

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLAHİYAT ANABİLİM DALI  
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

# GÖLGE OYUNU KARAGÖZ VE SİNEMA

Yüksek Lisans Tezi

MURAT PAY

*İstanbul, 2012*

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLAHİYAT ANABİLİM DALI  
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

# GÖLGE OYUNU KARAGÖZ VE SİNEMA

Yüksek Lisans Tezi

MURAT PAY

Danışman: PROF. DR. MUHİTTİN SERİN

*İstanbul, 2012*

Marmara Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLAHİYAT Anabilim Dalı İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi MURAT PAY'ın GÖLGE OYUNU KARAGÖZ VE SINEMA adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 13.06.2012 tarih ve 2012/16-17 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 24.10.2012  
1) Tez Danışmanı : PROF. DR. MUHİTTİN SERİN  
2) Jüri Üyesi : PROF. DR. M.HÜSREV SUBAŞI  
3) Jüri Üyesi : PROF. DR. MUSTAFA TAHRALI



## ÖZ

Gölge Oyunu Karagöz, bir temaşa sanatı olarak Osmanlı coğrafyasında yüzyıllarca varlığını sürdürmüştür. Form olarak tasavvuftan beslenen Karagöz'ün ana malzemesi hareketten mülhem gölgedir. Sinema ise 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış ana malzemesi yine hareketken mülhem zaman/gerçek olan oldukça yeni bir seyirlik sanattır. Her iki sanatın ortak noktası harekettir.

Tez vesilesiyle Karagöz oyununun form özelliklerini tespit etmek hedeflendi. Özellikle özdeşleşme, yabancılaştırma, farkındalık gibi kavramlar çerçevesinde oyunun teorik arkaplanı incelendi. Bütün çıkarımların Hayali Küçük Ali'nin *Karagöz'ün Gelin Olması* adlı oyunu çerçevesinde sağlmasına girişildi. Akabinde Karagöz'deki form özellikleri sinemanın form özellikleriyle mukayese edildi. Her iki sanatın benzeşen ve ayrışan noktalarına dikkat çekildi. Benzeşen hususlardan birisi olan tip meselesi üzerinden sinema sanatında bazı somut örneklerle yer verildi.

Anahtar Kelimeler: Gölge Oyunu, Karagöz, Sinema

## ABSTRACT

The shadow play Karagoz sustained its existence at all over the Ottoman Empire as a performing art throughout centuries. Its form nourished by tasavvuf, its source material is shadow inspired within movement. On the other hand, cinema is a comparatively new performing art, appearing at the end of the 19th century. Its source material is time/reality based upon movement as well. Movement is the common ground of both arts.

In this thesis, it's been aimed to determine the formal qualities of Karagoz play. The theoretical background of the play is analysed specifically within the frame of concepts as identification, alienation, awareness. The deductions are attempted to be verified using the play named *Karagoz'un Gelin Olması* by Hayali Kucuk Ali. After that, the formal qualities of Karagoz plays and movies are compared and contrasted. The similar and different aspects of both arts are pointed out. On one of the similar aspects, type, concrete examples from cinema are given.

Key Words: Shadow Play, Karagoz, Cinema

## ÖNSÖZ

Geleneksel temâşâ sanatımız Karagöz, seyirlik bir sanat olarak yüzyıllarca Osmanlı coğrafyasında yaşamış ve günümüze kadar ulaşmıştır. Oyunun, Osmanlı toplum yapısında farklı katmanlardaki geniş kitlelere seslenebilmesi, içerik ve biçim itibariyle içinde bulunduğu kültürel ortamı yansıtması, bulunduğu coğrafyanın yaygın ifade biçimi olarak mizahı merkeze alması gibi özellikleri bir miras olarak özgün taraflarını ortaya koymaktadır. Özellikle modern zamanların sanatı ‘sinema’nın 1895’te keşfiyle seyirlik sanat tanımının değiştiği günümüzde, Karagöz’ün özgünlüğü ve konumu daha da önem kazanmaktadır. Günümüzde nostalji olarak düşünülen geleneksel sanatımız Karagöz, aslında değişen dünya ve değişen sanatsal ifade biçimler arasında eskimeyen fikri bir birikimin sahibi olarak nostalji raflarına düşmeyi hak etmemektedir. İşte bu tezin mütevazı ve samimi maksadı Karagöz’ü tozlu raflardan indirmek, oyunun fikri arka planına dair bazı küçük tespitler yapabilmek ve günümüz seyirlik sanatı sinema arasında kurulabilecek bağ hususunda bazı mülahazaları gündeme getirmektir.

Birinci bölümde gölge oyunu ve Karagöz hakkında kısa bir tarihçe ve oyunun teknik yapısı yer alır. İkinci bölüm Karagöz’ün fikri özelliklerinin değerlendirildiği kısımdır. Burada teorik bir çerçeve arayışına gidilmiştir. Bunun için Muhyiddin İbn Arabî’nin *Fusûsu’l-Hikem* ile Mevlana Celaleddin-i Rûmî’nin *Mesnevî-i Şerîf* eserlerinin Ahmet Avni Konuk şerhlerinden istifade edilmiştir. Ayrıca yine Ahmet Avni Konuk’un *Fusûsul-Hikem* şerhinde yer alan Mustafa Tahralı’nın kaleme aldığı “Vahdet-i Vucûd ve Gölge Varlık” makalesi de başvurulan önemli kaynaklar arasındadır. Gölge oyununun teorik kısmıyla ilgili kaynakların yetersizliği bazı kavramsallaştırmalar yapmayı gerektirmiştir. Böylece oyunun anlam dünyasının sınırlarını belirginleştirme maksadı güdülmüştür. İdeal/kâmil tip, ideal/kâmil olma potansiyeline sahip tip, bakmak, görmek, döngüsellik bunlar arasında sayılabilir. Tezin üçüncü bölümü, seçilen bir gölge oyununun kapsamlı tahlilini içermektedir. Bu vesileyle bir önceki bölümde yer verilen teorik çerçevenin sağlamasına girişilir. Son bölüm, Karagöz ve sinema ilişkisine odaklanır. ‘Hareket’ ortak paydasından yola çıkan bu iki seyirlik sanatın etkileşen ve ayrışan yönlerinin tespitine çalışılır. Özellikle Karagöz’deki ‘tip’ özelliğinin sinemadaki

yansımaları üzerine bazı özgün tespitlere yer verilmiştir. Ekler kısmında tahlil edilen oyunun tam metni ve oyuna dair bazı tasvirler bulunmaktadır.

Çalışmanın hazırlanmasında yönlendirmeleriyle ve teşvikleriyle emeği olan kıymetli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Muhittin Serin'e, değerli katkılarından dolayı Mustafa Tahralı, Hasan Aycın, Ayşe Şasa, Aziz Doğanay, İhsan Kabil, Hasanali Yıldırım, Salih Pulcu, Sami Erdem, Mustafa Demiray, İsmail Güleç, Mustafa Ruhi Şirin, Bilim ve Sanat Vakfı ve Çocuk Vakfı'na teşekkürü bir borç bilirim. Tez çalışmam süresince maddi ve manevi desteğinin yanı sıra kıymetli fikirleriyle, tezin tashih ve redaksiyonundaki katkılarıyla işimi kolaylaştıran sevgili eşim Ayşe'ye ayrıca teşekkür ederim. Fikir ve eleştirileriyle katkılarını esirgemeyen bütün dostlarıma da bu vesileyle teşekkür ederim.

Murat Pay

İstanbul/2012

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
KISALTMALAR.....	v
GİRİŞ.....	vi
<b>1. BÖLÜM: OYUNUN TARİHÇESİ VE TEKNİĞİ.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. TÜRKLERDE GÖLGE OYUNU: KARAGÖZ.....</b>	<b>2</b>
<b>1.2. KARAGÖZ'ÜN TEKNİK ÖZELLİKLERİ.....</b>	<b>4</b>
1.2.1. OYUNUN BÖLÜMLERİ.....	4
1.2.2. OYUNDAKİ TİPLER VE TİPLERİN ÖZELLİKLERİ.....	5
1.2.3. MÛSİKÎ.....	7
1.2.4. TASVİR YAPIMI VE RENKLER.....	8
<b>2. BÖLÜM: KARAGÖZ OYUNUNUN FİKRÎ YAPISI.....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 OYUNUN ANLAM DÜNYÂSININ TEORİK ZEMİNİ: PERDE</b>	
<b>GAZELLERİ.....</b>	<b>11</b>
<b>2.2. DÖNGÜ VE SÜREKLİ BİLİNÇ HALİ: DİL'İN SEYİRCİYLE</b>	
<b>BİRLİKTE İNŞASI.....</b>	<b>15</b>
<b>2.3. GÖLGE VARLIK VE TEMÂŞÂ.....</b>	<b>18</b>
<b>2.4. HAYÂL PERDESİ/AYNA/İBRET PERDESİ.....</b>	<b>21</b>
<b>2.5. HAREKETİN DİĞER ADI: GÖLGE.....</b>	<b>25</b>
<b>2.6. İDEAL TİP (HACİVAT) VE İDEALE ULAŞMA POTANSİYELİNE</b>	
<b>SAHİP TİP (KARAGÖZ).....</b>	<b>27</b>
<b>2.7. BAKMANIN (NAZAR) IŞIĞINDA GÖRMEK (TEMÂŞÂ-RÜYET)....</b>	<b>28</b>
<b>2.8. HAFİF, ESNEK BİÇİM VE DOĞAÇLAMA.....</b>	<b>30</b>
<b>3. BÖLÜM: BİR KARAGÖZ OYUNUNUN TAHLİLİ.....</b>	<b>32</b>
<b>3.1. MUKADDİME/PERDE GAZELİ: OYUNUN SINIRLARI.....</b>	<b>32</b>
<b>3.2. MUHÂVERE: TİPLERİ TANIMA VE HATIRLAMA.....</b>	<b>33</b>
<b>3.3. FASIL/ASIL OYUN: SEYİR VE İBRET.....</b>	<b>34</b>

3.4. HİTAM/BİTİŞ: TAMAMLANAN DÖNGÜ.....	39
4. BÖLÜM: KARAGÖZ OYUNU VE SİNEMA .....	40
4.1. HAREKETİN İKİ TEMSİLİ: GÖLGE VE GERÇEK .....	40
4.2. SÖZLÜ KÜLTÜRDE KARAGÖZ VE GÖRSEL KÜLTÜRDE SİNEMA .....	42
4.3. KARAGÖZ'ÜN GÖLGESİ, SİNEMANIN GERÇEĞİ.....	45
4.4. İKİ FARKLI YAPI: DÖNGÜSEL VE DOĞRUSAL.....	47
4.5. TEMÂŞÂ/ SÜREKLİ FARKINDALIK, ÖZDEŞLEŞME VE YABANCILAŞMA .....	49
4.6. BASİT BİÇİM VE KARMAŞIK BİÇİM.....	51
4.7. SİNEMA VE KARAGÖZ'DE TİP .....	53
4.7.1. TİP VE KARAKTER İLİŞKİSİ.....	53
4.7.2. SİNEMADA TİP'İN MUHTEMEL YANSIMASI.....	54
SONUÇ .....	62
EK 1 KARAGÖZÜN GELİN OLMASI OYUNU.....	66
EK 2 KARAGÖZ TASVİRLERİ.....	82
KAYNAKÇA .....	101

## KISALTMALAR

a.g.e.	adı geçen eser
c.	cilt
ev.	Çeviren
DİB	Diyanet İşleri Başkanlığı
MEB	Milli Eğitim Basımevi
SBE	Sosyal Bilimler Enstitüsü
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
Yay.	Yayınevi
haz.	hazırlayan
s.	sayfa
yy.	yüzyıl
vb.	ve benzeri

## GİRİŞ

“Gölge oyunu”, ışık vasıtasıyla bir hikâyenin/anlatının, gölgeler eşliğinde perdeye yansıtıldığı seyirlik bir sanat olarak tanımlanabilir. Bu sanatın doğduğu/ilk icra edildiği yer konusunda değişik rivâyetler olsa da Osmanlı kültüründeki adı Karagöz’dür. Böylece tasvirler ve sûretlerin gölgeler halinde perdeleri şenlendireceği, yüzyıllara yayılan bir serüven bu coğrafyada doğar, geniş kitlelerin hem eğlendikleri hem de düşündükleri bir tecrübe ortamı olarak günümüze kadar ulaşır.

1895 yılında sinemanın icadı bütün dünyâda olduğu gibi Osmanlı coğrafyasında da seyirlik sanatlar husûsunda esaslı bir değişimin arefesidir. İcadın birkaç yıl sonrasında sinemanın Osmanlı topraklarını ziyaret etmesiyle Karagöz’ün olmazsa olmaz unsurları olan hayâlî (oyuncu), ışık, perde, gölge ve seyirci denkleminde hayâlînin yerini yönetmen, gölge’nin yerini gerçek almaya başlar. Özellikle ‘gölge’nin yerini ‘gerçek’in alması seyircinin algısındaki köklü değişikliğin sebepleri konusunda önemli ipuçları sunar. Çünkü gerçekliğin bir yorumu veya temsili olarak düşünülebilecek gölge ve gerçek kavramları arasındaki ilişki, klasik Osmanlı havzasının sanat tasavvuruyla Rönesansa dayandırılan Batı sanat tasavvuru arasındaki ilişkiyle paralellikler taşır: İki farklı anlam dünyâsı, iki farklı sanat anlayışı, iki farklı yorum.

Her sanatın, içinde yaşadığı coğrafyanın, kültürün izlerini, işaretlerini taşıması gibi Karagöz de Osmanlı kültürünün ve anlam dünyâsının izlerini ve işaretlerini üzerinde barındırır. İşte bu sebeptir ki Karagöz’ün başına koyduğumuz ‘geleneksel sanat’ ibaresi aynı zamanda tarihle kurduğumuz ya da kuracağımız bağa atıf yapar: Acaba Karagöz nasıl bir geleneğin temsilcisidir?

Bu çalışma, Karagöz’ün özellikle fikri zemînini anlamaya odaklanmaktadır. Böylece oyunun değişmeyen, kalıcı ve farklı zamanlara hitap eden yönünü ortaya koymak hedeflenir. Aynı zamanda kültürel bir birikimin gelecek kuşaklara aktarılması husûsunda bir tartışmanın başlangıcına gidilir: Geleneksel bir sanatın günümüzde yaşaması mümkün müdür yâhut hangi şartlarda mümkündür? Bir sanatın yaşaması sâdece biçimsel özelliklerin değişmeden devâm ettirilmesiyle açıklanabilir mi? Tez, daha sonra Karagöz’ün ortaya koyduğu fikri çatının günümüz seyir sanatı sinemada izdüşümleri üzerine bir tartışmaya odaklanır. Çünkü modern bir seyirlik sanat olarak sinemanın araçları, tarihsel

birikimimizle/gelenekle yüzleşmemiz neticesinde ortaya çıkan aidiyet/kimlik problemimizden bağımsız düşünülemez. Bütün bu tartışmalar bâzı anahtar kavramlar üzerinden ilerlemeyi gerekli kılmıştır: Gölge, gerçek, hareket, ayna, perde, katmanlılık, basit biçim, karmaşık biçim, bakmak/nazar, görmek/rüyet/temâşâ, farkındalık, özdeşleşme, yabancılaşma, ideal/kâmil tip, ideal/kâmil olma potansiyeline sâhip tip, zâhir yapı, bâtın yapı, döngüsellik, doğrusallık, hayâl/ibret perdesi, temsil, remiz. Bu kavramlardan bâzıları tez çalışması sonucu ortaya çıkmış özgün adlandırmalar olarak tartışmaya sunulmuştur.

Karagöz'ün zaman ve mekânla sınırlı izâfi niteliğe sâhip gerçeğin katmanlı yapısına sürekli vurgu yapması, sâhip olduğu anlam dünyâsının (insan-âlem-Yaratıcı denklemindeki yorumunun) katmanlı yapısıyla bağlantılıdır. Gerçeğin tabiatına dönük bu yorum aslında oyunun metafizik yönelimini de ortaya koyar. Bir başka deyişle oyunun zemîni fizik âlemin sınırlarına çakılmışken anlam dünyâsı metafizik bir düzlemde hareket alır. Bütün bu çerçevede Karagöz'ün bir oyun olarak ortaya koyduğu 'dil'in anlaşılması gerekliliğini ortaya koyar. Çünkü Karagöz, içinde doğduğu fikrî yapının etkisiyle ortaya koyduğu dil'i (formu) seyirciyle birarada inşâ etme gayretine girer. Özellikle Osmanlı Devleti'nin çokkültürlü yapısını düşündüğümüzde ortak dil inşâsı bir aradalık fikrini oldukça iyi yansıtır.<sup>1</sup> Böylece seyircinin sürekli bir farkındalık (bilinçli olma hali) zemîninde tutulmak istenmesi, yine seyircinin anlamlı bir bütünün değerli ve vazgeçilmez parçası olarak ferdiyetine<sup>2</sup> vurguyla birleşir. Seyirci ile hayâlî/sanatkâr arasında kurulan nitelikli, kayda değer ve araştırılmayı bekleyen bağ burada doğar. Yine oyunun esnek biçim tercihinin imkân tanıyan doğaçlama özelliği de ortak dil husûsunda ayırt edici bir detay olarak karşımıza çıkar. Oyunun yapısıyla ilgili temel kelime dağarcığının tamamen tasavvufî istilahtan oluşması da dikkat çekicidir: Perde, hayâl, ayna, gölge vb.

Tezin hazırlanmasında karşılaşılan en büyük zorluk şimdiye kadar Karagöz'le ilgili yazılan kitap ya da metinlerin daha çok tarihî malumatlarla sınırlı kalmasından kaynaklanır. Oyunun fikrî arka planına dâir eserlerin azlığı, birkaç çalışmanın dışında tasavvuf zemînine eğilen yazıların klişe bâzı değerlendirmelerin ötesine geçmemesi son derece şaşırtıcıdır. Ayrıca Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bu yana tecrübe edilen, resmî ideolojinin geçmişiyle yaşadığı ilişkinin travmatik izlerinin Karagöz ve Hacivat

<sup>1</sup> Oyunun sâhip olduğu tasavvufî zemîn ve bu zemînin sürekli konu edindiği tevhidî prensip bu çerçevede düşünülebilir.

<sup>2</sup> Turgut Cansever'in Mimar Sinan (KlasikYay., İstanbul, 2010) adlı eserinde tartıştığı ferdiyet kavramına referans verilmektedir.

tiplerinin yaygın tanımlanmasında ortaya çıkması dikkat çekici bir detay olarak aktarılmalıdır.<sup>3</sup>

Bu çalışmayla “Karagöz nasıl diriltir, yaşatılır?” gibi bir sorunun peşinden cevap arayışına gidilmemiştir. Geleneksel bir sanat olan Karagöz’ün anlam krokisi üzerinden oyunun, günümüz sanat dillerine nasıl bir fikrî miras bıraktığı tartışmaya açılmıştır. Hatta bir adım öteye gidilerek seyir sanatı olması itibâriyle bu toprakların sinemaya hiç de yabancı olmadığı ve özgün bir film dili husûsunda Karagöz’ün temel yönlendirmeleri yapabildiği tespitine yer verilmiştir.

---

<sup>3</sup> Karagöz’ün yeni kurulan cumhuriyeti temsilen halk adamı olması ve Hacivat’ın düzenin adamı olarak Osmanlı’yı temsil etmesi ilmî karşılığı olmasa da bazı metinlerde bir klişe olarak tekrar etmektedir.

## 1. BÖLÜM OYUNUN TARİHÇESİ VE TEKNİĞİ

Gölge Oyunu'nun nerede ortaya çıktığına dâir muhtelif rivâyetler vardır. Bunlar arasında üç yer öne çıkar: Çin, Hindistan ve Endonezya/Cava Adaları.

Oyunun Çin'de doğduğuna dâir iki hikâye anlatılır. Birincisi şöyledir: Camın mevcut olmadığı devirlerde Çin'de pencerelere kâğıt yapıştırmak âdettir. Geceleri odaya ışık girdiğinde odadakilerin hareketleri sonucu kâğıt pencerelerde acayip gölgeler oluşur. Bundan ilham alan sanatkârlar “gölge oyunu”nu icat eder.<sup>4</sup> Diğer rivâyet ise şöyledir: Çin imparatoru Wu güzel eşi Li'yi kaybedince çok üzülür. Bunun üzerine devrin bilgin sanatçılarından Woeng, imparatorun eşine benzer bir şekli, ışıkla aydınlatılmış bir perde arkasından siyah bir gölge hâlinde yansıtır. Böylece imparatorun acısı bir nebze diner.<sup>5</sup> Bu şekilde “gölge oyunu” icat edilmiş olur.

“Gölge oyunu”na köken olarak kaynak gösterilen yerlerden diğeri de Hindistan'dır. Özellikle Endonezya'da gelişen “gölge oyunu”nun Hindistan'dan bu coğrafyaya aktarıldığı iddiası vardır. Fakat konuyla ilgili yeterli delil mevcut değildir.<sup>6</sup>

“Gölge oyunu”nun kökenine dâir son iddia ise oyunun Endonezya/Cava adaları kaynaklı olmasıdır. Burada Wayang Kulit adındaki bir gölge oyunundan bahsedilir; günümüze ulaşan hikâyeleri ve tasvirleri kaynaklarda mevcuttur. Bu oyunun, kutsallaşmış ataların ruhlarının gölgesi olarak icad edildiği aktarılır. Oyun, eğlenceden çok daha ötede bir faaliyet olarak algılanır ve halkın mânevî eğitiminde önemli bir yer tutar.<sup>7</sup> Oyunda özellikleri itibâriyle Karagöz ve Hacivat ikilisini hatırlatan Twalen ve Delam adında iki ana tip vardır.

---

<sup>4</sup> Selim Nüzhet, **Türk Temâşası Meddah-Karagöz-Ortaoyunu**, Matbaai Ebüzziya, İstanbul, 1930, s. 45.

<sup>5</sup> Nureddin Sevin, **Türk Gölge Oyunu**, MEB Devlet Kitapları, İstanbul, 1968, s. 4.

<sup>6</sup> Metin And, **Dünyâda ve Bizde Gölge Oyunu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara; 1977, s. 15.

<sup>7</sup> Sevin, **a.g.e.**, s. 11.

### 1.1. Türklerde Gölge Oyunu: Karagöz

“Gölge oyunu” Osmanlı coğrafyasında Karagöz adını alır. Osmanlı’ya gölge oyununun ilk ne zaman girdiği hakkında iki görüş mevcuttur. Bunlardan ilki, Yavuz Selim zamanında Mısır’dan getirildiğidir.<sup>8</sup> Diğeri ise Orta Asya üzerinden Anadolu coğrafyasında yaygınlaştığı ve Osmanlı’nın kuruluşundan bu yana mevcut olduğudur.<sup>9</sup>

Karagöz’ün Osmanlı coğrafyasında doğuşuna dâir “hayâlî”ler ve halk arasında dolaşan değişik rivâyetler bulunmakla birlikte bunların gerçekliği üzerine bir mutabakat yoktur. Karagöz oyununun anlam dünyâsını izah etmesi açısından ise bu rivâyetler önemli bir yerde durur.

Karagöz üzerine aktarılan meşhur rivâyetlerden birisi şu şekildedir: Sultan Orhan’ın Bursa’da yaptırmakta olduğu camide Karagöz demirci, Hacivat da ustabaşı yâhut ırgatbaşısıdır. Cami yapımı sırasında Karagöz ile Hacivat birbirleriyle şakalaşır. Bu şakalaşmaları diğeri çalışanlar da seyrederek ve vazifelerini unuturlar. Aylar sürmesine rağmen yapının ilerlemediğini gören Sultan Orhan mimarbaşısını çağırır ve sebebini sorar. Mimarbaşı sebep olarak Karagöz ve Hacivat’ın şakalaşmalarını gösterir. Padişah bunun üzerine Hacivat’la Karagöz’ü yanına çağırır ve onları uyarır. Gel zaman git zaman Sultan Orhan, daha sonraki bir teftişinde de cami inşaatının beklendiği şekilde ilerlemediğini görür ve mimarbaşısını azarlar. Mimarbaşı, Karagöz’le Hacivat’tan şikâyetçi olur. Bunun üzerine Sultan Orhan ikisinin idamına karar verir. Tabii bu netice çalışanların ve halkın nazarında büyük bir üzüntüye yol açar.<sup>10</sup> Bu rivâyetin bir başka şeklinde Karagöz’ün Bektaşî, Hacivat’ın Nakşî olduğu ve ara sıra Şeyh Küşterî’nin dergâhında buluştukları konu edilir. Cami inşaatı esnasında yaşanan benzer olayların akabinde sâdece Karagöz’ün idam edildiği, sonrasında Hacivat’ın da hayâta küserek hacca gittiği ve orada vefat ettiği anlatılır. İdamın halk arasında kötü bir tesir bırakması Sultan Orhan’ı vicdanen rahatsız eder. Hacivat’ın da vefatını öğrenmesi üzerine her ikisini tanıyan Şeyh Küşterî’yi huzuruna çağırır ve onların nasıl insanlar olduklarını sorar. Karagöz ve Hacivat’ın hâllerini hikâye etmesini istediğinde Şeyh Küşterî de onları hayâl perdesinde oynatabileceğini söyler. Böylece Karagöz Osmanlı’da Şeyh Küşterî tarafından icat edilir.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> And, a.g.e., s.250.

<sup>9</sup> Enver Behnan Şapolyo, **Karagözün Tarihi**, Türkiye Yayınevi, İstanbul; 1925, s. 16.

<sup>10</sup> Muhittin Sevilen, **Karagöz**, MEB Devlet Kitapları, İstanbul, 1969.

<sup>11</sup> Şapolyo, a.g.e., s.39.

Karagöz başlarda tamamen dinî bir mâhiyet taşır.<sup>12</sup> Eskiden şeyhlerin Karagöz oynattıkları bilinmekle birlikte, oyunun dini mâhiyeti kendini tasavvufi bir düzlemde gösterir. Bu yapının izleri günümüze dek muhâfaza edilir.<sup>13</sup> Oyun, Osmanlı'nın imparatorluk yapısı içinde XVII. yüzyıldan sonra tasavvufi mâhiyetini yavaş yavaş kaybederek içtimai bir hicve dönüşür.<sup>14</sup> Buna rağmen gerek perde gazelleri gerekse de oyunun yapısındaki bâzı unsurlar tasavvufi düzlemde izler taşır. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu genişledikçe oyun dağarcığının ve tiplerinin bu genişlemeye paralel geliştiği ve çeşitlendiği gözlenir.<sup>15</sup>

1582 şenliğini anlatan *Sûrnâme-i Hümayûn*'da zikredilen gölge oyununun, XVII. yüzyılda İstanbul'un dışında da mevcut olduğu aktarılır. Oyuna Karagöz adının verilmesine dâir ilk vesika Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sidir.<sup>16</sup> Bu yıllardan itibaren Karagöz'ün evlenme, doğum, sünnet düğünü gibi sebeplerle saray, konak, ev ve kahvehânelerde oynatıldığı bilinmektedir.<sup>17</sup> XVIII. yüzyılda ve XIX. yüzyıl başlarında, oyuna hem halk arasında hem de sarayda rağbet gösterilir.<sup>18</sup> XX. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra oyun yerini tiyatro ve sinemaya bırakır.<sup>19</sup> Bu tarihlerden itibaren Karagöz oyunu, bir nostalji ve hatıra nesnesi durumuna düşer.

---

<sup>12</sup> Sevin, **a.g.e.**, s. 18.

<sup>13</sup> Nüzhet, **a.g.e.**, s. 104.

<sup>14</sup> Sabri Esat Siyavuşgil, **Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme**, Maârif Matbaası, 1941, s. 32.

<sup>15</sup> Hüsâmettin Bozok, **Karagöz Kitabı**, haz. Sevengül Sönmez, Kitabevi Yay., İstanbul 2005, s. 139.

<sup>16</sup> And, **a.g.e.**, s. 244.

<sup>17</sup> Cevdet Kudret, **Karagöz**, c. 1, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2004, s. 14.

<sup>18</sup> Siyavuşgil, **a.g.e.**, s. 52.

<sup>19</sup> Kudret, **a.g.e.**, s. 14.

## 1.2. Karagöz'ün Teknik Özellikleri

Teknik özellikler, oyunun değişmeyen bölümleri, sabit ve değişken tipleri ve vazgeçilmez mûsikîsi olmak üzere üç ana bölümde incelenebilir.

### 1.2.1. Oyunun Bölümleri

Karagöz oyunu dört ana bölümden oluşur: Mukaddime/giriş, Muhâvere/söyleşme, fasıl/asıl oyun ve hitam/bitiş.

#### a. Mukaddime/Giriş

Karagöz oyunu, perde ışığının yanmasıyla açılır. İlk önce perdeye müzik eşliğinde göstermelik adı verilen tasvir koyulur. Göstermeliklerin konuyla ilgili olma zorunluluğu yoktur; işlevleri, seyirciyi oyunun dünyâsına ve atmosferine hazırlamaktır.<sup>20</sup> Göstermelik “nareke” adı verilen kamyş düdüğün sesiyle kaldırılır. Hacivat, perdeye seyirciye göre soldan def eşliğinde girer ve bir semâî okur. Değişik makamlardan okunabilen semâî bitince Hacivat “Off... Hay Hak!” diyerek perde gazeline başlar. Perde gazeli, mukaddime bölümünün önemli bir ögesidir; oyunun anlam dünyâsına dâir tasavvufi bir çerçevenin altını çizer. Perde gazelinde genellikle oyunun kurucusu olarak zikredilen Şeyh Küşterî'ye atıf yapılır.

