni medya teknolojisindeki ve internetteki gelişmeler sonucunda web 1.0 teknolojisinin web 2.0'a evrilmesi sosyal medyanın oluşumuna zemin hazırlar. Bu sebeple sosyal medyayı ilişkin tanımlara geçmeden önce web 1.0 ve web 2.0 arasındaki farklılıkları bilmek faydalı olacaktır.

Web 1.0 web ortamındaki ilk dönemdir. Dijital ortamdaki kaynakların kullanıcılarla paylaşıldığı ancak kullanıcıların sadece arama yaparak dahil olabildikleri bu dönemde, amaç sadece içeriklerin tek kaynaktan geniş kitlelere ulaşılmasını sağlamaktır (Özcan, 2012:23).

Kullanıcıların da aktif hale gelmesini sağlayan Web 2.0 teknolojisi, Tim O'Reilly'e (Kırık,2013:72) göre; *“Ağ ortamında kullanıcıların interaktif bir biçimde her türlü veri, metin ve bilgi paylaşımını yaptıkları, bireysel bilgi alışverişlerinin ve iletişimin desteklendiği, sosyal ağlar üzerinden arkadaşlıklar sürdürebildikleri yeni nesil web teknolojisidir”*. Tanımdan da anlaşılacağı üzere web 2.0 uygulaması yeni medyanın etkileşim özelliğinin oluşmasına zemin hazırlayan teknolojik bir gelişmedir.

Web 2.0 teknolojisiyle aktif hale gelen kullanıcı kendi içeriğini üretebilir konuma gelir. OECD'ye göre bir içeriğin kullanıcı tarafından üretilmiş kabul edilmesindeki koşullar, içeriğin yaratıcı uğraş gerektirmesi, uzmanlarca üretilmiş olması ve web sitesi ya da sosyal ağ sitesinde yayınlanmış olmasıdır (Aydoğan ve Başaran, 2012:231-232).

Vural ve Bat'a (2010: 3351) göre sosyal medya; zaman ve mekân kısıtlaması olmaksızın paylaşımın yapılabildiği tartışmaya açık, kişilerarası veya kitlesel bir iletişim şeklidir.

Turan (2014:107) sosyal medyayı, bireyleri pasif tüketen konumundan aynı anda hem üretici hem de tüketici olabildikleri bir pozisyona taşıdığı için “üre-tüketici” bir ortam olarak tanımlar.

Bütün bu tanımlardan yola çıkarak söylenebilir ki, sosyal medya; seyircinin artık sadece seyretmek dışında, kendi içeriğini kendi üretilip sunabildiği, bir tür yayıncı, yapımcı, gazeteci, fotoğrafçı, sinemacı, eleştirmen olabilmesini sağlayan, yirmi birinci yüzyıl insanının tüm yaşam dinamiklerini değiştiren Facebook, Instagram, YouTube, Twitter, LinkedIn gibi uygulamaları içine alan bir yeni medya teknolojisidir.

3.8. Sosyal Medyanın Özellikleri

Kişilere paylaşımlar yapmak, arkadaşlıklar kurabilmek, kendini gizleyebilmek, eleştiri yapabilmek, video çekebilmek gibi daha birçok şeyi bir arada yapabiliyor olmalarına olanak sağlayan sosyal medyanın özellikleri hakkında Mavnacıoğlu şunları söyler (Akt. Öztürk, 2015: 292).

1. Paylaşma ve tartışmayı esas alan, zaman ve mekân kısıtlamalarının olmadığı internet uygulamalarıdır.

Sosyal medya, kullanıcıların birbirleriyle iletişim halinde olabildiği ve aynı anda internete bağlı olmalarına gerek olmaksızın, birbirlerinin paylaşımlarına yorumlar yapabildikleri teknolojik bir yapıya sahiptir. Bu durum sayesinde internet erişiminin olduğu her yerde ve zamanda kullanıcılar, başka kullanıcılarla paylaşım ve tartışma ortamı yaratabilirler.

2. Kişiler kendi ürettikleri içerikleri mobil ortamda ve internet ortamında kolayca yayımlar.

Sosyal medyayı oluşturan sosyal ağlar, bugün insanların birer uzvu haline gelen, akıllı cep telefonlarıyla kullanılabilir haldedir. Fotoğraf ve video çekebilen, interneti her zaman ve her yerde kullanabilen donanımlara sahip bu telefonların, cep telefonu operatörlerinin kurulan baz istasyonları sayesinde hemen yer yerde internet erişimine izin veren yapıları, insanların zaman ve mekân sınırlaması olmadan paylaşım yapabilmelerini olanaklı hale getirmiştir.

3. Kişiler diğer kullanıcıların içeriklerini ve yorumlarını takip eder.

Sosyal medyayı kullanan her kullanıcı arkadaş listesinde olan herkesi veya bazı durumlarda arkadaş listesinde olmasa dahi başkalarının kullanımlarını ve yorumlarını takip edebilir.

4. Kişiler hem takip eder hem takip edilir.

Tek taraflı bir iletişim ortamı olmayan sosyal medyada kullanıcılar başkalarını takip ederken kendileri de takip edilir. Kullanıcılar uygulamaları

kullanırken kimlerin kendilerini takip edebileceğini seçebilir veya herkesin takibine açık bir şekilde paylaşımlarda bulunabilir. Herkesin birbirini takip edebiliyor oluşu kişilerin mahremiyet alanlarını ifşa ediyor olmaları sonucunu doğurur. Sosyal medyada mahremiyet ihlali bilim insanlarınca çokça tartışılan bir sosyolojik olgudur.

5. Kurallı bir iletişim biçimi değildir, samimi bir sohbet ortamıdır.

Sosyal medyada insanların aralarında kullandığı dil resmi değil daha çok gündelik bir dildir. Ancak sosyal medyada iletişimin kuralsız oluşu, insanların kendilerini sahte bir özgürlük ortamının içinde görmeleri nedeniyle başkalarına rahatsızlık vermeleri, hakaret etmeleri hatta nefret suçlarına sebep olmaları gibi olumsuz sonuçların yaşanmasına yol açabilir.

6. İçerikler informeldir ve bir süre sonra kullanıcılar arasında bir dedikodu halini alabilir.

Sosyal medya herkesin dilediği gibi özgürce (!) kendini ifade etmesine olanak sağlayan bir teknolojidir. Bu özellik aynı zamanda yurttaş gazeteciliği dediğimiz olguyu da yaratır. Ancak her zaman objektif ve gerçeği yansıtan bilgilere yer verilmiyor oluşu zamanla içeriklerin kişiler arası dedikoduya dönüşmesine sebep olabilir.

Mavnacıoğlu'nun sosyal medyanın özellikleriyle ilgili yaptığı gruplandırmaya ek olarak, konunun daha iyi anlaşılıyor olmasını kolaylaştıracak kanaatiyle Mayfield'in görüşlerine de yer verilecektir. Mayfield'a göre sosyal medyanın özellikleri beş balık altında incelenebilir (Vural ve Bat, 2010: 3352).

- 1. Katılım:** Sosyal medya katılımı ön plana çıkarır ve kullanıcılardan geri bildirim alır. Bu sayede uygulamaların üreticiler tarafından yenilenmesi sağlanırken kullanıcıların istek ve beklentileri göz önünde alınabilir.
- 2. Açıklık:** Genellikle erişime yönelik engel konulmaz. Sosyal medya servisleri, oylama, yorum, paylaşım gibi konularda basit ve anlaşılırdır. Her

yaştan ve her eğitimden kişi sosyal medya uygulamalarını rahatlıkla kullanabilir. Ayrıca uygulamaların büyük çoğunluğu ücretsiz hizmet sağlar. Bu da kişiler arasında kullanımın yaygınlaşmasına yardımcı olur.

3. **Konuşma:** Geleneksel medyadaki tek taraflı konuşma biçimi sosyal medyada çift yönlü hale gelir. Hemen her bilim insanının üzerinde önemle durduğu özellik karşılıklı konuşma ortamının sağlanabiliyor olmasıdır. Bu yüzden reel hayatta kendini ifade etmekte güçlük çeken ve hiyerarşik bir ilişki biçimine maruz kalan bireyler sosyal medyayı bir rahatlama ve özgüvenlerini yeniden inşa etme alanı olarak kullanma yoluna gidebilirler.
4. **Toplum:** Sosyal medya toplulukların çabuk ve etkili bir şekilde beğendikleri fotoğrafları, politik değerlerini, sevdikleri videoları vb. gibi ilgili oldukları şeyleri paylaşmasına olanak sağlar. Böylece kendilerini, kendi hayatlarını başkalarına sunan bireyler, aynı şekilde ve hızda başkalarının hayatlarına da tanık olabilir.
5. **Bağlantılılık:** Sosyal medyanın birçok türü diğerleriyle bağlantılı haldedir. Sitelerin link vermesi gibi uygulamalarla diğer sitelere geçiş kolaylıkla yapılabilir. Örneğin Twitter'da yapılan bir paylaşım youtube linkiyle yapılabilir veya Instagram'da yapılan bir paylaşım senkronize edildiği takdirde aynı anda Facebook'da da yayımlanabilir. Sosyal ağların birbirleriyle bağlantılı oluşu paylaşımın da hızlı yapılmasına olanak sağlar.

Sosyal medyayı anlamaya çalışırken geleneksel medya ile aralarındaki farklılığa da odaklanmak gerekir. Şerife Öztürk (2015:292) bu farklılıkları yedi kategoride inceler.

1. **Dijitallik:** Sosyal medya kullanıcı kaynaklı ve üre-tüketicidir. Kimin üretici kimin tüketici olduğu birbirine karışır ve sınırlar ortadan kalkar.

Üre-tüketici olma durumunu tezin konusundan hareketle şu şekilde örneklendirmek mümkündür. Devekuşu kabare yıllar önce kabare oyuncularından sahnedeki performe edilir ve sonra da dijital ortama kaydedilir. İlk üretim kabarenin sahnede oynanması iken ikinci üretim kabarenin dijital ortama taşınmasıdır. Artık ürün şekli değişir ve performe edenlerin de tüketebileceği bir nesneye dönüşür. Bunun

üzerine dijital platforma taşınan videoların, web 2.0 teknolojisi sayesinde sosyal medya kullanıcıları tarafından kendi kurgularıyla paylaşıyor olması bu kez üçüncü bir üretimin gerçekleşmesine yol açar. Böylelikle videoyu paylaşan her kullanıcı hem yeni bir içerik üreten hem de bunu başkalarıyla paylaşarak tüketen konumuna gelir. Sonuç itibarıyla yazar-okuyucu, yaratıcı-yorumcu, gibi kavramların arasındaki farklar silinir ve kullanıcılar aynı anda hem üretici hem tüketici olabilir.

2. **Etkileşimsellik:** Sosyal medyayı çekici kılan özellik etkileşimseliktir. Geleneksel medyadan farklı olarak sosyal medya kullanıcıları veri girişi yapabilir veya mevcut veriye müdahalelerde bulunabilir. Aynı zamanda kullanıcılar birbirleriyle de etkileşim halindedir.
3. **Multimedya biçimselliği:** Sosyal medya ses, metin, görüntü, sayısal veri gibi farklı özellikleri bir arada sunar.
4. **Hipermetinsellik:** Hipermetinsellik sayesinde bir ağ üzerinden başka ağlara erişim kolaylıkla yapılabilir.
5. **Kullanıcı türevli içerik üretimi (üre-tüketici):** Yukarıda da bahsettiğimiz gibi üre-tüketici kavramı sosyal medya kullanıcılarının kendi içeriklerini üretebiliyor olmaları durumuyla oluşan bir kavramdır. Aynı zamanda sosyal medya ortamında diğer kullanıcılarla iletişime geçilmiş olması ortak bir üretimi de mümkün kılar.

OECD'e göre kullanıcı türevli içerik üretimiyle, kullanımın özerkliği ve yaratıcılığı artar, aynı zamanda bireylerin iletişim teknolojilerini kullanabilme becerileri iyileşir. Yeni medya, herkesin kullanabildiği bir ortam olduğundan sosyal ve politik tartışmaların yapılabilmesini mümkün kılar ve bu durum farklı düşüncelerin bir arada olabilmesini sağlar (Akt: Öztürk, 2015: 294).

6. **Yayılım:** Yayılım özelliği sayesinde kullanıcının paylaştığı bir içerik bir başka kullanıcı tarafından da hemen paylaşılabilir. Böylece çok kısa sürede geniş kitlelere ulaşım mümkün olur.
7. **Sanallık (Arayüzde mevcudiyet hissi):** Sosyal medyanın yarattığı sanallık durumu kullanıcının orada var olduğunu hissetmesini sağlar.

Bütün bu özelliklerden de anlaşılacağı üzere sosyal medya, insanların kendilerini istedikleri biçimde anlatabilecekleri, paylaşımlar yapabilecekleri, içeriklerini üretebilecekleri ve etkileşimde bulunabilecekleri bir donanıma sahiptir.

3.9. Sosyal Medya Ortamları



Görsel 12- “We Are Social ve Hootsuite” Tarafından Yayınlanan “Digital in 2017 Global Overview” Raporunda Türkiye’de İnternet ve Sosyal Medya Kullanımı

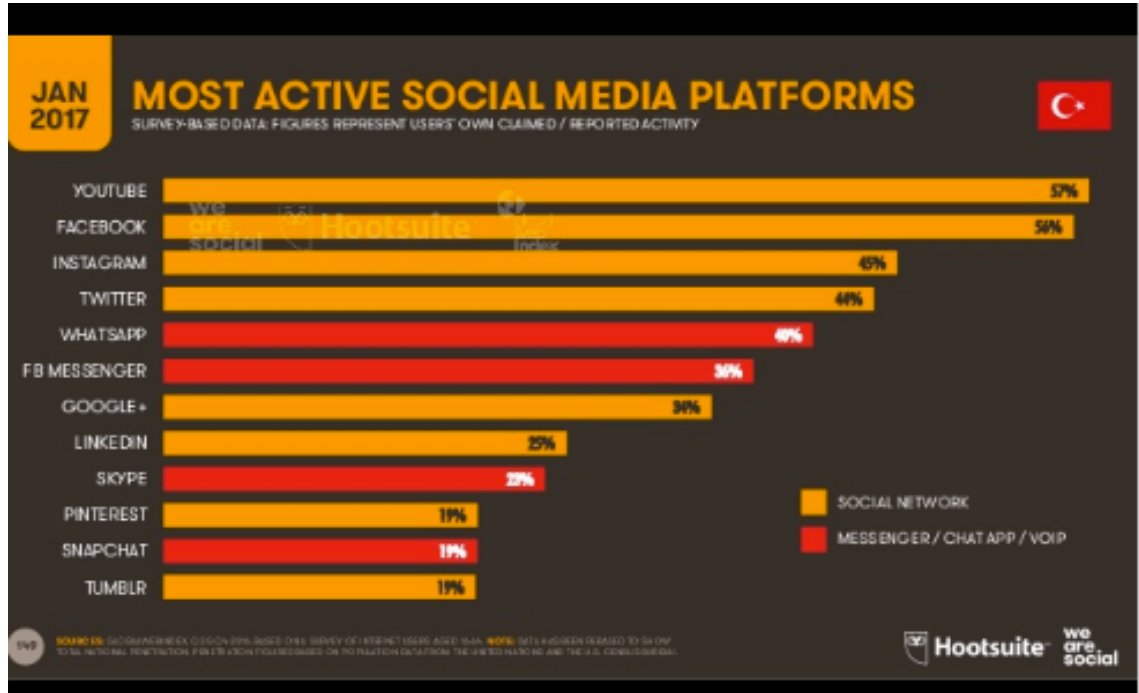
(<http://www.dijitalajanslar.com/internet-ve-sosyal-medya-kullanici-istatistikleri-2017/>,Erişim

Tarihi:02.07.2017)

“We Are Social ve Hootsuite’in 2017 yılında internet, ve sosyal medya kullanıcı istatistiklerini sunduğu “Digital in 2017 Global Overview” isimli rapora göre Türkiye nüfusunun %60’ı internet kullanıcısıdır. Mobil kullanıcı sayısı 71 milyon ve sosyal medyaya mobilden bağlanan kullanıcı sayısı ise 42 milyondur.

