



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**GELENEKTEN CUMHURİYETİN BAŞKENTİNE
UZANAN YOLCULUK: KARAGÖZ VE ANKARA**

Şafak YILMAZ

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM DALI

TÜRK HALK BİLİMİ BİLİM DALI

OCAK 2025



**GELENEKTEN CUMHURİYETİN BAŞKENTİNE UZANAN
YOLCULUK: KARAGÖZ VE ANKARA**

Şafak YILMAZ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM DALI
TÜRK HALK BİLİMİ BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

OCAK 2025

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Şafak YILMAZ

31.01.2025

ONAY

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Halk Bilimi Bölümü yüksek lisans öğrencisi Şafak YILMAZ tarafından hazırlanan Gelenekten Cumhuriyetin Başkentine Uzanan Yolculuk: Karagöz ve Ankara Başlıklı tez çalışması 31/01/2025 tarih ve 14:00 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak KABUL edilmiştir.

	Kabul	Ret
Başkan (Doç. Dr. Şirin YILMAZ/Hacettepe Üniversitesi) :	☒	☐
Üye (Prof. Dr. Selcan GÜRÇAYIR TEKE/Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi) :	☒	☐
Danışman / Üye (Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ/Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi) :	☒	☐

Gelenekten Cumhuriyetin Başkentine Uzanan Yolculuk: Karagöz ve Ankara
(Yüksek Lisans Tezi)

Şafak YILMAZ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
OCAK 2025

ÖZET

Karagöz sanatının ortaya çıkış tarihi ve kökenine ilişkin farklı tezler olsa da XVII. yüzyıl itibarıyla Osmanlı Döneminde kesin biçimini aldığı anlaşılmaktadır. Mekânsal açıdan Osmanlı Devleti'nin başkentlerinde sırasıyla Bursa, Edirne (Kırkkilise/Kırklareli) ve İstanbul şehirleriyle özdeşleşen Karagöz sanatı, değişip dönüşerek günümüz Türk halk tiyatrosunun değeri hâline gelmiştir. Karagöz'ün Anadolu'ya yayılmasında rol oynayan ve Karagöz sanatıyla mekânsal bağı olan diğer bir şehirse Ankara'dır. "Gelenekten Cumhuriyetin Başkentine Uzanan Yolculuk: Karagöz ve Ankara" adlı bu çalışma kapsamında; Karagöz sanatı mekân bağlamında Ankara merkezinde değerlendirilmektedir. Karagöz'ün Ankara'daki varlığı, bu şehirden hareketle Anadolu'ya nasıl yayıldığı ve Cumhuriyet'in Karagöz sanatına etkileri bu tezin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Karagöz sanatıyla Cumhuriyetin başkenti Ankara şehri arasındaki ilişkiden hareketle ortaya çıkan bu çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın konusu, amacı, önemi ve yönteminin yer aldığı giriş bölümünün ardından ikinci bölümde ayinden oyuna gölge oyunun ortaya çıkış süreci değerlendirilmiş; çalışmanın üçüncü bölümünde ise Türklerde gölge oyunundan Karagöz sanatına evrilen süreç ele alınmıştır. Karagöz sanatıyla Ankara halkının tanışması; Karagöz geleneğinin bu şehirdeki temellerini atan Hayâlî Küçük Ali (Muhittin Sevilen) ve sonrasında Küçük Ali'nin oluşturduğu geleneği sürdüren sanatçılarla Ankara'da Karagöz sanatının günümüzdeki Somut Olmayan Kültürel Miras taşıyıcıları dördüncü bölümde değerlendirilmiştir. Ayrıca, Ankara ve Karagöz sanatı bağlamındaki halkbilimi yazıları, müzeler ve dernekler de dördüncü bölümün kapsamında ele alınarak Ankara ve Karagöz sanatı arasındaki bağ somutlaştırılmıştır. Çalışmanın beşinci bölümünü oluşturan sonuç bölümünde ise ayinden oyuna ve gölge oyununa evrilen süreçlerle Osmanlı Devleti'nin başkentlerinde gelişimini tamamlayan Karagöz sanatının; Cumhuriyet Döneminin başkenti olan Ankara temasıyla daha geniş kitlelere ulaşarak Anadolu'ya yayılan kadim bir sanat olduğu gösterilmiştir.

Bilim Kodu: 31003

Anahtar Kelimeler: geleneksel tiyatro, gölge oyunu, Karagöz, Ankara'da Karagöz sanatı, somut olmayan kültürel miras.

Sayfa Adedi: 187

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Dilek TÜRKİYILMAZ

A Journey from Tradition to the Capital of the Republic: Karagöz and Ankara
(M. Sc. Thesis)

Şafak YILMAZ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES
JANUARY 2025

ABSTRACT

Although there are various theories regarding the date and origin of Karagöz art, it is widely accepted that it attained its definitive form during the Ottoman period, beginning in the 17th century. Karagöz art, which is closely associated with the Ottoman capitals of Bursa, Edirne (Kırkkilise/Kırklareli) and Istanbul, has evolved into a significant element of contemporary Turkish folk theatre. Another city that played a role in the spread of Karagöz in Anatolia and holds a spatial connection to the art is Ankara. This study, entitled "A Journey from Tradition to the Capital of the Republic: Karagöz and Ankara" evaluates Karagöz art in the context of its presence in central Ankara. The focus is on the presence of Karagöz in Ankara, its spread from this city throughout Anatolia, and the influence of the Republic on the art form these serve as the starting points of the thesis. The study, which explores the relationship between Karagöz art and the city of Ankara, the capital of the Republic, is structured into five parts. The first part introduces the subject, purpose, significance, and methodology. The second part explores the emergence of shadow play, tracing its development from ritual to performance. The third part examines how shadow play evolved into Karagöz art among the Turks. The fourth part focuses on the introduction of Karagöz art to the people of Ankara, highlighting the contributions of Hayâlî Küçük Ali (Muhittin Sevilen), who established the Karagöz tradition in the city, as well as the artists who continued his legacy and the current intangible heritage bearers of Karagöz in Ankara. Additionally, this section discusses folklore writings, museums, and associations related to both Ankara and Karagöz, further concretizing their connection. The final section, the conclusion, demonstrates that Karagöz art having matured in the Ottoman capitals through processes evolving from ritual to play and shadow theatre is an ancient art form that spread throughout Anatolia. In the Republic period, it reached broader audiences, with Ankara as a central theme and catalyst in this cultural journey.

Science Code: 31003

Key Words: traditional theater, shadow play, Karagöz, Karagöz art in Ankara, intangible cultural heritage.

Page Number: 187

Supervisor: Assoc. Prof. Dilek TÜRKİYILMAZ

İTHAF

Bu tez çalışması, Karagöz sanatı hususunda edindiği tüm birikimleri Ankara'ya taşıyarak Cumhuriyetin başkentinde Karagöz geleneğini oluşturan ve Karagöz'ün sesini Türkiye'ye ulaştıran Muhittin Sevilen'e -Karagöz sanatı bağlamında bilinen adı ile Hayâlî Küçük Ali'ye- ve Küçük Ali'yi dedesi gibi gören kızım Miray Yılmaz'a ithaf edilmiştir.