Perde gazelinin akabinde Hacivat bir duâ okur. Duâyı çoğunlukla Fuzûlî, Nedim, Hâfız gibi isimlerin divanlarından aktarılan bir beyit takip eder.<sup>21</sup> Daha sonra Hacivat, kendisine kafa dengi bir arkadaş aradığını dile getirir ve konuşmasını “Yâr bana bir eğlence!” nidâsıyla sonlandırır. Akabinde Karagöz perdeye seyirciye göre sağdan gelir. Karagöz'ün bu şekilde gelmesini Metin And, “Karagöz İndirme” olarak adlandırır.<sup>22</sup> Mukaddimenin sonunda Karagöz ve Hacivat kavgaya tutuşur. Dövüşten sonra Hacivat perdeden kaçır, Karagöz ise yere uzanır ve bir tekerleme söyler.<sup>23</sup>

#### b. Muhâvere/Söyleşme

Genel îtibâriyle Muhâvere bölümü Karagöz ve Hacivat arasında geçer. Bâzen Muhâvereyi uzatmak için ortaya konulan değişik tiplerin, içine dâhil olduğu ara

---

<sup>20</sup> And, a.g.e., s. 273.

<sup>21</sup> And, a.g.e., s. 275.

<sup>22</sup> And, a.g.e., s. 275.

<sup>23</sup> And, a.g.e., s. 275.

Muhâverelere de başvurulur.<sup>24</sup> Muhâverelerin fasılla ilişkili olma zorunluluğu yoktur. Bu bölümün temel özelliği oyunun iki ana tipinin, Karagöz ve Hacivat'ın özelliklerini, ses ve karakter farklılıklarını ortaya koymaktır.<sup>25</sup> Yâni asıl oyun öncesinde oyunun iki ana tipini tanırız/hatırlarız; iyi kötü tezdâdının tezâhürlerini öğrenmeye başlarız. Muhâverenin sonunda ilk önce Hacivat perdeden ayrılır, hemen sonrasında Karagöz “Bakalım, âyîne-yi devran ne sûret gösterir!” diyerek perdeden çıkar.

### c. Fasil/Asıl Oyun

Fasil, asıl oyunun yer aldığı bölümdür. Değişik konular, tipler belli bir olay örgüsü çerçevesinde mûsikî eşliğinde perdeye yansır. Karagöz oyunlarının klasik dağarcığının yirmi sekiz oyundan oluştuğu, bu rakamın da Ramazan ayının Kadir Gecesi dışındaki gecelerinin sayısına denk geldiği bilinir.<sup>26</sup> En eski Karagöz oyunları, Alman müsteşrik Hellmut Ritter'in dönemin hayâlîlerinden aldığı kayıtlarla günümüze aktarılan 1850 sonrasına ait metinlerden oluşur.

### d. Hitam/Bitiş

Bitiş bölümü oldukça kısadır. Bu bölümde bâzen oyundan çıkarılacak ibretlik noktalara değinilir. Hacivat “Yıktın perdeyi eyledin vîran, varayım sahibine haber vereyim heman!” diyerek perdeden ayrılır. Karagöz ise “Her ne kadar sürc-i lisan ettikse affola!” diyerek bir sonraki oyunun adını ve yerini söyleyerek perdeyi terk eder.

### 1.2.2. Oyundaki Tipler ve Tiplerin Özellikleri

*Karagöz*, tipler üzerinden hikâyesini anlatan bir oyundur. En önemli iki tipi Karagöz ve Hacivat'tır. İkilinin dışında Çelebi, Zenne, Beberuhi, Tiryaki, Sarhoş, Tuzsuz, Külhanbeyi, Ermeni, Rum, Acem, Yahudi, Rumelili, Kayserili, Trabzonlu vb. tipler vardır. Ayrıca oyunda halk hikâyelerinde yer alan Ferhat, Şirin, Leyla, Mecnun gibi tiplere de yer verilir. Her tipin oyun içinde ayırt edici özellikleri vardır.

Metin And tiplerin tanınması açısından karşımıza “dörtlü bir tasnif”<sup>27</sup> çıkarır:

1. Görünüşü, dış özellikleri.

<sup>24</sup> And, a.g.e., s. 279.

<sup>25</sup> And, a.g.e., s. 277.

<sup>26</sup> Siyavuşgil, a.g.e., s. 99.

<sup>27</sup> And, a.g.e., s. 291.

2. Konuşması, sesi, söyleyişi.
3. Davranışları, hareketleri, tavırları.
4. Başkalarının bu kişi üzerine söyledikleri, düşünceleri.

Karagöz, içinden geldiği gibi konuşan, patavatsız, iyi olmaya meyilli ama kabalığı ve cehâletinden dolayı sıkıntılar yaşayan bir tiptir. Yanlışlarına karşın iyi niyeti onu sempatik kılar. Bu sebeple Karagöz'ün tembelliği, sabırsızlığı, saflığı tamamen olumsuz algılanmaz. Hacivat ise bilgili, görgülü, Karagöz'e iyilik yapmaya çalışan bir tiptir. Nasihat edici bir tarafı vardır. Ahlâkî olarak Karagöz'e yol göstermeye çalışır; arabulucu ve girişimcidir.

Yaygın söylemde, Karagöz'ün halkı temsil eden, özü sözü bir, tabii bir tip olduğu, dolayısıyla bir Türk'ü temsil ettiği, Hacivat'ın ise düzenin adamı, pazarlıkçı ve dalkavuk olduğu hatta bu yönleriyle Osmanlı tipini yansıttığı varsayılır.<sup>28</sup> Bu varsayımın mevcut oyunlar çerçevesinde bir zemîni olmakla birlikte dönemin hâkim resmî söylemini yansıtan ideolojik bâzı yönleri de vardır. Özellikle tarihsel bir okuma yapılırsa bu söylemin dile getirildiği kaynaklarda, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti arasında dönemin mevcut resmî ideolojisinin tesis ettiği gerilim ve ikilik hemen göze çarpar.<sup>29</sup> Tez boyunca Karagöz ve Hacivat'ın özellikleri konusunda mevcut oyunların temel niteliklerini de göz önünde bulundurarak Sabri Esad Siyavuşgil ve Nureddin Sevin'in görüşlerini referans alacağız.

Oyunun yan tiplerinde yüzyıla göre kıyafet değişiklikleri olmasına karşın Karagöz ve Hacivat'ın kılık kıyafetinde fazla bir değişim görülmez. (EK 2'de konuyla ilgili bazı resimler paylaşılmıştır.) Hacivat'ın elbisesindeki hâkim renk ve başındaki börkü yeşildir; bir diğer lâkabının Hacı İvaz olması ve yeşil rengin hacı alâmeti sayılması önemli bir ayrıntıdır.<sup>30</sup> Hacivat'ın sakalının sivri olması hayâlîler tarafından Nakşilîğine işâret sayılır. Çelebi lâkabı da önemlidir. O devirde okumuş, yazmış kişilere verilen bu isimden yola çıkarak Hacivat'ın dürüst, ince ve faziletli, aydın ve ârif bir tip olduğu düşünülür.<sup>31</sup> Karagöz'ün elbisesinde hâkim renk kırmızıdır. Başında ışırlak denilen bir serpuş vardır. Işırlağı zaman zaman hareket edebilmektedir. Yuvarlak yüzü ve değirmi (sivri olmayan) bir sakalı vardır.

---

<sup>28</sup> Nüzhet, **a.g.e.**, s.73.

<sup>29</sup> Bu konu ayrı bir araştırma alanı olarak ortaya çıkmaktadır.

<sup>30</sup> Sevin, **a.g.e.**, s.37.

<sup>31</sup> Sevin, **a.g.e.**, s.55.

Hacivat ve Karagöz zıt tabiatlara sâhiptir. Bu zıtlık en bâriz şekilde “dil”de ortaya çıktığı gibi bilgi düzeylerinde de izlenebilir.<sup>32</sup> Hacivat ve Karagöz zıt tabiatlarına karşın birbirlerini tamamlarlar; ne Hacivat Karagözsüz yapabilir, ne de Karagöz Hacivatsız.

Diğer tiplerden Çelebi, zengin, çitkırıldım, kibar âile çocuğu ve mirasyedi gibi özelliklere sâhiptir. Tiryaki, afyona meraklı, dalgın ve tembeldir; konuşmaların ortasında uykuya dalmak gibi bir özelliğe sâhiptir. Beberuhi, çok konuşan, yaygaracı, cüce bir tip; Acem, varlıklı, mübalağaya düşkün; Arnavut, dürüst, mert ve cahildir.

Bunların yanında tiplerde tekrar eden bâzı davranışlar görülür; Tuzsuz Deli Bekir’in tam cezalandırılacakken bağışlaması, Külhanbeyi’nin bıyık burması ve fesini yana eğmesi gibi. Oyunda tiplerle özdeşleşen kimi eşyalar da vardır; Tuzsuz’un bıçağı, Kabadayı’nın tabancası, Sarhoş’un içki şişesi, Tiryaki’nin afyon çubuğu, Laz’ın kemençesi gibi. Rum’un “vre”, Arnavut’un “mori”, Acem’in “belî”, Arap’ın “ayva”, Rumelili’nin “haçan” ya da “a be”, Kürt’ün “uy babo”, Ermeni’nin “foşgeya” sözleri de dildeki tekrarları oluşturur.<sup>33</sup>

Tiplerin oyun içindeki görevlerine göre Sabri Esat Siyavuşgil’in de ikili tasnifi vardır.<sup>34</sup> Bu tasnifte Küşterî Meydanı olarak da adlandırılan sahne, İstanbul halk ruhunun yansıdığı bir mahalle şeklinde düşünülür:

1. Mahallenin yerlileri: Karagöz, Hacivat, Çelebi, Zenne, Tiryaki, Beberuhi, Sarhoş, Külhanbeyi, Tuzsuz.
2. Hariçten gelenler:
  - a. Dışarlıklı Türkler-Eyalet Tipleri: Rumelili, Kastamonulu, Bolulu, Kayserili, Aydınli, Trabzonlu, Harputlu ve Tatar.
  - b. İstanbul ya da İmparatorluk Tipleri: Arap, Arnavut, Yahudi, Ermeni, Rum, Acem.

Mahalle aslında ‘dünyâ’ mahâlline de atıf yapmaktadır.

### 1.2.3. Mûsikî

*Karagöz*’de mûsikî çok önemli bir yer tutar. Öyle ki zamanla mûsikî, oyunda kendine has bir karakter kazanmış ve tipik bir mizah mûsikîsi türü doğmuştur.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Siyavuşgil, **a.g.e.**, s.154.

<sup>33</sup> And, **a.g.e.**, s.35-36-37.

<sup>34</sup> Siyavuşgil, **a.g.e.**, s. 154.

*Karagöz*'deki mûsikî, yaşadığı devrin husûsiyetlerine göre değişikliğe uğrar. Oyunlarda üçlü kalıp üzerine kurulu bir mûsikî olduğu gözlenir: Semâî, Gazel, Hayâl şarkıları.<sup>36</sup> Ayrıca, Kemençeli Lâz, Defli Yahudi, Kudümlü Çelebi, Tulumlu Karagöz gibi çalgıcı tiplere rastlanır.<sup>37</sup> Bunun yanında Kayserili kaşık oyunu, Rumelili sirto, Karadenizli horon, Kürt bar, balama ya da Frenk polka, hora, kadril gibi danslar yapar.<sup>38</sup>

#### 1.2.4. Tasvir Yapımı ve Renkler

Karagöz'ün teknik kısmında ilk aşama tasvirlerin hazırlanmasıdır. Tasvirler ortalama 35-40 santim boyundadır. Genelde tasvirler, Karagöz oynatıcılarının/hayâlfilerin dışındaki sanatkârlar tarafından yapılmakla beraber bazı Karagöz ustalarının kendi tasvirlerini yaptığı bilinmektedir.<sup>39</sup> Tasvirler kalın derilerden özellikle de deve derisinden yapılır; ayrıca dana, sığır, manda derisinden de yapılabileceği gibi ışık geçiren pürüklü Ali Kurna kâğıdından da yapılabilmektedir.<sup>40</sup>

Deriyle ilgili süreci Metin And şu şekilde aktarır:

“Deride aranan özellikler saydamlaştırmaya yatkın, bir de sıcağa dayanıklı olması, eğilip bükülmemesidir. Deriyi işlemek için çeşitli işlemler vardır. Derinin kurutulması için Temmuz ve Ağustos ayları seçilir. Deri kepekli suda bırakılır, hamlatılır, güneşte tüyler çıkarılır, gerilir, tüy yerlerindeki deliklerin yok edilmesine çalışılır, camla derinin üzeri kazınır. Derinin koyu olanından çok açık renk olanı yeğ tutulur.”<sup>41</sup>

Deri terbiye edilip hazırlandıktan sonra derinin üzerine kalıplar konularak tasvirler deriye çizilir. Daha sonra nevrekan adı verilen sivri uçlu bıçakla bu çizgilerden kesilir. Renklendirme için eskiden kökboyaları kullanılırdı.<sup>42</sup> Kökboyalardan pastel olmalarının yanı sıra en büyük özellikleri deriye nüfuz etmesi, yüzeysel olmayışıdır. Kökboyalardan temini artık güç olduğundan günümüzde renkli çini mürekkepleri kullanılmaktadır.<sup>43</sup> Fakat çini mürekkeplerinin parlaklığı ve derinin yüzeyine tam nüfuz edememesi, problemleri olarak

<sup>35</sup> Ethem Ruhi Üngör, **Karagöz Müsikîsi**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara; 1989, s. 1.

<sup>36</sup> Üngör, **a.g.e.**, s. 2.

<sup>37</sup> Üngör, **a.g.e.**, s. 3.

<sup>38</sup> And, **a.g.e.**, s. 292.

<sup>39</sup> And, Geleneksel Türk Tiyatrosu, İnkilâp Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 327.

<sup>40</sup> And, **a.g.e.**, s. 328.

<sup>41</sup> And, **a.g.e.**, s. 327.

<sup>42</sup> And, **a.g.e.**, s. 328.

<sup>43</sup> Uğur Göktaş, **Dünkü Karagöz**, Akademi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 78.

öne çıkar. Boyama bittikten sonra tasvirlerin açılan deliklerinin üzerinden ve kenarlarından siyah mürekkeple konturları geçilir.<sup>44</sup> Oynak, eklemli parçalar da birbirine tel veya naylon ipele bağlanır. Daha sonra değneklerin geçeceği delikler ikinci bir deri parçası dikilerek kalınca bir yuva haline getirilir.<sup>45</sup> Perdeler eskiden 2mX2.5m iken daha sonra 1.80mX0.80m olmuştur. Kıyıları çiçekli bezden, ayna denilen beyazı mermerşahi patiskadandır.<sup>46</sup>

Yine Metin And şöyle aktarır:

“Perdenin arkasında ve tabanında perdenin çerçevesine iplerle tutturulmuş *peş tahtası* (veya destgah) denilen bir raf bulunur. Buraya perdeyi ve görüntüleri aydınlatan meşale konulur. Meşale çeşitli biçimlerde hazırlanır. Bir çanak içine pamuk ipliğinden yapılmış dört parmak kalınlığında fitil (ki bu halat da olabilir) zeytinyağı, susam ya da beziryağı ile yakılırdı. Bunun fazla kızıp parlamasını önlemek için arada bir yağın içine bir zincir daldırılır. Meşale mumlarla da yapılırdı. Peş tahtası üzerinde sıra sıra delikler bulunur; bu deliklere gerekince *hayal ağacı* denilen çatal sopalar sokulur. Bu, çoğu kez perdede ikiden fazla görüntü bulunduğu zamanlarda, kımıltısız duran görüntülere destek olması içindir; bu görüntülerin ayakları perdenin çerçevesinin tabanına değer, sopası da *hayal ağacı*’nın çatalı içine yerleştirilirdi.”<sup>47</sup>

Karagöz’de Batı resminde Rönesans sonrası gelişen perspektif algısı yoktur. Tasvirler cepheden, baş, kollar, bacaklar ve ayaklar yandan çizilmiştir.<sup>48</sup> Hacivadın elbisesi ve başındaki borkünün rengi yeşil tonlar ağırlıktadır. Kıyafetinin üzerindeki süsler kırmızı ve sarıdır. Hacivat’ın ismiyle ilişkilendirilerek yorumlanan yeşil renk tercihinin Nureddin Sevilen şu şekilde açıklar:

“Hacivad’ın takma adı aslında Hacı İvaz olarak gösteriliyor. Bunu Karagözcüler de böyle bilir... İvaz bir şeyin yerine geçen başka bir şey demektir. Hacca gidemeyecek halde bulunanlar hac sevabına erebilmek için kendi yerlerine para ile bedel gönderirler. *Yörükçe Halil Çelebi* de padişahın Mekke emîrine gönderdiği postacıdır. Kendisi nasıl olsa her zaman Mekkeye gidip geldiği için, para

---

<sup>44</sup> Göktaş, **a.g.e.**, s. 78.

<sup>45</sup> And, **a.g.e.**, s. 328.

<sup>46</sup> And, **a.g.e.**, s. 328.

<sup>47</sup> And, **a.g.e.**, s. 328.

<sup>48</sup> Ünver Oral, **Karagözname**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1977, s. 51.

mukabilinde hac sevabına ermek isteyen zenginlere *İvaz* olarak bedel gitmesinden tabii ne olabilir? İşte bundan dolayı kendisine hem *Hacı*, hem de *İvaz* derler. Çünkü her sene başka birine ivaz ve bedel olarak *hacı* olur.”<sup>49</sup>

Buradan hareketle Sevilen yeşil rengi hacı alameti olarak yorumlar.

“Eskiden hacı gemilerine beyaz yıldızlı yeşil bayrak çekerlerdi. Hatta hacdan dönenler evlerinin kapılarını yeşile boyarlardı.”<sup>50</sup>

Tezin ilerleyen kısımlarında yorumlayacağımız gibi Hacivat’ın mürşit tipine atıf yapması hem ismiyle hem de kıyafet rengiyle bağlantılı gözükmektedir.

Karagöz tipinde ise hakim renk kırmızıdır. Sadece diz kapaklarının altına kadar olan kısmı mavidir. Sevilen, yorumlardan birisi olarak gölge oyununun kökeniyle ilgili Endonezya’nın Cava ve Bali Adalarında rastlanan kötü tip Delam’ın elbiselerinin kırmızı olmasını öne sürmektedir.<sup>51</sup> Karagözün başına giydiği ışıklak da kırmızı renklidir. Karagöz ve Hacivat’ın kıyafeti değişmez. Fakat son zamanlarda tasvirlerin renkleriyle ilgili bahsettiğimiz genel uygulamanın dışına çıkan örnekler sözkonusudur. Karagöz oyunundaki diğer tiplerin kıyafetleri ise her devirde devrin kıyafet zevklerine göre değişmektedir. Burada önemli bir detayı aktarmak gerekir:

“İyi bir hayal takımında her oyunun ayrı kıyafette erkekleri, kadınları, gençleri, yaşlıları, Arapları, Lazları, Rumelilileri, Anadoluluları, Rumları, Ermenileri, Yahudileri, Frenkleri, Beberuhileri, Tiryakileri vardır. Yalova Sefasının Hoppam Bey’iyle başka herhangi bir oyunun genci mutlaka ayrı renkte, ayrı biçimde elbise giyer, birçok oyunlarda aynı adda çıkan stereotype kişiler bile bir oyundaki kıyafetiyle öteki oyunda görülmez.”<sup>52</sup>

Özetle Karagöz’ün hakim rengi kırmızı Hacivat’ın hakim rengi yeşildir. Diğer tiplerin renkleri ise her devre göre ve her oyuna göre değişiklikler göstermektedir.

---

<sup>49</sup> Sevilen, **a.g.e.**, s. 36.

<sup>50</sup> Sevilen, **a.g.e.**, s. 37.

<sup>51</sup> Sevilen, **a.g.e.**, s. 53.

<sup>52</sup> Sevilen, **a.g.e.**, s. 52.

## 2. BÖLÜM: KARAGÖZ OYUNUNUN FİKRİ YAPISI

Karagöz basit bir oyun gibi gözükmele birlikte derin bir fikri altyapıyı bünyesinde taşır. Karmaşık denebilecek bu katmanın uyumlu ve dengeli birlikteliği basit algılanmanın sebepleri arasındadır. Biçim-içerik (mânâ-sûret) birlikteliğinin tezâhür ettiği fikri katman, oyunun anlam kodlarını açmaktadır.

### 2.1. Oyunun Anlam Dünyâsının Teorik Zemîni: Perde Gazelleri

Perde gazelleri, oyunun teorik zemîninin izlerini taşır. Öyle ki oyunun anlam dünyâsının üzerinde şekillendiği temel prensipler burada dile getirilir. Her bir gazel, oyunun seyircinin zihninde nasıl yer etmesi gerektiği husûsunda yol tabelası görevini üstlenir. Bu yönüyle gazelerde oyunun içeriğiyle, konusuyla ilgili somut bir atıfa rastlanmaz. Gazelerde dile getirilen, seyircinin oyun (perdede oynayacak herhangi bir içerik) karşısındaki konumudur. Böylelikle seyircinin dikkati, değişken ve izâfi olan içerikten uzaklaştırılarak değişmeye, oyunun anlam dünyâsının belirlendiği zemîne kaydırılır. Zemîn, seyircinin ilk muhâtap olduğu biçimdir; içeriğin taşıyıcısı olan biçim. Bu zemînde hem “biçim”in asıl işlevine hem de içeriğin ehemmiyetine değinilir. Gazelerde içeriğe dâir somut malzeme verilmemesi bu perspektiften bakıldığında anlamlıdır. Çünkü en nihâyet kastedilen önemlidir; tabii kastedilen doğru bir biçimle anlatılabiliyorsa. Bu denklem, seyirciyi bir yandan oyundaki biçimin tabiatına doğru düşünmeye iterken diğer yandan da oyunun anlam dünyâsının ancak böyle bir zemînde taşınabileceği gerçeğiyle yüzleştirir. Bu özelliklerle beraber yer yer perdenin teknik husûsiyetlerine de dikkat çekilmesi, üzerine düşünülmesi gereken bir nokta olarak karşımıza çıkar. Oyun esnasında tasvirlerin gölgeleriyle birlikte tasvirleri hareket ettiren çubukların gölgelerinin de gözükmesi bu çerçevede düşünülebilir. Çünkü anlatılmak istenenle anlatı yönteminin iç içeliği, daha sonra da ele alacağımız gibi, seyirci açısından sürekli farkındalığın/bilinçliliğin bir formülü olarak belirir.

(Bir perde gazeli örneği)

Nakş-i sun'un remz ider hüsnünde rü'yet perdesi,  
Hâce-i hükm-i ezeldendir hakikat perdesi.

Sîreti sûrette mümkündür temâşâ eylemek,  
Hâil olmaz ayn-ı irfâna basîret perdesi.

Her neye im'ân ile baksan olur iş âşikâr,  
Kılmış istîlâ cihânı hâb-ı gaflet perdesi.

Bu hayâl-i âlemi gözden geçirmektir hüner,  
Nice kara gözleri mahv etti sûret perdesi.

Şem'-i aşka yandırıp tasvîr-i cismindir geçen,  
Ademi âmed-şüd etmekte azîmet perdesi.

Hangi zilla ilticâ etsen fenâ bulmaz acep,  
Oynatan üstâdı gör kurmuş muhabbet perdesi.

Dergâh-ı Âl-i Abâda müstakîm ol Kemterî,  
Gösterir vahdet elin kalktıkça kesret perdesi.<sup>53</sup>

Perde gazellerinin genel yapısına baktığımızda iki ortak özelliğin tekrarlandığını fark ederiz. Bunlardan ilki, gazelerde perdenin mevcut işlevinin dışında asıl bir başka işlevi olduğunun sürekli vurgulanmasıdır. Perdenin hem kavramsal hem de nesne düzeyinde remizlerle/işâretlerle yüklü olması sonucunda ortaya çıkan temsil, değişik anlam görünümlerinin taşıyıcılığını üstlenir. Bu görünümler, birbiriyle ilişkili katmanlı bir yapıyı besler. Fakat burada iki yönlü bir yönlendirme mevcuttur. İlki, perdeye yansıyanların bir remiz özelliğine sâhip olması, diğeri perdenin de bir nesne olarak bizzat bu remizden pay alması. “Yek nazar kıl âlem-i ma'nâda zât ü sûrete/Keşf ola tâ kim sana bu sırr-i vahdet perdesi.”<sup>54</sup> yâhut “Çeşmi-i insâfa beyâz-i perde hikmet gösterir,/Mebde-i îcâd-ı âlemden

<sup>53</sup> Ünver Oral, **Perde Gazelleri**, İstanbul Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul, 2007, s. 32

**sun'**: yapış, yapma, **nakş**: resim, **rü'yet**: görme, görülme, **hâce**: hoca, **sîret**: hal tercümesi, **hâil**: engel, **ayn**: aslı, kendisi, **hâb**: uyku, **şem'**: mum, **âmed-şüd**: gelmek, **zill**: gölge, **müstakim**: doğru, düz.

<sup>54</sup> Oral, **a.g.e.**, s. 38, **yek**: bir, tek, **nazar**: bakma, göz atma.

işâret gösterir.”<sup>55</sup> gibi beyitler perdeye yansıyanların temsil kabiliyetine işâret ederken, “Ârifâne hep hayâlât-ı cihânı gösterir,/Gûyiyâ âyîne-i ibretnümâdır perdemiz.”<sup>56</sup> yahut “Bezm-i hestîde kurulmuş zıll-i hikmet perdesi,/Gösterir nakş-i ezelden sun’-i kudret perdesi.”<sup>57</sup> gibi beyitler bizzat perdenin nesne olarak temsilî yapıdan pay aldığına işâret eder. Perdeye yansıyanları gösterilen, perdeyi de gösteren olarak düşünürsek, gösteren ile gösterilenin, birbiriyle ilişkili ama farklı anlam katmanlarına atıf yapan temsil kabiliyetlerine sâhip olduğu söylenebilir.

Perde gazellerinin genel yapısına dâir ikinci özellik, perdenin temsil yapısının işâret ettiği metafizik düzlemdir. Burada karşımıza tasavvuf çıkar. Yaratıcı-âlem-insan ilişkisinden hareketle ortaya konan varlık algısı, temelde vahdet-i vücud prensibi üzerinden sufi bir bakış açısını yansıtır. “Ehl-i vahdet hâlidir bilmek şühûdiyle bunu,/Kesret erbâbına hal olmak bu kal emri muhal.”<sup>58</sup> yahut “Vahdet-ü kesret nedür gösterdi Şeyh Küşterî,/Birri’yâ, seyret hayâl-i zıllı andan ibret al.”<sup>59</sup> gibi beyitler buna misal verilebilir.

Perde gazellerinin bir kısmında Şeyh Küşterî’nin oyunun kurucusu ve hayâlîlerin pîri olarak anılması, oyunun tasavvufi karakterini destekler. Aslında Karagöz’ün Şeyh Küşterî tarafından keşfedilip oynatılmaya başlandığı kesin olmamakla birlikte hayâlîler Şeyh Küşterî’yi önder ve kurucu seçmiştir. Bunda eskiden esnaf arasında çeşitli sanatların ilk bulucusunun/kurucusunun peygamber, ashap veya veli olduğu yolunda bir düşüncenin varlığının ve o kişinin esnafın pîri olarak benimsenmesinin bir rolü vardır.<sup>60</sup> Bu gelenek, hayâlîler arasında yüzyıllardır aktarıla aktarıla günümüze kadar ulaşır. “Hazreti Şeyh Küşterî bu zıllı ta’rif eyleyüp,/İbret alsınlar deyü fânî cihandan ehl-i hâl.”<sup>61</sup> veya “Misâl etmiş onu Şeyh Küşterî gülzâr-ı dünyâya,/Anınçün sâdika zıll-i hayâl ile müsemmâdır.”<sup>62</sup> gibi beyitlerde bu açıkça görülebilir.

Perde gazellerinde öne çıkan bir diğer nokta, hayâlînin perdedeki oyunun içeriğinin dışına çıkan mesajlara yer vermesidir. Burada oyunun ahlâkî çerçevesini belirtmek ve hayâlînin top koşturacağı sahanın sınırlarını ifâde etmek maksadı güdülür. Böylelikle

<sup>55</sup> Oral, a.g.e., s. 50, **çeşm**: göz, **mebde-i îcâd-ı âlem**: âlemin yaratılışının başlangıcı.

<sup>56</sup> Oral, a.g.e., s. 36, **hayâlât**: hayâller, **gûyiyâ**: söyleme, söyleyiş, **âyîne**: ayna, **ibretnümâ**: ibret gösteren.

<sup>57</sup> Oral, a.g.e., s. 38, **bezm**: meclis, **hestî**: var olma.

<sup>58</sup> Oral, a.g.e., s. , **şühud**: görme, **kesret**: çokluk, **erbâb**: ehil, **kal**: söz, laf, **muhâl**: mümkün olmayan.

<sup>59</sup> Oral, a.g.e., s. 116.

<sup>60</sup> And, a.g.e., s. 249.

<sup>61</sup> Oral, a.g.e., s. 52.

<sup>62</sup> Oral, a.g.e., s. 54, **gülzâr**: gül bahçesi, **sâdika**: içten bağlılığı olan, **müsemma**: isim verilmiş.

seyirciyi belli bir ahlâkî istikamete yönlendirmek hedeflenir, hem hayâlî hem de seyirci için geçerli olabilecek genel yasalara atıf yapılır. Oyuna hâkim zemînle beraber düşünülduğünde ilk bakışta didaktik bir mâhiyet taşıyan bu tavrın farklı yansımalarının görülebileceği, tezin ilerleyen bölümlerinde tartışmaya açılacaktır. “Benliği terk et eğer insan olam dersin çalış,/Gûşe-i mahviyyet içre i’tilâ göstermeğe!”<sup>63</sup> veya “ ‘Küllimen...’ esrârını dünyâda idrak eyleyen,/Feyzi câvîde erer ukbâda elbet bî-suâl”<sup>64</sup> gibi beyitlerde bu özellikler gözlenebilir.

Özetle *perde gazelleri*, Karagöz’e mündemiç anlam dünyâsını barındıran, hemen oyunun başlangıcında oyunun temel yönünü ve istikametini çizen önemli bir işleve sâhiptir. Bir anlamda seyirciyi/muhâtabını nasıl bir oyunla karşılaşacağı, oyunun nasıl bir gözle seyredilmesi gerektiği husûslarında ikaz etmekte ve oyun müddetince aktif bir bilinç talebini, oyunun dilindeki unsurlar eşliğinde muhtasar bir şekilde dile getirmektedir.