Sosyal medya ortamları çok çeşitlidir ve her geçen gün mevcut uygulamalara yenileri eklenir. İstatistiğe Türkiye’de kullanılan sosyal medya platformları açısından bakıldığında ilk dört sırada YouTube, Facebook, Instagram ve Twitter’ın yer aldığı gözlemlenir. Bu sebeple çalışmanın bu bölümünde, bu dört uygulamaya değinilecek ve

son bölümde seçilen örnekler de yine bu dört platformda yapılan paylaşımlardan derlenecektir.



Görsel 13- “We Are Social ve Hootsuite” Tarafından Yayınlanan “Digital in 2017 Global Overview” Raporunda Türkiye’de Sosyal Medya Platformlarının Kullanımı

(<http://www.dijitalajanslar.com/internet-ve-sosyal-medya-kullanici-istatistikleri-2017/>,Erişim Tarihi: 02.07.2017)

3.9.1. Facebook

Facebook, Şubat 2004’te Harward Üniversitesi öğrencisi Mark Zuckerberg, Andrew McCollum ve Eduardo Saver tarafından, öğrencilerin kendi aralarındaki iletişimi sağlamak amacıyla “The Facebook” adıyla kurulur. 2005 Ağustos’ta ismi “Facebook.com” olarak değiştirilir. İlk anda sadece Harward üniversitesi sınırlarında kullanılan Facebook kısa sürede birçok üniversiteye yayılır. Önce Boston Üniversitesi ve Boston College’de daha sonra İngiltere, Kanada, Meksika, Avustralya, Yeni Zelanda ve İrlanda’da kullanılır. Önceleri sadece üniversitelilerin birbirini arkadaş listelerine ekledikleri bir platformken Eylül 2006’dan sonra e-posta adresi olan herkesin üye

olabileceği bir siteye dönüşür ve o günden bu yana ücretsiz olarak herkesin kullanımına açılır (Hablemitoğlu ve Yıldırım, 2012:3),

Facebook, kullanıcıların kendilerine bir profil oluşturabildiği ve profillerinin arkadaş listelerine istedikleri insanları ekleyebildikleri, sosyal medyanın bütün özelliklerini içerisinde barındıran en gelişmiş sosyal ağ sitelerinin başında gelir. Kullanıcılar; her türlü durağan veya hareketli görüntüyü paylaşılabilir, kelime sınırlaması olmadan durum güncellemesi yapabilmek, fotoğraf albümleri oluşturup yer bildirimleri yapabilmek, Messenger uygulamasıyla özel sohbet edebilmek, profilini kimlerin göreceğini belirleyebilmek, ilgi alanlarına göre gruplar kurabilmek, organizasyonlarını planlayabilmek ve daha birçok şeyi Facebook aracılığıyla yapabilir. Her geçen gün gerçekleşen yeni teknolojik gelişmeleri takip eden ve kendini yenileyen Facebook hala üye sayısını artırmaya devam eder.

27 Haziran 2017’de Mark Zuckerberg kendi profil hesabından yaptığı paylaşım, Facebook’un tüm dünyadaki üye sayısının 2 milyar kişiye ulaştığını duyurur (<https://www.facebook.com/zuck?fref=ts>, Erişim Tarihi: 02.07.2017).



Görsel 14- Facebook Kullanıcı Sayısı Duyuru

(<https://www.facebook.com/zuck?fref=ts>, Erişim Tarihi: 02.07.2017)

İnsanlar; arkadaş bulup çevrelerini genişletmek, diğer kullanıcıların neler yaptığını gözetleyip denetlemek, video, fotoğraf, müzik, düşünce paylaşımında bulunmak, oyun oynamak, oluşturulan grup sayfaları sayesinde örgütlenebilmek gibi amaçlarla Facebook kullanırlar. Ayrıca Facebook çok sayıda kullanıcıya sahip olduğu için siyasi partilerin propagandalarını yapabildiği, ticari firmaların kendi ürünlerini tanıtır ve pazarlayabildiği bir mecra olarak da kullanılır (Çakır, 2011:184).

3.9.2. Twitter

Facebook'tan sonra 2006 yılının Mart ayında San Francisco'da Jack Dorsey tarafından geliştirilen Twitter, kullanıcılarına anlık ve kısa bildirimlerle paylaşım olanağı sunan mikroblog uygulamalarından biridir. Mikrobloglar, fotoğraf, link, metin gibi iletilerin etkileşimli olarak paylaşımını sağlayan ortamlardır. Twitter'ın bir mikroblog olarak sınıflandırılmasının sebebi, kullanıcıların paylaşımlarının 140 karakterle sınırlandırılmasıdır. "Tweet" olarak isimlendirilen iletilerin her biri en fazla 140 karakter olabilir ancak atılan tweet sayısında bir sınırlama yoktur. Türkçeye "cıldamak" olarak çevrilen tweet kelimesinden türeyen Twitter'da kullanıcıların isteğine göre sınırlı kişiye veya tüm kullanıcılara açık bir şekilde yayın yapılabilir (Kutlu,2013:118).

Kısa iletiler şeklinde kullanılması sebebiyle ağ ortamlarındaki "SMS" olarak da tanımlanabilen Twitter, bireylerin düşüncelerini ifade etmek, diğer kullanıcıların görüşlerinden haberdar olmak, gündemi takip etmek gibi amaçlarla kullanılır. Aynı zamanda Twitter'da etiket (hashtag) uygulaması sayesinde, aranan bir kelimeyle ilgili daha önce kimlerin nasıl paylaşımlar yaptığının dökümüne ulaşılabilir olması dünya gündemini takip etmeyi ve sosyal medyadaki muhalif örgütlenmeyi kolaylaştırır. Bu özelliği sebebiyle Twitter zaman zaman iktidarın yasaklamalarına konu olmuştur.

3.9.3. YouTube

En popüler video paylaşım sitesi olan YouTube Kasım 2005'te Jawed Karim, Chad Hurley ve Steve Chen tarafından kurulur. Bu üç arkadaş yeniden izlemek istedikleri televizyon kayıtlarının internette bulunmasının zorluğu fikrinden hareketle kullanıcıların kendi videolarını yükleyebileceği ve yüklenmiş videoları izleyebileceği bir platform kurar (Lister'dan Akt. Çomu,2012:75).

Kullanıcıların kendi çektikleri amatör veya profesyonel videoları da paylaştığı bu platformda birçok kişi izlenme sayıları nedeniyle ünlü olmuştur. Dolayısıyla insanlara aynı zamanda kendilerini dünyaya tanıtabilme olanağı da sunan bir sosyal ağıdır.

YouTube’da kullanıcılar paylaşılan videoların altına yorumlar yazabilir, videolarının linkini diğer paylaşım sitelerinde de paylaşabilir. Geleneksel medyada içeriklerin saatli ve programlı oluşu nedeniyle televizyondan izlenemeyen bir program YouTube aracılığıyla istenilen her zaman izlenebilir hale gelir.

Kullanıcı türevli içerik üretimine olanak tanıyan bu uygulamayla kişiler videoların altına yorumlar yapma, yanıt videoları paylaşma gibi yollarla birbirleriyle iletişime geçebilir.

3.9.4. Instagram

2010 yılında Mike Krieger ve Kevin Systrom tarafından kurulan Instagram kullanıcıların cep telefonlarından çektikleri fotoğrafları, isterlerse filtreleyerek ağ ortamında paylaşma olanağı sunan bir uygulamadır (Domaç, 2011:61)

Akıllı telefonların hem fotoğraf çekebilme hem internet kullanabilme özelliklerini bir arada sunan yapısına uygun olarak tasarlanmış Instagram önceleri sadece fotoğraf paylaşılabilen bir ortamken, artık video, hikaye, bumerang gibi uygulamaların da kullanılabildiği bir donanıma bürünmüştür. Kullanıcılar birbirlerinin fotoğraflarını görüp beğenebilir ve yorumlar yapabilir. Tıpkı diğer platformlarda olduğu gibi her geçen gün yeni özellikleriyle kendini geliştiren Instagram’da ayrıca birbirini takip eden kişiler karşılıklı özel sohbet edebilir.

Bu dört sosyal ağ platformu arasında da bağlantı kurulabilir. Instagram’a yüklenen bir video veya fotoğrafı aynı anda Facebook ve Twitter’da paylaşmak veya YouTube’daki bir videoyu diğer platformlarda paylaşmak mümkündür.

3.10. Sosyal Medyanın Birey ve Toplum Üzerindeki Etkileri

Yeni medyanın hayatımıza girmesi hem bireyi hem de toplumu birçok açıdan etkilemiş ve değiştirmiştir. Bugün insanların büyük bir çoğunluğu günün her anı cep telefonlarından sosyal medya hesaplarını kontrol edebilir durumdadır. Bilgi çağı denilen bu yeni medya çağında, insanların ihtiyaçları ve ihtiyaçlarını karşılama biçimleri farklılaşmış ve bu değişim sosyal, politik ve ekonomik ortamda da etkisini göstermiştir. Bireylerin ruhsal durumlarından, firmaların pazarlama stratejilerine kadar birçok şeyi

etkileyen sosyal medyanın yarattığı değişime tek yönlü bakmak yanlış olacaktır. O nedenle sosyal medyanın yarattığı dönüşüm ve sunduğu fırsatlar hem olumlu hem olumsuz sonuçlarıyla değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Sosyal medya kullanım nedenlerini kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı ışığında açıklayan Anık, sosyal medyanın bireyin psikolojisi üzerindeki etkilerini temel alarak onları sosyal medya kullanımına iten dört önemli motivasyon üzerinde durur. Bunlardan ilki, bireylerin sosyal medyayı, günlük hayatın stresinden uzaklaşma, böylece bir rahatlama ve arınma yaşama ihtiyaçlarını doyumaya çalışmaları nedeniyle kullandıklarına ilişkindir. İkincisi bireyin kendi belirlediği sınırlar çerçevesinde, istediği medya kanalını seçerek bireysel ilişkilerini geliştirmek, dost, arkadaş edinmek ve sanal dünyada da olsa yalnızlıktan kurtulmak ihtiyacı sebebiyle sosyal medya kullanmasıdır. Üçüncü motivasyonları kendini tanıtmak, başkalarını etkileme, takdir edilme, başarılı olduğunu hissetme gibi ihtiyaçlarını karşılamak istemeleridir. Son olarak bireyler, savunduğu değerlerin başkalarınca da teyit edildiğini görme, onaylanma gibi ihtiyaçları sebebiyle medyaya bağımlıdırlar (Güleç, 2016: 32).

Sosyal medyaya bu kadar bağımlı hale gelinmiş olmasının en önemli sebeplerinden biri yukarıda ifade edilen tüm ihtiyaçların da sosyal medyada giderilebilecek olduğuna dair kuvvetli inançtır. Bu durumun aşırıya kaçması, günün her anı sosyal medya hesaplarını kontrol etmek isteyen bireylerin dünyayla bağlarının kopması, sanal dünya ile reel dünyayı karıştırır hale gelmesi ve bunun sonucu kendini gerçeklerden soyutlaması tehlikesi oluşabilir (<http://www.birgun.net/haber-detay/ego-chat-neredesin-burada-misin-sen-kimsin-105791.html>, Erişim Tarihi: 04.07.2017). Bireylerin ciddi psikolojik sorunlar yaşıyor olmasına sebep olan bu internet veya sosyal medya bağımlılığı, FOMO olarak ifade edilen bir hastalık halini alabilir. Kaygı bozukluğunun bir çeşidi olan FOMO (Fear of Missing Out) 2013 yılından bu yana literatürde yerini alan bir hastalıktır. İnsanların uyanır uyanmaz telefonlarına bakmaları, gece uyurken atılan tweetleri merak etmeleri, sürekli paylaşım yapma isteğinde olmaları, yaptıkları paylaşımın ne kadar beğeni aldığını sürekli merak edip kontrol etmeleri ve sosyal medya hesaplarına ulaşamadıklarında kaygılanıyor olmaları şeklinde belirtiler gösteren FOMO'ya neden olan sosyal paylaşım siteleri, Yeşilay'ın yaptığı bir

araştırmaya göre sırasıyla; Twitter, Facebook, Instagram, WhatsApp, YouTube, Google maps, Foursquare, Pandora, Vine, Candy Crash, Flipboard'dur. (<http://www.insulapsikoloji.com/makaleler/fomo/9/>, Erişim Tarihi: 04.07.2017).

İnternetin hayatımıza girişiyle başlayan bu değişim ve bizi nihayetinde sosyal medya kullanımının bu denli yaygınlaşmasına götüren süreç özellikle cep telefonu teknolojilerinin gelişmesiyle şahikasına ulaşır. Artık her an bilgiyi elinde tutan ve cep telefonunu bir uzvuymuşçasına yanında taşıyan yeni insanın sahip olduğu enformasyon imkanı bireyler arasındaki “Sayısal Uçurum (Digital Divide)” adı verilen farkın kapanmasına yol açar. Literatürde “erişim uçurumu” (digital gap), “sayısal eşitsizlik” (digital inequality) ya da “sayısal bölünme” (digital division) gibi isimlerle de anılan bu kavram OECD'ye göre, insanların bilgi teknolojilerine erişim konusunda yaşadıkları eşitsizlik olarak tanımlanır (Şen, Akdeniz, 54). Çevrimiçi kütüphaneler, uzaktan eğitim gibi olanaklarla bireyler, bölgeler ve hatta ülkeler arasında oluşabilecek bu farkın gittikçe kapanması yaygın sosyal medya kullanımının olumlu gelişmelerinden olarak görülür. Ancak Castells bu durumu, bireylerin enformasyon bombardımanına maruz kalmasına sebep olduğu düşüncesiyle eleştirir (Kırık, 2013: 234).

Eğitimli veya eğitimsiz olması fark etmeksizin herkesin rahatlıkla ve bir ücret ödemeksizin sosyal medyayı kullanabiliyor oluşu da yine bu eşitsizliğin azalması noktasında bir gelişme olarak görülür. İnsanların zaman ve mekân sınırlaması olmadan dilediği içeriğe ulaşabiliyor olması geleneksel medyanın sunduğu sınırlı olanaklara rağbeti azalttığı düşünülmektedir. Öyle ki televizyon dizileri bile televizyonlarda değil internet ortamında izlenir hale gelmiştir. Yakın zamanda internet ortamında çok izlenebiliyor olmasına rağmen televizyonda yeterli reytingi almadığı gerekçesiyle yayından kaldırılan dizilerin varlığı bu sektörü de sosyal medyaya kaymaya itmiş ve böylece sadece internet aracılığıyla izlenebilen yeni diziler yapılmaya başlanmıştır. Benzer durum müzik sektörü için de geçerlidir. İnsanların araçlarında bile internete bağlanarak müzik dinleyebiliyor olmasını sağlayan bu yeni teknolojiler yeni müzik sitelerinin ve albüm biçimlerinin oluşmasına sebep olmuştur. iTunes, Spotify gibi uygulamalar bunlara örnek verilebilir.

Bireyler günlük tempolarına devam ederken buldukları boşluklarda bilgisayarlarından veya tabletlerinden hatta cep telefonlarından bile bağlantı sağlayarak kullanabildikleri online eğitim hizmetleri sayesinde, zamanı daha uygun kullanabilirler. Üniversitelerin uzaktan eğitim bölümleriyle yüksek öğrenim görebilir veya çeşitli kurslara, seminerlere ve atölyelere de katılabilir. Bunlar aynı zamanda interaktif programlardır. Dersi dinlerken bir yandan da soru sorulabilecek, konuya katılabilecek ortamı sağlayan donanımları vardır.