TEŞEKKÜR

Tez konumun belirlenmesinde ve tez çalışmamın oluşum sürecinde fikirleriyle yolumu aydınlatarak desteğini esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ'a; değerli öneri ve katkılarıyla tez jürimde bulunan Prof. Dr. Selcan GÜRÇAYIR TEKE ve Doç. Dr. Şirin YILMAZ hocalarıma; akademik sürecimin ve mesleğimin her daim destekçisi olan Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü Başkanı Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ hocama ve lisans dönemimden bugüne kadar hayatımın her aşamasında desteğini hiçbir zaman esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. M. Muhtar KUTLU'ya şükranlarımı sunarım.

Karagöz sanatı hususundaki deneyimlerini şahsımla paylaşan Ankara şehrinin Somut Olmayan Kültürel Miras taşıyıcıları başta olmak üzere; Karagöz sanatının bugünlere gelmesi için emek harcamış ve emeklerini günümüzde de sürdüren memleketimizin her bir noktasındaki Karagöz sanatçıları ile çırağım Leyla Betül GEDİK'e desteklerinden ötürü teşekkür ederim.

Bu tez çalışmasının tamamlanması için her daim sabırla yanımda olarak odaklanmamı sağlayan kıymetli eşim Aysun Ezgi YILMAZ'a ve küçük yaşına rağmen ihtiyacım olan zamanı avuçlarıma sıkıştıran evladım, biricik kızım, oyun arkadaşım Miray YILMAZ'a en kalbi duygularımla teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İTHAF	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLERİN LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ.....	1
2. AYİNDEN OYUNA GÖLGE OYUNU.....	3
2.1. Ayin ve Oyun Kavramları.....	3
2.2. Gölgenin Doğuşu	11
3. TÜRKLERDE GÖLGE OYUNU VE “KARAGÖZ”	19
3.1. Türklerde Gölge Oyunu	19
3.2. Gölge Oyunundan Karagöz’e.....	32
4. GELENEKTEN CUMHURİYETİN BAŞKENTİNE UZANAN YOLCULUK: KARAGÖZ VE ANKARA.....	69
4.1. Başkent Ankara ile Karagöz Geleneğinin Buluşması	69
4.2. Karagöz’ün Ankara’dan Anadolu’ya Yayılan Sesi: Hayâlî Küçük Ali	77
4.3. Hayâlî Küçük Ali’nin İzinde Ankara’nın Karagöz Geleneği.....	90
4.3.1. Mustafa Kemalettin Sevilen (Karagöz Kemal)	91
4.3.2. Tuncay Tanboğa (Hayâlî Torun Çelebi)	93
4.3.3. Hadi Poyrazoğlu.....	99
4.4. Türkiye’nin Somut Olmayan Kültürel Mirası “Karagöz” ve Karagöz Sanatının Ankara’daki Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcıları	104
4.4.1. Mustafa Mutlu (Hayâlî Mutlu).....	106
4.4.2. Haluk Yüce (Hayâlî Yüce Ali).....	110

4.4.3.	Mehmet Tahir İkiler	118
4.4.4.	İshak 2.Tekgöl.....	122
4.4.5.	Mustafa Tivem	126
4.4.6.	Altan Alkan	128
4.4.7.	Aliş Arkadaş.....	131
4.4.8.	Bahadır Bıyıklı.....	133
4.4.9.	Yücel Özdemir	136
4.4.10.	Şafak Yılmaz	139
4.4.11.	Mansur Erk	143
4.5.	Ankara ve Karagöz Bağlamında “Halk Bilimi Yazıları”	148
4.5.1.	Karagöz Gazetesi (1908-1964)	148
4.5.2.	Halk Bilgisi Haberleri Dergisi (1929-1947)	149
4.5.3.	Ülkü Dergisi (1933-1950).....	150
4.5.4.	Yeni Adam Dergisi (1934-1979)	150
4.5.5.	Türk Folklor Araştırmaları Dergisi (1949-1980).....	152
4.5.6.	Yurdun Sesi (1963-1973).....	155
4.5.7.	Türk Dili Dergisi (1970-...).....	156
4.5.8.	Millî Folklor (1989-...).....	157
4.5.9.	Folklor/Edebiyat (1994-...).....	158
4.6.	Ankara ve Karagöz Bağlamında “Dernekler”	159
4.6.1.	Milletlerarası Kukla Birliği Türkiye Millî Merkezi (UNIMA Türkiye)....	159
4.6.2.	Kukla ve Karagöz Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Derneği (KUKA)	161
4.6.3.	Kukla, Karagöz, Gösteri ve Sahne Sanatları Derneği (KUKSADER). 162	
4.6.4.	Hadi Poyrazoğlu Geleneksel Tiyatrosunu Yaşatma Derneği.....	163

4.7.	Ankara ve Karagöz Bağlamında “Müzeler”	165
4.7.1.	Yaşayan Müze / Beypazarı	165
4.7.2.	Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi	166
4.7.3.	Altınköy Açık Hava Müzesi	167
5.	SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	169
	KAYNAKÇA.....	175
	ÖZGEÇMİŞ	187



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 3. 1. Griffinli Eyer Örtüsü (M.Ö. III-IV. Yüzyıl / Malzeme: Keçe, Yün, İplik).	20
Resim 3. 2. Horozlar (M.Ö. V. Yüzyıl / Malzeme: Deri).	21
Resim 3. 3. Horoz Heykelciği (M.Ö. V. Yüzyıl / Malzeme: Deri).	21
Resim 3. 4. Bir Eyer Örtüsünün Parçası (M.Ö. V. Yüzyıl / Malzeme: Deri).	22
Resim 3. 5. Eyer Kılıfı (M.Ö. V. Yüzyıl / Malzeme: Deri).	22
Resim 3. 6. Barnette ve Watson'ın Makalesi (The Illustrated London News).	23
Resim 3. 7. İvriz Kaya Anıtı (Hitit Dönemi – M.Ö. VIII. Yüzyıl).	25
Resim 3. 8. Kuntskamera Müzesindeki "Kuyrshak" (Kazak) Bebekleri.	28
Resim 3. 9. Çadır Cemal Kuklaları ve Sahnesi (Kuntskamera Müzesi).	29
Resim 3. 10. Çadır Hayal / Heime-Shab Bazi Kuklaları (Kuntskamera Müzesi).	29
Resim 3. 11. Milas'ta Şeyh Şüşteri'ye Atfedilen Sembolik Mezar Taşı.	41
Resim 3. 12. Metin And'ın Makalesinde Yer Verdiği Dört Mısır Gölge Oyunu Tasvirleri.	46
Resim 3. 13. Georg Jacob'un Paul Kahle'ye İşaret Ettiği Figürler.	48
Resim 3. 14. Paul Kahle'nin Mısır Menzaleh'te Satın Aldığı Gölge Kuklaları.	49
Resim 3. 15. Savaş Sahneli Gemi Figürü (Linden Müzesi-XVIII. Yüzyıl veya Öncesi).	49
Resim 3. 16. Limon Ağacı (Göstermelik – XVII. Yüzyıl).	54
Resim 3. 17. 1720 Şenliğinde Sanatçılara Yapılan Ödemeyi Gösteren Tablo.	56
Resim 3. 18. Çelebi Tasviri (XVIII. Yüzyıl).	58
Resim 3. 19. Ressam Münif Fehim'in Kaleminden Hayâl Oyunu.	60
Resim 3. 20. Hayalî Memduh Yapımı Tahir ile Zühre Tasvirleri (19-20. Yüzyıl).	62
Resim 3. 21. Hayalî Nazif Yapımı Karagöz ile Hacivat Tasvirleri (19-20. Yüzyıl).	63
Resim 3. 22. Kâtip Salih Yapımı Ferhat Tasviri (19-20. Yüzyıl).	64