---

<sup>63</sup> Oral, **a.g.e.**, s. 86, **gûşe**: köşe ,bucak, **mahviyyet**: alçakgönüllülük, **i’tilâ**: yükselme.

<sup>64</sup> Oral, **a.g.e.**, s. 124, **feyz**: bolluk, bereket, **câvîd**: daimi, ebedi, **ukbâ**: ahiret.

## 2.2. Döngü ve Sürekli Bilinç Hâli: “Dil”in Seyirciyle Birlikte İnşası

*Karagöz*'de döngüsellik, oyunun seyirciyle kurduğu ilişkide ortaya çıkar. İlişkinin en somut neticesi, ilk önce, seyircinin oyunun başlangıcında sâhip olduğu kıymetli “an” ayrıcalığının, yâni seyircinin kendi tecrübesi ile oyuna dâhil olabilmesi imkânının, oyun boyunca muhâfaza edilme gayretinde görülür. Oyunun sonunda, seyircinin yaşadığı geçici tecrübeden soyutlanıp, oyunun kendisinde bıraktığı izi dikkate alarak (oyunun başındaki gibi) kendi “ân”ına dönüş yapması, döngünün tamamlandığını gösterir. Dolayısıyla döngü, seyircinin kendi “ân”ından, kendi tecrübesinden yola çıkarak, tecrübe ettiklerini yine kendi “ân”ına dönerek değerlendirmesidir. Oyunun bütününde rastlanan döngü, oyunun içinde de sürekli tekrarlanır. Zâten bütüne dâir seyircinin dâhil olduğu sürecin asıl kaynağı, oyunun bizzat içyapısında görülen döngüyü besleyen zemîndir. *Karagöz*'de ortaya çıkan bu döngü, sürekli bilinç hâlinin de temel sebebidir. Peki, seyircinin sözü edilen yolculuğuna neden olan unsurlar nelerdir?

*Karagöz*'ün seyirlik bir sanat olarak merak unsurunu sağlayan ana malzemesi mizahtır. Seyirci, mizah aracılığıyla oyunu takip etme isteği duyar ve oyunla temasa geçer. Mizah, *Karagöz*'e öyle bir imkân tanır ki aynı zamanda oyunun üzerinde bulunduğu zemîn/dil de tartışmaya açılır. Böylece oyun boyunca seyircinin ilgisi sağlanırken aynı zamanda perdenin mâhiyetine dönük “sorular” da tekrar tekrar gündeme taşınır. İçeriğin, perdenin “ne”liğine dâir sorularla iç içe geçen unsurları/detayları, “temsil”le ilgili soruları seyircinin zihnine yöneltir. Dolayısıyla seyircinin oyun içinde kalarak oyuna karşı bir mesafe geliştirmesi mümkündür. Çünkü “temsil”e dâir sorular, seyircinin ne seyrettiğinin farkına varmasına sebep olur. Bu mesafenin adı bilinçlilik/farkındalıktır. Mesafenin zemîne yerleşmesi, sürekli farkındalığın/bilinçliliğin/aktif katılımın gerçekleşmesine vesîledir. Seyircinin kendi kalarak farkındalığını devâm ettirmesi, oyunun eğlence ve seyirlik kısımlarının epeyce arttığı fasıl ve muhâvere bölümlerinde dahi devâm eder. Sâdece seyircinin oyuna karşı mesafesi, bâzen azalır bâzen çoğalır. Çünkü aktif katılıma imkân tanıyan döngüsel mantık, oyunun zemîninde nefes alıp vermektedir.

Mizah zemîninde akan döngüye somut katkı yapan unsurlar arasında *Karagöz*'deki entrika düzleminin oldukça naif ilerlemesi gösterilebilir. Entrika düzleminde tiplerin köklü değişimine sebep olan sert inişler ve çıkışlar hiçbir zaman yaşanmaz. Böylece oyunun oyun olduğunun hatırlatılması meselesinde bir süreklilik yakalanır. Merak unsuru, bu naif yapıda aktif katılıma çağırان potansiyel bir aktöre dönüşür.

Oyunda döngüye hizmet eden en somut unsur olarak “tekrar” oldukça önemlidir. “Tekrar”ın hatırlatma maksadını içinde taşıması, oyundaki döngüye hizmetini pekiştirir. Çünkü biçimi meydana getiren unsurların içyapısına (“ne”liklerine) dâir tekrarlar, seyirciyi içerikle ilgili hatırlatmalara yönlendirir. Burada tekrar meselesine -sanat eserinin biricikliğini göz önüne alarak- şu eklenmelidir: Tekrar eden unsurlar, oyunun biçiminde gözlenebilen temel çatıyla bire bir bağlantılıdır. Çatının, oyunun ve hayâlinin anlam dünyâsıyla ilişkisini, oyunun esnek, doğaçlamaya yatkın tabiatı ve her hayâlinin sözkonusu yapıyı kendine göre yorumlayabilmesiyle bir arada düşünürsek “tekrar” mantığı daha iyi anlaşılabilir. Çünkü bu mantıkla oyunun seyirciyle buluştuğu dil, tartışmaya sürekli açık hâle getirilir; varlık tasavvurunun yansıması olan bu tavır, oyunu didaktiklikten uzaklaştırdığı gibi seyircinin aktif katılımına da katkı sağlar. Oyun etkinliğinin kendisinin de seyircinin zihninde bir mesele olarak sürekli bulunmasıyla sağlanan, oyun’un “ne”liğine dâir bu süreç, perdenin “ne”liğini de gündemde tutar.

Tekrarlar sayesinde hayâlî tarafından tartışmaya açılan oyunun dili, seyircinin katılımıyla yeni bir inşâ sürecine girer. Seyircinin gerçek anlamda aktif olduğu süreç bu aşamadır; seyirci kendi tecrübesiyle dâhil olduğu yapıya bilinçli bir tepki vermeye başlar. Çünkü oyuna kendi kalarak dâhil olmasının yolu, oyunun dilinin inşâsına yaptığı katkıdan geçer. Diğer bir deyişle seyircinin özgür iradesi ile oyuna muhâtap kılınması “dil”in biçim yönünden tercih ettiği esnek yapıyı açıklar. Esneklik, hayâlinin ortaya koyduğu anlam dünyâsının seyircinin anlam dünyâsıyla karşılaştığında karşılıklı zenginleşmesi demektir. Bu da İslam inancının insanı dünyâ üzerinde bir ‘halîfe’ olarak kıymetli görmesi kısaca “ferdiyet” anlayışının tezâhürüdür. Dolayısıyla seyircinin somut katkısı, hayâlinin/sanatkârın sâhip olduğu doğaçlama imkanının/özgürlüğünün de tesiriyle, oyunun anlam dünyâsının istediği istikamette seyircinin kendi tecrübesini zenginleştirmesi ve aynı zamanda kendi tecrübesini ifâde edebileceği bir ‘dil’i sâhiplenmesi neticesi görülür hâle gelir. Böylece oyunun biricikliğini açıklanmasını mümkün kılan belli açılardan sır’lı (o ‘ân’a münhasır) bir yapı karşımıza çıkar. Öyle ki seyirci ile sanatkâr arasında özel bir bağ kurulmuş olur. Bu bağ sayesinde, tıpkı perdenin mecazî düzlemde de ayna işlevine sâhip olması gibi, oyunun toplumsal yapının bir ayna’sı olması kolaylaşır. Bütün oyunların dört bölümden oluşması, özellikle muhâvere ve fasıl bölümlerinde karşımıza çıkan söz oyunlarındaki tekrar, tiplerin ve tiplerle ilgili söz, davranış ve mûsikî unsurlarının tekerrür etmesi somut örnekler olarak aktarılabilir. Seyirciyi oyunun biçimi hakkında bilinçli

olmaya iten bu tekrarlar biçim aracılığı ile aktarılmak istenenin unutulmamasını talep eder. Böylece seyirci, oyunun biçimi hakkındaki tartışmalar vesilesiyle oyunla ilgili kendi kanaatlerini oluşturabileceği bir katman yakalar. Döngünün sebep olduğu farkındalık, bu katmanda doğar ve yaşamını sürdürür.

Tekrar aracılığıyla seyircide oyuna karşı oluşan âşinâlığın zihni, belli bir sâdeleştirmeye yönlendirdiği iddia edilebilir. Buradaki sâdeleştirme, oyunun mesajının tecrübe edilebilir bir şekilde karşı tarafa geçmesine sebep olur. Aslında sâdeleştirme “tekrar” aracılığıyla, biçimde gözlemlenen seyircinin algılamasını zedeleyebilecek engellerin ortadan kaldırılması gayreti şeklinde de tanımlanabilir. Böylece seyirci hem güler hem düşünür. *Ferhat ile Şirin, Leyla ve Mecnun* gibi klasik edebî metinlere dayanan oyunlarda ise kısmen hüznün de işin içine girer.

### 2.3. Gölge Varlık ve Temâşâ

Sürekli bilinç hâlini sağlayan temel özelliklerden birisi oyunun zemînine yerleşen farkındalık durumudur. Bunu sağlayan temel malzeme ise “gölge”dir. Gölge aracılığıyla oyunun "oyun"luğu belli bir anlam çerçevesinde sürekli vurgulanır. Şimdi bu anlam çerçevesini Mustafa Tahralı'nın, Ahmet Avni Konuk'un *Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi*'nin III. cildindeki “Vahdet-i Vücûd ve Gölge Varlık”<sup>65</sup> adlı makalesini referans alarak açmaya çalışacağız.

İçinde yaşadığımız, görülen varlık âlemi ile Allâh'ın varlığı arasındaki münâsebet hakkında farklı görüşler vardır.<sup>66</sup> Bu görüşlerden birisi olan vahdet-i vücûd doktrinde sık sık kullanılan kavramlar arasında ışık, gölge, ayna, (aynada görülen) sûret(ler) ve (sûretlerin her biri olarak) hayâl sayılabilir.<sup>67</sup> Makale, Allah'ın varlığı ile âlem arasındaki ilişkiyi “gölge sahibi” ile “gölge” ilişkisi gibi açıklayan görüşün unsurlarını İbni Arabî ve bâzı sûfilerin ifâdelerinden hareketle tespit etmeye çalışır.

Gölge sahibi ile gölge arasında mertebeler vardır; cisimler/müşahadat/görülen varlıklar âlemi, “mertebeler”in sonuncusu olarak düşünülür. Bu mertebenin üstündeki mertebeler “gayb âlemi” olarak anılır. Bu ilk ve son (gayb ve şehadet) mertebelerinin hepsinin aslı ve kaynağı Hakk'ın “vücûd-ı mutlak”ıdır. Dolayısıyla Hakk/Allah'ın varlığı kadîm, vâcib, ezeli, ebedî, bâkî ve dâim; müşahadat âleminin varlığı ise hâdis, mümkün, zamânî ve fânîdir.<sup>68</sup>

Varlığın bu katmanlı yapısında “vücûdun hakîkati” gölge sâhibinin vücûdu olarak, “vücûdun hayâli” ve görüntüsü ise gölgenin vücûdu olarak adlandırılır. Varlıklar âlemine “hayâl” denmesinin sebebi de burada yatmaktadır. Çünkü varlıklar âleminin vücûdu gölge vücuddur.<sup>69</sup> Bu sebeple ârifler, gölge varlığa çok takılmadan, onun bâtımına yâni hakîkati olan “hakîkî vücûd”a gözlerini çevirir.

Makalede konuyla ilgili bir örnek aktarılır. İnsan aynaya baktığında, aynaya bakan insan “hakîkat” ve aynada görünen sûret “hayâl”dir. Aynadaki hayâl ve gölge aslında yok ise de, bu gölgeye varlık veren ve onu bir gölgeye varlık olarak var gösteren bir gölge

---

<sup>65</sup> Mustafa Tahralı, “Vahdet-i Vücûd ve Gölge Varlık”, A. Avni Konuk, **Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi**, haz. Mustafa Tahralı, Selçuk Eraydın, M. Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 2005, c. III, s. 9.

<sup>66</sup> Tahralı, **a.g.e.**, s. 9.

<sup>67</sup> Tahralı, **a.g.e.**, s. 10-11.

<sup>68</sup> Tahralı, **a.g.e.**, s. 11.

<sup>69</sup> Tahralı, **a.g.e.**, s. 31.

sâhibi vardır.<sup>70</sup> Dolayısıyla “gölge“, fizik âlemin, Hakk’a nispetle durumunu tâyin etmek ve insanı bu ilişkiyi dikkate alarak daha yüksek bir idrâk seviyesine yükseltebilmek maksadıyla söylenmiş, “hakîkat”i mümkün mertebe ifâde edebilmek için verilmiş bir misâldir.<sup>71</sup> “Hayâl”, “İnsanlar uykudadır, öldükleri vakit uyanırlar.” hadîs-i şerîfinden hareketle âhiret âlemine nispetle bu dünyânın sûretlerine verilen isimdir. Rüya esnasında gördüklerini “gerçek” zanneden insan, dünyâda gördüklerini de “gerçek” zanneder.<sup>72</sup> O zaman insanın dünyâ hayâtında gördüğü şeyler, uyuyan kimsenin rüyasında gördüğü şeyler gibidir, yâni hayâldir. Bu sebeple de tabiri gerekir.<sup>73</sup>

Varlığın katmanlı yapısını göz önüne aldığımızda şehadet âleminde görülen her bir sûret ilâhî bir ismin yansıması olur.<sup>74</sup> Böylece gölge varlık ve gölgenin sahibi arasındaki bağ kendiliğinden ortaya çıkar.

Dikkat edilecek olursa makalenin başında “vahdet-i vücud”u açıklamak maksadıyla kullanılan kavramların hepsi gölge oyununda mevcuttur. “Perde”ye “hayâl perdesi” yâhut “ayna” adı verilmesi, ışığın oyun için çok temel bir konumda olması, perdeye yansıyanlara sûret ve gölge denmesi, gölge sahibinin/hayâlînin olması, yukarıda bahsi geçen tasavvuf menşeli anlam dünyâsıyla bire bir uyuşur. Ayrıca tasavvuf terminolojisinde sıklıkla karşılaşılan kalp, irfan, nur, fânî âlem, can gibi kavramlara perde gazallerinde sıklıkla yer verildiğini de eklemek gerekir.

Büyük mutasavvıf Muhyiddin İbni Arabî *Fütûhât-ı Mekkiye* adlı eserinde gölge oyununa doğrudan atıf yapar:

“Bu husûsta îmâ ettiğim husûsun gerçeğini öğrenmek isteyen kimse, gölge oyununa ve onun sûretlerine bakmalıdır. Küçük çocuklara göre, o sûretlerde konuşan kimdir? Onlar, önlerine konulmuş gölge perdesiyle o şahısları oynatandan uzaktırlar. İşte âlemin sûretlerindeki durum da öyledir. İnsanların çoğu bizim var saydığımız küçük çocuklar gibidir. Böyle yaparsan, onlara kimin geldiğini öğrenirsin. Gölge oyununda küçük çocuklar sevinir ve neşelenir. Gafiller ise, onu bir oyun ve eğlence edinirken âlimler ondan ibret alarak Allah’ın o oyunu bir misal

---

<sup>70</sup> Tahralı, **a.g.e.**, s. 31.

<sup>71</sup> Tahralı, **a.g.e.**, s. 45.

<sup>72</sup> Tahralı, **a.g.e.**, s. 46.

<sup>73</sup> Tahralı, **a.g.e.**, s. 48.

<sup>74</sup> Tahralı, **a.g.e.**, s. 49.

olarak ortaya koyduğunu bilirler. Bu nedenle işin başında ‘vassaf (anlatıcı)’ diye isimlendirilen şahıs ortaya çıkarak bir konuşma yapar. Konuşmasında Allah’ı yüceltir ve över, sonra perdenin ardından gözükecek her sùretteki sınıflar hakkında konuşur. Böylelikle oradakiler Allah’ın bu örneği kulları için ortaya koyduğunu öğrenir. Allah Teâlâ söz konusu örneği kulları ibret alsın ve şunları öğrensinler diye ortaya koymuştur: Âlemin Allah karşısındaki durumu, kendilerini hareket ettiren karşısındaki bu sùretlerin durumu gibidir. Perde ise, yaratıklarda hüküm sahibi kader sırrının perdesidir. Bütün bunlara rağmen gafiller onu bir oyun ve eğlence edinir. Bu durum ‘Dinlerini oyun ve eğlence edinenler...’ âyetinde belirtilir. Anlatıcı (vassaf), Âdem’dir. Onun kaybolması ve gizlenmesi, Rabbinin katında perdenin çekilmesi gibidir.”<sup>75</sup>

Söz konusu varlık algısı gözle görünen âlemin tabirini, zaruret olarak karşımıza çıkarır. Bu tabir yollarından biri olarak düşünölebilecek seyirlik sanatımız *Karagöz*, malzeme olarak gölgeyi kullanır. Gölge, yukarıda da bahsetmeye çalıştığımız gibi varlık algısında anahtar konumdadır. Bu anahtarla “Hayâlî”nin *Karagöz* oyununun kapısını açması ve seyirci ile doğru bir iletişim kurması zor olmaz.

Bütün bu süreçte seyirciye düşen temâşâ etmektir; kendi tecrübesinden hareketle kısa yâhut uzun vâdeli bir seyr-i sülûk (mânevî arınma yolculuğu) gerçekleştirmektir. Bu yönüyle oyunun zemînine yerleşen farkındalık, seyirciye temâşâ imkânı tanır. Seyirci “kendi”liğini muhâfaza ederek bu sürece dâhil olur.

Temâşâ-yı hayâl erbabına özge temâşâdır,  
Maârif ehline ma’lûm olur sırrı muammâdır.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Muhyiddin İbn Arabî, **Fütûhât-ı Mekkiye**, c. II, çev: Ekrem Demirli, Litera Yayıncılık, İstanbul 2009, s.117-118.

<sup>76</sup> Oral, a.g.e., s.144, **maârif**: mârifetler, bilimler.

#### 2.4. Hayâl Perdesi/Ayna/İbret Perdesi

Daha önceden bahsedildiği gibi *Karagöz*'ün perdesine “ayna” denir.<sup>77</sup> Tezimiz açısından ayna kavramının ibret kavramı ile kurduğu ilişkiyi ortaya çıkarmak önemlidir. Bunun için büyük mutasavvıf Mevlana Celaleddin Rumi'nin *Mesnevî-i Şerif*'ine başvuracağız. Tercüme ve şerh olarak ise Ahmet Avni Konuk'un eserini referans alacağız.

*Mesnevî-i Şerif*'de ayna, ilâhi isimlerin üzerine tecellî ettiği kalp/gönül olarak mevzu edilir. Aynanın pas tutmaması meselesine oldukça fazla vurgu yapılır; aynanın parlaklığının *insân-ı kâmil*'in en temel ve en önemli vasıflarından birisi olduğu aktarılır. *Mesnevî*'de konuyla ilgili meşhur bir hikâye vardır. Çinlilerin mi Rum halkının mı daha iyi resim yapabileceği hususunda padişah bir imtihan yapacaktır. Rum halkı ilimlerine daha çok vâkıftır. Ressamlar kapıları karşı karşıya iki odada çalışmaya başlarlar. Çinli ressam padişahı türlü türlü boya ister, padişah da onlara hazinesini açar. Rum ressam ise pası gidermedikten sonra resmîn de boyanın da işe yaramayacağını düşünür. Bunu üzerine kapıyı kapatıp duvarı (Duvarın firuze sırlı çini kaplama olduğu da aktarılır.) cilâlamaya başlarlar. Nihâyet Çinli ressam işlerini bitirir, padişah odalarına gelir ve harikulâde çalışmalara bakar. Daha sonra padişah Rum ressamın yanına gider ve Rum ressamdan biri karşı odayla aralarında duran perdeyi kaldırır. Çinli ressamın yaptıkları resimler, bu odanın cilâlanmış duvarına akseder ve çok daha güzel görünür.<sup>78</sup> Hikâyedeki Rum ressamı sufilerdir ve cilâlayıp parlattıkları gönül/kalp aynalarıdır.

“Aşk bu sözün dışarıya çıkmasını ister; âyine gammâz olmasın! Bu nasıl olur?/Senin cânının âyinesi ondan dolayı gammâz değildir; zîrâ ki onun yüzünden pas ayrılmış değildir.”<sup>79</sup> *Mesnevî* şarihî A. Avni Konuk bu beyitler hakkında, can aynası nefsanî, cismanî pas ve kirlere ayrılmadığında aynanın temizlenmek ve silinmek istediğini ifâde eder.

Bir başka hikâyede misafirin, Yusuf (a.s.)'a hediye olarak ayna getirmesi, ne zaman aynaya bakarsa kendi güzel yüzünü görmesi ve aynayı veren kişi olarak da onu hatırlaması anlatılır. Burada Avni Konuk hikâyeyi şerh ederken güzellerin daima aynaya nâzır olduklarını ve bu yönüyle aynanın onlar için bir temâşâ mahalli olduğunu söyler. Ayrıca hikâyenin dile getirdiği beyitlerin vücud-u mümkünât aynalarında Allah'ın cemalinin

<sup>77</sup> Kudret, a.g.e., s.34.

<sup>78</sup> Ahmed Avni Konuk, *Mesnevî-i Şerif Şerhi, Tercüme ve Şerh*, Yayın Koord. Mustafa Tahralı, Kitabevi Yay., İstanbul 2009, c. II, s. 431.

<sup>79</sup> Konuk, a.g.e., c. I, s. 95.

daima müşahede edilebileceğine de işâret ettiğini ifâde eder.<sup>80</sup> Aynı hikâyenin devâm eden beyitlerinde şöyle denir: “Varlık, yoklukta görünebilir; mal sâhibleri fakîr üzerine cûd götürürler./Muhakkak ekmeğin sâfî aynası açıtır; kav dahi çakmağın aynasıdır./Her yerde hâsıl olan yokluk ve noksan, bütün sıfatların güzelliğinin aynasıdır...”<sup>81</sup> Yine *Mesnevî*’de geçen bir başka beyit ayna kavramıyla ilgili oldukça net bir çerçeve sunar: “Nihâyet dedim ki, ayna ne içindir? Her bir kimse ne şey ve kim olduğunu bilmek içindir.”<sup>82</sup> Avni Konuk bu beyitte aynadan kastedilenin kâmil mürşit olduğunu aktarır.

“Çünkü mü’min, mü’minin aynasıdır; onun yüzü bulaşıklıktan emindir.”<sup>83</sup> Avni Konuk bu mısraı “Mü’min, mü’minin aynasıdır” hadisinden hareketle değerlendirir ve ilk “mümin”de kastın mürşit, ikinci “mümin”den kastedilenin mürşit olduğunu dile getirir; kâmil mürşit, müridin iç dünyâsının aynasıdır ve mürşit, o aynada kendisini müşahede eder. “Binâenaleyh bir sîne sâhibini onun şahlığına bir ayna olmak için hâlîfe yaptı.”<sup>84</sup> Bu beyitte Avni Konuk “sîne” kelimesini kalp olarak şerh eder ve Allah’ın, şahlığına ve azametine “ayna”lık yapması için çokluk âleminde kalp sahibi kâmil insanı halife yaptığını aktarır.

Şimdiye kadar aktardıklarımız doğrultusunda “ayna” kavramının, eşref-i mahlûkât olan insanın iç yolculuğuna karşılık geldiği söylenebilir. İç yolculuğun mekânı kalptir. Yeryüzünün halifesi olarak insanın kendisine emanet edilen hayâtı göz önünde tutarak aynasının temiz olmasına dikkat etmesi gerekmektedir. Çünkü “ayna”nın temiz/parlak olması vahdet-i vücud prensibini de içine alacak şekilde yaratıcının esmasının bu aynadan düzgün bir şekilde tecelli edebilmesi için gereklidir. Bu yolculuğun bir başka olgun, kâmil yolculuğa, aynası daha temiz olan bir başka ayna sahibine bakarak gerçekleşmesi ise zarurettir.

Dolayısıyla *Mesnevî-i Şerif*’te “ayna” kavramı, yaratıcı-âlem-insan denkleminde katmanlı bir yapının önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkar. *İbret* kavramı da bu noktada devreye girer. “Ayna”nın temiz olması için “ayna”sı daha parlak olan birisinin, aynayı parlatma yöntemlerini aktarması gerekmektedir. Gölge oyunu çerçevesinde düşünecek olursak aynası parlak olan hayâlî/sanatkâr, aynayı parlatma yöntemlerini seyirciye anlatır.

---

<sup>80</sup> Konuk, **a.g.e.**, c. II, s. 358.

<sup>81</sup> Konuk, **a.g.e.**, c. II, s. 359.

<sup>82</sup> Konuk, **a.g.e.**, c. III, s. 44.

<sup>83</sup> Konuk, **a.g.e.**, c. III, s. 23.

<sup>84</sup> Konuk, **a.g.e.**, c. XII, s. 82-3.

Böylece “ayna” adı verilen perde, seyirci için kimliğini inşâ ettiği bir zemîne dönüşür. Perdede oynayan gölgelerin ibretlik bir durum arz etmesi ve perdenin “ibret perdesi” adını alması buradan kaynaklanır. Bir anlamda mürşit rolüne soyunan hayâlî, mürit rolündeki seyirciye hayâta dâir yapılması gerekenleri tecrübe edilebilir ve hazmedilebilir bir şekilde aktarmaktadır. “Ayna”ya yansıyanlar “hayâlî”nin bu tecrübelerinden başka bir şey değildir. Dolayısıyla ibret, hayâlînin tecrübelerini perdede/aynada damıtarak seyirciyi bizzat bu tecrübe zemînine ortak etmesinin adıdır.

Perdenin ibretlik konumu, oyunun temel iki tipi Karagöz ve Hacivat üzerinden de okunabilir. Şeyh Küşterî’den el alan Hacivat, mürşit rolüne soyunurken, Karagöz de mürit rolüne bürünür. Seyirci ise aynada Hacivat ve Karagöz vesîlesiyle ortaya konan misal/ibret üzerinden kendi aynasına bakma fırsatı yakalar.

*Karagöz*’ün ibret perdesi özelliğini, oyunun doğuşuyla ilgili değişik kaynaklarda geçen bir hikâye şu şekilde açığa çıkartır:

“Şeyh Küşterî, bir gün dersini bitirdikten sonra, müritlerinden birisi kendisine şu suali sorar:

- Üstat bize, irşatlarınızla hak yolunu anlattınız... Biz bunlarla uhrevî âlemi anladık. Fakat bu dünyevî âlem ve hayât nedir?

Hemen Şeyh Küşterî başından sarığını çözerek, odanın bir köşesine derhal bir perde kurdu. Müritlerine dönerek:

- Bu perdenin dört köşesi şunlardır: Şeriat, tarikat, hakîkat, mârifet köşeleridir.

Sonra dörtkenarlı olarak perdenin her dıl’ını üçe bölerek, on iki bölüm yaptıktan sonra:

- Bu bölümler de on iki imamdır.

Daha sonra bu perdenin arkasında bir meşale yaktı. Sağ elini meşale ile perde arasına tutarak bir gölge yaptı. Müritlerine:

- İşte mollalar! Şu gördüğünüz perde dünyâdır. Arkasında yanan meşale ise ruhtur. Şu elimin gölgesi de cisimdir.

Meşaleyi püf diyerek söndürdü. Sonra:

- Şu yanan meşaleye püf denince sönüyor. Meşale sönünce derhal cisim kayboluyor. İşte hayât budur. Ruh sönerse, cisim de kaybolur. Yalnız baki kalan

perdedir. Perde dünyâdır. İşte insanlar bu perdede oynayan birer hayâllerdir. Bu perdenin hâliki Hak'tır."<sup>85</sup>

Ayrıca Şeyhülislâm Ebussuud Efendi (ö. 1574)'nin fetvalarından birisi de gölge oyunu ve ibret arasındaki ilişkiyle ilgili önemli bir detayı gözler önüne serer: "Mes'ele: Bir gece bir mecliste hayâlî zıll oyunu getirip imam ve hatib olan Zeyd ol mecliste bile olup oyunu âhırına değin bile seyreylese şer'an imametinde ve hitabetinde azle mustahak olur mu? el-Cevap: Eğer ibret için nazar edip ehl-i hâl fikri ile tefekkür etti ise olmaz."<sup>86</sup>

Kısaca *Karagöz*'de perde, bir ibret perdesi olarak ayna'dır. Aynaya yansıyanlar ise seyircinin kendine özgü dünyâsının gelişmesine ve derinleşmesine sebep olan ibret parçalarıdır. Hayâtta ibret almasını bilen hayâlî, gönül aynasının parlaklığını perdeye aksettirmeye çalışırken tecrübe alanına sunduğu birikimin bizzat kendisinin ibretlik olduğunu aktarmayı ihmal etmez.

---

<sup>85</sup> Şapolyo, **a.g.e.**, s. 64.

<sup>86</sup> Nüzhet, **a.g.e.**, s. 45-6.

## 2.5. Hareketin Diğer Adı: “Gölge”

*Karagöz*'ün temel malzemesi harektir. Perdede hareket yoksa oyun da yoktur. Hayâlînin tasvirleri hareket ettirmesiyle seyirci oyunla temas kurmaya başlar. Hareketin seyirciye görünmesine vesîle olan araç ise “gölge”dir. Hareketin görünür zemîne çıkması bir iskelet olarak düşünebileceğimiz hareketin gölge kıyafetini kuşanmasıylaadır. Hareketin müsebbibi olan hayâlî, perdeden çekildiğinde ışık söner, gölge/hareket kaybolur ve oyun sona erer. Perdedeki oyunun kendine göre bir gerçeklik zemîni olduğu için “gölge”nin hareketle ilişkisinin mâhiyeti, gündelik hayâtta yaygın kullanılan “gerçek”le kurduğu temas açısından önem arz eder.