Sosyal paylaşım ağlarıyla yeni insanlar tanımak veya mevcut tanıdıklar hakkında sürekli haberler alabiliyor olmak durumunun, arkadaşlık bağlarını kuvvetlendirdiğine yönelik görüşler vardır. Cambie ve Ooi tarafından yapılan bir araştırmaya göre insanların sanal ortamda kurdukları arkadaşlıklar reel hayata da yansır ve insanlar yalnızlıkla ilgili sorunlarını çözebilir. Ancak Mora, bu durumun “iletişimsizlik” yarattığını düşünür (Kırık, 2013: 230). Yüz yüze iletişimin sağladığı, ses, mimik, koku gibi faktörler sanal ortamda varlığını yitirir. İnsanlar birbirlerini konuşarak tanımak yerine birbirlerinin sosyal medya hesaplarına bakarak önyargı oluşturmak yoluna giderler. Bu da benmerkezci, empati yeteneğini kaybeden ve çok fazla kişiyle iletişim halindeymiş gibi gözüküyor olmasına rağmen yalnızlaşan insanların oluşmasına sebep olur.

Sosyal medyanın sağladığı en önemli özelliklerden biri bireylerin sadece kendi küçük çevrelerinden oluşan dünyalarının büyümesi olarak gösterilebilir. Eskiden sadece komşusunun evde olup olmadığından haberdar olabilecekken artık herkes ve her şey hakkında bilgi sahibi olabilmesini mümkün kılan büyük bir özgürlük ve enformasyon alanı sağlanmıştır. Bu alanın varlığıyla bireyler artık tüm dünyanın gelişmelerini izleyebilecek ve haberlerin altına yaptıkları yorumlarla da konuya müdahil olabilecek konumdadır. Böylelikle insanlar düşüncelerini özgürce ifade edebilir, kamuoyu oluşturulmasına katkı sağlayabilir ve toplumsal örgütlenmeler gerçekleştirebilir. Fakat diğer yandan, medyanın kuralsız yapısı, insanların yüz yüze söyleyemedikleri şeyleri sanal ortamda daha rahat söyleyebiliyor oluşları olumsuz sonuçlara da yol açar. Özellikle yeni medyanın ve sosyal medyanın nefret söylemi üretimine sebep olduğuyla ilgili yapılan birçok araştırma mevcuttur. Sadece haber sitelerindeki haberlere yapılan

yorumlarla bile büyüeyebilen nefret söylemleri, sosyal medya ortamlarında, ırkçı, cinsiyetçi, ötekileştiren, aşağılayan, metin, video, fotoğraf paylaşımın yapılmasıyla daha da ciddi boyutlara varabilir. Sosyal medya kullananlar içerisinde çocukların veya konu hakkında henüz fikri olmayan bazı insanların bir önyargı oluşturmaya yol açabilecek olması açısından bu durum, ciddi toplumsal sorunların oluşmasına sebep olabilir. Dolayısıyla sosyal medya nefreti üreten ve aynı zamanda da nefreti öğreten bir alana dönüşebilir (Öztürk, 2017: 99).

Diğer yandan sosyal medya kullanımı ile ilgili ortaya çıkan önemli bir tartışma konusu, mahremiyet kavramına ilişkindir. Sosyal medyada fotoğrafını, fikirlerini, nereye gidip kimlerle gezdiğini ne yediğini ne hissettiğini sürekli paylaşan birey artık biricikliğini yitirir. Reel iletişimde insanların ihtiyaç duydukları özel alanı oluşturan mesafeyi, sosyal medya neredeyse ortadan kaldırır. Kişilerin özel alanı artık kamusal alanın bir ürünü haline gelir. Teknolojinin kişilere hem kendilerini hem başkalarını açıkça dikizleme olanağı verdiğini düşünen İngiliz sosyal bilimci Kevin Robins, Uyanık ile 2009 yılında yaptığı söyleşide şöyle söyler:

“Bana göre açık bir şekilde bir narsisizm yani kendine hayran olma durumu var burada. Kendinizi bir birey olarak sergilemek ve kendi varlığınızı arkadaşlarınızla paylaşmak. Gülen yüzler dünyası bu. Herkesin çok rahat ve bireyci görüldüğü bir dünya. Açıkçası sosyal medyanın üretken ve yapıcı amaçlar için kullanılmasından çok uzaktayız. Bir teşhir dünyası burası” (Uyanık, 2013:3).

Bugün hala oluş hali devam eden sosyal medyanın olumlu ve olumsuz etkilerinin birçok çalışmanın daha konusuna dahil olacağı kuşkusuz. Çok hızlı büyüyen, gelişen ve insan algısını ve yaşamını değiştiren bu etkilerin gerçek sonuçlarını belki de yıllar sonra tam anlamıyla kavrayabileceğiz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SOSYAL MEDYADA SOSYO-POLİTİK ELEŞTİRİ ÖRNEĞİ OLARAK DEVEKUŞU KABARE

Devekuşu Kabare oyunlarının kabare tiyatrosu ve epik tiyatro ile ilişkisini inceleyip ardından iletişim alanında yaşanan gelişmelere değindikten sonra bu bölümde; kuruluşundan bu yana hala izlenmeye, paylaşılmaya devam eden oyunların, bugünün izleyicisiyle kurduğu ilişkiyi anlamlandırmak amacıyla, sosyal medyada paylaşılan oyunlar ve oyunlara yapılan kullanıcı yorumları analiz edilecektir. Ele alınan örnekler seçkisiz örneklem metoduyla belirlenmiş ve kullanıcıların isimleri mahremiyetleri göz önünde bulundurularak kapatılmıştır. Özellikle en çok kullanılan dört sosyal paylaşım sitesi YouTube, Facebook, Twitter ve Instagram'dan seçilen örneklerde genellikle son bir yıl içinde yapılan güncel paylaşımlara yer verilmiş ve böylece ulaşılan sonucun güncel olana dair fikir vermesine özen gösterilmiştir.

4.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmada amaçlanan, Devekuşu Kabare oyunlarını bugün hala izleyen ve paylaşan insanların, içinde bulundukları sosyo-politik süreci eleştirebilme ihtiyacını karşılarken, topluluğun oyunlarını araçsallaştırdığına ilişkin savın ispatlanmaya çalışılmasıdır.

Ocak 2017'ye kadar yapılan tezler araştırıldığında Devekuşu Kabare'yi konu edinen üç teze ulaşılmaktadır. Bunlardan ilki 1989 yılında Gürol Tonbul tarafından Dokuz Eylül Üniversitesi, Sahne ve Gösteri Sanatları bölümü, yüksek lisans tezi olarak yazılan “Geleneksek Türk Tiyatrosunun Temel Güldürü Öğeleri ve Türk Kabare Oyunlarındaki Yansımaları” başlıklı çalışmadır. İkinci çalışma 1999 yılında, İstanbul Üniversitesi, Sahne ve Görüntü Sanatları bölümü, yüksek lisans tezi olarak, Ragıp Ertuğrul tarafından yazılmış, “Türkiye’de Kabare Tiyatrosu” başlıklı çalışmadır. Bu tezde genel olarak Türkiye’deki tüm kabare tiyatrolarına odaklanılmış olduğundan, Devekuşu Kabare’ye kabare tiyatrosu türü olarak değinilmiştir. Diğer bir çalışma ise 2008’de Ezgi Metin tarafından Gazi Üniversitesi, Halk Bilimi bölümü yüksek lisans tezi olarak yazılan “Kent Kültürünün Geleneği Yansıtan Mizahi Eleştirisi: Devekuşu

Kabare” isimli çalışmadır. Bu çalışmada Devekuşu Kabare’nin tüm oyunları taşıdıkları geleneksel halk tiyatrosu özellikleri açısından incelenmiştir.

Devekuşu Kabare oyunlarının taşıdığı sosyo-politik eleştiri unsurları ve epik tiyatro ile ilişkisi bağlamında incelenmesi yoluyla, oyunların bugünün izleyiciyle kurduğu bağın araştırılması ve bu bağın yeni medya ile değişim yaşamış olup olmadığının tespitinin yapılmaya çalışılması bu çalışmanın özgünlüğünü ve önemini oluşturur.

4.2. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada öncelikle seçkisiz örneklem yoluyla belirlenen oyunların eleştirel bir yaklaşımla dramaturjik analizi yapılacak, ardından oyunlara yapılan yorumlar söylem analizi yöntemiyle incelenmeye çalışılacaktır.

Kaynağı Aristoteles’in Poetika’sına kadar uzanabilecek dramaturji kavramının modern anlamda kurucusu Alman G.E. Lessing’dir. Lessing’in “Hamburg Dramaturgisi 1767/69” isimli eserinde yer verdiği bu kavram ardından politik tiyatronun kurucusu Piscator ve epik tiyatronun kurucusu Brecht tarafından geliştirilir (İpşiroğlu, 1995:14).

Dramaturji; bir tiyatro oyununun hem sunuluş biçimi hem taşıdığı anlamlar açısından çözümlenmesi ve yorumlanmasıdır. Dramaturjiyi yapan kişi dramaturg; incelediği oyunun, yazarının yaşadığı dönemdeki toplumsal koşulların izlerine de dikkat ederek, ana ve yan izleklerini bulur, gönderme alanlarını tespit eder ve oyunun bugünün izleyicisine ne söylediğini ya da söyleyebileceğini analiz eder (İpşiroğlu, 1995:14).

Bu tanımlardan hareketle oyunlar; oynandığı dönemde sorunsallaştırılan unsurların neler olduğuna, bunların işleme biçimlerine ve bugünün seyircisiyle kurulan ilişkinin özüne odaklanılarak analiz edilecektir.

Devran (2010:56) söylemin, birçok tanımı olduğunu ancak, en yaygın kullanımın ‘birden çok cümleyi içeren birbirine bağlı dil parçaları’ olduğunu söyler.

Van Dijk (2018:13) insanların davranışlarının ve ideolojilerinin söylem yoluyla belirlendiğini ve iktidarın kişilerin önce söylemlerini ve böylece de zihinlerini ele

geçirdiğini düşünür.

Punch'a göre söylem, bir iletinin sadece içeriğini değil, onu söyleyeni, dinleyeni, amacını yani kim, neye dayanarak, kime, ne söylüyor ve söyleyenler neyi hedefliyor gibi soruların cevaplarını da kapsar (Çelik ve Ekşi, 2008:100).

Söylem analizi ise, semantik anlamının da ötesinde, derinindeki anlamlarını bulmak amacıyla metnin yapısökümünün (deconstruction) yapılması ve böylece metne işlemiş kültürel, politik ve sosyal bağlamları ortaya çıkarma çabasıdır (Sözen, 2013:109).

J. Derrida, söyleme, metin merkezli bakar ve yapısökümcü analiz gerçekleştirir. Metnin bir kod açma alanı olduğunu, hiçbir metnin saf bir anlamı olmadığını ve ayrıca hiçbir söylemin yüzde yüz gerçeklik taşımayacağını savunur (Elbirlik, T.ve Karabulut, F. 2015:34).

Yapısökücülük dilin kesin ve tutarlı anlamlar üretiyor olduğu düşüncesine şüpheyile yaklaşan ve yazarın söylemek istediği ile metnin dile getirdiği arasındaki farkı ortaya koymaya yarayan bir bakış açısidir (Moran, B. 2013:205).

İncelenen tanımlar ışığında bu çalışmada, oyunlarla ilgili kullanıcı yorumlarının yapısökümü yapılarak söylenmek istenen ve söylenen arasındaki farklar, söylemin oluşturulmasına neden olan motivasyonlar analiz edilmeye çalışılacak ve böylelikle kişileri, bugün Devekuşu Kabare'yi izliyor olmaya iten sebepler anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

4.3. Araştırmanın Varsayımları ve Sınırlılıkları

Araştırmada kişilerin sosyal medya kullanım nedenlerinin reel hayatta karşılayamadıkları ihtiyaçları karşılamak olduğu ve kişilerin söylemlerinin analizi yapıldığında onları yorum yapmaya iten motivasyonların ortaya çıkarılabileceği varsayılmaktadır.

Araştırmanın evreni çoğunlukla son bir yılda YouTube, Instagram, Twitter ve Facebook’da Devekuşu Kabare videolarına yapılan yorumlardan seçkisiz örneklem metoduyla belirlenen yirmi bir yorumun analizi ile sınırlandırılmıştır.

4.4. Analiz ve Bulgular

Bu bölümde önce Devekuşu Kabare’nin *Deliler* oyunundan *Sekiz Sene Sonra* isimli bölümün dramaturjik yorumu yapılacak ve bölümün paylaşılan videolarına yapılan kullanıcı yorumları söylem analizi yöntemiyle incelenecek, ardından Devekuşu Kabare’nin *Yasaklar* isimli oyununun dramaturjisi yapılacaktır. Böylece Devekuşu Kabare videolarının sosyal medyada bir sosyo-politik eleştiri nesnesi olarak kullanıldığına dair görüş kanıtlanmaya çalışılacaktır.

4.4.1. “Deliler” Oyunundan “Sekiz Sene Sonra” İsimli Bölümün Dramaturjik Yorumu

Bu bölümde ilk önce oyunun künyesi, sonra oyunun konusu ve dramaturjisi ardından da kullanıcı yorumlarının söylem analizi yapılacaktır.

4.4.1.1. Oyunun Künyesi:

- **Yazan:** Turgut Özakman
- **Yönetmen:** Zeki Alasya
- **Oyuncular:** Zeki Alasya, Metin Akpınar, Nevra Serezli, Nezih Tuncay, Sema Yunak, Ali Yalaz, Selim Naşit, Demet Akbağ, Suat Sungur, Tunç Özdi, Mustafa Uzunyılmaz, Özdemir Çiftçioğlu



Görsel 15- Deliler-Sekiz Yıl Sonra (1)

(https://www.google.com.tr/search?q=deveku%C5%9Fu+kabare+deliler+sekiz+y%C4%B1l+sonra&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjGv-Ttj9vUAhWIYIAKHVr1CR8Q_AUICygC&biw=708&bih=589#tbm=isch&q=deveku%C5%9Fu+kabare+deliler+akm&imgc=OM4FuTP0d514HM:, Erişim Tarihi: 26.06.2017)

4.4.1.2. Oyunun Konusu ve Dramaturjik Yorumu

Sekiz sene sonra isimli skeçte, 12 Eylül 1980 darbesi sırasında şuurunu kaybedip sekiz yılını akıl hastanesinde geçiren bir insanın, iyileşip hastaneden çıkıyor olmasına rağmen, 1988 yılına adapte olamayışı üzerinden, ülkede sekiz yıl içinde yaşanan hızlı değişim sorunsallaştırılır.