Resim 3. 23. Karagöz Gazetesi Kapak Sayfası.	66
Resim 4. 1. İnşaatı Tamamlanan Türk Ocağı Binası.	71
Resim 4. 2. 1940 Yılı Halkodaları Faaliyet Verileri.	76
Resim 4. 3. Hayâlî Küçük Ali Tasvir Yaparken.	78
Resim 4. 4. CHP Halkevleri Memuru Hayâlî Küçük Ali'ye Ait Belge.	79
Resim 4. 5. Hayâlî Küçük Ali'nin Halkevlerinde Görevlendirilme Talebine Dair Yazı.	82
Resim 4. 6. Hayâlî Küçük Ali'nin Mayıs 1947'de Gösteri Yapması Planlanan Halkodaları.	83
Resim 4. 7. Hayâlî Küçük Ali'nin Yapımı Dönemsel Tasvirler.	86
Resim 4. 8. Hayâlî Küçük Ali Yapımı Karagöz ve Hacivat Tasvirleri.	87
Resim 4. 9. Hayâlî Küçük Ali (Mehmet Muhittin Sevilen).	90
Resim 4. 10. Mustafa Kemalettin Sevilen (Karagöz Kemal) Yapımı Karagöz ve Hacivat.	91
Resim 4. 11. Mustafa Kemalettin Sevilen Çengi ve Külhanbeyi.	92
Resim 4. 12. Tuncay Tanboğa (Hayâlî Torun Çelebi) ile Sanatçı Münir Özkul.	93
Resim 4. 13. Tuncay Tanboğa Ödülünü Teslim Alırken.	94
Resim 4. 14. Tuncay Tanboğa ve Yardaklığını Yapan Haluk Yüce.	95
Resim 4. 15. Hayâlî Torun Çelebi Yapımı Karagöz ve Hacivat.	96
Resim 4. 16. Tuncay Tanboğa'nın Süslemesi Yoğun Olan Bazı Tasvirleri.	98
Resim 4. 17. Halkevlerinin Hadi Poyrazoğlu ve Ekibi Hakkındaki Yazısı.	100
Resim 4. 18. Hadi Poyrazoğlu ve Kuklaları.	101
Resim 4. 19. Hadi Poyrazoğlu Kukla Oyunları Kitap Kapağı.	103
Resim 4. 20. Türkiye'nin Somut Olmayan Kültürel Miras'ı Karagöz.	105
Resim 4. 21. Devlet Tiyatroları Karagöz ve Kukla Oyunları Afişi.	107
Resim 4. 22. Mustafa Mutlu Yapımı Gemi Tasviri.	108

Resim 4. 23. Mustafa Mutlu Yapımı Karagöz ve Hacivat Tasvirleri.	108
Resim 4. 24. Mustafa Mutlu (Hayâlî Mutlu).	109
Resim 4. 25. Haluk Yüce ve Ustası Tuncay Tanboğa (Hayâlî Torun Çelebi).	111
Resim 4. 26. Haluk Yüce ve Asistanlığını Yapan Eşi Marina Yüce Perde Arkasında.	113
Resim 4. 27. Karagöz Cadılar ve Hint Fakiri Oyununun El Broşürü.	114
Resim 4. 28. Karagöz ve Yüzsüz Deli Hırsız Oyunu “Göstermelik” Tasviri (Truva Atı).	115
Resim 4. 29. Karagöz ve Yüzsüz Deli Hırsız Oyunundan Bir Sahne.	115
Resim 4. 30. Haluk Yüce Yapımı Karagöz Noel Baba Oyunu Tasvirleri (Bebe Ruhi ve Karagöz).	116
Resim 4. 31. Haluk Yüce Yapımı Cadı Tasvirleri.	116
Resim 4. 32. Haluk Yüce Yapımı Karadenizli ve Kayserili Tasvirleri.	117
Resim 4. 33. Mehmet Tahir İkiler Perde Arkasında.	119
Resim 4. 34. Mehmet Tahir İkiler Yapımı “Göstermelik” Tasvir (Limon Ağacı). .	120
Resim 4. 35. Mehmet Tahir İkiler Yapımı Karagöz ve Kayık Tasviri.	121
Resim 4. 36. Mehmet Tahir İkiler Yapımı Çinli ve Eşek Başlı Hacivat Tasviri.	121
Resim 4. 37. İshak 2.Tekgöl Perde Arkasında.	123
Resim 4. 38. İshak 2.Tekgöl’e Ait Karagöz Tasviri ve Karagöz Tasvir Kalıbı.	124
Resim 4. 39. İshak 2.Tekgöl Yapımı “Karagöz’ün Eşi Gülben” ve “Cem Karaca” Tasvirleri.	124
Resim 4. 40. İshak 2.Tekgöl Karagöz Tasvir Yapımı Atölyesinde.	125
Resim 4. 41. Karagöz Sanatçısı Mustafa Tivem.	127
Resim 4. 42. Mustafa Tivem Yapımı “Karagöz” ve “Hacivat” Tasvirleri.	128
Resim 4. 43. Altan Alkan Yapımı “Karagöz” ve “Hacivat” Tasvirleri.	129
Resim 4. 44. Altan Alkan Yapımı “Yahudi” Tasviri.	130
Resim 4. 45. Karagöz Sanatçısı Aliş Arkadaş.	131