Oyunda tecrübe zemîni olarak konumlanan “hareket”, seyircinin günlük hayâtındaki tecrübe zemîniyle aynı yerden beslenir. Hareketle kurulabilen bu ayrıcalıklı ilişki, *Karagöz*'ün seyirlik bir sanat olarak saraydan halka, geniş kitlelere yayılabilmesine de imkân tanımıştır. Çünkü hayâtla kurulan dolaysız ilişkinin bir benzeri oyunun temel malzemesinden dolayı *Karagöz*'de de görülebilmekte, gözün gördüğü ve kulağın duyduğu gerçek, *Karagöz*'ün perdesinde gölge aracılığıyla muhâtabına kolaylıkla ulaşabilmektedir. Bu açıdan *Karagöz*'ün gerçekle kurduğu temas, minyatür, hat, meddahlık gibi diğer sanatlara göre daha dolaysızdır.

Peki temel malzemesi hareket olan *Karagöz*, “gerçek”le kurmaya çalıştığı ilişkide aracı olarak neden “gölge”yi seçer? Bu soruyu Kur’ân-ı Kerim’de geçen bir kıssa üzerinden cevaplamaya çalışacağız. “Ve Mûsâ belirlediğimiz vakitte, belirlediğimiz yere (Sina Dağı’na) varınca, Rabbi onunla konuştu. [Mûsâ da:] ‘Ey Rabbim’ dedi, ‘göster bana [Kendini] ki Seni göreyim!’ [Allah]: ‘Beni asla göremezsin. Ama yine de [istersen] şu dağa bir bak; o öylece yerinde kalırsa, o zaman, ancak o zaman, Beni görebilirsin!’ Ve Rabbi şavkını dağa gösterir göstermez, onu toz toprağa çevirdi; ve Mûsâ da bayılıp düştü; uyanıp kendine geldiği zaman: ‘Ne sınırsız yücelik seninki! Pişmanlık içinde sana sığmıyorum; ve [bundan böyle daima] inananların ilki olacağım! [dedi.]” (Ârâf /143) <sup>87</sup> Bu âyetin tefsirinde Elmalılı Hamdi Yazır, Hz. Mûsâ’nın ısrarla Allah’ı görmek istemesi ve Allah dağa tecellî edince dağın paramparça olması üzerine iki sonucun ortaya çıktığını açıklar: Bunlardan ilki dağın parçalanması, diğeri Hz. Mûsâ’nın bayılıp düşmesidir. Hz. Mûsâ’nın izâfî tecellîye

---

<sup>87</sup> Ayetin meali **Kurân Mesajı**’ndan alınmıştır (Muhammed Esed, İşaret Yayınları, çev: Cahit Koytak, Ahmet Ertürk, İstanbul 1999).

bile tahammül edemediğinden hareketle bu fânî âlemde Allah'ı görmeye tahammül olmadığını ekler.<sup>88</sup>

Buradan yola çıkarak cisimler/müşâhedat/görülen varlıklar âleminin ya da âlemin beş duyumuza dayanan gerçek dediğimiz kısmının belli bir temsil kâbiliyeti/kapasitesi olduğu söylenebilir. Bu durum, âlemin katmanlı yapısında, görülen varlıklar âleminin konumuna da işâret etmektedir. Tezimiz “Gölge Varlık ve Temâşâ” bölümünde aktarmaya çalıştığımız gibi Allah ile âlem arasındaki ilişkide en alt mertebede yer alan görülebilir varlıklar âlemi, mutlak “hakîkat”e kıyasla bir gölge hükmündedir. Öyle ki gölge, gölge sâhibine işâret eder. Şâyet gözle görünen gerçeğin sınırlı bir temsil kâbiliyeti varsa insanın sanat eserinde bu temsil kabiliyetini yorumlaması kaçınılmaz olacaktır. *Karagöz*, malzemesini/“hareket”i varlık tasavvuruyla biçimlendirmiş, temsil kabiliyetiyle donatmış ve bu istikâmette yorumlamıştır. Nihâyet “mutlak hakîkat”le ilişki kurabilecek potansiyele sâhip “gölge” kavramında karar kılmıştır. Bu yorumlamada, çıplak gerçeğe itibar etmemenin yanında, gözle görülebilir âlemin de gölge olduğunu olabildiğince hatırlatmak/anlatmak çabası sözkonusudur.

---

<sup>88</sup> Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, **Hak Dîni Kur'an Dili Elmalılı Tefsiri**, Bedir Yayınevi, İstanbul 1993, c. 3, s. 2276.

## 2.6. İdeal Tip (Hacivat) ve İdeale Erişme Potansiyeline Sâhip Tip (Karagöz)

Tip, *Karagöz*'de belli özellikleri üzerinde toplayan, bir toplamın hulâsasını sunan bir bütünlük olarak düşünülebilir. Aslında bu bütünlük, bir başka bütünlüğe gitmek için vasıtaadır. Tip, büyük resme (hayâlînin nihâî önermesine) giderken basmamız îcap eden uygun taşlara, doğru “temsîl”i bulmak adına düşünülmüş bir çözüme işâret eder.

Karagöz ve Hacivat özellikleri îtibâriyle zâhirde iki zıt tiptir. Fakat oyunun bütünü dikkate alınıp bu tezatların bâtınına bakıldığında tiplerin birbirini tamamladığı görülür. Hacivat'ın olmadığı yerde Karagöz eksiktir, Karagöz'ün olmadığı yerde Hacivat. Birbirine bu denli bağlı iki tipin bu denli zıt tabiatlara sâhip olmaları, oyunun temel merak unsurunu sağlar. Tiplerin zâhirî özellikleri merak unsurunu doğururken bâtinî özellikleri de karşımıza üzerine düşünmeye değer bir denklem çıkarır. Bu denklemde temsili olarak Hacivat mürşit, Karagöz mürittir. Özellikleri ve eylemleriyle Hacivat ideal tip, Karagöz ise ideale erişme potansiyeline sâhip tiptir. Karagöz Hacivat'a bakarak (onun izini takip ederek) tecrübe alanını genişletir. Böylece ideal/rehber tip aracılığıyla ideal tipe erişme potansiyelini içinde barındıran muhâtap/seyirci, perdede kendi hâllerini görmenin yanında bu hâlleri nasıl iyileştirebileceğinin yolunu da Karagöz ile özdeşleşerek bulur. Hacivat'ın rolünün oldukça sınırlı olduğu oyunlarda bile bu denklemden bahsedilebilir. Çünkü nihâyetinde Hacivat, perde gazellerinde tebârüz eden anlam dünyâsının taşıyıcısı olarak Şeyh Küşterî'den el almıştır. Dolayısıyla Karagöz'ün gideceği istikâmet, daha oyunun başında çizilir. Seyirci başından beri bildiği bu yolculuğa kendi yolculuğunu da dâhil eder ve kimliğini inşâ ettiği bu aktif ortama katkıda bulunur.

Tip, aslında seyircinin kimliğini/varlığını inşâ ettiği bir süreçte yolculuğu kolaylaştıran temel bir unsur olarak karşımıza çıkar. Çünkü tipik olanın içinde yaşayan tekil ve biricik unsurlar, seyircinin tekil/biricik tarafına seslenir. Böylece seyircinin, kendi biricikliği üzerinden biricik ve kendine has bir yolculuğa çıkmasına imkân doğar. Her oyunun aynı zamanda sanatkâr için de münferit, biricik bir yolculuk olması bu imkânın doğmasında belirleyicidir.

## 2.7. Bakmanın (nazar) Işığında Görmek (temâşâ, rüyet)

Seyirci ve hayâlî arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamak ve sağlıklı bir zemîne oturtabilmek adına iki kavram bize yardımcı olabilir: bakmak ve görmek. Bakmak, bakışı bir şey üzerine çevirmek; görmek, göz yardımıyla bir şeyin varlığını algılamak, anlamak, kavramak, sezme anlamlarını taşır.

*Karagöz*'de seyircinin kendi tecrübesiyle perdedeki gölgelerle muhâtap olması perdenin seyirciye verdiği bakış imkânıyla ilişkilidir. “Bakmak”la ilgili süreçte seyircinin kendi tecrübeleri üzerinden oyuna ilk başta beş duyusuyla dâhil olması, (seyirlik oyunun merak unsurunu belirleyen) hayâlînin sanatkârca hamlelerinden bağımsız düşünülemez. Seyircinin kişiliğine müdâhâle etmeden, bir ferd olarak, “kendi” kalarak eserle karşı karşıya bırakılmasına hayâlî tarafından imkân verilmesi aslında biçimdeki yetkinliğin bir sonucudur. Bu aşamadan sonra her seyircinin kendi kapasitesine göre esere dâhil olması ve gösterilenin ardındakine gitme çabası, “görmek”le ilişkilendirilebilir.

*Karagöz*'ün özelliği, seyircinin bakmasına müsâade etmesi, sonrasında ise perdenin anlam katmanlarına dâvetle görmeyi seyirciye bırakmasıdır. Oyunda bakma eyleminin asıl zemîni “biçim”de, görme eyleminin asıl zemîni ise bakmaya imkân tanıyan “içerik”te kendini gösterir. Bakmanın ilk etapta beş duyuya görmeninse sezgiye karşılık gelmesi, Kur’an’da tekrarlanan “bakarlar, ama görmezler”<sup>89</sup> ifâdesi ve tasavvuf kültüründe yaşayan “göz bakar, kalp görür” deyişiyle daha iyi açıklanabilir. Görmekle ilgili kısım, oyunun anlam dünyâsına karşılık geldiği için muhataba didaktik gelebilecek unsurlar taşıyabilir. Bununla beraber oyun, henüz bakma aşamasındayken seyircinin kendi tecrübesiyle görme sürecine yol alabilmesinin önünü açarak bu didaktiklikten uzaklaşmaya da imkân tanır.

Gölge oyununda yer yer rastlanan, özellikle perde gazelleri bölümünde açıkça şâhit olunan didaktik unsurlarla ilgili birkaç noktaya değinmek gerekir. Seyircinin açıkça uyarıldığı bu sahneler, hayâlînin varoluş tasavvuruyla ilişkili olmakla birlikte didaktik bir hava taşır. Çünkü aynı zamanda bir sanatkâr olarak hayâlî, görünmeyenleri gösterendir, bir yol göstericidir. Bu itibarla varlık durumunun ifâdesindeki netlik, didaktizm olarak anlaşılmaya müsaittir. Fakat oyunun yaşama alanı bulunduğu dilde bu didaktiklikten kaçınılması, oyunu didaktik bir çerçeveden uzaklaştırır. Çünkü oyunun anlaşılmasının zemîni asıl olarak bu dildir/biçimdir/formdur. Biçimin üzerinde seyreden unsurların açık

---

<sup>89</sup> Araf:198, Yasin: 9.

mesajlar taşınması bir imkân olabileceği gibi bir zaaf da olabilir. Muhâtabı için el feneriyle yolu aydınlatmak isteyen sanatkârın bu tavrı, varoluş planında kendinden emin bir tavrın yansıması olarak görülmelidir. Fakat aydınlatma şekli, aydınlatma eylemini de belirlediği için asıl muhâtapla ilişkiye geçen sürece, yâni oyunun “dil”ine dikkat edilmelidir. Bir bütün olarak oyun, biçim planında yakaladığı yetkinliği (yapı konusundaki tercihi) anlam planında kararlılıkla birleştirdiği için seyirciye didaktik bir üstünlük kurmaya yeltenmez. Oyunda yer yer gözlenen, perde gazellerinde de şâhit olunan yaklaşım, bu ana mantıktan beslenir.

## 2.8. Basit, Esnek Biçim ve Doğaçlama

*Karagöz*'ün seyirciyi kendi tecrübesiyle oyuna dâhil etmesi, biçim düzeyinde basit, anlam düzeyinde karmaşık bir yapı üzerinden gerçekleşir. “Basit”lik oyunda kalıplar (üslûplaştırma yöntemleri) üzerinden sağlanır. Biçimdeki basitliğe zıt olarak içerikte karmaşıklık ve katmanlılık hâkimdir. Biçimdeki basitlik, muhataba konu olan sanat eserinin (hayâlnin doğru kavrayışına göre) doğru anlaşılmasını sağlamak için kolay/kısa bir yolun tercih edilmesinden kaynaklanır. Kolaylık, açıklık ve sâdelik olarak anlaşılabilir. *Açıklık*, sanat eserine muhâtap olan kişiyi bir merak unsuru örgüsüyle sanat eserine yaklaştırarak kişinin sanat eseriyle yakınlık kurmasını mümkün kılmaktır. *Sâdelik* ise sanat eserinin temsil kabiliyetine göre, işâret ettiği içeriğe muhatabı yönlendirirken, muhatabın açık bir bilinçle ve ferdiyetini muhâfaza ederek varolmasına imkân tanımaktır.

Bu noktada “Biçimde neden basitlik tercih ediliyor?” sorusunun cevâbı kendiliğinden açığa çıkar. Cevap arayışı bizi, ister istemez biçimin muhâtapla kurduğu ilişkinin zemînine yönlendirir. Biçim, yâni sanat eserini ilk olarak algılamamıza sebep olan zemîn, insanın öncelikle beş duyusundan birisine yâhut birkaçına seslenir. İnsanın beş duyusu bu açıdan manipülasyona en açık zemîndir. Çünkü burası “etki”nin ilk gerçekleştiği yerdir. Beş duyu, her ne kadar gündelik dildeki “gerçek”i tespit ederken belirleyici ve hükmedici olsa da bir o kadar da “gerçek”i sınırlandırma ve indirgeme kapasitesine sâhiptir. Özellikle sanat eserinin (gündelik “gerçek” tanımında belirleyici olan) beş duyuya hitap eden “etki”lerden sıyrılması gerekliliğini hesaba katarsak bu denklem daha iyi anlaşılır. Burada *Karagöz*'ün seyirlik bir sanat olmasına dikkat edilmesi gerekir. Özellikle beş duyu arasında öncelikli bir konumu olan göz ve kulağa bir arada ve doğrudan seslenen bir sanat olması, onun seyirciyle kurulan ilişkide ne derece manipülatif bir ortama imkân sağlayabileceğine işâret eder. Kalabalık kitlelere hitap etmesi de bununla ilişkilidir. Buradan yola çıkarak gündelik “gerçek”e dönük manipülasyon imkânını kırmak/azaltmak adına biçimde basit bir yapı kurma isteği ve bu yapıyı felsefi temellere oturturken *gölge* kavramına ve perde gazellerindeki anlam dünyâsına sığınılması daha iyi anlaşılabilir.

İdeal sanat eserinin, gündelik hayâttan ayrılan bir yapıya vurgu yapması, elekten geçmiş bir tecrübe alanına işâret etmesi beklenir. Bu sanat eseri, manipülasyonun yoğun olduğu biçim alanında yönlendirmeyi olabildiğince aza indirmeye çalışan bir yol izler.

Böylelikle asıl aktarılmak istenen tecrübe alanı, açık, anlaşılır bir şekilde ortaya koyulur. Buradaki açıklık, katmanlı yapı ile birlikte düşünüldüğünde bir derinlik ihtivâ etiği için sanat eserinin düşüklüğüne dönük bir ifâde olarak anlaşılmalıdır.

*Karagöz*'ün biçimde basit yapı kurmak için kullandığı malzemeler şunlardır: tip, mûsikî, şiir, söz oyunları. Sözkonusu malzemeler oyunun kendi dili çerçevesinde yoğurulur ve seyri kolay bir bütün ortaya koyulur. Meselâ *Karagöz*'ün (özellikle tip meselesi üzerinden) değişmeyen kalıpları yinelerken, aslında “nasıl” anlatacağı (biçim) husûsunda bir basitlik yakalayarak “ne” anlatacağını ayan beyan ortaya koyma çabası sezilebilir. Bu basitliğin anlam dünyâsındaki karşılığı ise önceden bahsedildiği üzere derinleşen bir katmanlılıktır.

Esneklik ise değişmeyenler (tip, söz oyunları, mûsikî, şiir) üzerinden her seyirciye göre değişebilen katmanlı bir yapı ortaya çıkarır. Her hayâlînin değişen mahâreti bu esneklikte tezâhür eder. Tip olarak Hacivat ve Çelebi aynıdır, ama her hayâlînin Hacivat ve Çelebi yorumu farklıdır. Bütün oyunlarda perde gazeli okunur ama her hayâlî farklı bir perde gazeli okur. Her oyunda hayâl şarkıları söylenir ama her hayâlînin icrası farklıdır. Bu farklılığın doğaçlama bir zemînde seyretmesi sanatkârın biricikliğine vurgu anlamına gelir. Zâten esnekliğin *Karagöz*'de en bâriz görüldüğü yer burasıdır. Gölge oyunundaki özgürlüğün sınırları, yine oyunun yaslandığı anlam dünyâsının kalıpları çerçevesinde sanatçının ferdiyetini ortaya koyabildiği bir zemînde belirlenir. Sanatçının dünyâsıyla, ferd olarak seyirci karşı karşıyadır. Burada biçim, seyircinin kendi tecrübesi çerçevesinde sanatçının anlatmak istedikleriyle muhâtap olabilmesi için bir imkândır.

“Gölge oyunu”nda ilk etapta ne söylendiğinden ziyâde nasıl söylendiği daha önemlidir. Çünkü görmeye imkân vermenin yolu, bakışı belirleyen nasıl/biçim kısmında yapılan mâkul çözümlerden geçer. Bu aşama, gölge oyununda usta çırak ilişkisinde çözümlenir. Çırak nasılla/biçimle ilgili ustasından öğrendikleriyle bir yetkinliğe doğru yol alır. Dilde yetkinliğe kavuşan kişiler de hayâlî/usta olur. Bu aşamadan sonra hayâlî, anlam katmanlarında dolaşmaya ve derinleşmeye başlar. Biçimdeki esnek yapı ise sanatçının özgünlüğünü dile getirdiği bir sürece doğaçlama eşliğinde evrilir. Böylece dilde basit, mânâda karmaşık bir oyunun/eserin önü açılır.

“Görünen perdedir ammâ verâsın bilmede maksûd, /Cihâna i'timâd etme hemen zill ü hayâl anla.”<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Oral, a.g.e., s.56, maksûd: kasdolunan, verâ: öte.

### 3. BÖLÜM: BİR KARAGÖZ OYUNUNUN TAHLİLİ

Burada, Hayâlî Küçük Ali'nin metin hâline getirdiği 'Karagöz'ün Gelin Olması' adlı oyunun<sup>91</sup> tahliline yer verilecektir. Yukarıda irdelenen Karagöz oyununun fikrî yapısının yansımaları somut örnekler üzerinden değerlendirilecektir.

#### 3.1. Mukaddime/Perde Gazeli: Oyunun Sınırları

Perde Gazeli'nin ilk beytinde perdenin irfan ehline neşe vermek için kurulduğuna işâret edilirken, perdenin ışığının ibret veren sûretleri göstermek için yakıldığı aktarılır. Böylelikle perdenin hem zâhir hem de bâtın yönüne işâret edilir. Perdede bir yandan neşe, bir yandan da neşeye sebep olan sûretlerin ibretlik durumları ortaya çıkar. Perde Gazeli'nin ikinci beytinde "hayâl perdesi"ndeki mum ışığının asıl kaynağına değinilir. Hayâlî ve perde arasındaki ilişkinin Allah ile âlem arasındaki ilişkiye benzediği îmâ edilir. Burada dolaylı bir şekilde de olsa vahdet-i vücud prensibine vurgu gözden kaçmaz. Üçüncü beyitte perdenin pîri olarak Şeyh Küşterî anılır. Akabinde perdenin asıl işlevine işâret edilir: Geçici olarak nitelendirilen dünyâ âleminde kalıcı olanı göstermek. Gazelin dördüncü beytinde oynanan oyunun biricikliğine ve seyircinin dikkatli olması gerektiğine vurgu yapılır; son beyitte ise tevâzu ve benlikle ilgili ahlâkî mesajlar verilir.<sup>92</sup>

Perde Gazeli eşliğinde perdenin bizzat kendisine ve perdedeki oyunun asıl mânâsına dönük bir anlam yapısı kurulduğu gözlemlenir. Bu zemîn en nihâyetinde oyunun dönüp dolaşacağı sınırları verir.

---

<sup>91</sup> Muhittin Sevilen (Hayali Küçük Ali), **Karagöz**, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul, 1969.

<sup>92</sup> İrfan meclisine neşe göstermek üzere perde kurdum. İbret olan sûretler göstermek için mum ışığını yaktım. Kudretli Allah ezelde bu ışığı yaratmış. Levhadaki renklerin paha biçilmez yansımalarını göstermek için. Perde Şeyh Küşterî'den yâdigârdır. Fânî âlemdе bâki bir renk göstermek için. Zamânın hadiselerini seyreden îtibar etsin. Fıtratı bir daha göstermeye istîdat yoktur. İnsan olmak istersen benliği terk et ve çalış. Alçakgönüllülük ile yükselmek için.

### 3.2. Muhâvere: Tipleri Tanıma/Hatırlama

Bölüm başlamadan hemen önce “Huzur-ı hazıran...” şeklinde devâm eden kısımda, şeytan ve Rahman arasında kurulan tezat, oyunun anlam dünyâsı üzerine düşündürme gâyesi taşır. Ayrıca bu kısım Müslüman hayât tarzının gereği olan her işe besmeleyle başlama alışkanlığıyla ilişkilendirilerek “eûzü besmele”nin küçük bir tefsiri olarak da değerlendirilir.<sup>93</sup>

Muhâvere bölümünde oyunun en önemli iki tipi tanıtılır. Genel anlamda tiplerin özellikleri seyirciye aktarılır/hatırlatılır. Oyunda yer alan “Babam Öldü” Muhâveresinde Karagöz’ün pederi vefat etmiştir ama Hacivat’a bunu bir türlü anlatamamaktadır. Değişik söz oyunları eşliğinde ilerleyen bölümde, Karagöz ve Hacivat ikilisi bir araya geldiğinde ortaya mizah çıkacağı seyirciye iletilir. Karagöz’ün saflığı, Hacivat’ın bu saflığı mizaha dönüştüren akli dikkat çeker. İkili arasında doğabilecek sert çatışmalar, küçük tokatlar eşliğinde hemen naif bir düzleme çekilir.

Muhâvere aracılığıyla seyirciyi oyuna ısındırma maksadı da sezilir. Oyunun merak unsurunun nasıl gelişeceğine dâir önbilgi aktarılır. Oyun, seyir boyunca kullanacağı “dil”e dâir temel unsurları burada, Muhâvere bölümünde ortaya sürer: basit biçim çerçevesinde farkındalık, döngü, söz oyunları vb.

Bölümün sonundaki “‘Âyîne-i devran ne sûret gösterir” ifâdesi ise oyuna hâkim kader anlayışını vurgular.

---

<sup>93</sup> Sevin, a.g.e., s. 22.

### 3.3. Fasil/Asıl Oyun: Seyir ve İbret

*Karagöz'ün Gelin Olması* adlı oyunun konusu özetle şöyledir: Çelebi ve âilesi, kardeşleri Tuzsuz Deli Bekir'in sarhoşluğundan iyice sıkılırlar. Çâre olarak Tuzsuz Deli Bekir'i evlendirmeyi düşünür ve Hacivat'ın yanına giderek ondan fikir ve yardım isterler. Hacivat'ın bir çözümü vardır fakat uygulamada bâzı zorluklar sözkonusudur. Karagöz gelin olacak ve sarhoş Tuzsuz Deli Bekir'le evlenecektir. Planın işlemesi için ilk önce Karagöz'ün iknâ olması gerekmektedir. Sarhoş sarhoş başına gelenleri gören Tuzsuz Deli Bekir'in de düştüğü zilleti fark ederek yaptığı hatâyı anlaması sağlanacaktır.

Oyunun başında Çelebi'nin, Tuzsuz Deli Bekir'in iyi bir hanımla evlendirilince iyileşebileceğini umması dikkat çeker. Ortaya çıkacak mesajın zemînine, entrika düzleminin sınırlarına dikkat çeken bu önerme, aynı zamanda oyunun ahlâkî boyutuna da işâret eder. Daha sonra Hacivat'ın, Çelebi'nin ifâdelerinde karşılığını bulan ahlâkî önermeyi arkasına alarak maksadını açıkça ifâde edip planı yürürlüğe koymasına şahit olunur: “Ey şimdi ne yapmalı? Evet, evet aklıma bir şey geldi. Şu Karagöz'ü bir kadın kıyâfetine koyup Tuzsuz Deli Bekir'e verelim. Dernek gecesi gelinin yüzünü açınca sakallı bir adam karşısına çıkar. Belki bu halden vazgeçer.” Bunun için Çelebi'den aldığı bir miktar para da vardır. Para meselesi, oyunun gerçeklik zemînine bağlanmak kaygısı olarak düşünülebilir; hâlihazırda seyreden gerçeküstü durum bu gibi detaylarla sâhici/inandırıcı bir zemîne çekilir. Yine Hacivat'ın Karagöz'ün karısına Çelebi'den aldığı bu paralardan vermesi, oyunun sonunda Karagöz'ün Tuzsuz Deli Bekir'den para talep etmesi bu çerçevede düşünülebilir

Hacivat ilk önce Karagöz'ün karısına giderek onu iknâ eder, ardından da beraberce karar alırlar; Karagöz'e kız muâmelesi yapacaklardır. Burada, seyircinin bilgisi dâhilinde “gerçek”in değiştirilmesi bir merak unsuru olarak ortaya çıkar. Böylece bilinen gerçeğin mizah yoluyla esnetilmesi üzerinden katmanlı bir yapı hedeflenir. Hacivat'ın Karagöz'ü görür görmez “... git başını ört de gel” demesi ve Karagöz'ün buna karşılık arkasına ve önüne bakarak “Kime söylüyorsun, burada benden başka kimse yok” karşılığını vermesi, oyunun temel farkındalık zemînine vurgu maksadı taşıyan ifâdelerden birisi olarak karşımıza çıkar. Çünkü Karagöz'ün önünde seyirciler, arkasında hayâlî vardır. Oyunun iki boyutlu seyretmesi bunu destekler mâhiyettedir. Seyirciyle doğrudan bir temas öngörülür. Bu farkındalık zemîninin oyun içinde birçok kere tekrar etmesi, oyunun bütününe dâir bir fikir verir aynı zamanda. Akabinde Karagöz'ün Hacivat'ın karşındayken kendi kendine söylediği ama doğrudan seyirciyi muhâtap aldığı bir diyalog gelir: “Hacivat bu akşam

afyonu fazla kaçırmış.” Burada Karagöz’ün Hacivat’la konuşurken birden mevcut diyalog ortamından soyutlanarak bir başka düzlemde açıklama yapması seyirciyi oyuna dâhil eder. Çünkü asıl muhâtap seyirci olduğu için Karagöz’ün söylediğini Hacivat duymaz ya da duymazdan gelir. Bu diyalog vesîlesiyle ortaya çıkan katmanlı yapı, diyalogların muhâtap olduğu zemîni öne çıkarır ve aslında diyaloglar üzerinden anlatılmak istenene bir adım daha yaklaştırmak amacıyla seyirciye aktif bir rol teklif edilir. Bu ve benzeri uygulamalar oyun boyunca değişik şekillerde karşımıza çıkar.

Karagöz’ün kız olmadığına dâir öne sürdüğü sakallarına karşılık Hacivat’ın “Aman kızım o sakal değil, senin zülûflerin” demesinden sonra Karagöz, “Tersine bitmiş desene.” cevabını verir. Burada Hacivat’ın yapılan espriyi görmezden gelmesi, Karagöz’ün diyaloglarını doğrudan seyirciye yönlendirmesine bir diğer örnek olarak düşünülebilir. Bu çerçevede ortaya çıkan mizâhî yapı, oyun boyunca sürekli tekrar eder. Aslında tekrar eden seyircinin kendi yorumuyla oyuna dâvet edilmesidir.

Daha sonra Karagöz kız olduğunu kabul eder. Fakat buradaki kabul ediş çok ânî gerçekleşir. Karagöz’ün iknâ olup olmadığı meselesi üzerinde çok durulmazken oyun içinde oyun sürer. Sanki “kız”mış gibi bütün istekleri tek tek yerine getirmeye başlayan Karagöz’ün iknâ olmuş gibi yapması, seyirci açısından ayrı bir merak unsurudur. Çünkü hâlihazırda iki tarafın da planı varmış gibi görünür. Hacivat’ın büyük planı Karagöz’ün küçük planı ile iç içe ilerler. Tabii Karagöz’ün planının Hacivat’ın planını uygulamak üzere bir kabulleniş olduğu, oyunun sonunda net bir şekilde anlaşılır.

Mevcut durumun gerçeküstülüğü üzerinden Karagöz’ün seyirciyi oyuna karşı uyanık kılan diyalogları, Karagöz’ün kız olduğunu kabullenmesinden sonra tekrar karşımıza çıkar. Zenne’nin “Ah anneciğim, sen önde kösemem, biz de arkadan kurbanlık koyun” ifâdesinin hemen ardından Karagöz’ün ikilinin duymadığını îmâ ederek “Bu hesapta ben de burada çoban köpeği...” demesi buna misal olarak gösterilebilir. Böylece Karagöz, Hacivat’la diyaloglarında ara ara yaptığı gibi asıl muhâtabı seyirciyle doğrudan ilişkiye geçmeyi farklı kişiler üzerinden de gerçekleştirmiş olur.

Oyunun ilerleyen bölümlerinde Kaynana’nın Karagöz’ün erkek olduğunu anlamasının akabinde hemen onun kız olduğu ön kabûlüne geri dönerek diyaloglarına bu çerçevede devâm etmesi oldukça dikkat çekicidir. Kaynana’nın, Karagöz’ün şüpheli diyalogları karşısında gerçeği (gelinin erkek olduğunu) fark etmesi oyunun gerçekçilik zemînine işâret etse de oyunun fikrî düzleminin aktığı zemînin bu gerçekliğe fazla îtibar

etmemesi, devâm eden diyaloglarda Kaynana'nın gelini tekrar eskisi gibi kız olarak algılamasına sebep olur. Bu küçük yanılısamayı seyircinin seyir esnâsındaki algısına saygı olarak değerlendirmek mümkündür. Ayrıca merak unsurunun devâmı ve oyunun tamamlanması için bu hamleye ihtiyaç duyulduğu da söylenebilir. Aynı denklemin sâdece Karagöz'le Kaynana arasında değil, zenneler ve Karagöz arasında da devâm ettirildiği görülür. Burada karşımıza çıkan sorular dikkate değerdir: Neden Kaynana'nın farkındalığını gösterme ihtiyacı hissedilmiştir? Neden oyun, bu farkındalık üzerinden ilerlememiştir? Bu farkındalık, seyircinin farkındalığı ile ilişkili olabilir mi?