Görsel 16– Deliler – Sekiz Sene Sonra (2)

(https://www.google.com.tr/search?q=deveku%C5%9Fu+kabare+deliler+sekiz+y%C4%B1l+sonra&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjGv-Ttj9vUAhWIYIAKHVrICR8Q_AUICygC&biw=708&bih=589, Erişim Tarihi.26.06.2017)

Türkan'ın (Nevra Serezli), babası (Metin Akpınar) 1980'de girdiği akıl hastanesinden 1988'de çıkar. Baba, hastaneye girmeden öncesini hatırlamaktadır ancak aradaki sekiz yıllı ilgili bir şey bilmez. Hatta ne kadar zaman geçtiğinin de farkında değildir. Türkan, yardımcısı Kevser'e (Demet Akbağ) babasının dışarıdaki eski yazı ilanlar, takside çalınan Arapça şarkılar ve taksi parasının üç bin lira oluşuyla karşılaşınca geçirdiği şoktan bahseder. En son hatırladığı maaşı yedi bin lira olan bir insanın üç bin lira taksi ücretiyle karşılaşmasının kolay olmadığını vurgular. Bu diyalog üzerinden anlaşılır ki, sekiz yıl içerisinde Arap sermayesi ve kültürü ülkeye yayılmış ve enflasyon ciddi oranda yükselmiştir. Ancak Baba'nın karşılaşacağı sürprizler bu kadarla sınırlı değildir. Eskiden meyhaneci olan damadının (Zeki Alasya) politikaya atıldığını, müteahhitlik yaptığını, aynı zamanda da din kitapları sattığını öğrenir. Ardından torunlarının içinde bulunduğu kültür karmaşasını görmek onu daha da hayrete düşürür. 80 sonrasında ekonomide serbestleşme ve özelleştirme politikalarının yarattığı etkilerin sonucu ortaya çıkan yeni tipolojiler ve yeni üretim-tüketim biçimleriyle karşılaşan

Baba, bu etkilerin dil, giyim, meslek, inanç sistemleri, toplumsal değer yargıları ve kültürel kodlarda yarattığı değişime tanık olur. Her karşılaştığı yenilik karşısında gittikçe şaşkınlığı tırmanan Baba, damadının evindeki toplantıya katılanları görür, konuşulanları da duyunca iyiden iyiye aklını yitirir ve hastaneye geri dönmek ister. Moda diye siyasete atılan politikacılar ve alışveriş merkezleri, gökdelenler yapmak için arsa arayan müteahhitlerin olduğu toplantıda, Baba için bardağı taşıran son damla, toplantıdakilerin Taksim'deki Atatürk Kültür Merkezi'ni yıkmaya ve yerine gökdelen yapmaya karar vermeleridir.



Görsel 17-Deliler-Sekiz Sene Sonra (3)

(https://www.google.com.tr/search?q=deveku%C5%9Fu+kabare+deliler+sekiz+y%C4%B1l+sonra&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjGv-Ttj9vUAhWIYIAKHVr1CR8Q_AUICygC&biw=708&bih=589#tbm=isch&q=deveku%C5%9Fu+kabare+deliler+akm&imgc=GqivzOoV5qi42M;Erişim Tarihi.26.06.2017)

Sekiz Yıl Sonra, 80 öncesi dışa kapalı ithal ikameci politikaların yerini dışa açık Neo-liberal politikalara bıraktığı bir ortamda yaşanan hızlı değişim ve dönüşümün yarattığı kültürel yozlaşmayı, bireysel yararın toplumsal yararın önüne geçmesini, sosyal, politik, kültürel ve ekonomik alanlarda ortaya çıkan karmaşayı görünür kılar. Ve kısacık zamanda yaşanan bu değişimin köksüz, plansız oluşuna dikkat çeker.

Metin, kısa sürede yaşanan değişimin boyutlarının daha net anlaşılması açısından süreci hiç yaşamamış birini, yeni zamanın orta yerine bırakır. Baba dışındaki hiç kimse olan biteni yadırgamaz. Değişim diğerlerince içselleştirilmiş ve olağanlaştırılmıştır. İzleyicinin iki dönem arasındaki uçurumu görmesi ve olağan kabul ettiği gerçeklere uzaklaşarak dışarıdan bakabilmesi, onları sorgulaması istenir. Baba'nın yaşadığı şok basit bir kuşak çatışmasından ibaret değildir. Ülke, sosyal, ekonomik, siyasi, kültürel her anlamda ciddi, köksüz ve dejenere bir biçimde değişmiştir. Oyun bu değişimi eleştirirken, eski/yeni karşıtlığı yaratarak eskinin daha iyi olduğundan bahsetmeye çalışmaz. 'Eski' de sorunludur. Baba, ülkeyi 12 Eylül darbesine götüren süreçte bardağı taşıran son damla olduğu düşünülen 6 Eylül Konya mitinginde, istiklal marşını yuhalayan, şariat istiyoruz diye sloganlar atan grubun yaptıklarını görünce, "Atatürk'ün memleketinin" değerlerinin hiçe sayılmış olması sebebiyle aklını yitirmiştir.

Ancak 'yeni' de kötüdür ve Baba 'yeni' olana adapte olamaz. Toplumun bir parçası değildir artık. Yeni düzenin kuralları ve değer yargılarında yanlış olanı görür ancak kimse onu ciddiye almaz. Kızı bile alışması gerektiğini söyleyerek onu paylar.

Baba'nın torunlarıyla karşılaştığı sahnede kapitalizmin ve küreselleşmenin dile, kıyafetlere ve değer yargılarına nasıl sızdığının altı çizilmeye çalışılır. İngilizce kelimelerin günlük konuşmaların içine sızmış olması, Baba'nın yeni dile de yabancı olması sonucunu doğurur. En temel iletişim aracı olan dil bile artık onun başkalarıyla anlaşabiliyor olmasına yardım edemez.

Oyun 80 sonrası küreselleşmenin etkileriyle ortaya çıkan yeni giyim tarzlarını bir çeşitlilik olarak değil kültürel bir karmaşa ve kargaşa olarak yorumlar. Bu yorum, evin genç kızının aerobik yaparken giydiği dar kıyafetlere, türbanlıların başlarını bağlama biçimlerine eleştiri getirilerek verilir. Bu tercih, moda daha çok genç kızların ilgi alanıymış ve hedef kitle onlarmış gibi bir algı oluşmasına neden olur. Diğerlerinin kostüm seçimlerinde bir değişiklik yoktur.

Kullanılan dekor ve aksesuarlar yaşanan dönüşümün izlerini taşır. Damat başında takkesi elinde tespihi ile sahneye girer. Aynı zamanda evin salonu olarak temsil edilen yerde Arapça bir tablo vardır. Dekor bir masa, sandalyeler ve bir koltuktan

oluşur. Sadece oynama esnasında mizansenlere uyum sağlayacak kadar minimal ve işlevsel bir dekor tercihinde bulunulmuştur.

Oyunun hesaplaşmaya çalıştığı birçok kavramın içinde bulunduğumuz dönemin de sorunları olması, bugünün izleyicisinin oyunla kurduğu bağı sağlamlaştırır. Din, dil, kültür, politikadaki benzer durum, bugünü eleştirmek isteyen insanların bu oyun aracılığıyla düşüncelerini dile getirmesine yol açar. Ayrıca oyunu diğerlerinden daha özel kılan şey AKM binasıyla ilgili olan bölümdür. Oyunun oynanışından bu yana yaklaşık 20 yıl geçmiş olmasına rağmen hala gündemde olan bu spesifik örnek oyunun güncelliğini kaybetmemesinin en önemli nedenlerinden biridir.

4.4.1.3. Oyuna İlişkin Kullanıcı Yorumlarının Söylem Analizi Yöntemiyle Değerlendirilmesi

Sekiz yıl sonra özellikle son sahnede AKM binasının yıkım kararına Baba'nın verdiği tepki sebebiyle kullanıcıların paylaşımlarına konu olur. Hala güncelliğini kaybetmeyen ve bir türlü de çözülemeyen bu konu gündeme geldikçe videonun paylaşımı artar. İlgili videoyu bugünün sosyo-politik ortamını eleştirmek için kullanan sosyal medya kullanıcılarının yorumlarından 10 örnek analiz edilmeye çalışılacaktır. Yorumlar seçkisiz örneklem yöntemiyle oluşturulmuş, kullanıcıların mahremiyetleri dikkate alınmış ve isimleri kapatılmıştır.

Örnek 1:

478 görüntüleme

Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir.

#devekusukabare

-Denizati-

Devekuşu Kabaresi efsanedir 🤔🤔🤔🤔🤔 video kasetlerinin yanı sıra teyp kasetleri de yok satardı.Evinde video oynatıcısı olmayan izleyemesede dinlerdi. Dönemin toplum ve siyasetini de çok güzel hicivleyerek eleştirmişlerdir. Yasaklar, Deliler, Aşkolsun, Beyoğlu Beyoğlu hatırlayabildiklerim. Sansürün diz boyu, iletişim ve medyanın bugünkü gibi umman olmadığı dönemde büyük kitlelere ulaşmış çok başarılı ve efsane olmuş bir ekip 🤔🤔🤔 Kardeşimle haaaaa bazı repliklerini kullanırız. 🤔🤔 Paylaşım için teşekkürler. Sanatla hoşçakalın 🤔🤔

Örnek 1

(<https://www.instagram.com/p/BS8jGLnDpFo/?tagged=devekusukabare&hl=tr>: Erişim Tarihi: 23.06.2017)

İncelenecek olan ilk örnek Instagram’da yapılan bir paylaşımın altına yapılan iki yorumdan oluşur. Yorum yapan ilk kullanıcı, bugün hala tartışma konusu olan AKM binasının durumu ile ilgili tepkisini, videonun altına Atatürk’e ait bir cümle yazarak gösterir. “*Sanattan yoksun olan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir*” şeklindeki cümleyi kullanmış olması, AKM binasına çift yönlü bir anlam yüklediği şeklinde yorumlanabilir. Binanın yıkılışını hem ‘sanatın yok edilmesi’ hem de ‘Atatürk’ün öğretilerine saygısızlık’ ile ilişkilendiren yorumda eleştiri dolaylı bir anlatımla yapılmaya çalışılmıştır. Sosyal medyanın olanaklarını kullanarak kendi içeriğini üreten kullanıcı, oyunun sadece, düşüncesini dile getirmesine yarayan kısmını kesip paylaşmıştır. Sosyal medyada artık kelimelerin kısalması, insanların uzun cümleler kurmaktansa kısa cümlelerle kendini ifade etmeye çalışması şeklindeki yeni kullanım biçiminin de görülebileceği bu örnekte, kullanıcının gündemi eleştirmek ihtiyacını karşılamak amacıyla paylaşımında bulunduğu söylenebilir.

Aynı örnekte yorum yapan diğer kullanıcı, yorumuna Deveduşu Kabare’yle kurduğu ilişki üzerinden başlar. Yorumun başında eleştiri yapmaktan çok beğenisini dile getirir ve sevdiği, bildiği bir videoyu görmüş olmasıyla duyduğu sevinci ifade eder. Çünkü kendi hayatında önemli bir yeri olan, gündelik hayatına sirayet etmiş bir topluluğu seven ve kendiyle benzer düşüncelere sahip birini görmüş, bir ortaklık yakalamış ve bu ortaklık üzerinden doyuma ulaşmıştır. Diğer yandan nostaljik bir üslupla Deveduşu Kabare üzerinden geçmiş ve bugün karşıtlığı kurar. Bu karşıtlık içerisinde dünü öven bugünü yeren bir bakış açısıyla günümüz medyasını eleştiri ve hieve yer vermiyor olmaları sebebiyle eleştirir. Bu sebeple ikinci kullanıcıyı bu paylaşımın altına yorum yapmaya iten ilk motivasyonun ortak beğeniye sahip olduğunu ifade ederek bir grubun parçası olduğunu hissetmek, ikinci olarak da bugünü dünden referansla eleştirmek olduğu söylenebilir.

Örnek 2:

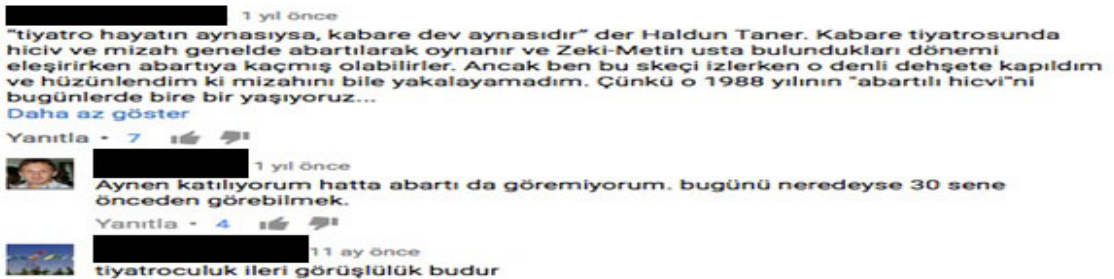
██████████ Bizim hasan politikacımı oldu? #oyver devekusu kabare- deliler- sekiz sene sonra, mutlaka izlenmeli adeta bugunleri anlatıyor #zekialasya #metinakpınar #nevrasereli #demetakbag #devokusukabare

Örnek 2

(<https://www.instagram.com/p/3n29KAKRZS/?tagged=devokusukabare&hl=tr>, Erişim Tarihi: 23.06.2017)

Aynı video ile ilgili yine Instagram’da yapılan diğer bir paylaşım, oyunun politik eleştiri bölümüne odaklanır. “Bizim Hasan politikacı mı oldu?” şeklindeki repliğin alıntılanması kullanıcının günümüz politikacılarını Hasan isimli oyun kişisine benzettiği şeklinde yorumlanabilir. Zeki Alasya’nın oynadığı Hasan, eskiden meyhane işleten, sekiz sene sonra ise politikacılık, müteahhitlik ve din kitapları satıcılığını birlikte yapan biri olarak işlenmişti. 16 Nisan 2017’deki referandum öncesi yapılan bu yorumla, bugünün ve oyun zamanının gündemi ve politikacıları arasında bir ortaklık kurulduğu görülür. Yani Hasan isimli oyun kişinin temsil ettiği kimlik bugünün politikacılarına yüklenir. Devekusu kabarenin geçmişi anlatan bir oyunu referans gösterilerek bugüne bir eleştiri getirilirken, ‘oyver’ yazılı hashtag ile de yönlendirme, bilinçlendirme amaçlandığı görülür. Sonuç olarak kullanıcı videoyu hem bir politik eleştiri nesnesi hem de propaganda aracı olarak kullanır.

Örnek 3:



Örnek 3

(<https://www.youtube.com/watch?v=RYWKfABQ7Ys&t=1111s>, Erişim Tarihi: 23.06.2017)

Benzer videonun YouTube paylaşımının altına yazılan bir yorum ve o yorumu yanıtlayan iki farklı kullanıcıyı daha içeren bu örnek için öncelikle şunu belirtmek faydalı olacaktır. Birinin yazdığı bir yorumun altına, katılıyor olunduğu şeklinde yorumlar yapmakla ayı fikirde olan mikro bir grup oluşturulmuş olunur. Ortak paydada buluşuyor olma durumunun kişilere haz verdiğini söylemek yanlış olmaz. Yani bu yorumda eleştiriyi dile getirip rahatlıyor olmanın yanında onaylanma söz konusu olduğu için farklı bir doyum da yaşanabilir. Diğer yandan dikkat edilmesi gereken konu yorumların paylaşılma zamanlarıdır. İlk ve ikinci yorum ‘1 yıl önce’, ancak son yorum ‘11 ay önce’ yapılmıştır. İlk yorumcunun ortaya attığı bir tartışma konusuna aradan yaklaşık iki ay geçmiş olmasına rağmen yanıt verilebilmiş ve tartışma yeniden üretilmiştir. Bu durum sosyal medyanın eşzamansızlık özelliğine bir örnek teşkil eder. Yorumların içeriğine baktığımızdaysa şunları görürüz.

İlk katılımcı, Haldun Taner’den yaptığı bir alıntıyla başladığı yorumuna kabare tiyatrosunun nasıl oynanması gerektiği ile ilgili bilgisini paylaşarak ve Zeki-Metin oyunculuğundaki abartının sebebinin kabare tiyatrosunun özelliğinden kaynaklandığını vurgulayarak devam eder. Ardından yine zamanlararasılık kurarak bugünü geçmişin abartılmış haliyle ilişkilendirir. Yorumun ilk bölümünde bilgilendirme yapılıyor olunmasının sebeplerinden biri yorumun sonunda yapılan eleştiriyi şiddetlendirmektir. Diğer yandan kullanıcının bilgiyi verirken konunun bilirkişisiymişçesine bir üslup içinde oluşu, kendini Devekuşu Kabareyi bilen biri olarak göstermeyi de amaçladığı şeklinde yorumlanabilir. Bütün bunlara ek olarak ‘abartılı hiciv’ kelimelerini tırnak içinde kullanmış olması da yaptığı eleştirinin şiddetini artırmayı amaçlayan bir tercihtir. Sonuç olarak kullanıcı hem kendini bilgili bir noktada konumlandırmak hem de bugüne bir eleştiri getirmek motivasyonlarıyla videoyu kullanmıştır.