Resim 4. 46. Aliş Arkadaş Yapımı “Fred Çakmaktaş” Tasviri.	132
Resim 4. 47. Aliş Arkadaş Yapımı “Astronot Karagöz” ve “Uzaylı” Tasviri.	133
Resim 4. 48. Karagöz ve Kukla Sanatçısı Bahadır Bıyıklı.	134
Resim 4. 49. Bahadır Bıyıklı Yapımı “Karagöz” ve “Hacivat” Tasviri.....	135
Resim 4. 50. Karagöz Tasvir Yapımı Alanında SOKÜM Taşıyıcısı Yücel Özdemir.	136
Resim 4. 51. Yücel Özdemir Yapımı “Bebe Ruhi” Tasviri.	137
Resim 4. 52. Yücel Özdemir Yapımı “Cin” Tasviri (Kalıp: Mehmed Siyah Kalem- Demon).....	138
Resim 4. 53. Şafak Yılmaz “Deli Dumrul” Rolünde.	140
Resim 4. 54. Kavuklu Kenan Olpak ile Pişekâr Şafak Yılmaz.	140
Resim 4. 55. KaragözZoom Duyuru Afişi.	141
Resim 4. 56. Karagöz Sanatçısı Şafak Yılmaz.....	142
Resim 4. 57. Karagöz Sanatçısı Mansur Erk.....	144
Resim 4. 58. Mansur Erk Yapımı “Göstermelik” Tasvir.	145
Resim 4. 59. Mansur Erk Yapımı Ağzı Hareket Eden “Ejder” Tasviri.	145
Resim 4. 60. Mansur Erk Yapımı Karagöz Dişçide Oyunu İçin “Dişçi Koltuğu” Tasviri.	146
Resim 4. 61. Mansur Erk Yapımı Penceresi ve Kapısı Açılabilen “Ev” Tasviri.	147
Resim 4. 62. Cumhuriyet’in İlk yıllarında Karagöz Gazetesi (1938)	148
Resim 4. 63. Yeni Adam Dergisi Kapakları.	151
Resim 4. 64. Dergide Yer Alan Karagöz Perdesi Adlı Yazı Dizisinden Bir Örnek.	155
Resim 4. 65. UNIMA Bülteni Kapak Görselleri.....	160
Resim 4. 66. Kukla ve Karagöz Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Derneği’nde Tasvir Atölyesi.	162
Resim 4. 67. Karagöz Şişe Avcısı Oyun Afişi.	163
Resim 4. 68. 3. Hadi Poyrazoğlu Kukla ve Karagöz Festivali Afişi.....	164

Resim 4. 69. Yaşayan Müze'nin Karagöz Sanatına Yönelik Faaliyetlerine Örnek Bir Afiş.....	165
Resim 4. 70. Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi'ndeki Karagöz Sanatına Yönelik Faaliyetlere Örnek Bazı Afişler.....	166
Resim 4. 71. Altınköy Açık Hava Müzesi Geleneksel Hasat Festivali Afişi.....	167
Resim 4. 72. Altınköy Açık Hava Müzesi Çocuk Etkinlik Evi Afişleri.	168



1. GİRİŞ

Bu tez çalışması, tekniğini gölge oyunundan alan ve dünya literatüründe Türk gölge oyunu olarak bilinen Karagöz sanatının, Anadolu'ya ve ardından Cumhuriyetin başkenti Ankara'ya geliş sürecini ve Ankara'da oluşan Karagöz geleneğinin geçmişten günümüze kadar olan temsilcilerini konu edinmektedir. Bu bağlamda, geleneksel olarak usta çırak ilişkisi sayesinde Karagöz geleneğinin Ankara'da filizlenmesini sağlamış sanatçılar ile bu sanatçıların ışığında Ankara'da Karagöz geleneğini sürdüren Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcıları çalışmanın konusu kapsamındadır. Karagöz'ün Anadolu'daki varlığı ve Cumhuriyet Döneminde temelleri atılarak günümüze ulaşan Ankara'daki Karagöz geleneğinin süreçleri çalışmanın temel çerçevesini oluştururken; bu konuların öncesinde oyun, ayin ve gölge kavramları arasındaki ilişkiden hareketle “gölgenin evcilleştirilmesi”, evcilleştirilen gölge kavramının dramatik bir yapı kazanarak gölge oyununa dönüşmesi süreçleri ve Türk kültürünün gölge oyunuyla temaslarına da değinilmiştir.

Karagöz sanatının Bursa, İstanbul ve Kırklareli şehirleriyle kent kültürü bağlamındaki sıkı ilişkisi günümüzde de dikkat çekmektedir ve bu ilişki Karagöz'ü özellikle Bursa şehrinin simgesi hâline getirmiştir. Bu bağlamda Türk kültürünün bir parçası olan ve çoğu zaman doğrudan Türk kültürünün perdeye bir yansıması olarak görülen Karagöz sanatının sıkıştırıldığı bu birkaç şehrin sınırlarını genişleterek, farklı şehirlerde de kültürel bir sembol hâline geldiğini Ankara örneği ile ortaya koymak çalışmanın amaçları arasındadır. Geleneksel Türk tiyatrosunun önemli bir unsuru olan Karagöz sanatının Ankara'daki varlığını araştırmak ve özellikle Cumhuriyet Döneminde bu sanatın başkentte nasıl şekillendiğini gün yüzüne çıkarmak ise temel amacı yansıtmaktadır. Bu açıdan Ankara'da geçmişten günümüze Karagöz sanatını sürdüren ustalar, Karagöz'e dair metinsel çalışmalar ve bu alanda faaliyet gösteren derneklerin çalışmaları bir araya getirilerek kapsamlı bir inceleme sunulmaya çalışılmıştır.

Ankara Kalesi çevresindeki esnafla yapılan ön görüşmelerde, 1960-1970 yılları arasında evinin penceresinin ardından, gazoz şişesi karşılığında Karagöz oynatan bir kişiden bahsedilmesi, Karagöz geleneğinin Ankara'da bir halk kültürü unsuruna dönüştüğüne işaret etmektedir. Ankara'da Karagöz'e dair bu kültürel yansımaların temeli ise Hayâlî Küçük Ali'nin memuriyet tayinin Ankara'ya çıkmasına

dayanmaktadır. Öte yandan, ulusun inşası ve ihyası olarak tanımlayabileceğimiz “uluslaşma” sürecinin etkisindeki Cumhuriyet Döneminde, Karagöz’ün sanatsal varlığı kadar siyasetin içerisindeki varlığı da önemli hâle gelmiştir. Karagöz sanatının halk üzerindeki etkisi, güldürerek eğitime biçimi ve Karagöz gösterilerinin maddiyat gibi birçok açıdan cazip olması dönem iktidarı tarafından değerlendirilmiş ve birçok sanat gibi Karagöz de Halkevlerinin faaliyetleri arasındaki yerini almıştır. Başkentin Ankara oluşu ile birlikte Cumhuriyetin Karagöz’e verdiği değer, ulusun inşasında ve ihyasında Karagöz’ün rolü, Ankara’daki mikrofondan Anadolu’ya “radyo başındaki halka” ulaşan Karagöz’ün sesi ve usta çırak ilişkisi ile günümüze kadar taşınan Ankara’nın Karagöz geleneğine dair daha önce kapsamlı bir çalışma yapılmamış olması ise bu çalışmanın özgünlüğünü ve değerini ortaya koymaktadır.

Araştırma hem Ankara hem de Karagöz özelinde sürdürüldüğü için tez çalışmasında bağlam merkezli “performans teori” ve “işlevsel” halk bilimi kuramları esas alınmıştır. Öte yandan dönemin tarihsel bir perspektifle ele alınarak “Gelenekten Cumhuriyetin Başkentine Uzanan Yolculuk: Karagöz ve Ankara” başlıklı bu tezin oluşturulabilmesi için tarama yönteminin önemi artmış ve bu nedenle çalışmanın ilk başlıklarında metin merkezli halk bilimi kuramlarından sıkça yararlanılmıştır. Ankara örneğine gelindiğinde ise alan araştırması kapsamında, Ankara Kalesi ve çevresinde bulunan Hamamönü mahallesi sakinleri ile görüşmeler yapılarak Ankara’da Hayâlî Küçük Ali’den önce Karagöz geleneğinin izleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Gelenek hakkında daha detaylı bilgi edinebilmek ve Karagöz sanatının günümüzdeki durumunu ortaya koyabilmek adına, Ankara’nın Karagöz alanındaki Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcılarıyla mülâkatlar yapılarak çalışmaya yansıtılmıştır.