Hacivat aralarda perdeye gelerek oyunun akışını yönlendirir. Bu müdâhâleler, seyirciye perdedekinin bir oyun olduğunu hatırlatan anlamlı bir detay olarak okunabilir. Böylece hem oyunun akış ritmi belirlenmiş hem de seyirci belli bir farkındalık çerçevesinde süreçten haberdar edilmiş olur. Kaynana-zenneler ve Karagöz arasındaki diyaloglardan sonra Hacivat'ın "Kızımızın gelinliklerini güzelce giydiriniz. Bana gönderiniz" demesi bu türdendir.

Karagöz'ün gelinlik giymek üzereyken karısıyla aralarında geçen diyalog, oyunun seyirciden bilinçli katılım beklediğine işâret eder. Karısının Karagöz'ü bir gelin olarak görmesi, ona karşı muâmelesini bu çerçevede icrâ etmesiyle Karagöz'ün kendisi ve rolü (gelin olması) üzerinden yaşadığı gelgit bu zemîni besler. Meselâ karısı ona fistanını giydirmek üzereyken Karagöz'ün "Dur! Yavaş be! Giyeceğim..." demesine karşılık karısının "... Koca lakırdısını duyunca eteklerini yerde sürümeğe başladın. Biz gençliğimizde koca lafını duysak utancımızdan yüzümüz kıpkırmızı kesilirdi. Ah zemâne kızları koca lâfını duyar duymaz fink atıyorlar" ifâdesi katmanlı yapıya işâret eder. Bir yandan mevcut durumun gerçeküstülüğü mizâhî bir ortamın doğmasına vesîle olurken, ortamı oluşturan bütün unsurlardan seyircinin önceden haberdar olması, mizâhî yapının seyirci tarafından belli bir zihnî katılımıla meydana getirildiğini ortaya koyar. Kısaca seyirci, maksimum bilinçli katılımıla oyunun anlam dünyâsıyla ortaklık kurar. Böylece oyunla özdeşleşme imkânı doğduğu gibi oyunu kendi olarak yorumlama imkânı da belirir. Devâmında Karagöz'ün oyundaki rolünü unutup "Bu ne karıcığım?" demesi ve hemen akabinde karısının "Şaşırdı gene, ben senin karın mıyım? Arsıza bak..." cevâbını vermesi seyirci ve oyun arasındaki özdeşlemenin sınırlarına tekrar işâret eder. Aslında seyirci ile oyun arasında özdeşleşmeyle kurulmak istenen bağlantı, seyirciye özdeşleşmenin zemîni gösterilerek/hatırlatılarak kesintiye uğratılır. Bu kesinti, bizzat seyircinin aktif katılımıyla

gerçekleştiği için rahatsız edici olmaz. Böylece seyirci zâhirdeki duruma gülerek dâhil olur. Dâhil olma iki yönlüdür: İlki oyunda merak unsurunun mevcut akışına katılarak seyir imkânını ede etmek (özdeşleşme burada ortaya çıkar), ikincisi seyir imkânının zemîni üzerine kafa yorarak oyunun altmetinlerini yakalamaktır (seyircinin aktif ve bilinçli katılımı burada doğar). Dâhil olmanın bu iki vechesi, iki tecrübenin de ortaya çıkabilecek zaafalarını dengelemeyi öngörür. İlkinin seyirciyi bilinçli katılımdan uzaklaştırma zaafi diğeri tarafından, diğerrinin seyirlik tarafı yok etme ihtimâli ilki tarafından dengelenmiş olur.

Sonra Hacivat mahallelinin gelip nikâhı kıyacağını söyleyerek oyunu tekrar yönlendirir. Mahallelinin gelmesiyle şenlik havasında Karagöz nikâhlanır. Ardından imam eşliğinde mahalleli koro hâlinde söz oyunlarıyla duâ eder. Duânın şekli de içeriği de duâ olmaktan uzaktır. Mizah yoluyla aktarıldığı için bu durum seyircide bir şaşkınlık uyandırmaz, fakat duânın sonunda imamın “Böyle olur bizim gibi dîvânelerin duâsı.” demesi, oyunun katmanlı yapısının ortaya çıkardığı seyirciyi uyanık tutma hamlelerinden biri olarak görülebilir. Böylece oyunun asıl maksadına ince bir gönderme sezdirilir. Dîvâne olduklarını söyleyen dîvânelerin aslında dîvâne rolü yaptıkları vurgulanır. Bu vesîleyle dîvâne olmadıklarında söyleyebilecekleri sözlere de dikkat çekilir. Çerçevenin dışındakine vurgu bizzat gösterilenle birarada düşünüldüğünde oyunun döngüsel yapısına işâret eder.

Kısaca oyunun katmanlı yapısı seyircinin kendi kalarak aktif bir şekilde oyuna dâhil olmasına imkân tanır. Bu da seyir esnasında farkındalık zemîninin oyundaki dil/biçim aracılığıyla canlı tutulması anlamına gelir. Bu yönüyle seyircinin katılımı konusunda bir zorlama yoktur.

Hacivat yine yönlendirmesini yaparak damadın geldiğini söyler. “Eyyyt...” nârası eşliğinde perdeye Tuzsuz Deli Bekir gelir. Karagöz evlenmeye hazırdır. Tuzsuz oyunun korkulan kişisidir. Karagöz “Eyvah herifin evlendiğinden haberi yok. Bana bak dayı, nerede evlendin?” diyalogu ile daha önce yaptığı gibi ilk önce seyirciyi doğrudan muhâtap alır, ardından da Tuzsuz’a lâfını yetiştirir.

Tuzsuz ve Karagöz arasında geçen mizah yollu diyaloglar, Tuzsuz’un gelin diye bildiği kişinin Karagöz olduğunu anlaması ile son bulur. Tam bu sırada Tuzsuz’un “Sen Karagöz değil misin?” sorusunu Karagöz’ün oyunun maksadını da açık eden diyalogları tâkip eder: “Bak, Bekir ağa. Sen her akşam içer içer sokaklarda nâralar atar, herkesi tâciz edersin, üstelik evde ananı, kardeşlerini dövmeye kalkarmışsın, beni mahsus bu hâle

koydular, gelin diye sana bir öğüt, bizi seyredenlere de bir ibret olsun, zîra bu rakı insanları türlü felâketlere sürükler.” Böylece oyunun başında dile getirilen maksat, oyunun sonunda da tekrar edilir ve döngü tamamlanır. Oyunun sonunda da perdenin ibretlik durumunun altı çizilmiş olur. Bunun üzerine Tuzsuz hemen iknâ olur ve bir daha içmeyeceğini söyleyerek oradan ayrılır.

### 3.4. Hitam/Bitiş: Tamamlanan Döngü

Oyunun ana merak unsurunun çözülmesinden sonra Köçek Havası ile perde şenlenir. Daha sonra Karagöz ve Hacivat perdeye gelir ve oyunun içindeki rollerinden tamâmen soyutlanmış bir vaziyette, ama temel tipik unsurlarını muhâfaza ederek seyircilerle vedalaşır:

**“Hacivat:** Hoş olsun külhânî, yıktın perdeyi eyledin vîran, varayım sâhibine haber vereyim heman. (Gider)

**Karagöz:** Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola. İnşallah yarın akşamki oyunda yakan elime geçerse vay haline vay.”

Bu yönüyle oyunun sonunda da farkındalık zemîninin tekrar vurgulandığı görülür. Çünkü rollerden sıyrılıp seyirciyi kesintisiz ve doğrudan muhâtap alarak, “oyun”un “oyun”luğu husûsunun altı çizilir. Seyirci, “oyun”un mâhiyeti üzerine, dolayısıyla oyunun kastettikleri/anlatmak istedikleri üzerine cevaplaması gereken “soru”larla baş başa bırakılır.

## 4. BÖLÜM: KARAGÖZ OYUNU VE SİNEMA

Karagöz ve sinemayı bir arada düşünmemize imkân veren temel malzeme ‘hareket’dir. Her iki sanatın hareket zemîninden bir temsil ortaya koyması her iki sanatı aynı zamanda ‘seyir’ ortak paydasında buluşturur. Bu bölümde sözkonusu sanatların ‘hareket’e dönük tavırları mukayeseli olarak incelenmeye çalışılacak, farklılıklarına ve benzerliklerine yer verilecektir.

### 4.1. Hareketin İki Temsili: Gölge ve Gerçek

*Karagöz*, kadim medeniyetlerin son halkası Osmanlı coğrafyasının İslâm ile şekillenmiş tasavvurundan ortaya çıkmış seyirlik ve ibretlik bir sanattır. Oyunun genel yapısı İslâm düşüncesiyle bir arada düşünülmesi gereken tasavvufla iç içedir. Bir misal âleminde bulunulması, geçici olanın ardındaki kalıcılığa vurgu, hayât tecrübelerinin kader çerçevesinde bir imtihan olması, âlemin bir yaratıcısının olması ve insanın da yaratıcıya kul olması, oyunun felsefi arka planında bulunan oyuna içkin fikirlerden bâzılarıdır. Kaynakları kadim Çin’e yâhut Endonezya’ya kadar giden gölge oyunu Osmanlı coğrafyasında hem içerik hem de biçim yönüyle değişik bir görünüme sâhip olmuştur.

*Sinema*, Avrupa’da Rönesans’a dayandığı düşünülen hâkim sanat algısının ve anlam dünyâsının “gerçek”e dönük farklı yorumunun (meselâ resim sanatında perspektif uygulamasının başlaması vb.) 20. yüzyıldaki bir sonucu olarak Avrupa’da ortaya çıkan bir sanattır. Kıtanın aydınlanma, sanayileşme, kısaca modernleşme süreci göz önüne alınırsa, sinemanın ortaya çıkışında teknolojinin oldukça başat bir rolü olduğu görülür. Bu yönüyle sinema sanatının Avrupa ve Amerika’daki yaygın yorumlarında hız ve sürekli ilerleme odaklı fikriyatın, sinemanın gerçekle kurduğu ilişkiye felsefi olarak içkin olduğu iddia edilebilir. Burada, geçici olanın, zemîni beş duyuya hitap eden gerçeğin, belirli açılardan kutsandığı felsefi bir duruş dikkat çeker. Fakat sinemanın farklı coğrafyalarda farklı görünümlere/yorumlara sâhip olduğu açıktır.

*Karagöz* ve sinema, “hareket”in bizzat kendisini temel malzeme edinen iki sanat olarak ortak bir paydada buluşur. *Karagöz*’de “hareket”in temsiline “gölge”, sinemada ise “gerçek” denir. Her iki sanatta yer alan gölge ve gerçek kavramlar aynı zemînden beslenir. Her iki sanat “gerçek”in farklı görünümlerini aynı zemîn üzerinden aktarır.

*Hareket* ortak paydasında yolları kesişen *Karagöz* ve sinema, *harekete* getirdikleri farklı yorumlarla birbirlerinden ayrışır. Meselâ gölge unsuru *Karagöz*'de oyunun metafizik temeline oturan anahtar bir çözümlene zemînine işâret ederken sinemada daha çok korku ve kötü zemînine yerleştirilir. Farklı bir deyişle hareket, *Karagöz*'de, bir yaratıcıya karşı kulluk bilincinden kaynaklanan korkunun ümitle bağlantısını kuran gölge ile temsil edilirken (Burada gölge, hayâlînin ve seyircinin kendisi ile korkusuzca yüzleştiği bir zemîn olmaya adaydır.), sinemada, daha çok modern bireyin herhangi bir yaratıcıdan bağımsız kendi kânun ve kurallarını kolaylıkla inşâ edebildiği (gözün muhâtap olduğu) gerçeğe temsil edilmektedir. (Gerçek, yönetmenin ve seyircinin kendisi ile yüzleştiği bir zemîn olmaya adaydır. Fakat zâhirde korkuya ilişik gölgenin mutlak korku olarak tanımlanması sinemanın bir tezadı ve zaafı ortaya çıkmaktadır. Çünkü burada gerçek, metafizik bir korkunun üstünü örtebilmek maksadıyla gölgeyi tamâmen bir korku maskesine büründürür.) Sinemada gölgenin bir korku unsuru ve kötüye ilişik olarak yer alması sessiz dönemdeki yapımlarda başlar, (*Dr. Caligari'nin Muâyenehânesi* filminde uyurgezerin kızı öldürme teşebbüsünün gölge üzerinden aktarılması yâhut sesli dönemin ilk filmlerinden *M*'de kâtilin korkutucu cüssesinin çocuğun topu ve kendisinin arandığı îlânın üzerine gölge olarak düşmesi vb.) günümüzde de devâm eder. Bu çerçevede ayrışan noktalarıyla *Karagöz* ve sinema, temelde karşımıza şu soruyu çıkarır: Kadim bir geleneğin sanatı olan *Karagöz* ile modern bir sanat olan sinema nasıl bir hareket tasavvuruna sâhiptir?

## 4.2 Sözlü Kültürde Karagöz, Görsel Kültürde Sinema

Karagöz ve sinemanın hareket ortak paydasıyla beş duyu arasından göz ile kurduğu bağ üzerinde daha önce durulmuştu. Göz duyusuna dönük tecrübe alanı, sinemanın keşfedildiği zaman ve mekân dilimi dikkate alındığında görsel bir kültürün devâmlılığı (resim, fotoğraf ve hareketli görüntü) şeklinde tanımlanabilir. Dolayısıyla beş duyu arasında zâhirî âleme dönük tecrübe zemîninde en etkin araçlardan birisini teşkil eden göz (bakış), Avrupa'daki kültürel yapının (Aydınlanma dönemi ve sonrası) aslî unsurlarından birisi olarak vazife görür. Nitekim gözün gerçeği tanımlama kapasitesi, 'göz' ile 'gerçeğe hakim olmak' arasında dolaysız bir bağlantı kurulmasına imkân vermiştir. Sanâyileşme, sömürgecilik, kapitalizm vb. süreçleri bu bağlantının değişik vecheleri olarak okumak mümkün. Fakat bu tecrübe alanının, Karagöz'deki yansıması farklıdır. Çünkü Karagöz, sözlü kültürün bir seyirlik sanatı olarak doğar ve gelişir. Oldukça önemli bu farklılık Karagöz'ün harekete dönük duruşunu da etkiler. Burada sözlü kültürün bir anlam dünyâsı taşıyıcılığını üstlenmesinde beş duyu arasında kulağın öncelikli hâle geldiği tespiti yapılabilir. Ahmet Avni Konuk, Mesnevi'nin ilk beytini ("Bu neyi dinle, nasıl şikâyet ediyor?/Ayrılıklardan hikâyet ediyor.") şerh ederken şu ifâdelere yer verir:

"Mesnevî-i Şerif'e "dinle" hitâbı ile başlanması da, kemâlât-ı insâniyyeden olan ilim ve irfânın, insana kulak yolundan hâsıl olacağına işârettir. Ve Kur'ân-ı Kerîm'de de işitmek, görmeğe takaddüm etmiştir..." (s. 71)

Buna göre, hareketle kulağın aktarım aracı olarak öncelendiği bir kültürde seyir sanatı Karagöz'ün de bu kültürün bir ürünü olarak söz konusu mantıktan besleneceği açıktır. Dolayısıyla metafizik bir kaygıyla belirlenen gölge kavramının aynı zamanda 'göz'ün ikinci plana itildiği (daha doğrusu gözün gerçeği sınırlandırma zaafının önüne geçildiği) bir denklemde daha anlaşılır bir tercih olduğu meydana çıkar. Çünkü gölge tercihi, göz'ün zaaflarını da dikkate alarak muhatabın, istikâmet husûsunda 'doğru bir konumda' yer almasını sağlamak maksadını içinde taşır. Burada önemli gördüğümüz bir tespite yer vermek gerekir: Ahmet Avni Konuk'un yukarıdaki değerlendirmelerinden yola çıkarak aslında ses aracılığı ile insan muhayyilesi daha kapasiteli çalıştığı ve görece olarak daha az sınırlandırıldığı söylenebilir. Bu izâfî sınırlılık, Osmanlı coğrafyasının ferdiyet tanımını ile bağlantılı olarak, Osmanlı tebasının kurulan *dile* (devletin siyâsî, sosyal ve

kültürel planda kurduğu *dile*) kendi kalarak ortak olmasını da açıklamaktadır.<sup>94</sup> Böylece Karagöz'ün oyun dil'inin muhâtabın katkısı ile inşâ edilmesi meselesi biraz daha anlaşılır hâle gelir. Osmanlı'nın birçok toplumun bir aradalığından oluşan yapısı ortak dil inşâsının siyâsî alanda gerçekleştiğini gösterirken aslında benzer bir şekilde bu durumun kültürel plana yansıdığına da işâret eder. Kısaca seyir sanatı Karagöz, sözlü kültürün tesiriyle temel malzemesi 'hareket'i yorumlayarak bir anlam dünyâsının taşıyıcılığına tâlip olmuştur. Karagöz'ün mûsikî ağırlıklı olması ve söz oyunları üzerinden konuşkan bir oyun olması, sözlü kültürün üzerindeki somut yansımaları olarak aktarılabilir.

Sinemanın başlangıcında gerçeğe dönük getirdiği tanımlamalar, muhayyileyi sınırlandıran bir tarafa sâhiptir. Bu, 1900'lü yıllarda Melies gibi sinemanın büyücüsü kabul edilen bir yönetmenin triklerle muhayyileyi zorlarmış gibi yapan filmlerinde dahi böyledir. Çünkü sinemada gerçek 'gerçekmiş' gibi yapar; gerçek, her zaman gerçeğin dışındakine işâret eder. Gerçeğin 'miş' gibi yapma halini unutturmak için entrikaya başvurmak muhayyileyi geliştiren bir unsur olarak düşünülmemelidir. Görsel dilin iknâ kâbiliyetinin didaktik bir mâhiyet taşıması burada anlaşılabilir. Daha önce ifâde etmeye çalıştığımız gibi gerçeğin bu yorumu, Avrupa'da yeni ortaya çıkan eden felsefi hareketliliklerle bağlantılıdır. Yorumun en somut yansıması, Avrupa coğrafyasının öteki olarak değerlendirdiği coğrafyalara karşı yürüttüğü siyâsî, ekonomik ve kültürel sömürgecilik mantığında farkedilebilir. Sinemanın da bu sömürgecilik zihniyetinden etkilenerek gerçeğin tanımını belli bir görüş ekseninde tekrar organize etmesi Holivud sineması özelinde rahatlıkla tespit edilebilir.<sup>95</sup> Fakat sinema gerçeğin bu manipülasyonu husûsunda tek bir yoruma sâhip değildir. Bir sanat olması, özgün yapımlar, sinemanın gerçeğe hükmetmeye dönük zaaflarının aşılabilmesine işâret etmektedir.

Fakat Karagöz'de gerçek 'gerçekmiş' gibi yapmaz. Bilakis gerçek olduğu gibi, nasılsa o şekilde, asıl maksadıyla ortaya koyulmak istenir. Bunu yaparken gölge, gerçeği olduğu gibi ortaya koymak için bir gerilim hâlini temsil eder; seyircinin saygın konumunu (ferdiyetini muhâfaza eden konumunu) korumak adına gerçek üzerinden manipülasyonun olabildiğince engellendiği bir köprü vazîfesi görür. Çünkü her hâlükârda ortaya koyulan eserin, bütün parçaları itibâriyle bir temsil özelliği vardır. Dolayısıyla Karagöz temsil

<sup>94</sup> Burada *dili* sâdece güç ekseni düşündüğümüzde iktidar odaklı bir değerlendirme öne çıkacaktır. Fakat daha geniş bir perspektifte meseleye yaklaşıldığında iktidar mekanizmasının da bu *dilin* parçası olabileceği iddia edilebilir.

<sup>95</sup> Medyanın mevcut hâkim *dili* de buradan beslenmektedir.

potansiyelinin herhangi bir şekilde azaltılmasını, muhâtabına karşı açık seçik ve dürüst olmak istediği için tercih etmez. Çünkü aksi tavır, seyircinin bilinçli hâlini sekteye uğratma ihtimâlini içinde taşımaktadır.

Kısaca sözlü kültür, insan muhayyilesini besleme kapasitesini içinde barındırdığı için kişinin kendi olarak, ferdiyetini muhâfaza ederek var olmasına kapı aralamaktadır. Bunun aslında çok daha köklü sebepleri olabilir. Hz Peygamber'in sünnetinin (hal ve hareketlerinin) aktarılma yöntemi bile üzerine düşünölmeye değer çok önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>96</sup> Ayrıca sinema alanında İranlı yönetmenlerin ses unsurunu oldukça etkili bir şekilde kullanmalarını yine bu coğrafyanın sözlü kültürle kurduğu bağın devâmlılığı açısından düşünmek zihin açıcı olacaktır. Görsel kültür ise mevcut ve sürekli muhâtap olduğumuz (beş duyu ile tecrübe ettiğimiz) gerçeği sınırlandırdığı için muhayyileyi de sınırlandırma potansiyelini içinde barındırır. Bu da didaktik olmak, bir fikri veya duyguyu dayatmak gibi değişik zaafı berâberinde getirir.

Modern paradigmanın ışığındaki görüntü, yaşamak iddiası taşır. Modern insanın hayâtla kurduğu ilişkiye paralel şekilde 'hâkim' olmak ve 'daha fazlasını istemek', dünyâyâ bakan bir kalıcılık arzusunu yansıtır. Kalıcılığı, insanın sonsuzla kurduğu bağı, dünyevî anlamda gerçekleştirmek ister. Fakat Osmanlı havzasında ses, görüntünün modern zamanlardaki bu iddiasından yoksundur. Daha doğrusu bu iddiasını daha metafizik bir düzlemde dile getirir. Kalıcılığı, sonsuzla kurulan bağı, dünyevi olanı aşan bir şekilde gerçekleştirmek ister.

Zihniyet farklılığına dâir somut iki örnek açıklayıcı olabilir. Avrupa ve Amerika merkezli film yapımlarında "yağmur" genel îtibârıyla korku, gerilim ve kasvet olarak tek vecheden yorumlanır. Fakat kadim kültür Osmanlı'nın müslüman zihninde yağmur 'rahmet' olarak değerlendirilir. Yine aynı şekilde Avrupa ve Amerika merkezli film yapımlarında 'mezarlık' çoğunlukla bir kayboluş, yitiş ve mümkün olduğunca hayâtın dışında bir unsur olarak değerlendirilirken (Mezarlıkların yaşam merkezlerinin dışında inşâ edilmesi bunun somut bir uygulamasıdır) kadim Osmanlı'nın müslüman zihninde mezarlık hayâtın bir parçası, devâmı ve ibretlik bir alan olarak yorumlanır. (Bu sebeple mezarlıklar yaşam alanlarının merkezinde inşâ edilir.) Frank Capra'nın *Muhteşem Hayat* filminde George

---

<sup>96</sup> Yine bu çerçevede, Muhyiddin İbn Arabî'nin *Füsûsu'l-Hikem* eserinde Hz. Peygamber'in hikmetini ferdiyet olarak nitelmesi ve buradan hareketle Hz. Peygamber'i insanlık türünün en yetkin varlığı olarak değerlendirmesi dikkate alınabilir.

Bâiley'in kâbus sahnesinde şehrin göbeğindeki park yerine mezarlık görmesi ve ürpermesi bu çerçevede düşünülebilir.

### 4.3. Karagöz'ün Gölgesi, Sinemanın Gerçeği

*Karagöz*'ün hareketi temsil etme noktasında kendisine seçtiği araç olarak “gölge”, gerçekle, maddî olanla varlığını onlarsız idâme ettirmeyecek denli yakın bir ilişki kurar. Bunun yanında gölge, geçici olan üzerinden kalıcı olana işâret etmesi noktasında metafizik bir tabiata sâhiptir. Böylece “gerçek”ten kopmadan “remiz”ler aracılığıyla gerçeğin katmanlı yapısına temas edilmekte, görünenin ardındakine, görünmeyene işâret edilmektedir. Burada *remizin*, bizzat *gölgenin* kendi varlığı aracılığıyla anlatılan meselenin rûhuna nüfuz edebilme kâbiliyetine sâhip olabilmesi önemlidir. Dolayısıyla anlatılmak istenen, oyunun zemînine yerleştirilen sürekli farkındalık/bilinç özelliğiyle dolaylı ama sarıh bir şekilde karşımıza çıkar.

Sinemanın, kendisine hareketi temsil için temel malzeme olarak seçtiği “gerçek” ise beş duyumuza konu olan “gerçek”le aynı zemîni taşır. Burada temsil edilen ile temsil eden arasında bir *aynılık* durumu ortaya çıkar. Bu noktadan görünenin ardındakine, görünmeyene gitmek belli açılardan zorlaşır. Fakat yine de gerçeğin katmanlı dünyâsına geçiş yapmak mümkündür. Çünkü beş duyuya konu olan gerçek de metafizik bir çerçeveye sâhiptir.

Her iki sanatın *harekete* getirdiği yorum değişik gerekçelere dayanır. *Karagöz* ve sinemanın, doğdukları coğrafyaların anlam dünyâlarını dikkate alan bir yapıda şekillendiklerini tekrar hatırlamak gerekir. Kadim Çin yâhut Endonezya'da doğan gölge oyunu, Osmanlı coğrafyasının anlam dünyâsıyla yoğrulduktan sonra *Karagöz* adını almıştır. Avrupa'da doğan sinema ise değişen coğrafyalara ve anlam dünyâlarına göre Avrupa sineması, Amerikan sineması, Hint sineması, İran sineması gibi değişik isimler almıştır. Fakat sinemanın doğuşunda ihtivâ ettiği anlam dünyâsı, sinemanın imkânlarını da keşfettikten sonra Avrupa ve Amerikan coğrafyasına, kendi anlam dünyâlarını diğer coğrafyalara kolaylıkla taşıma/dayatma imkânı verir. Böylelikle sinemanın farklı coğrafyalardaki görünüşleri tartışmalı hâle gelir. Modern Avrupa'nın sömürgecilik zihniyetinden bağımsız düşünülemez bu yaklaşımın, farklı coğrafyalarda özgün

sinema yorumlarının çıkmasını zorlaştırdığını söylemek yanlış olmayacaktır.<sup>97</sup> Bu çerçevede sinemanın diğere coğrafiyalarla etkileşimi konusunda şu sorular gündemimize girer: Sinemanın gelişimi ve farklı yorumları meselesinde Avrupa ve Amerika dışındaki coğrafiyalar ne kadar söz sahibidir? Avrupa ve Amerika’da doğan ve dünyâya yayılan film dili, başka film dillerinin doğmasına ve yaşamasına ne kadar müsâade etmektedir?

Bu noktada problemlili olarak değerdendiridğimiz bu yaygın film dili ile *Karagöz* oyununun dili arasındaki farklılıkları ortaya koymaya çalışacak, özgün bir film dili oluşturmak için *Karagöz*’ün bu coğrafiyadaki insanlara sunduğu çözüm önerilerini tespit etmeye gayret edeceğiz.

---

<sup>97</sup> Hâlihazırda Amerikan sineması Holivud ve Avrupa sinemasının dünyâ pazarında sâhip olduğu pay açıklayıcı olacaktır. İran sinemasına değinilebilir. Devrim sonrası tecrit politikalarına mâruz kalan İran’ın en özgün sinema dillerinden birisini bu dönemde ortaya koyması, üzerinde düşünmeye değer bir durumdur.

#### 4.4. İki Farklı Yapı: Döngüsel ve Doğrusal

Karagöz oyunu önceki bölümlerde ifade edildiği gibi döngüselidir. Döngü, seyircinin sürekli aktif ve bilinçli katılımını öngören zemînin, oyunun bütün aşamalarına yayılmasında izlenebilir. Böylece seyirci, kendi tecrübe zemîninden hareketle, kapasitesi ölçüsünde oyuna dâhil olur. Perde gazeline Hayâlî'nin, oyunun asıl gâyesini *Küşteri Meydanı*'na dâir nasihatler eşliğinde dile getirmesi, oyunun entrika düzlemini oluşturan fasıl kısmının sosyal (ahlâkî yâhut hiciv) içerikli konulara ibret perspektifini yedirerek mizah ölçeğinde bakması, döngü mantığında anlamlıdır. Bu yönüyle fasıl kısmı, dünyânın, oyun ve eğlence yeri olduğuna atıf yapılan bir aşama gibi düşünülebilir.<sup>98</sup> Nihâyetinde seyirci kendi kalarak güler ve düşünür. Mizah, farklı farklı seyircilerin muhâtoplığına imkân tanıyan katmanlı bir yapıda, oyunun âlem tasavvurunun önyüzü, kabuğu gibidir. Döngü, aynı zamanda tekrar da demektir. Hayâtın bizzat kendisinde gözlemlenen bu olgu, *Karagöz* oyununda merak unsurunu besler. Tekrar eden olayların geçiciliğine perde gazeli vesilesiyle vurgu yapılması, geçici olanla kalıcı olan arasındaki zâhirî ikiliğe işâret eder. Böylece tekrar, yâni döngü (tiplerin tekrarı, söz oyunlarının tekrar vb.) oyunda kalıcı olana vurgu yapan bir zemîni sürekli beslemiş olur.