İlk yoruma yanıt veren ikinci yorum birinci yoruma katıldığını söylerken benzer şekilde bugünün eleştirisini yapar. Fakat ilk kullanıcıdan farkı şudur. Birinci kullanıcı yalnızca Devekuşu Kabare ile ilişki kurarken, ikinci kullanıcı hem Devekuşu Kabare’yle hem de birinci kullanıcıyla ilişki kurar. Dolayısıyla sadece eleştiri yapmak değil bunun yanında iletişim sağlamak da amaçlanmıştır.

Üçüncü kullanıcı ise her iki yorumu da onaylar bir söylemle üç iletiyle birden ilişki kurar ve sanal ortamda kurulan ortaklığı pekiştirir.

İkinci ve üçüncü kullanıcının yorumlarında da ilk kullanıcı da olduğu gibi konuyu bildiklerine dair kesinlikli üslubu görürüz. Böylece bu üç kişi arasında kurulan ortaklık hem konu hakkında bilgi birikimine sahip olmak, hem bugünü eleştiriyor olmak üzerine kurulur.

Örnek 4:

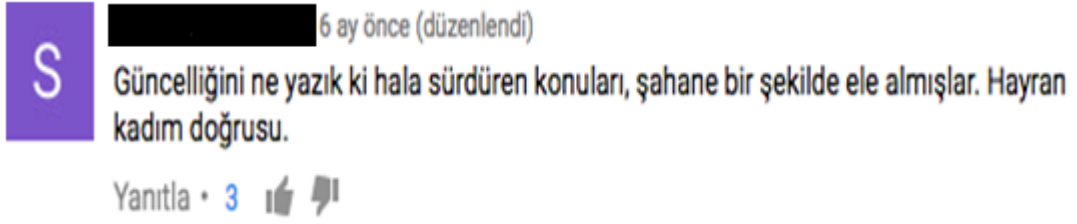


Örnek 4:

(<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare&src=typd>, Erişim Tarihi:24.06.2017)

Bu örnekte bir Twitter kullanıcısı “*Size Atatürk’ün hiçbir şeyini yıktırmam*” isimli videoyu paylaşıırken sadece “*AKM mi dediniz*” demekle yetinir. AKM ile ilgili düşüncesini dile getirmeye çalışırken dolaylı anlatım tercih eden kullanıcı, videonun söylemek istediklerini içerdiğini ima etmiş olur. Aynı zamanda kullandığı üslubun son zamanlarda sosyal medya ortamında sıklıkla rastladığımız bir dil biçimi oluşu sebebiyle, paylaşımın bu tarzı kendine yakın gören kişilerce fark edilmesinin kolaylaşacağı söylenebilir.

Örnek 5:



Örnek 5:

(<https://www.youtube.com/watch?v=l39VYc7mGWg&t=8s>, Erişim Tarihi: 24.06.2017)

YouTube paylaşımlarının altına yapılan bu yorumda kullanıcı, topluluğun konuyu ele alışına duyduğu beğeniye dile getirirken, konunun güncelliğine vurgu yaparak zamanlararasılık kurar ve içinde bulunduğu döneme eleştiri getirir. Yorumda kullanıcının dili kullanım biçimine baktığımızda, Deveküşü Kabare'yle kurduğu ilişkinin yeni olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Örnek 6:



Örnek 6

(<https://www.youtube.com/watch?v=l39VYc7mGWg&t=8s>, Erişim Tarihi: 24.06.2017)

YouTube paylaşımlarından birine yapılan bu yorumda yine zamanlararasılık kurularak bugüne dolaylı bir eleştiri getirilir. Kullanıcı içinde bulunduğu döneme ilişkin fikrini direk söylemez ve böylece topluluğun oyunlarını bilen veya videoyu seyretmiş insanlarla bir ortaklık kurar. Aynı zamanda hitap ettiği ya da ilişki kurmaya çalıştığı şey Deveküşü Kabare topluluğunun kendidir. Bu hitap biçimi ilk bakışta olağanmış gibi gözükabilir. Ancak dikkatle incelendiğinde şunu görürüz ki, kişi gerçek olmayan

kendine cevap veremeyecek bir ‘şeye’ hitap etmiştir. Ayrıca başlattığı ama devamı gelmesi mümkün olmayan bu sohbeti herkesin görebileceği bir ortamda yapmıştır. Bu tavrın narsistik bir şekilde, kendini bir birey olarak sergilemek ihtiyacının bir sonucu olduğu söylenebilir.

Örnek 7:

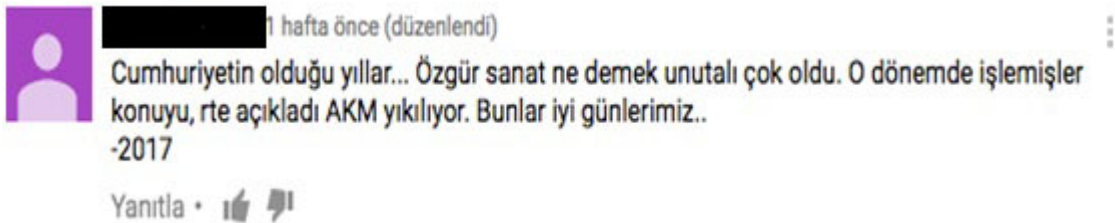


Örnek 7

(<https://www.youtube.com/watch?v=l39VYc7mGWg&t=8s>, Erişim Tarihi: 24.06.2017)

YouTube yorumlarından birini oluşturan bu örnekte kullanıcı geçmişle bugün arasındaki zıtlığa odaklanır ve bunu sansür mekanizması üzerinden ifade eder. Geçmişle bugün arasında özgürlük ekseninde bir karşıtlık kuran ve özgürlüğü de sansürün olmayışıyla ilişkilendiren kullanıcı, içinde bulunduğu yılları özgür olmayan yani sansürün var olduğu yıllar olarak konumlandırarak eleştirir. İçerikte yaşananların benzer olmasından çok eleştirinin dile getirilemiyor olunuşundan yakınır.

Örnek 8:



Örnek 8

(<https://www.youtube.com/watch?v=l39VYc7mGWg&t=24s>, Erişim Tarihi, 24.06.2017)

YouTube paylaşımlarından birinin altına yapılan bu yorumda kullanıcı AKM'nin yıkılmasını Cumhuriyet'in yıkılmasıyla ilişkilendirir. Dönemler arasında farklılık olduğuna dair düşüncesini dile getirir ve gelecekte de umutsuzdur. Bu sebeple yorumu birkaç açıdan incelemek gerekir. Öncelikle geçmişte Cumhuriyet'in var olduğunu söylerken, içinde bulunduğu dönemi Cumhuriyet'in olmadığı bir dönem olarak konumlandırmış olur. İkinci cümlede yine bugün sanatın özgür olmayışından yakınıp kendi dönemine eleştiri getirir ve ardından geleceğe dair fikrini söyler. Böylece bugünü hem yönetim biçimi hem sanata bakış açısı bağlamında eleştirir.

Diğer yandan bu paylaşımın yurttaş gazeteciliği kavramına bir örnek teşkil ettiği de söylenebilir. Kullanıcı yapıldığını iddia ettiği bir açıklamayı sosyal medya ortamında bir manşetmişçesine paylaşır. Dolayısıyla burada sadece eleştiri yapmak değil aynı zamanda kendini önemli hissetmek, dikkate alınmak, değer görmek gibi ihtiyaçların karşılanma çabasının izleri de görülebilir.

Örnek 9:



Örnek 9

(<https://twitter.com/search?q=deliler%20deveku%C5%9Fu%20kabare&src=typd&lang=tr>, Erişim Tarihi: 24.06.2017)

Twitter kullanıcılarından bir başkası 1987'de eleştirisi yapılırken abartılan bir durumun bugün Türkiye'nin gerçeği olduğunu düşünür. Zamanlararasılık kurarken bugünü, geçmişin abartılı bir versiyonu olduğunu dile getirerek eleştirir.

Örnek 10:



Örnek 10

(<https://twitter.com/search?q=deliler%20deveku%C5%9Fu%20kabare&src=typd&lang=tr>, Erişim Tarihi: 24.06.2017)

İncelenen son yorum yine Twitter'dan seçilmiştir. Bu kullanıcı hem Devekusu Kabare'yi hem Haldun Taner'i referans göstererek 88'deki oyunun bugünü anlattığını belirtir. Ancak cümlenin kuruluş biçimine bakıldığında, oyunda işlenen olayların bugünün olayları olduğu 88 yılında da bugünü anlatan bir oyun yapıldığı şeklinde bir anlamın oluştuğu görülür. Sonuç itibarıyla kullanıcı bugünü eleştirmek için videoyu bir araç olarak kullanmıştır.

4.4.2. Devekusu Kabarenin “Yasaklar” İsimli Oyununun Dramaturjik Yorumu

Bu bölümde ilk önce oyunun künyesi, sonra oyunun konusu ve dramaturjik yorumu, ardından da kullanıcı yorumlarının söylem analizi yapılacaktır.

4.4.2.1. Oyunun Künyesi:

- Yazan: Kandemir Konduk
- Yöneten: Zeki Alasya
- Müzik: Timur Selçuk
- Oyuncular: Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ali Yalaz, Selim Naşit Özcan, Nezih Tuncay, Cihat Tamer, Selma Sonat, Funda Oskay, Tunç Özgül, Mustafa Uzunyılmaz, Suat Sungur, Özdemir Çiftçioğlu

4.4.2.2. Oyunun Konusu ve Dramaturjik Yorumu

Oyun, Devekuşu kabarenin diğer oyunlarında olduğu gibi iki bölümden oluşur. Bu bölümde önce *Yasaklar 1. Bölüm*, ardından *Yasaklar 2. Bölüm* incelenecektir.

Yasaklar-1. Bölüm



Görsel 18 – Yasaklara Giriş

(<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, Erişim Tarihi: 26.06.2017)

Yasaklar'ın birinci bölümü beş epizottan oluşur. “*Yasaklara Giriş*” başlığı taşıyan ilk epizot anne karnındaki ikiz bebeklerin kendi aralarındaki sohbetini konu alır. Bebeklerden biri artık sıkılmıştır ve biran evvel doğmak ister. Henüz yedi aylık olan bebeklerden diğeri erken doğmanın yasak olduğunu söyler ve kardeşini ikna etmeye çalışır. Topluluk yasakların daha anne karnındayken başladığını göstermeye çalışır ve bölüm sonunda dans ederek söyledikleri şarkıyla da bunun pekiştirir.

“Yasaklar doğumla başlar, ölümle biter”

Sonrasında Metin Akpınar sahnedeysen içeri Zeki Alasya girer. Alasya sadece evine gitmek isteyen birini oynamaktadır. Ancak yüksek makamlarca görevlendirilmiş ve görevine çok sadık diğeri “*Bu yolu kullanmak yasak*” diyerek onun evine gidişini

engeller. Metin Akpınar'ın canlandırdığı kişi kraldan çok kralcı bir tavırla asla geçiše izin vermez. Alasya, evinin tek bir yolu olduğunu ve başka bir yerden gitmesinin imkânsız olduğunu belirtse de, “*Dünya yuvarlak, diğer yönden dolaş*” cevabını alır. Skeçte 12 Eylül sonrası konulan yasakların amaçsızlığına ve manasızlığına vurgu yapılmaya çalışılır. İktidarın ve iktidarın vekili temsilcilerin inisiyatif kullanmayarak, mantık dışı kararları bile ısrarla uygulamaya çalışmaları ve konulan yasakların sebebinden bile habersiz oluşlarına değinilir. Alasya'nın “*Eve gitmek yasak mı?*” sorusuna karşılık Akpınar'ın “*Eve gitmek yasak değil, bu yoldan geçmek yasak... Biz sizin iyiliğiniz için yapıyoruz bunu... Bu ülkede demokrasi var, eşitlik var... Ne yani 12 Eylül öncesine geri mi dönelim?*” şeklinde verdiği ezberlenmiş cevaplar, erk söylemin eşitlikçi ve demokratik ifadelerinin sözde kaldığına ve söylenenle icra edilen arasındaki tutarsızlığa gönderme olarak işlenmiştir.



Görsel 19 – Tarihi Yasak

(<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, Erişim Tarihi: 26.06.2017)

İkinci epizot “*Tarihi Yasak*” başlığıyla sunulur. Burada kurulan oyun ilk çağda geçer. Kendi aralarında bizim anlayamadığımız uydurma bir dilde konuşan kişilerin konuşmaları, sahnenin yanındaki iki kişi tarafından tercüme edilir. Birbirini seven iki

aşık hayal kurmaktadırlar. Hayallerinde bir alanı gönüllerince döşeyip Araplara kiraya vermek de vardır ve bu espriyle Arap sermayesinin ülkede yaygınlaşmasına eleştiri getirilir. Ardından kadının babası iki sevgiliyi yakalar ve kızını sevdiği adamdan ayırır. Çünkü erkek, mağara duvarlarına resim yapan boş biridir. Resim yapmak, sanatçı olmak yasaktır. Bu epizot şimdiki zamanın gerçekliğini kurmaca bir geçmişe taşır ve seyircinin konuya belli bir mesafeyle yaklaşmasını sağlar. Böylece seyircinin, sanata ve sanatçıya yasaklar getiren sistem hakkında düşünmesi istenir.



Görsel 20- Tatlı Bir Yasak, Yasak Aşk

(<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, Erişim Tarihi: 26.06.2017)

“*Tatlı bir yasak, yasak aşk*” başlığını taşıyan üçüncü epizot evli olmasına rağmen şirketinde çalışan kadınlardan biriyle ilişkisi olan bir patronu konu alır. Sevgilisinin abisi durumu öğrenip bıçakla şirketi basar. Fakat bu patron abiyi içirip sarhoş eder ve durumu lehine çevirir. Ancak daha sonra karşısındaki adamın da karısıyla ilişkisi olduğu ortaya çıkar, yani aslında çiftler birbirlerini aldatıyordur. Bu karmaşık ilişkiler yumağıyla, paraya sahip olduğunda her şeyi yapabileceğine dair inancı oluşan insanlar eleştirilir. Karşısına çıkan fırsatları(!) değerlendiren, bir gecede zengin olan ve para sahibi oldukları için her türlü şeyi istemeye ve almaya hakları olduğunu düşünen insanlar hicvedilir. Patron, köyden gelen bir akrabasını yanında çaycı

olarak çalıştırıyordur ve çaycı, kendini neredeyse şirket içi kararlarla ilgili yetkili görmektedir. Böylece, ekonomik değişimlerin yarattığı zenginler ve köyden şehre göçün yarattığı sosyolojik ortama da değinilir.

Devekuşu kabarenin birçok oyununda bilinen kişilerle ilgili eleştiri yapılacağında genel tavır imaya yer vermeden isimlerin direk zikredilmesi şeklindedir. Bu epizodun içinde ilk YÖK başkanı İhsan Doğramacı, siyasetçi Hüsamettin Cindoruk gibi kişiler hicvedilir.

*“Ay o koca kafalı İhsan Doğramacı senin ağabeyin mi oluyor?
Yaşadık desene kız. Hemen bir dilekçe vereyim beni profesör yapsın. Önüne
geleni yapıyor maşallah...”*

“Cin gibi adamsın, Hüsamettin Cindoruk senin eline su dökemez”



Görsel 21- Pek Muhterem Komşularımız Araplar

(<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, Erişim Tarihi: 26.06.2017)

Bölümün dördüncü epizodunun başlığı “*Pek muhterem komşularımız Araplar*”dır. Bölümün başında Arapların gelişiyile ilgili bir şarkı söylenir.