2. AYINDEN OYUNA GÖLGE OYUNU

2.1. Ayin ve Oyun Kavramları

Karagöz sanatı, gölge ve ışık ilişkisi içerisinde icra edilmektedir ve bu açıdan gölge tiyatrosu veya gölge oyunu türü olarak nitelendirilebilir. Fakat tüm renklerine rağmen “Karagöz bir gölge oyunudur” ifadesi Karagöz sanatının uygulanışı açısından eksik kalmaktadır. Karagöz’ün şekillendiği kültürel arka planı anlamak ve günümüzdeki hâlini almadan önceki tarihsel kökenlerini daha geniş bir bağlamda ele alabilmek için ritüelistik yapısıyla toplumsal ve dini bağlamda oyunlara zemin hazırlayan ayin ile bu ritüelistik mirası eğlence ve sanatla birleştirerek topluma mal eden oyun arasındaki geçişkenlikten, Karagöz’ün nasıl etkilendiğine değinmek gerekir.

Ayin, kültürle eş zamanlı bir kavramdır, oyunun varlığı ise evrenin insandan önceki döneminde bile kendisini hissettirmektedir. Oyun kavramı günümüzde insanla özdeşleşmiş olsa da gerek dini gerek mitolojik kaynakların hemen hepsinde insan üstü varlıkların (tanrılar, tanrıçalar vb.) üstünlük veya “yarış içerisinde oyun oynadıkları” söylenebilir. Bunun örneği hemen her toplumun yaratılış mitlerinde görülebileceği gibi Japonya’nın yaratılış mitindeki Tanrı İzanagi ve Tanrıça İzanami’nin, birçok sembolik oyun ve yarışın sonunda evreni oluşturmaları sürecinde de rastlanmaktadır (Rosenberg, 2003: 577-587). Bu nedenle oyunun varlığını insandan daha önce tutmak gerekir. Evrenin, dünyanın, yer, gök ve suyun ardından tüm canlıların “oynadıkları” bu yaratılış serüveni neticesinde insan, düşünebilme yeteneği sayesinde kültürün sahibi olmuştur. Yaşamı kolaylaştırmak isteyen insan, düşünebilme yeteneğini geliştirerek alet icat ederken oyunu ise bu bilinçli düşünme sürecinin öncesinde keşfetmiş olmalıdır. Tüm metinleri ve mitleri bir kenara bırakarak insan, yaratılan ilk canlı olarak kabul edildiğinde oyunun da insan tarafından keşfedilen ilk alanlardan biri olması muhtemeldir. Bu hususta, Johan Huizinga’nın *Homo-Ludens* kitabında yer alan “oyun kültürden önce başlar” (2006: 16) ifadesi de bu tezi desteklemektedir.

Latince “çocuk oyunu, yarışma, talih oyunu, ayinsel temsil ve genel olarak da sahne temsillerine” karşılık gelen “ludus ve ludera” kelimelerinden köklerini alan “homo-ludens” oyun oynayan insan anlamına gelmektedir (Huizinga, 2006: 58). Oynayan insan fikri, insanın sosyalleşme ihtiyacı ile doğrudan bağlantılıdır. Metin

And'ın oyuna ilişkin “günlük yaşamda bir ara veriş, bir dinlenme, günlük yaşamın bir süsü gibidir” (1974: 14) ifadeleri de oyun ve sosyalleşme arasındaki ilişkiyi doğrulamaktadır. İnsanın sosyalleşme ihtiyacı onun bireysellikten çıkarak birden çok bireyin varlığına dayanan toplumsal sürece girmesine sebep olmuştur. Çünkü canlının oyun mantalitesine baktığımızda oyunun bireyselliğe yakın olmadığı görülmektedir. Yeni doğan bir buzağının bir süre sonra ayağa kalkarak annesinin etrafındaki koşuşturması oyun kavramı içerisinde değerlendirdiğinde, bunu yalnızken yapmadığı ve bu bilinç dışı oyunu oynayabilmesi için bir eşe ya da en azından bir gözlemciye ihtiyaç duyduğu tespit edilebilir. Bu nedenle gerek iç güdüsel gerekse düşünsel olarak “oynayan insan” sosyal bir varlık olması nedeniyle bir eşe, ikinci bir varlığa, oyuncu, gözlemci ya da rakibe ihtiyaç duymaktadır.

İnsanın bireysellikten sıyrılarak toplumsallığa adım attığı süreçte, oyunun tek başına belirleyici bir unsur olmadığını söylemek gerekir. Huizinga; dil, düzen, hukuk, ticaret, endüstri, sanat, zanaat, şiir, bilgelik ve bilim gibi kültürel kavramların kökenlerinin bir kısmının oyunsal eylem alanında olduğuna işaret etmektedir (2006: 21). Huizinga'nın bu ifadesinden yola çıkarak toplumsallaşma sürecinin tek nedeni olmasa da önemli nedenlerinden birinin oyun olduğu söylenebilir. Diğer yandan oyunu sadece toplumsallıkla özdeşleştirerek bireysel yönünü ihmal etmek de doğru olmayacaktır. Öznellik kavramının bireysellik ile yakın ilişkisi düşünüldüğünde, insanın düşünebilme ve hayal gücü sayesinde oyun icat eden ve oyun kurucu özelliği bireysel bir tutum olarak ifade edilebilir. Bu konuyla ilgili daha net bir ifade kullanmak gerekirse, düşünsel oyunun “hayal” kavramından yoksun olması beklenemez. Bu konuda Bozkurt Güvenç, oyun kavramını insanın nesnel dünyası ile öznel dünyası arasında bir köprü olarak görür. Ona göre düş, gerçekliğin veya nesnelliğin karşısında yer alırken oyun ise düşle gerçeğin, nesnellikle öznelliğin uzlaşmasını sağlamaktadır (1994: 17). Bu bağlamda “ilksel oyun”un içgüdüsel bir tavır olarak insanın özünde bulunduğu varsayılırsa zamanla düşünme yeteneğine ve hayal gücüne sahip olan insanla birlikte; kuralları olan, zamanı, mekânı ve kişileri belirli bir biçim aldığı söylenebilir. Böylece oynayan insan, düşüncenin desteğiyle kültürlenme sürecine dâhil olmuş ve bireysellikten toplumsallığa doğru bir geçiş sağlamıştır. Düşünerek oynayan bireylerin sayısı arttıkça, oyun kavramı da çeşitlenmiş ve dans, spor, eğlence, savaş gibi birçok alanın oluşumunda etkili olmuştur. Toplumlarda güçlü olanın ön planda olduğu süreçte, kaynak arayışları

sonucunda ödülleri elde etme yöntemini de oyun yoluyla belirleyen insan, hayatın her aşamasında düşünerek oyun kurma becerisini günümüze kadar taşımayı başarmıştır. Erman Artun'un "insanoğlunun var olduğu günden bu yana farklı amaçlara farklı özlere ve formlara sahip olsa da oyun oynadığını kabul etmek kaçınılmazdır" (2013: 202) şeklindeki tespiti de geçmişten bugüne oyunun insan yaşamında ne denli önemli bir dinamik olduğunu doğrulamaktadır.