Sinema ise doğduğu toprakları referans aldığında döngüsel değil doğrusal bir yapıyı tâkip eder. İster tüketim nesnesi olarak değerlendirilsin ister değerlendirilmesin modern bireyin/sanatçının kendini onaylama peşinde koşan, ilerlemeci bir dünyâ algısına dayandığı görülür.<sup>99</sup> Bu algı, çoğunlukla mekanik dünyâ görüşünün tesiriyle sinemadaki gerçeği gözün gördüğü, kulağın işittiği ile sınırlandırmak isteyen, teknolojik imkânları belirleyici gören birtakım kesinlikler taşır. Seyirci bu denklemde oldukça pasiftir ve tepkileri hesaplanmıştır. Filmin seyircinin tecrübe alanındaki belirleyiciliği ve devâmlılığı kısıtlıdır. Seyirci, daha çok beş duyunun ihtiyaçlarına odaklanan bir pasifleştirilme denklemiyle karşı karşıya getirilir. Sözkonusu denklem, sinema endüstrisindeki mevcut ekonomik boyut dikkate alınırca daha iyi anlaşılabilir. Dolayısıyla doğrusal yapı, daha fazla film ve daha fazla seyirci ekseninde sürekli yükselen bir artış grafiğine sâhiptir. Daha fazla film, "karmaşık biçim" olarak adlandırabileceğimiz biçimsel taktiklerin bir mecrâsı olarak ortaya çıkar. Seyircinin pasifleştiği bu süreçte makyajlı biçimler eşliğinde artık insan hikâyelerine bile îtibar etmeyen ve gerektiğinde makinelerin hikâyelerine (makinelerin

<sup>98</sup> En'âm:32.

<sup>99</sup> Andrey Tarkovsky, **Mühürlenmiş Zaman**, AFA Sinema Yay., İstanbul, 2000, s. 45.

aşkı, makinelerin savaşı vb.) odaklanan bir üretim bandıyla karşılaşılır. Bu durum insanın Tanrılaştığı ve yarattığı makinelere kader biçtiği zihniyetin tezâhürü ve bu hâlin sinema yoluyla dayatıldığı anlamına gelir.

Bütün bu süreçte seyircinin geçici olarak yaşadığı duygusal ve aklî tatmin, bizzat katıldığı aktif bir durumdan ziyâde, yönetmenin/yapımcının dünyâ görüşünün dayatıldığı mekanik bir ortamda, yine kendisinin hesaplanabilir pasif bir nesne hâline gelmesiyle ilişkilendirilebilir. Tepkilerin hesaplandığı bir zemînde sinemanın, yönlendirici gücünden yola çıkarak ideolojik bir alana kaydığı tespitini yapmak mümkündür. Meselâ Holivud sinemasının bu açıdan pek de mâsum olmadığını düşünmek mâkul olacaktır. Kısacası, doğrusal yapının taşıdığı kesinlik arzusu, belli bir mâkûliyet sınırında seyirciyi iknâ eder. Fakat seyircinin kendi kalarak dâhil olduğu hassas sürecin önu ciddî oranda kesilir.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Bu bağlamda modern öncesi paradigmanın birey/sanatçı algısı açısından İbn Tufeyl'in *Hayy bin Yakzan* adlı hikâyesinin kahramanı Hayy ile modern paradigmanın birey/sanatçı algısı açısından Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* romanındaki Robinson karakteri kıyaslanabilir. İçine düştüğü adayı anlamaya çalışan Hayy ile içine düştüğü adayı açıklamaya çalışan, hesap işine giren Robinson arasındaki fark, Karagöz ile bu tarz sinemanın mukayesesine iyi bir zemîn sunabilir.

#### 4.5. Temâşâ/Sürekli Farkındalık, Özdeşleşme ve Yabancılaşma

*Karagöz*'de seyircinin oyuna dâhil olması için sınırları belli bir özdeşleşme köprüsü kurulur. Fakat köprünün hiç de sağlam olmadığı sürekli hatırlatılır. Seyircide geçici tedirginliğe sebep olan bu durum, seyircinin kendi tecrübesi ile oyuna dâhil olması, yâni kendi köprüsünü inşâ etmesi gerektiği düşüncesini doğurur. Seyirciye nasıl bir zemînde bulunduğunun gösterilmesi, geçici tedirginliğin mâhiyetini belirler. Dolayısıyla özdeşleşmeyle ilgili doğabilecek unutmâ hâli, zemîne yerleştirilen sürekli hatırlatma unsuruyla bir temsil özelliği kazanır ve oyunun merak unsuruna destek olacak bir malzemeye dönüşür. Bu yönüyle gölge oyunundaki temsiller katmanlı bir yapının önünü açar. Katmanlılığın seyircinin kendi tecrübesi ile oyuna katılmasına müsaade etmesine de *temâşâ* denir.

Sinemada zemîn, yaygın bir şekilde özdeşleşme üzerine kuruludur. Özellikle anaakım sinemada özdeşleşme prensibi tamâmen belirleyicidir. Öyle ki seyirci, perdedeki görüntülere kendini kaptırır ve bir unutmâ hâli yaşar. Anaakım sinemada seyircinin arzularını süsleyen, isteklerine seslenen temalara ağırlık verilmesi bu çerçevede değerlendirilebilir. Seyirci için ulaşılmaz gözüken istekler, perde aracılığı ile seyircinin gözleri önüne gelir ve bu istekler seyirciyi aktif olarak bir duygu etkileşimine sokar. Fakat bu hâl bir bilince evrilmez. Çünkü filmin zemînine yerleşen özdeşleşme, duygu boyutuyla/beş duyuyla sınırlı bir ilişkiyi merkeze alır. Böylece özdeşleşme prensibi, seyirciyi bir unutmâ eylemine iter. Aslında seyircinin aktif olduğu tek süreç, bu unutmâ eylemidir. Bu denklemde seyircinin bilinçaltı savunmasıdır; yönetmen ve yapımcının açık yâhut gizli maksatlarına boyun eğmesi kolaydır. Anaakım dışı örneklerdeyse tiyatro yazarı ve kuramcısı Bertold Brecht'den ödünç alınan "yabancılaştırma" kavramının çerçevesine uygun bir şekilde seyirciyi sarsan ve seyircinin film izlediğini hatırlatan uygulamalara yer verilse de özdeşleşmenin merkezî konumu devâm eder. Brecht'ın yaklaşım referans alınarak özdeşleşme ve yabancılaşma arasında diyalektik bir ilişki konumlandırıldığı söylenebilir. Seyircide bilincin, bu çatışma üzere doğacağı ümit edilir. Çünkü iyi yönetmen, seyircinin unutmâsını istemez; seyircinin hatırlaması için bir gayret içerisindedir. Bunun en güzel ve yaygın uygulamaları Fransız Yeni Dalga sinemasında görülebilir. Michael Hâneke'nin sineması da günümüzden bir örnek olarak verilebilir.

*Karagöz*'deki farkındalık zemîni ile anaakım dışı sinemadaki yaygın özdeşleşme ve yabancılaştırma zemîni arasındaki fark şudur: *Karagöz* farkındalık zemîni inşâsı ile

özdeşleşmenin ortaya çıkardığı unutma hâlini, hatırlama hâlinin içerisine dâhil eder. Böylece hatırlama hâli süreklilik kazanır ve seyirci, genel zemîni dikkate alarak kendi hâli üzere oyuna dâhil olma imkânı yakalar. Burada özdeşleşme ve yabancılaşma mâhiyet olarak iki ayrı durum gibi algılanmaz/diyalektik ilişkiye girmez. Çünkü zemin, sürekli farkındalığın her daim nefes alıp verdiği bir yer olma niyetini taşır. Sinemada ise özdeşleşmenin ortaya koyduğu unutma hâli, yabancılaştırmanın ortaya koyduğu hatırlatma hâliyle diyalektik bir ilişkiye girer. Seyirci unuttunca onun yerine bir hatırlatma devreye sokulur. Böylece sürekli farkındalık/bilinç durumu yerine ara ara, kesintili bir bilinç süreci ortaya çıkar. Bunun yanında seyirci unutmaya başladığında yönetmenin bilince dönük müdâhalesi karşımıza bir başka problemi çıkarır: Yönetmenin kendi bilinçliliğini film dili aracılığı ile seyirciye “dayatma”sı. Bu durum seyircinin uyanık hâle gelmesine vesîle olurken seyircinin kendi tecrübesini yetkin bir şekilde filme dâhil etme imkânını kısıtlar.

Farkındalık zemînini ustalıkla yakalamayı başaran filmler elbette mevcuttur. Özellikle İran sineması bu konuda iyi örneklerle sâhiptir. Ayrıca Danimarka sinemasından Dreyer, Fransız sinemasından Bresson, Godard, Japon sinemasından Ozu, Mizoguchi, Rus sinemasından Tarkovski, Sokurov sayılabilir. Fakat Karagöz’deki basit biçime en yakın örnekleri İran sinemasında bulmak mümkündür.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Türk sineması bağlamında Yeşilçam’a ayrı bir bahis açmak gerekir. Yeşilçam, ‘basit biçim’i kullanmakla birlikte daha farklı soruları ve problemleri peşinden sürüklemektedir. Ayrı ve geniş bir çalışmayı gerektirdiği için bu bahse girilmemiştir.

#### 4.6. Basit Biçim ve Karmaşık Biçim

Karagöz’de tipik unsurlar, insana dâir ortak noktaları içinde barındırır ve parçalı bir yapının olabildiğince önüne geçerek “bütün”e ulaşmayı sağlar. Bu sebeple “tipikliğin”in konu olduğu “gölge oyunu”nun hem yapı hem de içerik itibâriyle algılanması oldukça basittir. Hacivat’ı gördüğünüzde bilmiş, yol gösterici bir karakter, Karagöz’ü gördüğünüzde saf ve biraz kaba bir karakter hemen aklımıza geliverir. Oyunun “dil”i önceden bilinen ve sezdirilen kalıplar üzerinden gelişir. Bu zemîn, bilinenler (tip ve özellikleri, mûsikî, söz oyunları vb.) üzerinden bilinmeyenlere (oyunun önermesine, hayâlînin anlatmak istediklerine) gitmeyi kolaylaştırır. Kısaca bilinenler bilinmeyene işâret ettiğinden bilinenin üzerinde durduğu zemîn/biçim için oldukça basit bir yapı tercih edilir: basit biçim.<sup>102</sup>

Fakat sinemada karakter üzerinden yapılan çözümlenmeyle birlikte oldukça öznel/bireysel bir dünyâyâ adım atılır. O hâlde sinema zemîninde tip ve ona içkin olarak karakter, yönetmenin zihninde bir bütüne işâret etse de zâhirde parçalıdır. Sinemanın mahrem olanla kurduğu ilişkinin sınırlarının burada ortaya çıkması üzerinde dikkatle durmaya değer. Çünkü karakterin özel dünyâsının mâkul seyri ile filmin gerçek parçalarının temsil kâbiliyeti, sözkonusu mâkûliyet zemîni üzerinden bir çatışma doğurur. Böylece gözün gördüklerinin sınırı ve temsil kabiliyeti tartışmaya açılır. Mahrem olanın sınırları, yönetmenin anlam dünyâsındaki bu tartışmanın seyrinde belirlenir. Sinema, malzemesinin tabiatı itibâriyle genel olarak *Karagöz*’ün aksine karmaşık bir biçimi tercih eder. Karmaşık biçim genellikle içerikte basitlik ve seyirci üzerinde geçici tesir olarak karşılık bulur. Buna en iyi örnek Holivud sinemasıdır. Karmaşıklık, sinemanın malzemesi olan gerçeğe yüklenen “temsil” gücünde, biçimde kendini gösterir. Bahsi geçen karmaşıklık, seyircinin içeriğe, anlam dünyâsına gitmesini zorlaştıran bir biçimle, yâni beş duyuya dönük manipülasyon sürecinin uzamasıyla ortaya çıkar. Bu noktada şu söylenebilir: Holivud sinemasının vazgeçilmezlerinden aksiyon mantığı, zâhirde seyri kolay, bâtında seyri zor/karmaşık bir yapı kurar. Biçimdeki karmaşıklık, seyircinin filmin anlam dünyâsına kendi kalarak nüfuz etmesine imkân vermeyerek yorucu/karmaşık bir süreci şart koşar.

---

<sup>102</sup> Karagöz’de tercih edilen biçimin basit olması meselesi için *Hafif Esnek Biçim ve Doğaçlama* bölümüne bakınız.

Benzer yaklaşım Avrupa merkezli “sanat sineması” için de farklı bir şekilde ifade edilebilir. Biçim yönüyle seyri zor filmin, seyirci nezdinde karmaşıklık olarak ortaya çıkması, (filmin anlam katmanı sözkonusu olduğunda) seyircinin kendi kalarak filme dâhil olmasını zorlaştırır. Bu süreçte yönetmenin yabancılaştırma yoluyla seyirciyi uyandırmak/uyarmak gayreti, filmin tesir gücünü ve kalıcılığını artırır. Fakat yorulan seyircinin aktarılan anlam dünyâsıyla sağlıklı bir ilişkiye geçmesi de zorlaşır. Böylesi bir durumda bâzen yönetmenin didaktik ve dayatmacı tavrıyla karşılaşmak mümkündür. İstisnâlar olsa da tartışmaya açılan konunun anlam dünyâsının aktarıldığı “dil” olduğu unutulmamalıdır. Şu hâlde sorular şöyle düzenlenebilir: Sanat sinemasında filmin dili, seyircinin kendi olarak yönetmenin anlam dünyâsıyla karşılaşmasına ne kadar müsâade eder? Seyircinin, filmin “dil”inin inşâsına tıpkı *Karagöz*’de olduğu gibi katkıda bulunmasına imkân verilir mi?

## 4.7. Sinema ve Karagöz’de Tip

### 4.7.1 Tip ve Karakter İlişkisi

Film dilinde “karakter” adı verilen oyuncu dünyâsı, geleneksel seyirlik sanatımız gölge oyununda “tip” olarak adlandırılır. Aslında “karakter”, sinemaya tiyatrodan geçmiş bir kavramdır. Temel malzemesi karakter olan tiyatronun gerek oyunculuk gerekse de sahne mantığıyla sinemayı ilk yıllarında ciddî şekilde etkilediği âşikârdır.

*Karagöz* oyununda tip üzerine bir yapı kurulmasının temel gerekçesi, âlemin katmanlı yapısını dikkate alarak sanat eserinde ortaya çıkması öngörülen katmanlılığın anlaşılabilmesine imkân tanımaktır. Sanat eseri, ağaçlardan bahsederken ağaç kavramını, Ahmet, Mehmet’den bahsederken insan kavramını göz önüne almak suretiyle bir üst dil kurmaya çalışarak muhatabıyla iletişime geçer. İnsanın idrak süreciyle, âlemi, hayâtı kavrama mantığıyla bağlantılı bu süreç, ister istemez sanat eserinin iç mantığıyla ilişkilidir. Dolayısıyla tip, üst bir dile imkân tanıyan önemli bir vâsıta konumuna gelir.

Dikkat edilirse tip kavramı sanat eserinin “temsil” özelliğine atıf yapar. *Karagöz*’de tipler bir temsil olduğu gibi tiplerin dâhil olduğu bütün oyun da bir temsildir. Temsil içinde temsil vardır. Öyle ki temsillerin katmanlı yapıda birbirlerini bütünleyerek asıl temsile işâret etmesine “farkındalık zemîni” adı verilebilir. Gerçeği temel malzeme olarak kullanan sinemada da durum farklı değildir; sâdece temel malzemesinin mâhiyetini dikkate alan bir temsil anlayışı vardır. Buradaki gerçek, insanın idrak sürecinde öncelikli organ olarak karşımıza çıkan gözün muhâtap olduğu gerçekle aynı zemîni paylaştığı için seyirciyle son derece dolaysız bir ilişki öngörür. Bu dolaysızlık ilk etapta bir “yanılsama” durumunu ortaya koyar (Sinemanın ilk keşfedildiği sıralarda *Trenin Gara Gelişi* adlı sessiz filmin, trenin üzerlerine geldiğini düşünen seyirciyi şok etmesi ve salondan kaçırması örneğini hatırlayalım.). Oysa yanılsama da aslında bir “temsil”dir.

Buradan yola çıkarak sinemanın tipleşme sürecini dikkate aldığı ifâde edilebilir. Ahmet ve Mehmet’in hikâyesini anlatan sinema, benzer özelliklere sâhip Ahmet’leri, Mehmet’leri anlatmak ister; zihnî ve duygusal geçerliliğini kavramsal yapıtaşları üzerine kurmak ister. Fakat modern paradigma sonucu karşımıza çıkan birey tanımının sinemadaki tip sürecinde de belirleyici olduğunu unutmamak gerekir. Çünkü sinemanın malzemelerinden biri olan oyuncu, modern bir bireydir. Buna karşın sinema doğası itibâriyle tipleşme sürecine yer açarak karakteri kullanır.

Sinema zemîninde tip ve karakter arasında keskin bir ayırım sözkonusu değildir. Tip en üst noktada genel çerçeveyi/büyük resmî verirken karakter aynı çerçevenin/resmîn detaylarında hayât bulur. Bir başka deyişle tip sürecin genel adı, karakter ise sürecin olmazsa olmaz malzemesidir. Şu hâlde sinemada tip ve karakteri birbirinden ayırıştırmak çok da doğru değildir. Mesela Robert Bresson'un *Yankesici* (Yön. Robert Bresson, 1959) filmindeki Michel karakteri aslında modern Avrupa'nın yaşadığı varoluşsal problemleri içselleştirip tepki veren bir tipi temsil eder. Dolayısıyla karakter, belli husûsiyetler eşliğinde filmin iç ritminin ortaya koyduğu kurgu sâyesinde tipe dönüşür ve seyirci, Michel'in temsil ettiği düzleme giderek filmin kurmaya çalıştığı üst dille muhâtap olmaya çalışır.

Kısaca tip, sanatın tabiatında olan “temsil” noktalarına dolaysız atıf yaptığından sinemada da mevcuttur. Yâni her film, hikâyesini ve derdini bir tipikleştirme sürecinden geçerek anlatmaya çalışır. Bergman sinemasında karakter çözümlerinin modern tip üzerinden temel meseleleri gündeme getirmesi yâhut De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (Yön. Vittoria de Sica, 1948) filmindeki baba karakterinin, İkinci Dünyâ Savaşı sonrası psikolojisini, dolayısıyla savaş sonrası dönemi betimleyen bir tipi yansıması, örneklerden sâdece birkaçı olarak zikredilebilir.

#### **4.7.2. Sinemada Tip Meselesinin Muhtemel Yansıması<sup>103</sup>**

*Karagöz*'de tip üzerinden anlatımın, rehber yâhut ideal çizgiyi temsil eden bir yapıya imkân tanıdığını aktarmaya çalışmıştık. Şimdi de bu yapının sinemadaki mevcut ve muhtemel uygulamalarını 'sinemada tip' çerçevesinde daha çok oyuncu üzerinden açıklamaya çalışacağız. Sinemada ideal tip, bâzen bir bâzen birden çok oyuncu üzerinde tecessüm edebileceği gibi, bâzen de filmin bütün kahramanlarının içinde olduğu atmosfer, durum olarak da karşımıza çıkmaktadır. Burada önemli olan, ideal tip mantığı vesîlesiyle yönetmen tarafından seçilen belli değerlerin bir 'temsil' aracılığıyla seyirciye aktarılmak istenmesidir. Uygulamalar genelde tek oyuncu üzerinden olduğu için değerlendirmeyi daha çok bu çerçeveye sınırlı tuttuk. Ama diğer uygulamalara örnekler vermeye de çalıştık.

---

<sup>103</sup> Konunun Yeşilçam sineması ile ilgili bahsi ayrı bir tez çalışmasını kapsayacak denli geniştir. Bu sebeple Türk filmlerinden bazı örnekler verilse de Yeşilçam dışındaki filmler tercih edilmiştir.

## **Tipin sinemada zâhir ve bâtın olmak üzere iki yüzü vardır:**

### **1. Zâhir/Dış Yüz:**

Sinemada zâhir/dış yüz, oyuncunun değişime açık yönüne işâret eder. Daha çok karakterle ilişkili bu yönde oyuncunun, iniş-çıkışları, hareketlilikleri-durağanlıkları, iyi-kötü tarafları, hayâtın tezatlarla algılanan yapısı bir denge hâlinde göz önüne gelir. Bu yüz, oyuncunun seyirci nezdinde sâhici gözükmesi açısından çok önemlidir. Meselâ *Dersu Uzala* (Yön. Akira Kurosawa,1975) filmindeki Dersu'nun mücâdeleleri, filmin başında çok iyi bir avcı olması ama yaşlandıktan sonra avcılık yetisini kaybetmesi gibi iniş ve çıkışları, *İzsürücü* (Yön. Andrey Tarkovski, 1979) filminde İzsürücü'nün hayât koşulları, başlarda yol gösterici, güçlü özelliklerine karşın filmin sonlarında acziyetinin ortaya çıkması gibi özellikleri buna örnek verilebilir. Kısaca oyuncunun karakter özellikleriyle insan olma halleri arasındaki ilişkiden doğan değişim, tipin zâhir tarafına verilen addır. Şu halde karakter, tipin dışa bakan yüzüdür. Zîra oyuncunun hayâtın yaşayan bir ferdi olarak yansıtılabilmesi, sâhici bir şekilde seyirciye aksetmesi, karakterin bu özelliklerine, zâhir yüze dikkat etmekten geçmektedir.

### **2. Bâtın/İç Yüz:**

Oyuncunun iç dünyasını, mânevî tarafını ilgilendiren bâtın/iç yüz, oyuncunun zâhirdeki değişimine nazaran değişmeyen ya da daha az veya zor değişen tarafıdır. Burada karakter özellikleriyle bağlantılı yüksek duygular sözkonusudur: Fedâkârlık, cömertlik, şecaât, vefâ, sabır, şefkat, edep, izzet, vicdan, sadakat, aşk, ferâset, rızâ, merhamet, ümit, muhabbet vb.

## **Tip(ler)in bu yüzü kendi içinde ikiye ayrılır:**

### **a. Değişmeyen Özelliklere Sâhip Tip(ler)in Bâtın Yönü:**

Yüksek bâzı mânevî hasletlere sâhip olan oyuncu, fedâkârlık, doğruluk, cesâret, inanç vb. özelliklerinden tâviz vermeyerek bütün zorluklara, zâhirdeki bütün değişimlere ve kendisinin yalpalamalarına karşın filmin sonuna kadar bu hasletleri üzerinde taşır. Bunlar mânevî hallerinin sürekliliğiyle örnek/ideal tiplerdir. Burada büyük Rus yönetmen Andrey Tarkovsky'nin filmografisinden örnekler verilebilir:

<b>Filmin adı</b>	<b>Filmin Yönetmeni</b>	<b>Yapım Yılı ve Ülkesi</b>	<b>İdeal Tip/ Örnek Tip</b>
İvan'ın Çocukluğu	Andrey Tarkovski	S.S.C.B., 1962	İvan
Andrey Rublev	Andrey Tarkovski	S.S.C.B., 1966	Andrey
İzsürücü	Andrey Tarkovski	S.S.C.B., 1979	İzsürücü
Nostalji	Andrey Tarkovski	İtalya, S.S.C.B., 1983	Domenico
Kurban	Andrey Tarkovski	İsveç, İng., Fr., 1986	Maria

Ayrıca şu filmler de örnek olarak aktarılabılır:

<b>Filmin adı</b>	<b>Filmin Yönetmeni</b>	<b>Yapım Yılı ve Ülkesi</b>	<b>İdeal Tip/ Örnek Tip</b>
Potemkin Zırhlısı	Sergei Eisenstein	S.S.C.B., 1925	İsyankâr Gemiciler
Jean D'arc'ın Tutkusu	Carl Dreyer	Danimarka, 1928	Jeanne
Modern Zamanlar	Charlie Chaplin	Amerika, 1936	Şarlo
400 Darbe	Fransious Truffauth	Fransa, 1959	Antoine
Ah Güzel İstanbul	Atıf Yılmaz	Türkiye, 1966	Haşmet
Dersu Uzala	Akira Kurosawa	Japonya, 1975	Dersu
Dostun Evi Nerede	Abbas Kiyarüstemi	İran, 1987	Ahmet
Cennetin Çocukları	Mecid Mecidi	İran, 1997	Âile fertlerinin her biri
Düz Hikaye	David Lynch	Amerika, 1999	Alvin
Herkes Kendi Evinde	Semih Kaplanoğlu	Türkiye, 2001	Nasuhi
Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak	Ahmet Uluçay	Türkiye, 2004	Recep ve Mehmet
Sarı Köpeğin Yuvası	Byambasuren Dava	Moğolistan, 2005	Âile fertlerinin her biri
Kar	Aida Begiç	Bosna Hersek, 2008	Alma

### **b- Değişim Potansiyeline Sâhip Tip(ler)in Bâtn Yönü:**

Mevcut şartların oyuncuyu isteyerek yâhut istemeyerek değişime zorlaması ve oyuncunun nihâyetinde olumlu yâhut olumsuz bir değişim yaşaması, zâhirde gözlemlenen (daha çok karakter özelliklerinden kaynaklanan) değişimlerin dışında oyuncunun mânevî tarafına yaslanır. Filmlerde başrol oyuncularına yüklenen tip özellikleri genelde bu kategoriye dâhil edilebilir. Burada İran sinemasından usta yönetmen Mecid Mecidi'nin filmografisinden örnekler verilebilir:

<b>Filmin adı</b>	<b>Filmin Yönetmeni</b>	<b>Yapım Yılı ve Ülkesi</b>	<b>Değişim Potansiyeline Sâhip Tip</b>
Baba	Mecid Mecidi	İran, 1966	Mihrullah
Cennetin Rengi	Mecid Mecidi	İran, 1999	Baba
Baran	Mecid Mecidi	İran, 2001	Latif
Söğüt Ağacı	Mecid Mecidi	İran, 2005	Yusuf
Serçelerin Şarkısı	Mecid Mecidi	İran, 2008	Kerim

Ayrıca şu filmler de örnek olarak aktarılabilir:

<b>Filmin adı</b>	<b>Filmin Yönetmeni</b>	<b>Yapım Yılı ve Ülkesi</b>	<b>Değişim Potansiyeline Sâhip Tip</b>
Metropolis	Fritz Lang	Almanya, 1927	Freder
Muhteşem Hayât	Frank Capra	Amerika, 1946	George Bâiley
Büyük Beklentiler	David Lean	Amerika, 1946	Pip
Vertigo	Alfred Hitchcock	Amerika, 1958	Ferguson
Baba	F. Ford Coppola	Amerika, 1972	Michael
Dekalog 1: Kadere Yan Bakmayacaksın	Krzysztof Kieslowski	Polonya, 1989	Krzysztof
Dövüş Kulübü	David Fincher	Amerika, 1999	Anlatıcı (E. Norton)

Büyük Yolculuk	İsmail Faruki	Fas, Fransa, 2004	Rıza
Yumurta	Semih Kaplanoğlu	Türkiye, 2007	Yusuf
Palermo'da Yüzleşme	Wim Wenders	Amerika, 2008	Fin

**Tipin sinemadaki bu görünümüleri üzerinden filmleri belli bir tasnife tâbi tutarsak şunlar söylenebilir:**

**a. Zâhirde değişen bâtında değişmeyen ideal tip(ler)le, zâhirde değişen bâtında değişme potansiyelini taşıyan tip(ler)in birlikte yer aldığı filmler:**

Zâhirde değişen bâtında değişmeyen ideal tip(ler)le, zâhirde değişen bâtında değişme potansiyelini taşıyan tip(ler)in birlikte yer aldığı filmlerde başrol, değişim potansiyeline sâhip olan tipindir. Başroldeki tip, değişimini ideal tipe bakarak gerçekleştirir.

Filmin adı	Filmin Yönetmeni	İdeal Tip	Değişim Potansiyeline Sâhip Tip
Baba	Mecid Mecidi	Baba	Mihrullah
Cennetin Rengi	Mecid Mecidi	Nine ve Muhammed	Baba
Serçelerin Şarkısı	Mecid Mecidi	Çocuklar ve Anne	Kerim
Dersu Uzala	Akira Kurosawa	Dersu	Yüzbaşı
İzsürücü	Andrey Tarkovski	İzsürücü	Yazar ve Bilim Adamı
Ah Güzel İstanbul	Atıf Yılmaz	Haşmet	Ayşe
Yumurta	Semih Kaplanoğlu	Anne	Yusuf
Büyük Yolculuk	İsmail Faruki	Baba	Rıza
Paris Teksas	Wim Wenders	Travis	Jane
Sonsuz Sokaklar	Federico Fellini	Gelsomina	Zampano
Dövüş Kulübü	David Fincher	Tyler Durden (B. Pitt)	Anlatıcı (E. Norton)

Ayrıca aşk filmlerinin bir kısmı da bu denkleme dâhil edilebilir. Âşık olunan, ideal tipe; âşık olan ise değişim potansiyeline sâhip tipe karşılık gelir.