*“İşler kesat dedik günlerce bekledik
Millet düştü dara gelen yok pazara
Yok bir tek müşteri bomboş bizim kasa*

Sonunda geldi Araplar.”

Şarkıdan sonra, “*Nerede yasak, nerede değil? Ne yasak ne değil? Pek muhterem komşularımız Araplar*” şeklinde atılan başlıkla epizot başlar. İki zengin Arap, eşleri ve çocuklarıyla Türkiye’yi ziyarete gelirler. Her birinin birden fazla karısı ve iki otobüse ancak sığabilecek sayıda çocuğu vardır. Eşleri ve çocukları İstanbul’u gezerken bu iki adam içkili ve kadınlı bir alem ayarlar. Çok paraları vardır ve hem alkol hem de kadın konusunda açgözlüdürler. Bu bölümde kendi ülkelerinde içki ve cinsellik konusunda ciddi yasaklamalara maruz kalan Arapların nispeten özgür olabildikleri bir ortamda yaşadıkları doyumsuzluk konu edilir ve bu örnek üzerinden yasaklar eleştirilir. Aynı zamanda yine ismi zikredilerek hicvedilen kişi dönemin İstanbul Büyükşehir Belediye başkanı Bedreddin Dalan’dır.

“Burada her şey mükemmel her taraf yeşil alan bilhassa Bedreddin Dalan. Maşallah bu şehirde her şey mevcut”



Görsel 22- TRT’den İnciler, Yayın Yasağı

(<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, Erişim Tarihi: 26.06.2017)

“TRT’den inciler, Yayın yasağı” başlıklı son epizotta TRT’nin yaptığı yasaklamalar konu edilir. Çocuk korosu şarkı çalışırken onları denetleyen görevlinin keyfi müdahaleleri işlenir.

*“Minik kelebek/ Uç özgürce durmak ne demek/ Altta gezinme
yüksekte dolaş/ Çalış çabala en başa ulaş sen ulaş...”*

Şeklindeki şarkı sakıncalı bulunur ve yeni versiyonu şu hali alır:

*Minik kelebek miniksin kelebek / Dur sakince dur uçmak ne demek/
Fazla gezinme git bir dalda dur/ Kanat çırpmadan otur/ Özgürce uçmak
tehlikelidir/ Uçan ya hain ya da delidir.*

Bu epizotta görülür ki, TRT’nin özellikle “özgürlük”, “uçmak”, “ulaş” gibi kelimelere tahammülü yoktur. Bu kelimelerin halkı galeyana getireceği veya anarşiye sevk edebileceği gerekçesiyle kullanımı yasaklanmıştır. Yasaklama ve denetim o kadar absürt bir hal almıştır ki neşeyle söylenmesi gereken bir çocuk şarkısının melodisi bile denetim memurunun kişisel zevkine göre düzenlenir ve ağdalı bir hal alır. Bu epizot medyanın sansür, denetim politikalarına ve memurların keyfi uygulamalarına eleştiri getirir.

Yasaklar-2. Bölüm

Yasaklar oyununun 2. bölümü yine epizotlardan oluşur. Başlığı “*Tatilde yasak Yağmuru*” olan ilk epizot orta direği temsil eden bir ailenin gittiği tatil kampında neredeyse Nazi kamplarını aratmayacak yasaklamalarla karşılaşmasını konu edinir. Kampın müdürü etrafta sinekler çoğaldığı için kavun karpuz yenmesini, ailelerin rahatsız olduğu gerekçesiyle sevgililerin el ele kol kola dolaşmalarını, canı öyle istediği için odaların olduğu bölüme mayoyla, denizin olduğu bölüme elbiseyle gidilmesini yasaklar. Kendini rahatsız eden her şeye müdahale eden müdür, koyduğu her yasağı anons ettiğinde adeta daha güçlü, daha iyi hisseder. Gücü elinde bulunduranların diğerleri üzerinde tahakküm kurma ve kendi keyiflerince kurallar koyarak onları ezmeye çalışmalarını sorunsallaştıran bu epizot, yine siyasi bir isme gönderme içerir.

Bu sefer direk olarak isim verilmez, kişinin lakabı söylenerek imada bulunulur. Kampa gelen aile etrafın çok güzel olduğu ile ilgili konuşurken: “*Bu koy çok güzel aman Tonton görmesin burayı, hemen termik santral yapar*” denilerek dönemin başbakanı Turgut Özal’ın uygulamaları eleştiri konusu yapılır.



Görsel 23- Tatilde Yasak Yağmuru

(<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, Erişim Tarihi: 26.06.2017)

“*Yeme dokunur, içme dokunur*” isimli ikinci epizotta beslenme alışkanlıkları hicvedilir. İnsanların hastalık vb. sebeplerle istediklerini yiyemiyor olmaları esprili bir dille işlenir. Epizodun son skecinde iki arkadaş karşılıklı sohbet ederler biri diğere sağlıklı yaşaması için yapması gerekenleri anlatır. Fakat neredeyse her şeye yasak getirir. Nasihatleri dinleyen “*Sen ne biçim doktorsun?*” diyerek isyan edince “*Ben doktor değil hükümet sözcüsüyüm*” cevabını alır. Böylece hükümetin her şeye yasaklar getiriyor olduğu iması yapılır.



Görsel 24- Yemek Dokunur, İçme Dokunur

(<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, Erişim Tarihi: 26.06.2017)

“*Bu ne yasağı belli değil*” başlıklı diğer epizotta Türk bir kadınla evlenmek isteyen Alman erkeğin sünnet düğünü gösterilir. Bu epizotta Avrupa ve Türkiye kültürü arasındaki farklılıklara ve gençlerin evlenmeden önce birlikte olmalarını ve hatta flört etmelerini yasaklayan düşünme biçimlerinin yarattığı sorunlara değinilir.

Son epizottaysa o dönemim yeni uygulamalarından biri konu edilir. “*Trafik yasağı*” başlıklı bölüm alkollü araç kullanımına yasak getirilişini espri konusu yapar. Kabarelerin günceli yakalaması ve güncel olayları sahneye taşıması özelliğine de örnek olarak gösterilebilecek bu bölümden sonra “*Özgürlük*” şarkısı söylenir ve bölüm bitirilir. Şarkı kullanımları tıpkı topluluğun diğer oyunlarında olduğu gibi anlatılmak isteneni pekiştirerek sorunsallaştırılan konunun akılda kalıcılığını sağlamaya yöneliktir.

4.4.2.3. Oyuna İlişkin Kullanıcı Yorumlarının Söylem Analizi Yöntemiyle Değerlendirilmesi

Bu bölümde ilgili videoyu bugünün sosyo-politik ortamını eleştirmek için kullanan sosyal medya kullanıcılarının yorumlarından 9 örnek analiz edilmeye

çalışılacaktır. Yorumlar seçkisiz örneklem yöntemiyle oluşturulmuş, kullanıcıların mahremiyetleri dikkate alınmış ve isimleri kapatılmıştır

Örnek 11.



Örnek 11

(<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>, Erişim Tarihi: 25.06.2017)

Twitter üzerinden yapılan bu paylaşım ile kullanıcı ilgili videoyu başkalarına da önerir. Videonun içeriğinde yer alan tarihin bugün tekrar ettiğini söyler ve videoyu izleyen ya da Devekuşu Kabare'yle ilgili art alan bilgiye sahip olanlarla bir ortaklık kurulmuş olunur. Twitter'ın 140 karakterle sınırlı olması sebebiyle söylemek istediğini kısa kelimelerle ifade eden kullanıcının, Devekuşu Kabare'yi bugüne eleştiri getirmek ve aynı zamanda da sosyal medyada bir etkileşim yaratmak için kullandığı görülür.

Örnek 12.



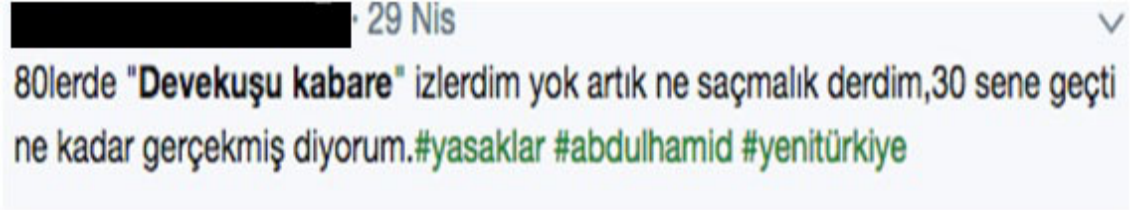
Örnek 12

(<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>, Erişim Tarihi: 25.06.2017)

Twitter kullanıcısı bu yorumda geçmiş ve bugün arasında bir ilişki kurar ve bugünkü döneme duyduğu memnuniyetsizliğini dile getirir. Bugünü geçmişin abartı

halinden daha kötü olarak nitelendiren kullanıcı, yine Twitter'ın kendine has dilini kullanır. Kısa kelimelerle kendini ifade eder ve aynı zamanda yorumun sonunda Devekuşu Kabare topluluğuna beğenisini dile getirir.

Örnek 13.

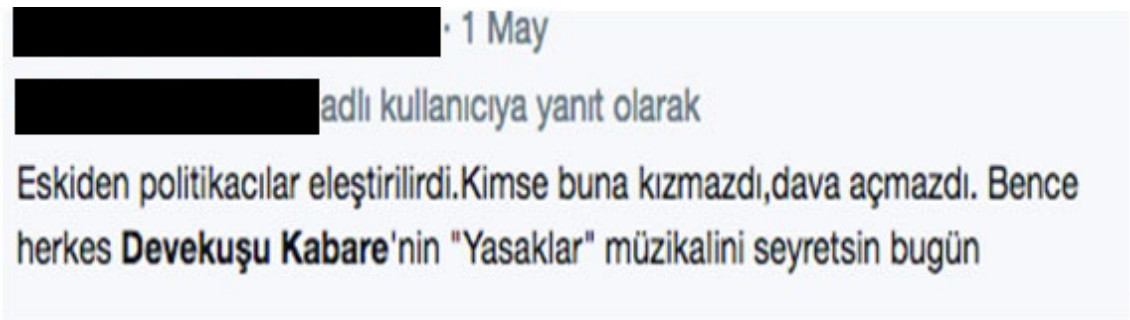


Örnek 13

(<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>,Erişim Tarihi: 25.06.2017)

Twitter aracılığıyla yapılan bu yorumda kullanıcının her iki dönem arasında kıyaslama yaparken deneyimlerinden yararlandığı görülür. Geçmişte izlerken saçma bulduğu konuların, bugünün gerçekliğine dönüştüğünü ifade ederek, bugünü geçmişin saçma hali olarak nitelendirir. Bu yorumda da yapılan eleştiriyi tam olarak anlayabilmek, videoyu izlemek veya zaten izlemiş olmakla mümkündür.

Örnek 14:



Örnek 14

(<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>, Erişim Tarihi: 25.06.2017)

Twitter aracılığıyla yapılan bu yorum genel bir dönem eleştirisi yapmaktan öte dönemin spesifik bir sorununa odaklanır ve politikacıların eleştiriye tahammülsüzlüğünden yakındır. Yine kendi deneyimlerinden yola çıkarak eleştirisini oluşturan kullanıcı, eski ile yeni arasında karşıtlık kurar ve eskiden var olan hoşgörünün artık olmadığına dikkat çeker. Dolayısıyla *Yasaklar* oyununun içeriğini ya da oyunun iletisini değil oyunun kurgulanış biçimini veya türünü dikkate aldığı söylenebilir.

Örnek 15

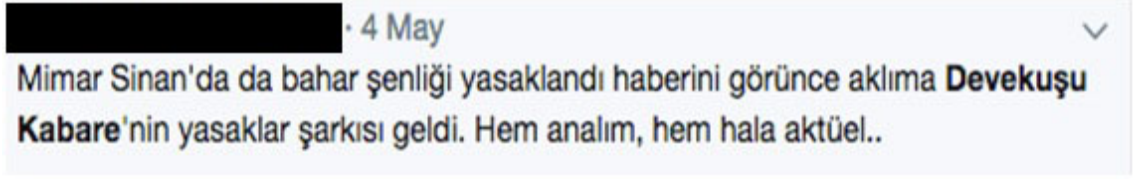


Örnek 15

(<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>, Erişim Tarihi: 25.06.2017)

Twitter üzerinden 1 Mayıs'ta yapılan bu yorumla, *Yasaklar* oyununa atıfta bulunularak Taksim meydanındaki 1 Mayıs kutlamalarının yasaklanışına eleştiri getirilir. Ancak, bu anlam bütünlüğü, paylaşımın altındaki videonun açıklamasını gördüğümüzde oluşur. Eğer aşağıdaki videoda yazanı dikkate almadan sadece yazılan yorum üzerinden bir kanıya varılmak istenirse geçmişle bugün arasında fark olduğuna dair bir tespit yapıldığı söyleyebilir. Kullanıcı bu farklılığın, Devekuşu Kabare'nin *Yasaklar* oyunu gibi bir oyunun bugün yapılamayacak olmasından kaynaklandığını düşünür ve böylelikle oyunu bilenlerle bir ortaklık kurar. Yasaklar gibi bir oyunun nasıl bir olduğu hakkında fikri olanlarla bir etkileşim sağlanmaya çalışılmıştır.

Örnek 16



Örnek 16

(<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>,
Erişim Tarihi: 25.06.2017)

Twitter aracılığıyla yapılan bu yorumla kullanıcı, öncelikle genel bir durumu değil spesifik bir uygulamayı eleştirmek için Devekuşu kabarenin *Yasaklar* oyununa atıf yapar. Fakat daha sonra kurduğu cümleden de anlaşılır ki oyunda işlenen konuların hala güncelliğini koruduğunu düşünür.

Örnek 17:



Örnek 17

(<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>, Erişim
Tarihi: 25.06.2017)

Twitter' dan yapılan bu paylaşımda kullanıcının 1980 ile bugün arasında bir ortaklık kurduğu görülür. Bugün *Yasaklar* oyununu yeniden oynanması gerektiğini söyleyerek, örtük bir anlatım yoluyla günümüzün yasaklarına dikkat çekmeye çalışır.

Örnek18:

metin akpınar,tiyatro oyuncusu olarak dünyaya geldi şanslıyım ki onunla büyüdüm ve doya doya seyrettim.80 yıllardaki mizah ve politik mizah şimdilerde yok ve yapılmıyor.bir kaç neden sayabilirim.yöneticilerin baskısı,12 eylül faşizminin devamı,sanatçılara korku salgılanması,en önemlisi de sanatçı denilenlerin sanatçı olmaması, yalaka,çıkarıcı,dinciler gibi halkın güzel duygularını paraya çevirip rant sağlaması.

[Daha az göster](#)

Yanıtla • 1  

Örnek 18

(<https://www.youtube.com/watch?v=kGC2H3hRkUc>, Erişim Tarihi: 25.06.2017)

YouTube üzerinden yapılan bu yorumda kullanıcı önce Devekuşu Kabare’yi Metin Akpınar’la özdeşleştirir ve ona olan beğenisini dile getirir. Ardından geçmiş ve bugün arasında bir karşıtlık kurar ve bugün politik mizah yapılmadığına dair bir tespitte bulunur. Tespitinin gerekçesini 12 Eylül’deki baskı ve korku ortamının devam ettiğine yönelik düşüncesiyle açıklar. Burada, dönemler arasında bir karşıtlıktan ziyade bir süreğenlik kuruluyormuş gibi gözükür. Öte yandan politik mizahın 1980’lerde yapılabilen olmasına rağmen bugün yapılamıyor olduğuna dair düşüncesinden yola çıkarak bu süreğenliğin artan bir ivmeyle devam ettiğini düşündüğünü söylemek yanlış olmaz. Aynı zamanda kullanıcı bugünün bazı sanatçıları da, çıkarıcı ve rant sahibi olmakla suçlar. Bu suçlamayı yaparken “dinci” ifadesini kullanım biçiminin ötekileştirmeye dönük bir tavrı olduğu söylenebilir.