Tüm bu verilerle birlikte "ayinden oyuna" başlıklı bu bölümdeki "oyun" kavramı ile kastedilen dramatik yapısı olan tiyatral oyundur. Söz konusu oyunun kökenlerini ise ayin veya ritüel kavramı içinde bulmak mümkündür. Dramatik yapıya sahip oyunun, toplumsallıkla beraber insanın hayatında var olan ayin kavramıyla eş zamanlı olduğu söylenebilir. Sibel Özbudun, ayin kavramını "içsel tutarlılığı olan, sistemleştirilmiş ve genellikle bir mitos ya da gizemleştirilmiş bir tarihin yeniden canlandırılmasına yönelik ritler süreci" olarak tanımlar ve kuralları belirli olan bu süreç içerisindeki eylem ve davranışların sembolik anlamlarını tanımın içerisinde tutar (1997: 19). Bu tanımdan yola çıkarak ayin için insanın süreç içerisinde edindiği anlatıları veya şahit olduğu olayları belirli kalıplara oturttuğu ve zaman içinde kendi tasavvuruyla yoğurarak aktardığı söylenebilir. Bu aktarım sürecindeyse tutarlılığın, belirli bir sistem içerisinde sunulan kalıpların ve sembolik de olsa yeniden canlandırmanın önemine vurgu yapılmıştır. O hâlde ayin kavramı, insanın düşünce yapısının sistemleşmesiyle, doğa ve evrenle ilgili kavramlara anlamlar yükleyerek onları sembolize etmesinin ardından ortaya çıkmıştır. Fakat bu noktada ayin ile ilksel anlamdaki oyun kavramının arasına toplumsallığa vurgu yapan bir çizgi çekmek gerekir. Daha önce de vurgulandığı gibi ilksel anlamdaki oyun, bireysel bir tasavvurun ürünüyken ayinin ortaya çıkış sürecinde ise insanın toplumsallaşma sürecinin etkili olduğu söylenebilir.

John Zerzan, *Gelecekteki İlkel* kitabında insanın ve toplumun süreçlerine vurgu yaparken, insanın kendisini evcilleştirdiği sürece "özevcilleştirme" adını vermiş ve özevcilleştirmenin ise dil ve sanatın yanında ritüel yani ayinle birlikte mümkün olduğunu vurgulamıştır. Dil, sanat ve ayinle birlikte evcilleşen insan; bitkileri, hayvanları ve dolayısıyla doğayı da evcilleştirmeyi başararak, kontrolünü arttırmıştır (2013: 23). O hâlde ayin, insanın evcilleşerek doğayı kontrol altına almasının ve ardından toplumsallaşma sürecinin önemli sonuçlarından biri olarak tanımlanabilir.

Alan Dundes'in halk tanımında olduğu gibi; ortak bir meslek, dil veya din gibi ne olduğu önemli olmayan, en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunun (akt. Ekici, 1998: 143) oluşmasının ardından, bu halk kavramına bağlı olarak gelişen tüm topluluklar ilksel oyun kavramını sembolik bir sistem içerisinde geliştirerek, ayin kavramını ortaya çıkarmıştır. Ayin içerisindeki bu simgesel ve taklitsel unsurlar ise dramatik yapısı olan oyun kavramı ile yakından ilişkilidir. Nasıl ki ayin kavramının kökenlerini ilksel anlamdaki oyun kavramında bulmak mümkünse dramatik yapısı olan ve taklitlere yönelik olan oyunun kökenlerini de ayin kavramına dayandırmak mümkündür. Bu bağlamda ayin, insanın evcilleşerek toplumsallaşma sürecine geçişinde ve ilksel oyun ile dramatik oyun arasında bir köprü olmuştur.

Katılımcı gözlem kuramının öncüsü olan Bronislaw Malinowski ise ayini bir ihtiyaç olan inançla bağdaştırarak, ayin sırasında kullanılan dil, alet, koku vs. tüm unsurları büyü ve tılsımla açıklamaktadır. Hâlbuki Melanezya yerlilerinde gözlemleyip aktardığı büyüyle bağdaştırdığı ayinlerin içerisinde taklitsel süreçler de mevcuttur. Fakat Malinowski ayin kavramı ile oyun bağlantılı taklit kavramını ayrı tutmakta ve büyüün işlevselliğine vurgu yapmaktadır. Ayrıca tüm büyüsel süreçleri bir tiyatro oyununu yorumlar gibi aktarması, büyüsel ayinler için “sahne” ibaresini kullanması ayin ve oyun ilişkisi açısından önem arz etmektedir (2000: 69-73). Fakat ayin kavramını sadece inanç unsuru olarak kabul ederek tanrısal, doğa üstü ve korku unsuru yaratan bağlantılarla sunmak, ayinin eğlence işlevini ötelemektedir. Oysa günümüzde bile ritüellerden oyun, dans, eğlence gibi mutluluk veren işlevler çıkarıldığında, ritüelin sürdürülebilirliği zorlaşmaktadır. Malinowski'nin ayinleri sadece inançsal, mistik ve tanrısal anlamlarla donatan bu fikrine karşı çıkan Victor Turner, ritüellerin gözlemlenen boyutunun bütüncül bir değerlendirme için yeterli olmadığına dikkat çekerken, ritüellerde yer alan mevcut unsurların o toplum için anlamsal ve simgesel boyutları olduğuna vurgu yapmaktadır (2018: 18).

Arnold van Gennep'in ayrılma, geçiş ve bütünleşme şeklinde üç ayrı ayinsel evreden bahsettiği “geçiş ritlerini”, “communitas” yani “eşiksellik” kuramı ile destekleyen Turner; ayin sırasında bireyin bir önceki evreden bir sonraki evreye geçtiği bu eşiksel evreyi tüm kategori ve sınıflandırmaların eridiği “ikircikli” bir evre olarak tanımlamaktadır (akt. Emiroğlu ve Aydın, 2003: 325-26). Bu eşiksellik, bir