<b>Filmin adı</b>	<b>Filmin Yönetmeni</b>	<b>İdeal Tip</b>	<b>Değişim Potansiyeline Sâhip Tip</b>
Eve Dönüş	Yinou Zhang	Lou	Zhao
Baran	Mecid Mecidi	Baran	Latif

**b. Sâdece zâhirde değişen, bâtında değişmeyen ideal tiplerin yer aldığı filmler:**

Sâdece zâhirde değişen bâtında değişmeyen ideal tiplerin yer aldığı filmlerde başrol, ideal tipin kendisidir. Film boyunca ideal tipin (bâzen tiplerin) süreci, bizzat seyirciyi muhâtap alarak değişimi tetikler. Kültürümüzde yer alan kahramanlık hikâyeleri, menkıbelerdeki ideal örnekler ve kıssalar, bu yaklaşımın ilk örnekleri kabul edilebilir. Yukarıda ‘Değişmeyen Özelliklere Sâhip Tip(ler)in Bâtın Yönü’ bölümünde aktarılan filmlerin hâricinde şu filmler örnek olarak gösterilebilir:

<b>Filmin adı</b>	<b>Filmin Yönetmeni</b>	<b>Yapım Yılı ve Ülkesi</b>	<b>Başrol Olan İdeal Tip</b>
Erken Yaz	Yasujiro Ozu	Japonya, 1951	Âile
Söz	Carl Dreyer	Danimarka, 1955	Johannes
Arabîstanlı Lawrence	David Lean	Amerika, 1962	Lawrence
Çöl Aslanı	Mustafa Akad	Libya, 1981	Ömer Muhtar
Gandhi	Richard Attenbrough	Amerika, 1982	Gandhi
Hayâlet Köpek: Samuray Tarzı	Jim Jarmush	Amerika, 1999	Hayâlet Köpek

Kahraman	Yimou Zhang	Çin, 2002	İsimsiz Savaşçı
Aleksandra	Aleksander Sokurov	Rusya, 2007	Aleksandra
Bal	Semih Kaplanoğlu	Türkiye, 2010	Baba ve Yusuf

**c. Zâhirde değişen, bătında değişim potansiyeline sâhip tipin yer aldığı filmler:**

Zâhirde değişen bătında değişim potansiyeline sâhip tipin yer aldığı filmlerde başrol, değişim potansiyeline sâhip olan tiptedir. Genel itibâriyle ideal bir tip veya durum ortaya koyulmadığı için dramatik yönden trajik bir yapı öne çıkar. Modern paradigmanın birey tasavvurunun yansıması olarak düşünölebilecek bu filmlerde modernizm sonrası yaygınlaşan âlem-insan-Yaratıcı tasavvurunun etkisini yansıtan felsefî meseleler ortaya koyulur. Daha çok Amerika ve Avrupa sineması örneklerinin dâhil olduğu bu yapı, diğer coğrafyalarda da gözlemlenebilmektedir. İlk önce Bergman filmografisinden bâzı örnekler aktarabiliriz:

<b>Filmin adı</b>	<b>Filmin Yönetmeni</b>	<b>Yapım Yılı ve Ülkesi</b>	<b>Başrol Olan Değişim Potansiyeline Sâhip Tip</b>
Yaban Çilekleri	Ingmar Bergman	İsveç, 1957	Dr. Isak
Persona	Ingmar Bergman	İsveç, 1966	Alma ve Elisabeth
Çığlıklar ve Fısıltılar	Ingmar Bergman	İsveç, 1972	Agnes, Maria, Karin, Anna
Kış Işığı	Ingmar Bergman	İsveç, 1963	Tomas
Sessizlik	Ingmar Bergman	İsveç, 1963	Ester, Anna
Utancı	Ingmar Bergman	İsveç, 1968	Eva, Jan
Yüzyüze	Ingmar Bergman	İsveç, 1976	Jenny
Aynanın İçinden	Ingmar Bergman	İsveç, 1961	Karin

Türk sinemasından Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisinden örnekler verilebilir:

<b>Filmin adı</b>	<b>Filmin Yönetmeni</b>	<b>Yapım Yılı ve Ülkesi</b>	<b>Başrol Olan Değişim Potansiyeline Sâhip Tip</b>
Mayıs Sıkıntısı	N. Bilge Ceylan	Türkiye, 1999	Muzaffer
Uzak	N. Bilge Ceylan	Türkiye, 2002	Mahmut
İklimler	N. Bilge Ceylan	Türkiye, 2006	İsa
Üç Maymun	N. Bilge Ceylan	Türkiye, 2008	Âile

Ayrıca şu filmler de örnek olarak aktarılabılır:

<b>Filmin adı</b>	<b>Filmin Yönetmeni</b>	<b>Yapım Yılı ve Ülkesi</b>	<b>Başrol Olan Değişim Potansiyeline Sâhip Tip</b>
Sisler Rıhtımı	Marcel Carne	Fransa, 1938	Jean
Yurттаş Kane	Orson Welles	Amerika, 1941	Kane
Bisiklet Hırsızları	Vittoria de Sica	İtalya, 1948	Baba
Meleğin Düşüşü	Semih Kaplanoğlu	Türkiye, 2005	Zeynep

Bu filmlerde tiplerin yaşadıkları değişim, varoluşlarının zemînine yerleşen trajik hayât tasavvurundan kaynaklanır.

## SONUÇ

*Karagöz*, bugün yaygınlığını kaybedip ara sıra nostalji maksadıyla gündeme gelen geleneksel bir sanat konumuna düşmüştür. Buna karşın seyirci ile hareket üzerinden ilişki kurarak içerik ve biçim konusunda ulaştığı zenginlik ve derinliği, bu coğrafyaya 21. yüzyılda giren ve yine hareket üzerinden seyirciye ulaşan günümüzün kitle sanatı sinemaya mîras bırakmıştır. Fakat bu mîrâsın doğru ve yerinde değerlendirilebildiği konusu oldukça şüphelidir.

Tezle birlikte *Karagöz* oyununun temâşâ, sürekli farkındalık, özdeşleşme, yabancılaşma, döngüsellik, doğrusallık, basit biçim, karmaşık biçim, tip gibi konularda oldukça özgün çözümlemelere sâhip olduğunu tespit etmeye çalıştık. Çalışmamızda oyunun seyirciyle kurduğu ilişkinin zemînine işâret eden çok temel birkaç özellik dikkatimizi çekti: *Karagöz*'ün dilinin, seyircinin kendi kalarak, kendi tecrübesi ile oyuna dâhil olabilmesine imkân tanınması (oyunun dilinin inşâsına katkıda bulunmaya izin vermesi); *karagöz* oyununun, perdesine “ayna” adını vererek perdede yansıyan “gölge”leri bir korku unsuru olarak değil varlık dünyâsında yer eden anlamlı parçalar olarak değerlendirmesi; yine “gölge” unsurunun katmanlı bir yapıya basit bir biçim kurarak izin vermesi ve bu vesîleyle gerçeğin sürekli değişen yapısına vurgu yapılarak kalıcı olan ile geçici olan arasındaki farka sürekli işâret edilmesi bunlardan bâzılarıdır. Aynı zamanda *Karagöz*'ün dil itibâriyle basit biçimde karar kılması, buna mukabil yaygın film dilinin karmaşık biçimi tercih etmesi üzerinden bir mukâyese gerçekleştirerek *Karagöz*'ün dil itibâriyle ortaya koyduğu özgün yapıyı tetkik etmeye çalıştık.

Bütün bu özelliklerin yanında gölge oyunu ve sinemanın ortak bir noktasını tespit ettik: hareket. *Karagöz*'de harekete “gölge”, sinemada “gerçek” adı verilmektedir. İkisinde de perde, ikisinde de bir oynatıcı (hayâlî-yönetmen) vardır. İkisinde de ışık çok aslî bir görevdedir ve ikisi de temelde seyirlik bir sanattır. Dolayısıyla yerli, özgün bir niteliğe ve yetkinliğe sâhip *Karagöz* ile sinema arasında fikrî düzlemde bir bağ kurmak oldukça kolaylaşmaktadır. Cevabını aramaya çalıştığımız ya da sâdece soru hâline getirebildiğimiz meseleleri sıralayacak olursak:

- 1- Karagöz'ün dili ile sinemanın dili arasında nasıl bir farklılık vardır?
- 2- Farklı coğrafyalarda yaşamış gölge oyunu, Osmanlı coğrafyasında teorik ve pratik planda değişerek *Karagöz* adını aldıysa sinema bu coğrafyada nasıl bir dönüşüm yaşayabilir?
- 3- “Gölge”nin varlık alanında olumlu bir araç olarak değerlendirildiği *Karagöz* ile “gölge”nin bir korku unsuru olarak kullanıldığı Avrupa ve Amerika sineması arasında nasıl bir farklılık vardır?
- 4- Sinemada zemîn olarak tercih edilen “özdeşleşme” ve “yabancılaşma” kavramlarıyla *Karagöz*'ün zemîn olarak tercih ettiği sürekli farkındalığa imkân tanıyan “temâşâ” kavramı arasında nasıl bir bağ vardır?
- 5- Makrokozmos olarak âlem ve mikrokozmos olarak insan üzerinden düşünürsek *Karagöz*'deki tip mantığı nasıl bir çerçeveye oturur?
- 6- *Karagöz*'de tipler aracılığı ile kurulan “ideal tip” mantığı sinemada nasıl uygulanabilir?

Ayrıca tez, genel îtibâriyle Karagöz ve sinemanın kullandıkları dili anlamaya çalışmaktadır. Çünkü dil, *nenin nasıl* bir düzlemde muhâtabına ulaştığını açıkladığı gibi bir anlam dünyâsının tecessüm ettiği zemîne de işâret etmektedir. Özellikle günümüz küreselleşen dünyâsında, *aynılaşan* yaşam şekilleri, sorular, meseleler, sanat vb. çerçevesinde düşünüldüğünde dil'in de bu *aynılaşmadan* pay aldığı açıkça görülmektedir. Dolayısıyla günümüz seyir sanatı sinemanın özgünlük noktasında ciddî soruları ve problemleri barındırdığı tespiti yapılabilir. Sanat eserinin kopyalanabilir hâle gelmesinin ortaya koyduğu biriciklik probleminin sinema özelinde tezâhürü hesaba katıldığında, özgünlük meselesinde dilin ne kadar belirleyici ve önemli olduğu konusu, tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Amerika ve Avrupa merkezci bir sinema tasavvurunun/dilinin oldukça yaygın ve baskın olduğu günümüzde seyirlik bir sanat olarak Karagöz, özgün bir dil arayışında yol gösterici bir konumda durmaktadır. Çünkü sinema bir yanıyla yıkıcı bir yanıyla da inşâ edici bir sanat; yıkıcılığı gerçek(miş) gibi yapan dilinden ileri gelirken inşâ ediciliği şiirsel mantıkla kurduğu bağdan neşet etmektedir. Karagöz ise gerçek(miş) gibi yapmadan gerçek olarak kalan bir dili kullanır. Bu özelliğine şiirsel mantıkla kurduğu bağ eklenince Karagöz, yıkıcı olmadan inşâ edici bir dile aday, seyirlik bir sanat olarak karşımıza çıkar.

Sinemada zâhirdeki yanılısama, bātına dönük bir kafa karışıklığının tezâhürü olarak da okunabileceği gibi Karagöz'de bātına dönük katmanlı yapı tercihi, anlam dünyâsı konusundaki emin olma halinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Karagöz'ün kullandığı dil tam da bu sebeplerle kıymetlidir. Paslı da olsa, geçmişe dönük bir kilit eşliğinde eski bir kapının içine girmek gibi de olsa, Karagöz'ün dünyâsı tam da bu yüzden zannedildiği kadar eski değildir.

## EKLER

## **EK 1: OYUN: “Karagöz’ün Gelin Olması”**

**H:** Hacivad, **K:** Karagöz, **Ç:** Çelebi, **Z:** Zenne, **T:** Tuzsuz Deli Bekir (Matiz), **İ:** İmam, **M:** Mahalleli

(Hacivad, **semâî** okuyarak gelir.)

Ah benim âfet-i cihânım aman, aman,  
Ah yoluna fedâ bu cânım aman, aman,  
Ah dili dost kalbi düşmanım aman, aman.

(Nakarat)

Ah aman etme bu edâyı aman,  
Gel cânım etme bu cefâyı.

(2. hâne)

Ah gel benim serv-i bülendim aman,  
Ah boyu boyuma menendim aman,  
Ah kerem eyle gel efendim.

(3. hâne)

Ah alsam elini elime aman,  
Ah sarılısam ince beline aman,  
Ah mâilem tatlı diline aman.

**H.** Of hay hak...

(Hacivad, **perde gazelini** okur.)

Perde kurdum bezm-i irfâne safâ göstermeye,  
Şem'a yaktım sûret-i ibret-nümâ göstermeye.  
Tâ ezel feyyâz-ı kudret şem'i îcâd eylemiş,  
Levha-i rengîn (ü) şevk-ı bî-bahâ göstermeye.  
Yâdigâr-ı hazret-i Şeyh Küşterî’dir perdemiz,  
Âlem-i fânîde bir reng-i bekâ göstermeye.  
Îtibar etsün şüûnât-ı zemânı seyreden,  
Yoktur istîdâd-ı fitrat bir daha göstermeye.

Benliği terk et eğer insan olam dersen alış,

Kûşe-i mahviyyet içre itilâ göstermeye.

Huzûr-ı hâzıran, cem'iyet-i irfan, vakt-i safâ-yı merdan, lâindir dinsizdir münâfıktır bî edeptir şeytan, şeytânın dinsizliğine Rahmân'ın birliğine, pîrimiz şeyh Kûşterî'nin demine, devrânına (Hacivad burada yeri öper ve ayağa kalkarak) ve bizi temâşâyâ tenezzül eden ahibbânın sağlığına.

Demem o demek değil, ben bendenize, ben duâcınıza, ben hâke, ben hâkisâre eli yüzü yunmuş, elfâzı düzgün hoş sohbet fasîhullisan musâhabeti tatlı.

**K.** (Penceresinden) Hoş geldin keçi suratlı.

**H.** Geliverse karşıma o söylese ben dinlesem, ben söylesem o dinlese.

**K.** (Penceresinden) şu Hacivad da benden bir temiz dayak yese.

**H.** Her ikimiz de söyleşirken bizi temâşâyâ tenezzül eden ahibbâ safâyâb olsalar diyelim, işimizi Mevlâm rast getire, yâr bana bir eğence meded!.. Aman bana bir eğence meded!.

**K.** (Pencereden) Geliyorum patlama.

**H.** Yâr bana bir eğence meded!.

**K.** (Atlar, boğuşmaya başlarlar. Hacivad ıkar, Karagöz sırtüstü yatar.) Aman of... öldüm bayıldım, eski hasırlar gibi yerlere yayıldım. (Ayağa kalkarak.) Amanın ense köküm, şakaklarım, sigara tablası gibi kulaklarım, seni gidi utanmaz arlanmaz idâre fitili, mum bacaklı adam seni, hele bir daha gel de bak sana neler yaparım.

**H.** Vây... Karagözüm mâşallah akşâm-ı şerifler hayırlar olsun.

**K.** Lebbeyk...

**H.** Akşâm-ı şerifler hayırlar olsun derim.

**K.** Senin de silsileni sansarlar boğsun (Tokat atar.)

**H.** Aman Karagözüm beni böyle gelir gelmez darba hakkın yok.

**K.** Sen de şu tokadı al da burnuna sok. (Tokat atar.)

**H.** Yazıklar olsun sana Karagözüm yazık.

**K.** Hoş geldin kazık oğlu kazık. (Tokat atar.)

- H.** Yazıklar olsun o senin peder ü mâderine hâşâ huzurdan. Şu dünyâya eşek gelmişsin eşek gidiyorsun.
- K.** Ona yârabbî şükür!.
- H.** Ne gibi?
- K.** Sen de katır geldin hergele gidiyorsun ya.
- H.** Yazıklar olsun o senin pederi mâderine ki seni okutup yazdırmamışlar.
- K.** O pederli tâder ne demek oluyor?
- H.** Yâni senin pederin yok mu?
- K.** (Ağlayarak) Ah Hacivad benim peder vefât etti.
- H.** Ya... Mâdemki Vefâ'ya gitti, Zeyreğin alt başında otur, avdette görüşürsünüz.
- K.** Sen benden Unkapanı'nda bir tokat yer misin? (Tokat)
- H.** Karagözüm affedersin sizin pedere ne oldu?
- K.** Öldü... Öldü...
- K.** Aman Karagözüm kim gördü?
- K.** Kim görecek mahalleli gördü.
- H.** Nasıl gördüler bakayım?
- K.** Beyazlara bürünmüştü.
- H.** Beyazıt'ta aktara mı görünmüştü?
- K.** Hayır Sultanahmed'de bakkala görünmüştü. (Tokat)
- H.** Aman Karagözüm, birdenbire anlayamadım sizin peder ne oldu?
- K.** Senin anlayacağın bizim peder sizlere ömür.
- H.** Çirmen mi idi, yoksa çimendifer mi idi?
- K.** Ne o?
- H.** Aldığımız kömür.
- K.** Şimdi senin suratına bir elleme konarsam anlarsın. (Tokat)
- H.** Doğru söyle Karagözüm sizin pedere ne oldu?
- K.** Ne kalın kafalı adamsın be. Bizim peder uzandı, uzandı.
- H.** Demek sizin peder lastikli idi.
- K.** Hayır elektrikli idi. (Tokat)
- H.** Doğru söyle Karagözüm pedere ne oldu?

- K.** Kozalak mahallesine gitti.
- H.** Kavaklar kariyyesine mi gitti?
- K.** Hayır Anadolu Hisârı'na gitti. (Tokat)
- H.** Kusura bakma Karagözüm bu akşam afyonu biraz fazlaca kaçırılmışsın, lâkırdılarını anlayamıyorum.
- K.** Desene bizim lâkırdılar afyona meze oluyor. Senin anlayacağın, bizim peder dünyâyı değiştirdi.
- H.** Yeni dünyâya mı gitti?
- K.** Evet, Aynalı lokantasında seni bekliyor. (Tokat).
- H.** Doğru söyle Karagözüm pederine ne oldu?
- K.** Bizim peder bir gün şöyle bir uzandı (arka üstü yatar ve kalkarak) mahalleden beş on kişi geldi, bizim pederi omuzladılar Topkapı'dan dışarı çıkardılar.
- H.** Şöyle bir hava alsın diye.
- K.** Vallahi tepelerim. Derken birkaç kişi toprağı kazdılar bizim pederi içine yatırdılar, üstünü kapadılar, suladılar, döndük geldik.
- H.** Desene Karagöz bu merak sizde de vardı ha..
- K.** Ne merâkı?
- H.** Efendim bahçe merâkı. Bu sene ektiniz, inşâallah gelecek sene meyvesini yersiniz.
- K.** Sen benden suratına bir kâlem aşısı yer misin? (Tokat) Kerata benim peder turfanda bostan patlıcanı mı?
- H.** Şimdi anladım, sizin peder ölmüş.
- K.** (Hızlıca yere oturarak) Oh yârabbi şükür anlatabildik.
- H.** Mâdemki pederiniz öldü, Allah sizlere ömürler versin. Babanız sağ ya?
- K.** O sağ ya, şey babam öldü.
- H.** Siz sağ olun Karagözüm pederiniz sağ ya?
- K.** Yâhu bir adamın kaç babası olur?
- H.** Bir adamın babası olur, babasının babası olur, annesinin babası olur, annesinin babasının babası olur.
- K.** (Hiddetli) Senin anlayacağın babamla pederim ikisi bir günde öldüler. (Tokat)  
Hacivad gider.

**K.** Kerata beni az kalsın doksan dokuz babalı yapacaktı. Sen gidersen beni buraya lofça çivisiyle mıhlamazlar; pamuk ipliğiyle hiç bağlamazlar. Ben neyler çekilir giderim, îdgâhda dolaba dilber seyrine bakalım. Ayîne-i devran ne sûret gösterir. Sallan bullan kocaoğlan sallan. (Gider. Muhâvere biter. Aşağıdaki şarkıyı söyleyerek Çelebi gelir.)

(Şarkı, Makamı: Sûzinâk)

Atfetme sakın hançer-i müjgânını nâgâh,  
İncitme yazık hasta-i hicrânını ey mâh,  
Koymaz yanına ettiğini Hazret-i Allah  
Bir nâr-ı ciğer-suz ile yaktın beni ey mâh.

(Nakarât)

Yaksın seni de ben gibi âteşlere Allah.

**H.** (Karşılar.) Vay efendim mâşallah, böyle güzel güzel şarkılar söyleyerek ne tarafa teşrifiniz?

**Ç.** Efendim bilhassa ziyâretinize geliyordum.

**H.** Hayrola efendim.

**Ç.** Bizim birâder malum kırk yaşına geldi, hâlâ rakıdan vaz geçemiyor. Her gece fitil gibi sarhoş sokaklarda nâralar atıyor, konuyu komşuyu tâcîz ediyor. Üstelik de bizi tahkîr ediyor, hatta vâldeyi ve hemşîreyi dövmeye kalkıyor.

**H.** Vah vah çok yazık, bir insan ki ağzını rakıya ve kumara alıştırmasın, kolay kolay vazgeçemez, insanları perîşan eder, sefâlete sürükler.

**Ç.** Vâlîde ve hemşireyle düşündük taşındık şunu evlendirelim dedik, belki bu hâlden vazgeçer.

**H.** Çok iyi düşünmüşsünüz. İnşallah evlendikten sonra bu hâlden geçer.

**Ç.** Bunun için sizi rahatsız ettim.

**H.** Rahatsızlık ne demek bir emriniz varsa etek belde hazırım efendim.

**Ç.** Estağfurullah efendim, emir değil ricâmız olacak.

**H.** Buyurunuz efendim.

- Ç.** Mahalleniz içinde duvak düşkünü nâmuslu bir kadın varsa şu bizim birâdere yapıverelim, siz de biz de bir sevâba nâil olmuş oluruz.
- H.** Çok güzel amma evlâdım, böyle ayyaş adama kim kız verir? Hangi ana evlâdının başını ateşe yakar?
- Ç.** Aman Hacivad çelebi peder, öyle kadınlar var ki ahlâkıyla diliyle böyle kimseleri iyi eder.
- H.** Doğrudur evlâdım ama, zamanımızda böyle kadın ne gezer.
- Ç.** Aranırsa neler bulunur Hacivad çelebi, size çok ricâ ederim beni reddetmeyiniz. Buyurun size beş on lira para vereyim. Nişan için, nikâh için, düğün için ne kadar para lâzım olursa veririm.
- H.** Ne zahmet efendim, ne zahmet.
- Ç.** Şimdilik sizlere yâhû. (Gider.)
- H.** Yâ men hû evladım. Hoş safâ geldiniz. (Kendi kendine) Ey şimdi ne yapmalı? Evet evet aklıma bir şey geldi. Su Karagöz'ü bir kadın kıyâfetine koyup Tuzsuz Deli Bekir'e verelim. Dernek gecesini gelinin yüzünü açınca sakallı bir adam karşısına çıkar. Belki bu halden vazgeçer. Hele bir gideyim şu Karagöz'ün karısıyla konuşayım. (Karagöz'ün kapısını çalar.)
- K. K.** Kim o...
- H.** Efendim benim kızım.
- K. K.** A buyurun Hacivad çelebi.
- H.** Karagöz nerede?
- K. K.** Biraz sokağa çıktı.
- H.** Sen azıcık kapıya kadar gelir misin?
- K. K.** Geleyim efendim. Buyurun... (Dikkat: Hacivad kapının önündedir. Karagöz'ün karısı içerdedir görünmez.)
- H.** Bana bak kızım. Al Şu iki lirayı.
- K. K.** Ne olacak bu para?
- H.** Dinle beni, Karagöz'ü gelin edip Tuzsuz Deli Bekir'e bir oyun yapacağız. Sen şimdi Karagöz gelince bana gönder, ben ona: A kızım böyle açık saçık niye sokağa çıktın? Git başını ört de gel, derim, sana yollarım, sen de niye böyle başını örtmeden

sokağa çıkıyorsun dersin ve azarlarsın. Nihâyet başına bir yaşmak, sırtına bir ferâce giydirirsin, üst tarafına karışma.

**K. K.** Ya o sarhoş herif kocamı öldürürse.

**H.** Sen merak etme kızım, hiç bir şey olmaz. Yalnız sen benim dediklerimi yap, üst tarafına karışma.

**K. K.** Peki Hacivad çelebi. (Hacivad perdenin ortasına gelir.)

**K.** (Kapıyı çalarak içeriden) Yâhû kapıyı aç, çok yoruldu.

**K. K.** (içeriden) A nerelerde kaldın, bak Hacivad seni sordu.

**K.** Dur bakayım öyleyse... (Meydana gelir.) Ne o Hacı cavcav beni aramışsın?

**H.** (Başı aşağı eğik olarak) O! sen misin kızım niye böyle başı açık geldin, git başını ört de gel.

**K.** Kime söylüyorsun (arkasına önüne bakarak) burada benden başka kimse yok ki.

**H.** (Başı hep aşağıda) İşte sana söylüyorum, kızım git başını ört de gel.

**K.** (Kendi kendine) Hacivad bu aksam gene afyonu fazla kaçırmış. Bana bak Hacivad, vallaa tepelerim, ben kız mıyım?

**H.** Zâhir hem de mâşallah geldin, yetiştin. Konu komşu ne demezler, koca kız açık saçık geziyor, derler.

**K.** Peki senin kafan neden öyle aşağıda? Kaldır kafanı da bir kere yüzüme bak.

**H.** Ben nâmahreme bakamam kızım.

**K.** Allah Allah, acaba ben kızım da kendimden haberim mi yok? Dur, bir kere de bizim karıya sorayım. (Eve gelir.) Yâhû!.

**K. K.** Hû..

**K.** Ben kızmışım öyle mi?

**K. K.** Kızdınsa dama çık.

**K.** O da var ya.. (Meydana gelerek) Hâlâ kafası yerde keratanın. Kaldır kafanı bir kere yüzüme bak.

**H.** Hâlâ açık saçık mı geldin? Hadi git, başını ört de öyle gel.

**K.** (Eve gelerek) Yâhu şu benim başına bir şeylerle ört.

**K.K.** Aaa.. Sen hâlâ başı açık mı sokaklarda geziyorsun. Konu komşulardan da mı utanmıyorsun. Giy şu ferâceyi bakayım, Şu yaşmağı da başına tak, hadi şimdi nereye gidersen git.

**K.** Hoppala! (Meydana gelerek.) Buyurun Hacı cavcav başımızı örttük.

**H.** (Başını kaldırarak) Oh mâşallah kızıma, yaşmak ferâce ne güzel yaraşmış.

**K.** Hadi diyelim ki ben kızım, bu sakal ne olacak?

**H.** Aman kızım o sakal değil, senin zülüflerin.

**K.** Tersine bitmiş desene.

**H.** Ey kızım artık geldin yetiştin, seni kocaya vereceğim.

**K.** Kimi kocaya veriyorsun? Tepelerim vallaa.

**H.** Kimi olacak seni kızım seni, şimdi buraya görücüler gelecek, seni görecekler. Sakın olmaya ki onlara karşı kötü sözler söyleme.

**K.** Olur söylemem.

**H.** Sana bir şey söylerse, sen ne diyeceksin bakayım?

**K.** Ne bileyim ben.

**H.** Tatlı tatlı, âbu canım âbu, diyeceksin.

**K.** Olur derim, söylerim.

**H.** Söyle bakayım.

**K.** (Kalın sesiyle) Âbu canım âbu...

**H.** Olmadı öyle kaba kaba değil, nazik nazik.

**K.** (Sesini biraz hafifletir.) Âbu canım âbu.

**H.** Şöyle biraz daha hafifçe.

**K.** Olur. (Hafifçe) Âbu canım âbu...

**H.** Biraz daha hafif.

**K.** Olur, âbu canım âbu...

**H.** Çok güzel, azıcık daha hafif.

**K.** (İkınır gibi) Âbu canım âbu..

**H.** Az daha incelerek.

**K.** (İkınır gibi) Âbu canım âbu...

**H.** Azıcık daha hafif.

**K.** (İkınarak tokat atar.) Kerata az daha, az daha derken az kaldı beni patlatacaktı.

**H.** Bak kızım, şimdi buraya görücüler gelecek seni görecekler, gâyet nâzik davran.

**K.** Olur, sen hiç merak etme.

(Şarkı söyleyerek önde kaynana, arkada görümce, daha arkada yenge hanım gelirler.)

(**Şarkı**, Makâmı: Hicazkâr)

Lâyık mı sana bu dil-i sevdâzede yansın,

Bu âteş-i hicrâne nasıl sîne dayansın?

Göster a gönül yandığımı sîne dayansın.

(Nakarât)

Bu âteş-i hicrâne nasıl sîne dayansın?