Örnek 19:

ulkede özgurlugun geldiği noktaya bu skeclerden gorun ... ihsan dogramacıyı tiye alıyor
artı yetmiyor ablası ile yasak ask yasıyor ... şimdi yap sıkıyorsa

Yanıtla • 1  

Örnek 19

(<https://www.youtube.com/watch?v=kGC2H3hRkUc>, Erişim Tarihi: 25.06.2017)

YouTube’den alınan bir başka yorumda kullanıcı, yine bugün ile dün kıyaslaması yapar. Gittikçe özgürlük alanlarının daraldığını ima eder. Eleştirisi yapılan insanların isimlerinin kullanılabilirliğiyle özgürlük arasında bir bağ kurar ve bugün

bunun yapılamayacak olduğunu, yapılma çabasının da yaptırımı olacağını söylemeye çalıştığı görülür.

4.4.2.4. Diğer Oyunlara Yorumlardan Örnekler

Bu bölümde Devekuşu Kabare'nin diğer oyunlarından “*Dün Bugün*” ve “*Beyoğlu Beyoğlu*” isimli iki oyunu ile ilgili yapılan birer yorum söylem analizi yöntemiyle incelenecektir.

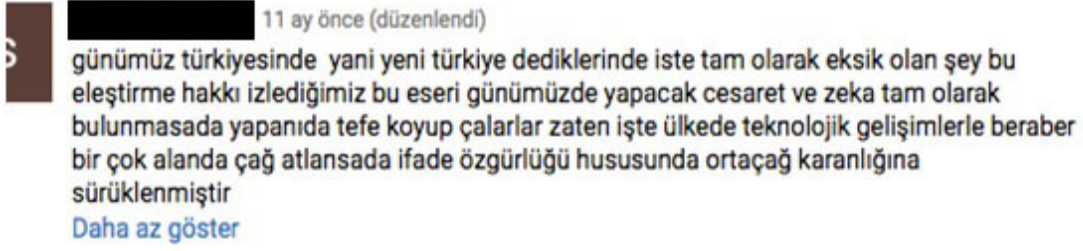


Görsel 25: Dün Bugün

(<https://www.youtube.com/watch?v=43bvJ4kDui4>, Erişim Tarihi: 05.07.2017)

Devekuşu Kabare'nin oyunlarından “*Dün Bugün*” geçmişten oyunun çekildiği döneme kadar olan süreçte yaşanan sosyal ve politik olayları hicveder. Zeki Alasya, Metin Akpınar, Nevra Serezli, Ali Yalaz, Dilek Günnur, Mustafa Uzunyılmaz, Ersan Tıgılı tarafından oynanan oyunun yazarları; Haldun Taner, Zeki Alasya, Lale Oraloğlu, Can Barslan ve Nezih Tuncay'dır. Yönetmenliğini Zeki Alasya'nın yaptığı oyunun YouTube'da dolaşan videoları 1991 yılında Ulusal Televizyon için çekilmiştir. Seyircisiz, renkli panolarla çevrili bir stüdyoda yapılan bu çekimde gülme efektleri kullanılmıştır. Bu sebeple *Dün Bugün*'de Devekuşu Kabare'nin teknolojinin ilerleyişiyle yaşadığı değişimden izler görülebilir.

Örnek 20:



Örnek 20

(<https://www.youtube.com/watch?v=43bvJ4kDui4>, Erişim Tarihi: 25.06.2017)

“*Dün Bugün*” isimli oyunun YouTube videosuna yapılan yorumlardan biri olan bu örnekte, kullanıcı eleştirme hakkını ifade özgürlüğüyle ilişkilendirir ve bugün ifade özgürlüğü konusunda gerileme yaşandığını düşündüğünü söyler. İçinde bulunduğu dönemi teknolojik açıdan yüceltir ancak bugünün sanatçıları geçmiştekilerle aynı yetide ve cesaretle görmeyerek ülkenin sadece düşünce sistemine değil, sanatçılarına da eleştiri getirmiş olur. Bu yorum kullanıcının ifade özgürlüğünün olmadığını ifade edebiliyor oluşuyla aslında ironiktir. Böylelikle reel hayat ve sanal hayatın kurallarının birbiriyle örtüşmediği sonucuna da ulaşmak mümkündür.

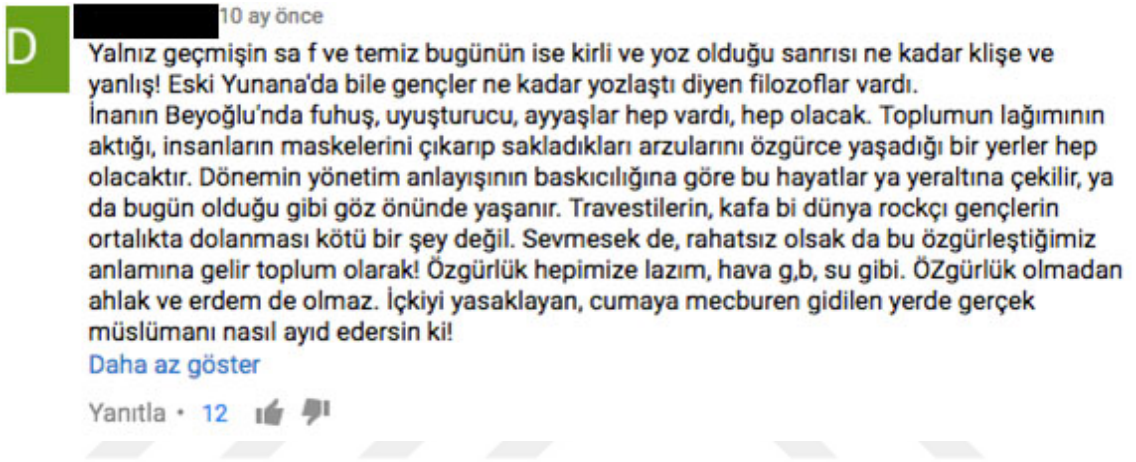


Görsel 26- Beyoğlu Beyoğlu

(<https://www.youtube.com/watch?v=uB-6DXsxpz8&t=587s>, Erişim Tarihi: 05.07.20017)

1981 yapımı Beyoğlu Beyoğlu'nda oynayanlar, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Cihat Tamer, Selim N. Özcan, Ali Yalaz, Nezih Tuncay, Selma Sonat, Ayşe Selen, Mine Gül, Suat Sungur, Özdemir Çiftçioğlu, Tunç Özdi, Mustafa Uzunyılmaz'dır. Güldürü Üretim Merkezi'nin yazdığı oyunda yine eski yeni karşıtlığı kurularak Beyoğlu'nun, kibar insanların geldiği nezih bir yerken artık bozulduğuna, yozlaştığını dikkat çekilir.

Örnek 21.



Örnek 21-

(<https://www.youtube.com/watch?v=uB-6DXsxpz8&t=424s>, Erişim Tarihi: 26.06.2017)

İnceleyeceğimiz son yorum diğerlerinden farklı olarak Devokuşu Kabare'nin oyununa yapılan bir eleştiriyle başlar. *Beyoğlu Beyoğlu* oyununda kurulan eski/yeni karşıtlığının kendinin sorunlu olduğunu düşünen kullanıcı, insanların istedikleri gibi dolaşmalarının özgürlük olduğuna inanır ve toplumun buna ihtiyacı olduğunu düşünür. YouTube videosunun altına yapılan bu yorumda kullanıcının kendini ifade çabasının yanında, toplumu etkileme ve ikna etme uğraşını da görürüz. Ancak burada söylenmek istenenle söylenen arasındaki farka dikkat etmek gerekir. Kullanıcının yorumu ilk bakışta insanların ötekileştirilmemesi gerektiğini düşünüyormuş gibi algılanır ancak yorumun yapı sökümü yapıldığında görülür ki Beyoğlu'nda olanları “toplumun lağımi” şeklinde sıfatlandırmış ve kendi de aslında bir hiyerarşi yaratmıştır. Ayrıca yine “Gerçek Müslümanı nasıl ayırt edersin ki?” şeklinde sorduğu soruda da benzer bir

durum görülür. İnsanları Müslüman olanlar ve olmayanlar şeklinde ayırmak gerektiğini ilişkin bir görüşü desteklemiş ve pekiştirmiş olduğu görülür.

Gözden kaçırılmaması gereken ikinci durum, kullanıcının Devekuşu Kabare videosunu eleştiriyor olmasının, oyunu eleştiri nesneyi olarak kullandığı gerçeğini değiştirmiyor oluşudur. Çünkü, geçmişten bugüne süregiden bir düşünme biçimini, gözlemlediği sosyolojik bir problemle ilgili düşüncelerini Beyoğlu Beyoğlu oyununu referans vererek ifade etmiştir.



5. SONUÇ

“Sosyo-politik eleştiri örneği olarak Devekuşu Kabare” başlıklı bu tezde, bugünün sosyal medya kullanıcılarının topluluğun oyunları kurduğu ilişki anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu sebeple en çok kullanılan dört sosyal paylaşım sitesi YouTube, Facebook, Twitter ve Instagram’da paylaşılan Devekuşu Kabare videolarının altındaki kullanıcı yorumlarından seçkisiz örneklem yoluyla belirlenen yirmi bir örnek analiz edilmiştir. Paylaşılan oyunlar dramaturjik olarak çözümlenmiş ve oyunlara yapılan kullanıcı yorumları yapısöküme uğratarak söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Özellikle son bir yıl içinde yapılan paylaşımlara yer verilmiş ve böylece ulaşılan sonucun güncel olana dair fikir vermesine özen gösterilmiştir. İnsanların kendi güncellerini eleştirebilmek için Devekuşu Kabare videolarını paylaşarak oyunları yeniden ürettikleri ve bu yolla eleştirebilme ihtiyaçlarını gidermeye çalıştıkları gözlemlenmiştir.

Çalışma önce Devekuşu Kabare’nin insanların hangi ihtiyaçlarına hitap ettiği ve toplumlar üzerinde yarattığı etkilerin neler olduğuna odaklanmıştır. Kabare tiyatrosunun ve epik tiyatronun özellikleri ve işlevlerine değinilmiş ve Devekuşu Kabare’nin oyunları analiz edilmeye çalışılmıştır. Kabare tiyatrosunun en önemli özelliğinin, gülme yoluyla rahatlama sağlamak ve aynı zamanda da yaşanan süreçle ilgili bir uyarı ve eleştiri ortamı yaratmak olduğu sonucuna varılmıştır. Topluluğun oluşumu, yaptığı oyunlar ve oyunların içerikleri de analiz edildiğinde güncel sosyolojik ve politik olayların mizahi bir dille eleştirildiği ve toplumun farkındalık yaşamasının amaçlandığı gözlenmiştir. Ardından 1967 yılında kurulan Devekuşu Kabare’nin elli yıllık serüveni, geçirdiği değişim, dönüşüm incelenmiştir. Yeni teknolojilerle hayatımıza giren yeni medyada insanların ihtiyaçlarını karşılayabilmek için kendi içeriklerini üretebildikleri üre-tüketici bir ortam yaratıldığı görülmüştür. Bu ortam içinde de topluluğun oyunlarının sosyal medya platformlarında paylaşımı yoluyla sosyo-politik bir eleştiri nesnesine dönüştüğü sonucuna varılmıştır.

Yeni medyanın hayatımıza girmesi sadece teknolojik anlamda değil sosyolojik kültürel psikolojik birçok alanda değişim yaşanmasına neden olmuştur. İnsanların, değer yargıları, kendilerini ifade ediş biçimleri ve yaşam pratikleri değişmiştir. Yeni medyadan önce insanlar yüz yüze iletişim kurabiliyor, komşuluklar geliştirebiliyor, birbirlerini merak edebiliyorken, bugün birbirlerini sürekli takip edebilir duruma gelmişlerdir. Bu durum bir yandan bireyler arasındaki mesafelerin kalkmasına, diğer yandan bireylerin yalnızlaşmasına ve insani birçok ihtiyacını sanal ortamlar aracılığıyla karşılamasına neden olmuştur. Psikolojik, sosyolojik yapısı değişen, bu değişim içerisinde ihtiyaçları şiddetlenen ve çeşitlenen insan, kendi kendine rahatlayabileceği kanallar bulmaya çalışır durumdadır. Diğer yandan bilgiyi tek bir kaynaktan almıyor oluşu sayesinde tutarsızlıkları fark edebilir ve kendi bildiği ve anladığı dilden düşüncelerini ifade edebilir hale gelmiştir. Yeni medyaya kadar sadece etkilenen insan artık etkileyebiliyor olduğunun da farkına varmış, hâkim ideolojilerin tek tipleşme yaratmaya, baskılamaya dönük politikalarını eleştirebileceğini ve belki de gerçekten var olanı dönüştürebileceğini görmüştür. Yakın geçmişte Arap Baharı, Gezi Olayları, 15 Temmuz olaylarında da bu gücü gözlemlemiş veya deneyimlemiştir.

Sonuç olarak hem içinde bulunduğu sosyal ve politik ortamla hesaplaşmak, hem kendini ifade edebiliyor olmanın hazzını yaşamak ve hem de kendi gibi düşünenlerle bir ortaklık kurmak, yaşadığı dünya içinde hissettiği baskı, tedirginlik ve mutsuzluğu atmak gibi güdülerle sosyal medyayı kullanmıştır.

Çalışmanın son bölümünde incelenen örneklerde görüşmüştür ki, bugünün insanı Deveküşü Kabare videolarını, içinde bulunduğu döneme ilişkin sosyo-politik eleştiri yapabilmek amacıyla araçsallaştırıyor. Söylemek istediklerini oyunlar aracılığıyla söylemek, geçmişin nostaljisi içinde rahatlamak ve aynı şeyi hisseden aynı espriye gülen insanların varlığını görüp sanal dünyada bir duygudaşlık kurmak arzusuyla bu videolarının yeniden üretimini gerçekleştiriyor. Oyunlarda işlenen konuların hala güncelliğini koruması ve aynı zamanda geleneksel medyanın eleştiri imkanını yaratmıyor oluşu da kişileri bu tercihe iten diğer nedenler.

Sonuç olarak söylenebilir ki, Deveküşü Kabare'nin Gen-Ar kulüpte başlayan serüveni bugün sosyal medya kullanıcılarının parmaklarının ucuna kadar taşınmıştır. 50

yıl boyunca sistem, düzen, teknoloji ne kadar değişirse değişsin oyunlar mutlaka kendini izlettirecek bir alan, bir mecra bulmuş, üstelik yaratıcılarından da bağımsız olarak tekrar tekrar üretilir hale gelmiştir.