yandan bireyi ya da toplumu yalnızlaştıran ve kuralları gereği ötekileştiren bir evre olma ihtimali varken diğer yandan bir önceki “ayrılma” ya da bir sonraki “birleşme” evresine göre bireyi daha özgür ve sergilediği tavırlardan muaf kılması da mümkündür. Turner’ın eşiksellikliğinin ortaya çıkması için öncelikli olarak bir anlaşmazlık durumunun yani kaostan oluşması gerekir. Ardından tarafların oluşmasıyla birlikte anlaşmaya varılarak kozmosa geçiş kurallarının belirlenmesi gerekmektedir. Dolayısıyla tiyatral yapıya sahip olan oyun yani “sosyal drama”, kaostan kozmosa geçiş eşiğindeki bu süreçte sergilenen ritüellerin taklit, dans ve müzikle birleştiği noktada ortaya çıkmıştır (akt. Sağlam, 1997: 64). Bu eşiksellik evresi ayinin inançsal ve büyüsel yönleriyle de ilişkilidir fakat konu başlığı itibarıyla ayin kavramının büyüselliklerinden çok oyunsal kısmıyla ilerlemek yerinde olacaktır. Metin And bu iki kavramı “oyun ve büyü” başlığıyla etimolojik olarak incelemenin yanı sıra Turner’ın vurguladığı “sosyal drama” kavramının karşılığı olarak “oyun” ifadesini kullanmış ve oyunun kendine has bireysel olarak uygulandığının haricinde çeşitli öğelerle harmanlanarak büyüsel törenlerin içinde var olduğunu ifade etmektedir. Öte yandan ayinin lideri olan şamanın tören sırasında sergilediği dans unsurlarını, kullandığı çalgılarını, şiirsel anlatımla olayı dramatize etmesini, jest, mimik, taklit ve karnından ses çıkarma becerilerini; tiyatro, dans ve seyirlik oyunların kökeniyle bağdaştırmaktadır (1974: 24-31). O hâlde büyü ve dramatik oyunun, ayin içerisinde birbirlerini tamamladıkları ve dramının kökenlerinin büyüsel ya da ritüelistik olarak düzenlenen bu ayinlerde olduğu söylenebilir.

Aristoteles *Poetika*’da, sanatın kökenlerine değinirken temele “mimeris” yani “taklit” kavramını yerleştirmektedir. Taklit sırasında sanatçının ustalığıyla birlikte kullandığı nesnelerin ve araçların ritim, söz veya harmoni unsurlarının önemine vurgu yapmaktadır. Ona göre epik, trajik ya da komik hikâyelerin veya çalgılar eşliğinde söylenen şiirlerin hepsinin kökeninde, doğuştan gelen bir içtepi olan “taklit” yatmaktadır. Bir diğer yandan taklit edenlerin “sanatçı” olarak nitelendirildiği bu kaynakta, taklit edilenlerin eylemleriyle iyi ve kötüyü belirleyerek “karşıtlığı” oluşturduğu ifade edilmektedir (1987: 11-17). O hâlde kültürden önce başlayan “ilksel oyun” ayinle birlikte bir evrim sürecine girmiş, ayinsel oyun süreç içinde iyi ile kötünün arasında oluşan karşıtlık durumundan yola çıkarak ve taklitten beslenerek dramatik bir boyut kazanmış, bugünkü tiyatrunun temelini oluşturmuştur. Taklit konusu ve Huizinga’nın ifadesiyle “oyunun, oyun olmayan başka bir şey

karşısında ortaya çıktığı” varsayımı, oyunun ya da oyuncunun toplumu, doğayı ve evreni sentezlediğine işaret etmektedir (2006: 18). Bu bağlamda, karşıtlıklardan yola çıkarak olayları ayna niteliğinde bir esere dönüştüren taklitçiyi veya sanatçıyı dramatik anlamda “oyuncu” olarak kabul etmek gerekir. Öte yandan Aristoteles’in taklit kavramından hareketle karşıtlıklara vurgu yapan görüşü de bozulma ve düzen arasındaki geçiş evresinde tarafların oluşmasını vurgulayan Turner’ın eşiksellik kuramını beslemektedir. Söz konusu verilerden hareketle iyi-kötü, kaos-kozmos, bozulma-düzen gibi karşıtlıkların arasındaki oyunu eşiksel bir süreç, sahneyi ise eşik olarak kabul etmek yerinde olacaktır. O hâlde ister şiir okusun ister maske taksın isterse de büyü yapsın sergilediği temsil fark etmeksizin, ilksel oyunu ayine ayini de tiyatroya dönüştüren oyuncu her daim eşiktir.

Ayin ve oyun kavramlarının ardışık süreçlerle birbirlerini etkiledikleri göz önünde bulundurulduğunda, bu iki kavramla birlikte oyunun nesnesi olan “oyuncak” kavramını da göz ardı etmemek gerekir. Oyunun gerçekliğine ve sanatçının oyunu canlı tutmasına katkı sağlayacak tüm nesne, araç-gereç ve dekorlar; oyun, oyuncu ve oyuncak ilişkisi açısından önemlidir. Dramatik oyun, gerçeğin taklidi ya da yansıması olarak düşünüldüğünde oyuncakların, dekor veya diğer nesnelerin de gerçeğe bağlantılı olması gerekir. Bu bağlamda ayinsel süreçteki ilk eserlerin veya oyuncakların insanın inançsal tasavvurunun taklidi olduğunu düşünmek kaçınılmazdır. Bu taklitlerin sanatsal anlamda dönüşüm süreci ise düşünce ile başlamakta, çizgi ile devam etmekte ve ardından resim, heykel, yazı gibi diğer sanatsal ürünlerle çeşitlenerek günümüze kadar ulaşmaktadır. Hayal, sanatın temelini oluştururken alet yapan insan elindeki nesneyle hayallerini aktarmakta ve “ilksel sanat” ürünlerini ortaya koymaktadır. Bu açıdan, çizgi, resim, heykel ve ardından bir çağın başlangıcı sayılan yazı gibi medeniyetlerin birbiriyle iletişim yöntemi olan birçok keşif oyalanma ve eğlence bağlamında düşünüldüğünde “ilksel oyuncaklar” olarak değerlendirilebilir. Fakat mağara duvarına çizilen at ya da sığır figürlerinin oyalanmak amacıyla “oyuncak” anlamında çizilmiş olma ihtimalinden ziyade bu ilksel sanat ürünlerinin inançsal bir boyutta, büyü ve din ile bağdaştırıldığı görülmektedir.

İnsanın doğa ve evreni anlama ve anlamlandırma çabası göz önünde bulundurulduğunda, ortaya koyulan ilk figürlerin inançla bağdaştırılması anlaşılır bir