**K.** Ooo... Geldiler. (İki büklüm olarak durur.)

**Z.** Ah anneciğim, sen önde kösemem, biz de arkanda kurbanlık koyun.

**K.** Bu hesapta ben de burada çoban köpeği.

**Kay.** Durun bakayım kızlar. Karşımızda bir heyûlâ var, destur tü tü tü...

**K.** Tükürme be. (Hep başı aşağıdadır.)

**Kay.** Bana bak hû! Sen in misin, cin misin?

**K.** Cin cin.

**Kay.** Eyvah kızlar, cine rast gelmişiz.

**Z.** Yalvaralım anne. Bana bak, cin baba, canım cin baba, kuzum cin baba, bizi çarpma olmaz mı?

**K.** Olmaz olmaz.

**Z.** Neden?

**K.** Sonra cinlerin ağa babası beni çarpar.

**Z.** Ayol bu cine de benzemiyor. Bana bak hû... Doğru söyle sen nesin?

**K.** Atlama taşı.

**Kay.** Hiç taş lâf söyler mi?

**K.** Ben geveze soyundanım.

**Z.** Doğru söyle sen nesin?

**K.** Horoz horoz..

**Z.** Ne horozu? Hind mi? Nemse mi? Fizan mı? Gereze mi?

**K.** Evet, işte o geveze horozlardan.

**Z.** Aaa... Ben Gereze horozunun ötmesini çok severim, ne olur bir kere ötsen de dinlesek.

**K.** (Hızlı sesle) ÖÖrööö...

**Kay.** Aaa... ödümüz koptu.

**K.** Korktunuz mu? Damağınızı kaldırayım. (Ve başını kaldırır.)

**Kay.** A ayol bu adammış. Körolası deminden beri neden bizi korkuttun?

**K.** Sen karşımdan defolasın diye.

**Z.** Efendim siz kimsiniz?

**K.** Âbu canım âbu...

**Z.** Ah anneciğim bu bizim gelin olacak.

**K.** Benim kocam hanginiz?

**Kay.** Aaa... Acelen ne? Dur bakalım hele sen kimsin? Adın ne? Kaç yaşındasın? Anan kim, baban kim?

**K.** Sen nüfus memuru musun?

**Kay.** Ben senin kaynananım, elbette cinsini cibilliyetini soracağım.

**K.** Onu sen soramazın.

**Kay.** Ya kim sorarmış?

**K.** Arkadaki benim kocam sorar.

**Kay.** Onlar kız, erkek değil ki.

**K.** Ya ben neyim?

**Kay.** Zâten senin ne olduğun belli değil, suratsız karı.

**K.** Ya senin ne olduğun suratından belli teneşir horozu.

**Kay.** Bak bana neler söylüyor, terbiyesize bak, a vallahi kızlar ben böyle gelin istemem, yüzünü şeytanlar görsün. (Gider)

**K.** Senin de yüzünü mezarıcı Mahmut görsün.

**Z.** Sakın darılma gelin hanım annemiz biraz lâfını bilmez.

**K.** Peki sen kimsin?

**Z.** Ben senin yengen olacağım.

**K.** O arkadaki kim?

**Z.** O da senin görümcen olacak?

**K.** Kocam nerde?

**Z.** Aaaa... ne ayıp, ne ayıp.

**K.** Neden ayıp oluyormuş? Sizin kocanız yok mu?

**Z.** Hayır biz ikimiz de bekâruz.

**K.** İşte tamam ben de bekârım da...

**Z.** Vallahi çok neşeli bir kız. Tam istediğimiz gibi.

**Gö.** Vallahi benim de hoşuma gitti.

**K.** Ah ben de öyle.

**Z.** Nasıl?

**K.** Sizin ikiniz de benim hoşuma gidiyorsunuz amma...

**Z.** Müsâadenizle gidelim, düğün tedârikine bakalım. Allahâısmarladık. (Gider.) **K.** - Ah güle güle.

**Gö.** Allahâısmarladık. (Gider)

**K.** Ay sen de mi gidiyorsun? Ben burada yalnız mı kalacağım?

**H.** (Gelir.) Mâşallah kızım, hepsi seni beğenmişler.

**K.** Ben de onların o kocakarıdan başka hepsini beğendim.

**H.** Şimdi gel kızım, annene söyleyeyim senin gelinliklerini giydirdin. (Giderler. İçeriden) Bana bak kızım.

**K. K.** (içerden) Buyurunuz Hacivat Çelebi.

**H.** Kızımızın gelinliklerini güzelce giydiriniz.. Bana gönderiniz. (Meydana gelir.)

**K. K.** Bâşüstüne efendim. Gel buraya, çıkar o sırtındakileri.

**K.** Sen benim annemmişsin öyle mi?

**K. K.** Şimdi gevezeliği bırak, al sunu arkana bağla.

**K.** Bu baş yastığı be.

**K. K.** Şahniş derler, hep gelinler onu arkalarına bağlarlar.

**K.** Olur, bağladım.

**K. K.** Al şu dekolteyi de giy.

**K.** Olur, giydik.

**K. K.** Al Şu ipekli fistanı da üstüne giy çabuk ol.

**K.** Dur! Yavaş be! Giyeceğim..

**K. K.** Olmadı ters giydin, fistanın arkası önüne geldi salak. Koca lakırdısını duyunca eteklerini yerde sürümeğe başladın. Biz gençliğimizde koca lâfını duysak utancımızdan yüzümüz kıpkırmızı kesilirdi. Ah zemâne kızları koca lâfını duyar duymaz fink atıyorlar.

**K.** Ne yaparsın serde gençlik var.

**K. K.** Hadi gevezeliği bırak. Başını bana dön.

**K.** Bu ne karıcığım?

**K.** Şaşırdı gene ben senin karın mıyım? Arsıza bak. Buna duvak derler giy başına.

**K.** Hoppala.

**K. K.** Al Şu belinin kuşasını, git Hacivad baban beline bağlasın.

**K.** Vay Hacivad benim babam ha. Olur... (Meydana gelir.) Baba, al Şunu bağla.

**H.** Gel kızım, ver bana bağlayayım, oh ne de yaraştı.

**K.** Şimdi sen benim babam mısın?

**H.** Bak kızım, Şimdi buraya mahalleli gelecekler. Size nikâh kıyacıklar.

**K.** Gelsinler bakalım.

(Önde bekçi, arkada İmam, arkada beberûhiler, en arkada da başında tablalı adam  
Aşağıdaki türküyü söyleyerek gelirler.)

(Türkü)

Tıngır mıngır tezgâhımın sesi var,

Eniştemin benden gayri nesi var,

Sarılp yatmaya çok hevesi var.

(Nakarat)

Söyle sandal söyle, yâr benim olsun,

Söyle enişteme beşik yollasın,

Eee... Eee... Eee... yavrum ninni,

Eee... Eee... Eee... yavrum ninni,

Çocuk uyanırsa babası belli,

Çocuk uyanırsa babası belli.

(2nci hâne)

Bir beşik yaptırdım hurma dalından,

İçini döşettim Acem Şalından,

Aslını sorarsan beyler elinden.

(Nakarat)

**İ.** Bed'etü bit-terzîl sâhibür-rezâlâtı fil-es-vak!..

**M.** Hay, hay, hay, hay!..

**İ.** Ve taayyentehu küllü yevmin tokat ensetüha şak şak.

**M.** Hay, hay, hay, hay!..

**K.** Güüüüm.. Bunlar rıhtıma kazık kakıyorlar galiba.

**İ.** Ve şenakafelu daşşak sacayak.

**M.** Hay, hay, hay, hay!..

**K.** Güüüüm!

**İ.** Şundan al da bunu bırak!

**M.** Hay, hay, hay, hay!..

**K.** Güüüüm!..

**İ.** Hamlini vazeyledi ızgara üzerinde altıparmak!

**M.** Hay, hay, hay, hay!..

**K.** Güüüüm!..

**İ.** Ve elbekciyûne ve mahalletün aksak, hem çolak!

**M.** Hay, hay, hay, hay!..

**K.** Güüüüm!..

**İ.** Ve minel Eyyûb avdetühüm oyuncak, el-yengetu mûcizetül fııldak!

**M.** Hay, hay, hay, hay!..

**K.** Güüüüm!..

**İ.** Güvey çeledi kapı dışarı şallamallak, gelin hanıma muhkemce temiz bir dayak!

**M.** Hay, hay, hay, hay!..

**K.** Güüüüm!..

**İ.** Paça günü bir lenger kaymak yeyüp de doymamak.

**M.** Lüüüüp!..

**K.** Yavaş olun be, az daha beni yutacaklar.

**İ.** Ve ertehu sabâhumâ el-hamü dakdak, vennâlini fil ayak çırılçıplak.

**M.** Hay, hay, hay, hay!..

**K.** Güüüüm!.. Ne bitmez duâ be!..

**İ.** Karşıda düğün var, geliyor kaşık sadâsı.

**M.** Hay, hay, hay, hay!..

**İ.** Züğürtlükten gelir bıyık burması!.

**M.** Hay, hay, hay, hay!..

**İ.** Böyle olur bizim gibi dîvânelerin duâsı.

**M.** Hay, hay, hay, hay!..

(Mahalleli, hem söyler, hem giderler: Batmanto... batmanto...)

**H.** Haydi hayırlısı. Şimdi de dâmat Çelebi geliyor. (Gider.)

(Tuzsuz Deli Bekir, nâra atarak gelir.)

**T.** Eyyyt!.. gidi felek, ey gidi felek...

**K.** Eyvah bu da kim?.

**T.** Dağ başında duman, yiğit başında hâl eksik değil dayı.

**K.** Öyledir ayı oğlu ayı.

**T.** Ben bu gece evlenmişim de hiç haberim yok.

**K.** Eyvah herifin evlendiğinden haberi yok. Bana bak dayı, nerede evlendin?

**T.** Sonradan aklıma geldi, işte burada ya. Sen gelin hanım benim canım değil misin, güzelim.

**K.** (Korkarak) Eyvah, herif beni tanıdı.

**T.** Haydi aç yüzünü görelim.

**K.** İyi ama yüz görümlüğü vermedin.

**T.** Tuuuuh... Onu meyhânede unuttum. Kusûra bakma, al şu cebimde beş on kuruş kalmış, sana fedâ olsun. Haydi beni üzme aç şu güzel yüzünü güller açılsın.

**K.** Şey burun görümlüğü vermedin.

**T.** Ulan burun görümlüğü de olur mu bre?

**K.** Olmaz ama bu burun başka burun.

**T.** Al bakalım, şurda bir kuruş daha kalmış.

**K.** Ver bakalım, haydi cebellebe.

**T.** Aç bakalım Şu güzel yüzünü, zîra bende tâkat kalmadı.

**K.** O eski bir şarkıdır.

**T.** Vay güzelim sen şarkı da biliyormuşsun ha.. Oku bakalım.

**K.** Okuyacağım ama dur bakalım hele.

**T.** Haydi oku bakalım. Şimdi bıçağı çekeceğim.

**K.** (Korkar) Vay anneciğim babacığim. Dıdıdı...

**T.** Titreme güzel, aç yüzünü yoksa ben açacağım (der ve zorla Karagöz'ün yüzünü açar. (Hayretle) Bu ne?

**K.** Şey...

**T.** Bu sakal ne?

**K.** Sıkıntıyla çıktı. (Titrer, dıdıdı...)

**T.** Sen Karagöz değil misin?

**K.** Bak, Bekir ağa. Sen her akşam içer içer sokaklarda nâralar atar, herkesi tâciz edersin, üstelik evde ananı, kardeşlerini dövmeye kalkarmışsın, beni mahsus bu hâle koydular, gelin diye sana bir öğüt, bizi seyredenlere de bir ibret olsun, zîra bu rakı insanları türlü felâketlere sürükler.

**T.** Öyleyse son kadehten başka içersem haram olsun. (Gider)

**K.** Herif büyük yemin etti. Gideyim Şu pırtıları çıkarayım, sevgili seyredenlerimize güzel bir köçek oynatayım. (Gider)

(Köçek havası)

Yaz bahar olunca leylim şen olur dağlar,

Açılır lâlesi aman Güzel-Hisâr'ın,

Etrâfında bağlar pek rûşen olur,

Salınır dilberi aman Güzel-Hisâr'ın.

(2 inci hâne)

Kiminin elinde kâlem yazı azarlar,

Kiminin elinde sünger yazı bozarlar,

Kol kola vermişler aman yosma güzeller.

(Nakarat)

Sen olur dilberi aman Güzel-Hisâr'ın.

(Karagöz'le Hacivad karşılaşırılar.)

**H.** Hoş olsun Karagözüm sağlığı.

**K.** Hak bereket versin derelerde biten sazlığı. (Tokat)

**H.** Bana ne vurursun elin kırılısın.

**K.** Ekler, kenetler, gene vururum. (Tokat)

**H.** Hoş olsun külhânî, yıktın perdeyi eyledin vîran, varayım sâhibine haber vereyim heman. (Gider)

**K.** Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola. İnşallah yarın akşamki oyunda yakan elime geçerse vay hâline vay. (Gider, oyun da biter.)

EK 2 KARAGÖZ TASVİRLERİ



Karagöz, Topkapı Sarayı Envanteri, Köşkler Defteri, Harem Kısmı, 18.yy veya 19.yy, tasvir sanatkârı bilinmiyor.



**Karagöz ve Hacivat, Topkapı Sarayı Envanteri, Köşkler Defteri, Harem Kısmı, 18.yy veya 19.yy, tasvir sanatkarı bilinmiyor.**



**Efe, Topkapı Sarayı Envanteri, Köşkler Defteri, Harem Kısmı, 18.yy veya 19.yy, tasvir sanatkarı bilinmiyor.**



**Beberuhi, Topkapı Sarayı Envanteri, Köşkler Defteri, Harem Kısmı, 18.yy veya 19.yy, tasvir sanatkârı bilinmiyor.**



**Yahudi Tüccar, Topkapı Sarayı Envanteri, Köşkler Defteri, Harem Kısmı, 18.yy veya 19.yy, tasvir sanatkârı bilinmiyor.**



**Çelebi, Topkapı Sarayı Envanteri, Köşkler Defteri, Harem Kısmı, 18.yy veya 19.yy, tasvir sanatkarı bilinmiyor.**



Çelebi, Topkapı Sarayı Envanteri, Köşkler Defteri, Harem Kısmı, 18.yy veya 19.yy, tasvir sanatkarı bilinmiyor.



Zenne, Topkapı Sarayı Envanteri, Köşkler Defteri, Harem Kısmı, 18.yy veya 19.yy, tasvir sanatkarı bilinmiyor.



**Karagöz ve Hacivat, Yapı Kredi Vedat Nedim Tan Müzesi, tasvir sanatkârı bilinmiyor.**



**Yahudi Tüccar ve Acem, tasvir sanatkârı Kasımpaşalı Kambur Rıfki Erdinar, Şinasi Çelikkol Koleksiyonu**



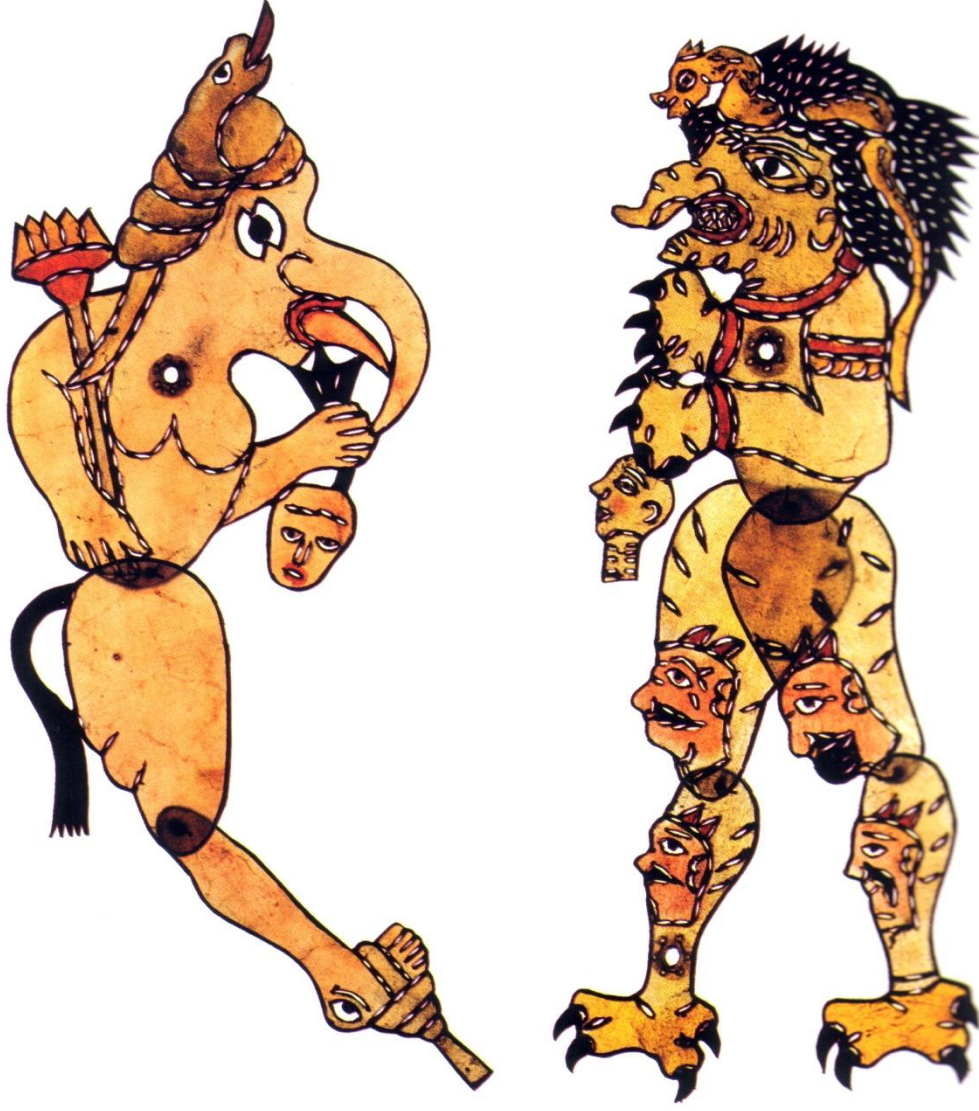
**Tuzsuz Deli Bekir, Yapı Kredi Vedat Nedim Tan Müzesi, tasvir sanatkârı bilinmiyor.**



Çelebi, Yapı Kredi Vedat Nedim Tan Müzesi, tasvir sanatkârı bilinmiyor.



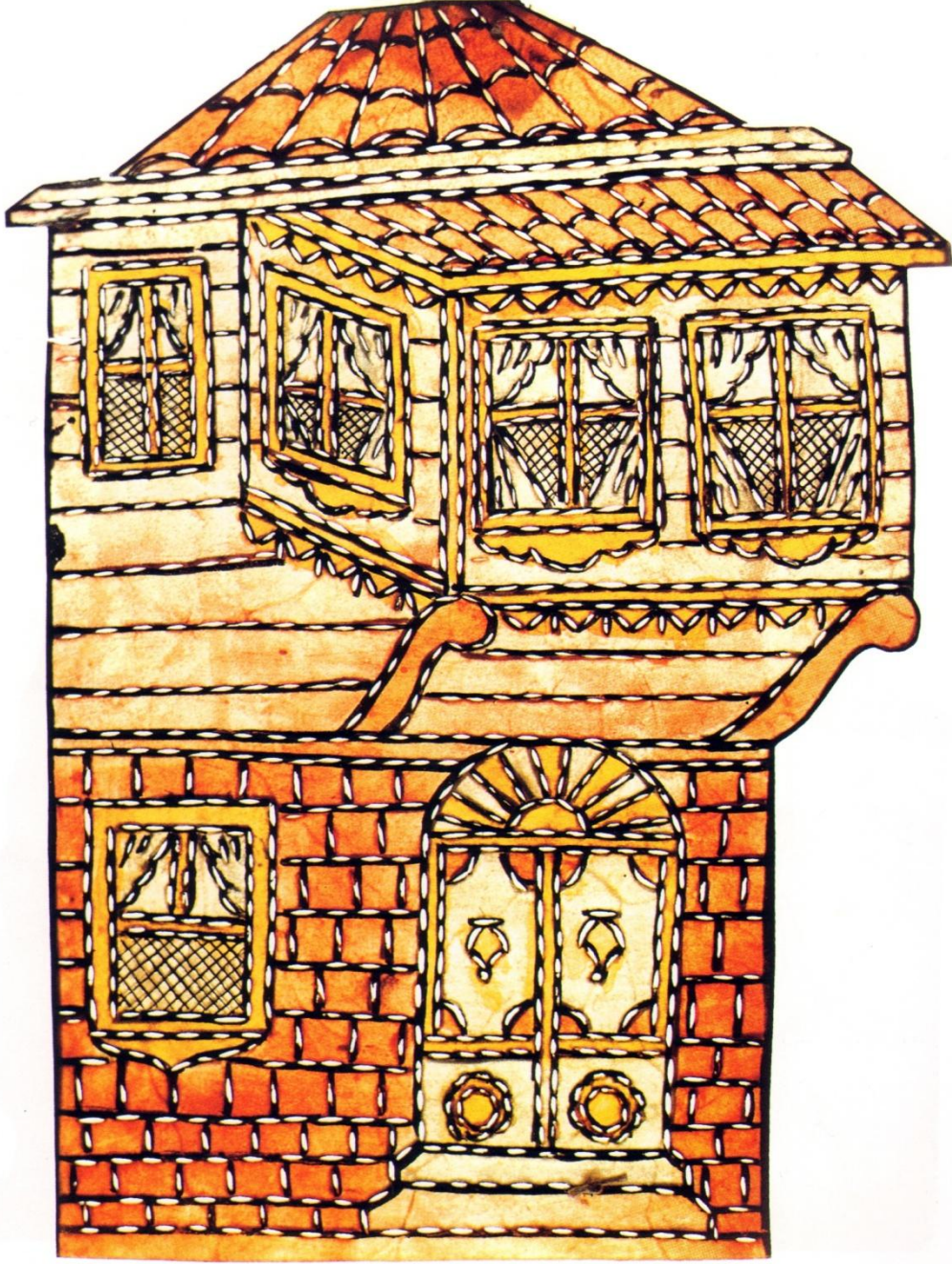
**Şahmaran ve Simurg (Anka Kuşu), Metin And Koleksiyonu, tasvir sanatkârı bilinmiyor.**



**Cinler, Yapı Kredi Vedat Nedim Tan Müzesi, tasvir sanatkarı bilinmiyor.**



**Hacivat ve Karagöz, Yapı Kredi Vedat Nedim Tan Müzesi, tasvir sanatkarı bilinmiyor.**



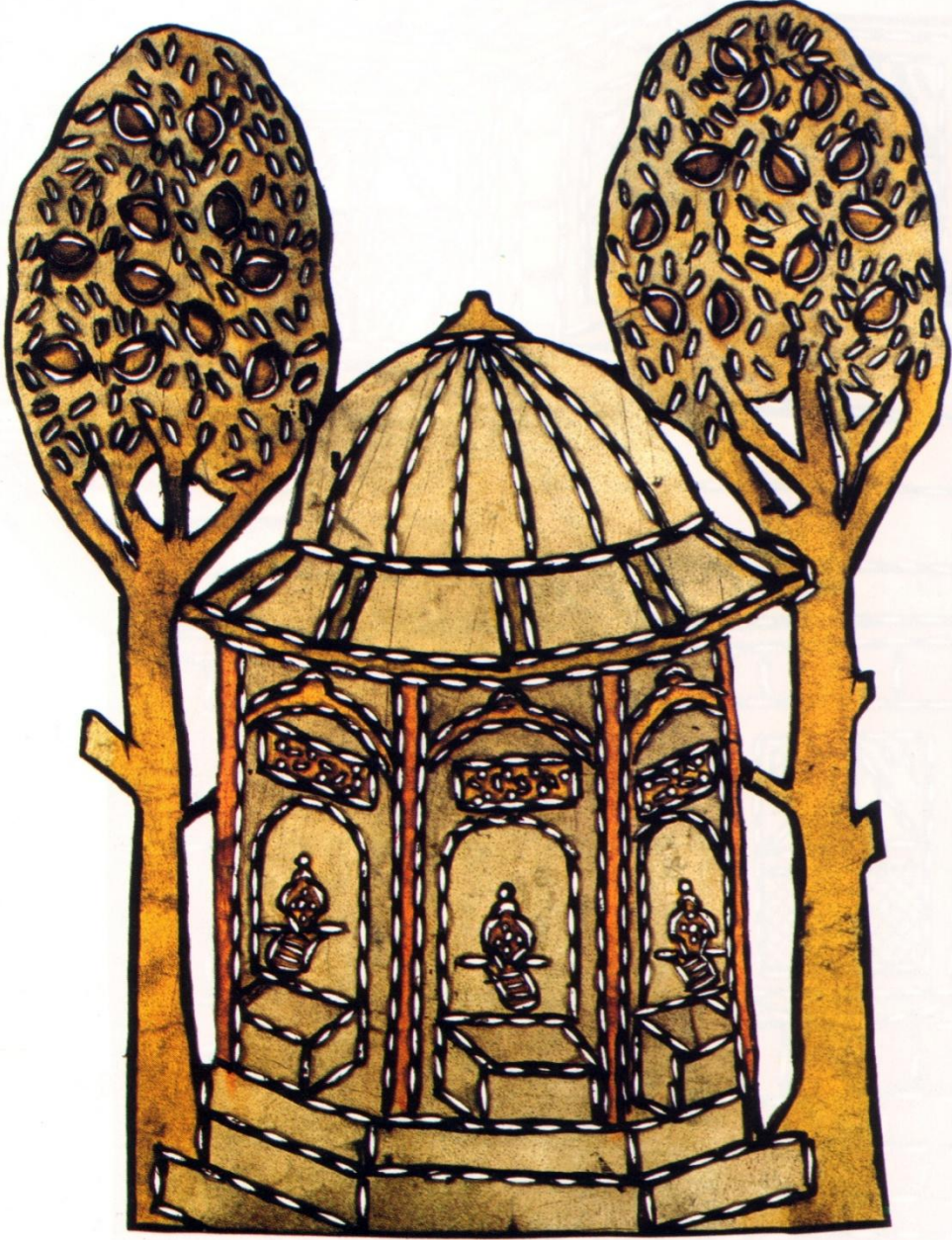
**Göstermelik, Yapı Kredi Vedat Nedim Tan Müzesi, tasvir sanatkarı bilinmiyor.**



**Göstermelik, limon ağacı, tasvir sanatkârı İsmail Hakkı Özömek, Cemal Ünlü Koleksiyonu**



**Göstermelik, Yapı Kredi Vedat Nedim Tan Müzesi, tasvir sanatkârı bilinmiyor.**



Göstermelik, Yapı Kredi Vedat Nedim Tan Müzesi, tasvir sanatkârı bilinmiyor.

## KAYNAKÇA

And, Metin., **Dünyâda Bizde Gölge Oyunu**, İş Bankası Yayınevi, Ankara, 1969.

And, Metin., **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969.

Arabî, Muhyiddin İbn., **Fütûhât-ı Mekkiye**, 4 c., Çev: Ekrem Demirli, Litera Yayıncılık, İstanbul 2009.

Baltacıoğlu, İ. H., **Karagöz Tekniği ve Estetiği**, Sarıyer Halkevi, İstanbul, 1941.

Duyuran, Dürrüşehvar., **Karagöz: Topkapı Sarayındaki Tasvirleriyle**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000

Esed, Muhammed., **Kurân Mesajı**, meal-tefsir, çev: Cahit Koytak, Ahmet Ertürk, İşaret Yayınları, İstanbul, 1999.

Gerçek, S. Nüzhet., **Türk Temâşası**, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1943.

Göktaş, Uğur., **Dünkü Karagöz**, Akademi Kitabevi, tarihsiz.

Gökyay, O. Şaik., **Türklerde Karagöz**, İstanbul, 1938

Konuk, Ahmet Avni., **Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi**, 4 c., M.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınevi, İstanbul, 2005.

Kudret, Cevdet., **Karagöz**, 3 c., YKY yayınevi, İstanbul, 2005.

Oral, Ünver., **Karagöz Perde Gazelleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1996.

Rûmî, Mevlânâ Celâleddîn., **Mesnevî-i Şerif Şerhi**, tercüme ve şerh Ahmed Avni Konuk, yayın koord. Mustafa Tahralı, Kitabevi Yayınevi, İstanbul 2009.

Sevilen, Muhittin., **Karagöz**, Kùltür Bakanlığı Yayınları, 1986.

Sevin, Nurettin., **Türk Gölge Oyunu**, Devlet Kitapları, 1968.

Siyavuşgil, S. Esat., **İstanbul'da Karagöz Karagözde İstanbul**, Eminönü Halkevi, İstanbul, 1938.

Siyavuşgil, S. Esat., **Psikososyolojik Bir Deneme**, Maârif Vekilliği, 1941.

Solmaz, Sevengül., **Karagöz Kitabı**, Kitabevi yayınları, 2002.

Şapolyo, E. B., **Karagözün Tarihi**, Türkiye Yayınevi, İstanbul, ts.

Şapolyo, E. B., **Karagözün Tekniği**, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1947.

Ünlü, Cemal., **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, Saydam Tekstil, İstanbul, 2010.

Üngör, Ethem Ruhi., **Karagöz Mûsikîsi**, Kùltür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989.

#### SEÇME KAYNAKÇA

Ayvazoğlu, Beşir., **Aşk Estetiği**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1993.

Burckhardt, Titus., **İslam Sanatı**, çev. Turan Koç, Klasik Yay., İstanbul, 2005.

Duda, H. W., **Fasl-ı Ferhat**, İstanbul, 1931.

Göktaş, Uğur., **Karagöz Terimleri Sözlüğü**, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul, 1986.

**Hayâl Perdesi Sinema Dergisi**, sy. 7, Ocak-Şubat 2006.

Koç, Turan., **İslam Estetiği**, İSAM Yayınları, İstanbul, 2008.

**Karagöz Koleksiyonu**, haz. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.

Mutlu, Mustafa., **Karagöz Sanatı ve Sanatçıları**, Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri, Ankara, 2002.

Nesin, Aziz., **Üç Karagöz Oyunu**, İstanbul, 1968.

Oğuz, Reşat., **Karagözde Halk Türküleri**, Erciyas Matbaası, Kayseri, 1946.

Oral, Ünver., **Karagözname**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1977.

Oral, Ünver., **Karagöz Oyunları**, 3 c., Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2007.

Oral, Ünver., **Karagöz ve Plastik Tekniği**, M.E.B Yayınları, Ankara, 1996.

Özbay, Ercümen Melih., **Gene Gine Yine Karagöz**, Çaba Yayın Dağıtım, İstanbul, 1989.

Özön, M. Nihat., **Kanlı Nigar**, İstanbul, 1941.

Rona, Mustafa., **Karagözün Yazıcılığı**, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1944.

Rona, Mustafa., **Karagözün Ağalığı**, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1944.

Rona, Mustafa., **Karagözün Gelin Oluşu**, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1944.

Sakoğlu, Saim., **Türk Gölge Oyunu Karagöz**, Akçağ Yayınları, 2003.

Scognamillo, Giovanni., **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003.

Schrader, Paul., **Kutsalın Görüntüsü**, çev. Oya Şakı Aydın, Zeliha Hopkon, ES Yayınevi, İstanbul, 2008.

Sevengil, R. A., **Eski Türklerde Dram Sanatı**, İstanbul, 1959.

Şasa, Ayşe., **Yeşilçam Günlüğü**, Küre Yayınevi, İstanbul, 2010.

Tahralı, Mustafa., “Zıll-i hayâl’in Esrarı”, **Dergâh**, sy. 1, Mart 1990.

Tarkovsky, Andrey., **Mühürleşmiş Zaman**, Çev. Füsün Ant, Agora Kitaplığı Yayınevi, İstanbul 2008.

**Türk Diyanet Vakfı Ansiklopedisi**, Türk Diyanet Yayın Matbaacılık, İstanbul 2004.

**Türk Folklor Araştırmaları Dergisi**, Karagöz Özel Sayısı, Sayı 119, Haziran 1959.

Yağız, Nebat., **Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler**, İşaret Yayınevi, İstanbul, 2009.

Yalsızuçanlar, Sadık., **Rüya Sineması**, Kapı Yay., İstanbul, 2007.

Yazır, Elmalılı Muhammed Hamdi., **Hak Dîni Kur’an Dili Elmalılı Tefsiri**, 10 c., Bedir Yayınevi, İstanbul, 1993.