Kabare tiyatrosunun güldürürken uyarmak ve düşündürmek, diğer yandan da sağaltmak işlevi bu yeniden üretim pratikleri içerisinde kişinin yaşadığı döneme uzaktan bakabilmesini, dönemler arasında bir bağlantı kurabilmesini ve böylece kendi eleştirel ortamını yaratabilmesini sağlamıştır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Aydoğan, A. Başaran, F. (2012). “Yeni Medyayı Alternatif Medya Bağlamında Anlamak”, Özer, Ö. (Ed.) Alternatif Medya Alternatif Gazetecilik İçinde, İstanbul: Literatürk Academia, 213-246.
- Bergson, H. (2014). “Gülme”. Çev: D. Çetinkasap, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Brecht, B. (2005). “Tiyatro İçin Küçük Organon”. Çev: A. Cemal, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Brecht, B. (2011). “Epik Tiyatro”. Çev: K. Şipal, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Binark, M. (2007). “Yeni Medya Çalışmalarında Yeni Sorular ve Yöntem Sorunu”, Yeni Medya Çalışmaları. M. Binark (Drl.) Ankara: Dipnot Yayınları
- Crowley, D., P. Heyer (2014). İletişim Tarihi- Teknoloji, Kültür, Toplum. B. Ersöz (çev). Ankara: Siyasal Kitabevi
- Çakır, H. Ö. (2011). “Sosyal Paylaşım Ağlarının Halkla İlişkiler Aracı Olarak Değerlendirilmesi: Facebook Örneği”, İletişim ve Teknoloji / Olanaklar, Uygulamalar, Sınırlar. Hepkon, Z. (edt), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları
- Gülнар, B., Balcı, Ş. (2011). “Yeni Medya ve Kültürleşen Toplum”. İstanbul: Literatürk Academia
- İpşiroğlu, Z. (1995). “Tiyatro’da Düşünsellik, Dramaturgi’ye Giriş”. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- İpşiroğlu, Z. (2016). “Dünden Bugüne Brecht”. İstanbul: Habitus Kitap
- İspir, B. Birsen, H. Binark, F. M. Özata, F. Z. Bayraktutan, G. Öztürk, M. C. & Ayman, M. (2013). “Yeni İletişim Teknolojilerinin Gelişimi”. Dijital İletişim ve Medyanın İçinde, Eskişehir: Web – Ofset
- Kırık, A. M. (2010). “Etkileşimli Televizyon”. Eldeniz, L. (Ed.) Anahtar Kitaplar
- Moran, B. (2013). “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri”. İstanbul: İletişim Yayınları
- Nutku, Ö. (2001). “Dram Sanatı, Tiyatroya Giriş”. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Önen, L. Tüzün, B. (2005). “Motivasyon”. İstanbul: Epsilon Yayıncılık

- Özçağlayan, M. (1998). “Yeni İletişim Teknolojileri ve Değişim”. İstanbul: Alfa Yayınları
- Pekman, Y. (2010). “Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik”. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Sokullu, S. (1993). “Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi”. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, No: 304
- Şener, S. (2010). “Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi”. Ankara: Dost Kitabevi
- Timisi, N. (2003). “Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi”. Ankara: Dost Kitabevi
- Turan, E. A. (2014). “Yeni Medya Ortamlarıyla Dönüşen İzleyicinin Elektronik Sözlük ve Talk Show Ara Kesitinde İzlenmesi”. Sayımer, İ. (Ed.) Yeni Medya Araştırmaları: Kavramlar, Uygulamalar, Tartışmalar İçinde. İstanbul: Literatürk Academia, 99-148
- Van Dijk, J. (2016). “Ağ Toplumu”. Çev: Sakin, Ö. 3. Baskı, İstanbul: Kafka, Epsilon Yayıncılık
- Van Dijk, T.A. (2010). “Söylem ve İktidar”, P. Uygun (çev.). Çavdar, A. Ve A. B. Yıldırım (Ed.). Nefret suçları ve Nefret Söylemi içinde. İstanbul: Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları, 9-41
- Yaylagül, L. (2014). “Kitle İletişim Kuramları”. Ankara: Dipnot Yayınları
- Yusuf, D. (2010). “Haber, Söylem, İdeoloji”. İstanbul: Başlık Yayın Grubu
- Yüksel, A. (1986). “Haldun Taner Tiyatrosu”. Ankara: Bilgi Yayınları
- Yüksel, A. (1997). “Çağdaş Türk Tiyatrosundan 10 Yazar”. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

Makale ve Dergiler

- Başaran, F. (2010). “Yeni İletişim Teknolojileri, Alternatif İletişim Olanakları, Mülkiyeliler Birliği”. Cilt: 34, Sayı: 269
- Çelik, H. ve H., Ekşi. (2008). “Söylem Analizi”. Marmara Üniversitesi Eğitim bilimleri Dergisi, Cilt 1., Sayı:27
- Elbirlik, T. ve Karabulut F. (2015). “Söylem Sınıflandırmaları: Bir Sınıflandırma Çalışması”. Dil araştırmaları, Güz (17), 31-50
- Gürün, D. (2012). “Kabare Tiyatro ve Haldun Taner”. İstanbul: Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, 0 (8), 5-18.

- Hablemitoğlu, Ş. Yıldırım, F. (2012). “Gençlerin Gözünden Sanal Bir Sosyal Kapital Olarak Facebook”. Ankara Sağlık Bilimleri Dergisi. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/72/1764/18696.pdf>, (Erişim Tarihi: 02.07.2017).
- Koç, K. A. (2014) “Kamu Yararı Açısından Yeni Medya”, Akademik Bilişim Konferansı, İstanbul (Bildiri). http://ab.org.tr/ab14/kitap/koc_ab14.pdf, (Erişim Tarihi: 04.07.2017)
- Kutlu, T. (2013). “Sosyal Medya”. Gürçan, H. İ. (Ed.) İnternet Yayıncılığı İçinde, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 108-127
- Özel, S. (2011). “Yakınsama: Yani Medyanın İtici Gücü”, Erciyes İletişim Dergisi Academia, 2(2), 54-66
- Öztürk, Ş. (2015). “Sosyal Medyada Etik Sorunlar”. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 9 (1), 287-311
- Uyanık, F. (2013). “Sosyal Medya: Kurgusallık ve Mahremiyet”. Yeni Medya Kongresi, Kocaeli (Bildiri). <https://marmara.academia.edu/FaikUyanik>, Erişim Tarihi: 04.07.2017)
- Sözen, M. (2013). “Sinemasal Dramaturgi ve Örnek Bir Çözümleme”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Sayı:11, (100-119)
- Şahin, M. & Şahin, G. (2016). “Geleneksel Medyanın Yeni Rakibi: Yeni Medya ve Canlı Yayınlar”, Yeni Medya E-Dergi, (1), 50-63
- Şen, A., Akdeniz, S. (2012). “Sayısal Uçurumla Baş Etmek: OECD Trendleri ve Türkiye”, Bilgi Ekonomisi ve Yönetim Dergisi, Cilt:7. Sayı:1
- Vural, Z., B., A. & Bat, M. (2010). “Yeni Bir İletişim Ortamı Olarak Sosyal Medya: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesine Yönelik Bir Araştırma”, Journal of Yaşar University, 20 (5), 3348-3382

Tezler

- Adıyaman, H. (2012). “Haldun Taner, Sanatı, Hayatı ve Eserleri”. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi SBE
- Başhan, F. (2011). “İnternetin Çeşitli Yönleriyle Türk Toplumunca Benimsenmesi: Karaman Örneği”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Karaman: Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi SBE
- Çomu, T. (2012) “Video Paylaşım Ağlarında Nefret Söylemi: Youtube Örneği” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi SBE

- Domaç, A. (2014). “Sosyal Medyada TV Reyting Ölçümlerinin Analizi: Twitter örneği: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE
- Ertuğrul, R. (1999). “Türkiye’de Kabare Tiyatrosu”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE
- Güleç, E. (2016). “Kullanım ve Doyumlar Yaklaşımının Sosyal Medya Kullanım Niyeti ve Turistik Deneyim Üzerindeki Etkisinin Belirlenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi SBE
- Güngör, M., Kibar, Y.Ş v.d. (2009). “Yakınsama: Telekomünikasyon ve Medya Sektörleri Açısından Düzenlemelere Etkileri, Ankara: Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu Sektörel Araştırma ve stratejiler Daire Başkanlığı,
- Karapınar, A. (2008). “Endüstri Çalışanlarını Motive Eden Etmenlerin Maslow ve Herzberg’in Kuramlarına Göre İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Maltepe Üniversitesi SBE
- Kejanlıoğlu, D. B. (1998). “Türkiye’de Yayıncılık Politikası: Ekonomik ve Siyasal Boyutlarıyla Türkiye’de Radyo Televizyon Yayıncılığı”. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi SBE
- Kırık, A. M. (2013). “Yeni Medya Çağı Çerçevesinde Türkiye’de Televizyondan İnternete Dönüşüm ve Sosyal Paylaşım Ağlarında Gençlerin Konumu”. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE
- Metin, E. (2008). “Kent Kültürünün Geleneği Yansıtan Mizahi Eleştirisi: Devekuşu Kabare”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi SBE
- Özcan, F. F. (2012) “Yeni Medya ve Dijital Aktivizm”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi SBE
- Öztürk, F. E. (2017). “Yeni Medyada Suriyeli Sığınmacılara Yönelik Nefret Söylemi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE
- Satıl, E. (2011) “Yeni Medya ve Sosyalleşme”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi SBE
- Uğraş, T. (2012). “Türkiye’deki Dijital Yerlilerin Yeni Medyayı Kullanım Alışkanlıklarının Bilgi Toplamı Bağlamında İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi FBE

Diğer

- Balay, M. (2015). “Sahneleme ve Dramaturji Yayınlanmamış Ders Notları”. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü. İstanbul: İstanbul Üniversitesi

Karaboğa, K. (2013). “Tiyatro Akımları Yayınlanmamış Ders Notları”. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü. İstanbul: İstanbul Üniversitesi

İnternet Kaynakları

www.tdk.gov.tr, Erişim Tarihi: 05.03.2017

gazetearsivi.milliyet.com.tr, Erişim Tarihi: 05.03.2017

<https://www.facebook.com/tasrakabare/photos/a.1501084520217454.1073741828.1500924850233421/1637415209917717/?type=3>, (Erişim Tarihi: 25.06.2017)

<http://fototarih.com/2016/12/27/moulin-rouge-soyunma-odasi/>, (Erişim Tarihi: 25.06.2017)

<http://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/kabarett-von-ernst-von-wolzogendie-szene-ball-bei-news-photo/542388017#kabarett-von-ernst-von-wolzogendie-szene-ball-bei-serenissimus-ausdem-picture-id542388017>, (Erişim Tarihi: 26.06.2017)

<http://fototarih.com/2016/12/27/moulin-rouge-soyunma-odasi/>(Erişim Tarihi: 26.06.2017)

gazetearsivi.milliyet.com.tr, (Erişim Tarihi:19.06.2017)

<https://www.instagram.com/p/BDdETw0B0Yr/?tagged=devekusukabare&hl=tr>, (Erişim Tarihi: 23.06.2017)

earsiv.sehir.edu.tr, (Erişim Tarihi: 10.03.2017).

http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/t1oj2PXTh_x2B_jtEAQ_x2F_vgNbRg_x3D__x3D_, (Erişim:20.06.2017)

https://www.google.com.tr/search?q=mavi+boncuk&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiJpPLFsOjUAhVrK8AKHTPdD1cQ_AUICygC&biw=757&bih=633#imgdii=z5LdbciV2iMBSM:&imgcr=0d3P83k2uNzexM,(Erişim Tarihi: 01.07.2017)

<http://www.dipsahaf.com/devekusu-kabare-tiyatrosu-astronot-niyazi-45-lik/>,(Erişim Tarihi,01.07.2017)

<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=d%C3%BCn%20bug%C3%BCn%20deveku%C5%9Fu%20kabare&isAdv=false>, (Erişim Tarihi: 22.06.2017)

https://www.instagram.com/p/BT_PNqNBiBI/, (Erişim Tarihi: 23.06.2017)

earsiv.sehir.edu.tr, (Erişim Tarihi:10.03.2017).

<https://www.izlesene.com/video/zeki-alasya-altin-sayma-sahnesi-koyden-indim-sehire/8452150>,(Erişim Tarihi: 01.07.2017)

<https://www.makaleler.com/maslow-teorisi-ve-ihtiyaclar-piramidi>,(Erişim Tarihi: 29.06.2017)

<http://blog.ttnet.com.tr/yakinsama-ve-hayatimiza-etkileri>, Erişim Tarihi: 29.06.2017).

<http://www.dijitalajanslar.com/internet-ve-sosyal-medya-kullanici-istatistikleri-2017/>,(Erişim Tarihi:02.07.2017)

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/72/1764/18696.pdf>, (Erişim Tarihi: 02.07.2017).

<https://www.facebook.com/zuck?fref=ts>, (Erişim Tarihi:02.07.2017).

<https://www.facebook.com/zuck?fref=ts>, (Erişim Tarihi: 02.07.2017)

https://www.google.com.tr/search?q=deveku%C5%9Fu+kabare+deliler+sekiz+y%C4%B1l+sonra&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjGv-Ttj9vUAhWIYIAKHVrlCR8Q_AUICygC&biw=708&bih=589#tbm=isch&q=deveku%C5%9Fu+kabare+deliler+akm&imgref=OM4FuTP0d514HM (Erişim Tarihi: 26.06.2017)

https://www.google.com.tr/search?q=deveku%C5%9Fu+kabare+deliler+sekiz+y%C4%B1l+sonra&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjGv-Ttj9vUAhWIYIAKHVrlCR8Q_AUICygC&biw=708&bih=589, (Erişim Tarihi:26.06.2017)

https://www.google.com.tr/search?q=deveku%C5%9Fu+kabare+deliler+sekiz+y%C4%B1l+sonra&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjGv-Ttj9vUAhWIYIAKHVrlCR8Q_AUICygC&biw=708&bih=589

Ttj9vUAhWIYlAKHVrlCR8Q_AUICygC&biw=708&bih=589#tbm=isch&q=deveku%C5%9Fu+kabare+deliler+akm&imgre=GqivzOoV5qi42M:, (Erişim Tarihi: 26.06.2017)

<https://www.instagram.com/p/BS8jGLnDpFo/?tagged=devekusukabare&hl=tr>: (Erişim Tarihi: 23.06.2017)

<https://www.instagram.com/p/3n29KAKRZS/?tagged=devekusukabare&hl=tr>, (Erişim Tarihi: 23.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=RYWKfABQ7Ys&t=1111s>, (Erişim Tarihi: 23.06.2017)

<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare&src=typd>, (Erişim Tarihi: 24.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=l39VYc7mGWg&t=8s>, (Erişim Tarihi: 24.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=l39VYc7mGWg&t=8s>, (Erişim Tarihi: 24.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=l39VYc7mGWg&t=8s>, (Erişim Tarihi: 24.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=l39VYc7mGWg&t=24s>, (Erişim Tarihi: 24.06.2017)

<https://twitter.com/search?q=deliler%20deveku%C5%9Fu%20kabare&src=typd&lang=tr>, (Erişim Tarihi: 24.06.2017)

<https://twitter.com/search?q=deliler%20deveku%C5%9Fu%20kabare&src=typd&lang=tr>, (Erişim Tarihi: 24.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, (Erişim Tarihi: 26.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, (Erişim Tarihi: 26.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, (Erişim Tarihi: 26.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, (Erişim Tarihi: 26.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, (Erişim Tarihi: 26.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, (Erişim Tarihi: 26.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=asLm9-Q80o0>, (Erişim Tarihi: 26.06.2017)

<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>, (Erişim Tarihi: 25.06.2017)

<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>,
(Erişim Tarihi: 25.06.2017)

<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>,
(Erişim Tarihi: 25.06.2017)

<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>,
(Erişim Tarihi: 25.06.2017)

<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>,
(Erişim Tarihi: 25.06.2017)

<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>,
(Erişim Tarihi: 25.06.2017)

<https://twitter.com/search?q=deveku%C5%9Fu%20kabare%20yasaklar&src=typd>,
(Erişim Tarihi: 25.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=kGC2H3hRkUc>, (Erişim Tarihi: 25.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=kGC2H3hRkUc>, (Erişim Tarihi: 25.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=43bvJ4kDui4>, (Erişim Tarihi: 25.06.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=uB-6DXsxpz8&t=424s>, (Erişim Tarihi: 26.06.2017)

<http://www.birgun.net/haber-detay/ego-chat-neredesin-burada-misin-sen-kimsin-105791.html>, (Erişim Tarihi: 04.07.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=43bvJ4kDui4>, (Erişim Tarihi: 05.07.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=uB-6DXsxpz8&t=587s>, (Erişim Tarihi: 05.07.20017)