durumdur ve inanç sisteminin değişmesiyle birlikte bu figürler de soyut ve sanat kaygısı olan eserlere dönüşmüştür denilebilir. Resim ve heykel sanatını, arkeolojik bulgular neticesinde, antropolojik olarak başlangıçtan günümüze kadar evrensel boyutta değerlendiren Adnan Turani'nin, *Dünya Sanat Tarihi* kitabında bu sanatların gelişimini Buzul Çağı, Taş Çağı ve Primitif Halk Sanatları şeklinde tasnif ettiği görülmektedir. “Eskitaş Çağı” olarak da bilinen Buzul Çağı'nda inanç sisteminden ve soyut düşünceden yoksun vaziyette evreni gözlemleyen insan, ilk eserlerini kemik ve taştan yapılan aletlerle, basit hatlarla çizilen mağara resimleriyle ortaya koymuştur. Ortataş Çağı'na gelindiğinde, ölülerini değerli eşyalarıyla birlikte gömerek öldükten sonra yaşam inancına sahip olduğunu belli etmiş ve resimlerinde hayvanların yanı sıra insan figürleri de çizerek sembolik heykelciklerle birlikte soyut düşünce yapısını kazanmıştır. Toprak ve tarımla birlikte Yenitaş Çağı'na adım atan insan, bu dönemde daha çok yerleşikliğe yatırım yapmış ve sanatını mimari alanda oluşturmaya başlamıştır. Yiyecek-içecek kapları, “dolmen” adı verilen mezar odaları ve dikili mezar taşları alet yapımı ile başlayan heykel sanatının gelişim sürecini hızlandırmıştır. “Primitif Halk Sanatları” başlığını medeniyet ile insanlığın arasında bir köprü olarak değerlendiren Turani, iş bölümü, şehirleşme ve devletleşmeden yoksun olan, tohumun keşfiyle tarım odaklı yarı yerleşik bir kabile hayatı yaşayan insanın bu dönemde ortaya koyduğu sanat ürünlerini büyü ve din olmak üzere iki önemli unsura dayandırmaktadır. İnsanüstü güçlere sahip fakat tanrı fikrinden yoksun olan ve atalarının ruhlarını taşıyan sembolik tasvirler, figürler, maskeler ve heykel kafaları bu dönemde ortaya çıkmıştır. Atalar ruhu düşüncesiyle saygı duydukları kafaları ve heykelcikleri yapmaya başladıkları, bir inanç sistemi olarak kabul edilen bu süreç Maniheizm'dir. Evrenle iletişim içerisindeki insanın ruha olan saygısı, kaygısı ve merakı arttıkça bir başka inanç sistemi olan Totemizm ortaya çıkmıştır. Totemizm iyi ve kötüyü sembolize ederek ruha ve doğaya mana yüklerken insana da sanatsal beceriler kazandırmıştır. Yanlış, kötüyü ve haramı sembolize eden “tabu” ise şeytani denilebilecek figür ve maskelere esin kaynağı olmuştur. Primitif dönem figürlerini yapmak için oyulan ahşap, taş ya da diğer nesneler ustalıkla şekillendirilmiş ve gerçeğin taklidi olan bu figürlere yansıtılmıştır (Turani: 2010: 11-42).

Bu bilgilerden hareketle insanın; soyut düşünceden yoksun olan ve ilk eserleri sayılan mağara resimleri sayesinde “çizebilme” ve soyut düşünce edinimiyle birlikte

ölümü anlamaya çalışarak ruhun ölümden sonraki yaşamıyla bağlantılı olarak diktiği mezar taşları sayesinde de “nesneyi oyabilme” yetisini kazandığı söylenebilir. Düşünebilen, alet yapabilen, oyun ve ayin serüveni içerisindeki insanın ruhu anlamlandırma serüveni dünden bugüne, bugünden de yarınlara bir miras gibi görünse de doğada kalma ve doğayı şekillendirebilme gücünü kendisinde hisseden insan, inanç dünyasını şekillendirmekten de yoksun kalmamıştır. İnsanın ruhlara yüklediği mana ve tabularla ilgili fikirleri “Animizm” ile ilk ortaya atan Edward B. Tylor’a göre; insan, uyku sırasında farklı mekânlarda gezindiği, farklı zamanlarda bulunduğu ve farklı kişilerle görüştüğü rüya aracılığıyla ruh inancına ulaşmıştır. Yatağında uyuduğu hâlde bedenini terk ederek, gezip dolaşabilen bu “şey” ruh olmalıdır ve bu ruh bedeni rüya sırasında kısmen, ölümden ise tamamen terk etmektedir (akt. Örnek, 2014: 29). Primitif dönem insanının “yeniden canlandırma” çabasıyla ortaya çıkan bu düşünce, gerçeklerinin taklidi olan objeler aracılığıyla atalarının ruhuna bir yaşam alanı sunmuştur. Animizmle birlikte oluşan, ruhu anlamaya ve kavramaya yönelik bu düşünce zamanla insan gibi yaşamsal belirtiler gösteren diğer canlılara ve cansız nesnelere de yüklenerek; küçük figürlerin, maskelerin ve heykellerin yerini mana, totem veya tabularla yüklü olan gerçeğin taklidini yansıtan heykeller almıştır.

Altındal kitap serisinde “taklit” kelimesine çokça yer veren James G. Frazer, taklit büyülerinin farklı toplum ve kabileye has birçok örneğini aktarırken, bu ritüeller sırasında kullanılan totem, oyuncak veya bebek figürleri için “kukla” ifadesini kullanmaktadır. Karşılığı günümüze kadar uzanan taklit ve büyü ilişkisini “ölüm ve yeniden diriliş ya da erginlemede yeniden doğma taklitlerinin, yabanılık aşamasının çok ötesine geçmiş olan halklar arasında hâlâ sürmekte olduğu, en azından izlerinin kaldığı görülmektedir” (2004 (b): 321) şeklinde ifade etmektedir. O hâlde insan, buzul çağından primitif dönemin sonuna kadar inanç ve felsefi dünyasının etkisiyle mağara duvarlarına resimler çizerek, küçük figürleri, maske ve heykelleri oyarak; alet yapma ve “yaptığı aletle eser üretme” becerisini geliştirmiş ve bugünkü “kukla” oyuncağının temellerini atmıştır. Tüm bu bilgiler ışığında günümüzdeki oyuncak bebek, kukla ya da gölge oyunu figürü olarak bilinen tasvirin kültürel kökenlerini ise insanın ruh, mana ve tabu gibi soyut kavramlara anlam yükleme, hükmetme ya da onlarla bağ kurma isteğiyle uyguladığı taklitsel büyülere dayandırmak mümkündür.

2.2. Gölgenin Doğuşu

Nesneye herhangi bir kaynaktan ışık çarptığında, nesnenin aydınlanan yüzünün aksi yönünde oluşan karanlığa gölge adı verilir (URL 1). O hâlde gölgenin oluşabilmesi için birinci unsur ışık, ikinci unsur ise bu ışıkla kesişen bir nesnenin olması gerekmekte ve ışık ile nesnenin kesişerek gölgeyi oluşturabilmesi için de bu iki unsurun birbirinden yoksun olmaması gerekmektedir. Dolayısıyla nesneden yoksun ışığın veya ışıktan yoksun nesnenin gölge oluşturması beklenemez. Gölge ile ilgili bu gibi ifadeler fizik biliminin alanı iken bu çalışmada gölge kavramı insan ve kültür ilişkisi bağlamında değerlendirilecektir. Bu bağlamda gerek mitlerde gerekse dini/ilahi kaynaklarda güneş, ay, yıldızlar ve ateşin ortaya çıkışı ya da varlığı konusuna değinilecektir. Bu ışık kaynaklarına çeşitli dönemlerde insanın tasavvurunun bir sonucu olarak farklı anlamlar yüklenmiş olsa da insanlığın başlangıcından bugüne ışığın var olduğu kesindir. Bununla birlikte insanlığın en eski sözlü kaynakları olarak varsayılan yaratılış mitlerine veya dini/ilahi kaynaklara bakıldığında, ışığın insandan daha eski olduğu ortaya çıkmaktadır. Donna Rosenberg'in *Dünya Mitolojileri* kitabının Babil söylenceleri kısmında aktarılan ve bir yaratılış destanı olan Enuma Eliş; “başlangıçta sadece su ve onun üzerinde salınıp duran sis mevcuttu” diye başlamaktadır. Tanrı Marduk, insanı yaratma aşamasına gelene kadar bütün dünyayı ve evreni düzene sokmuş, güneş ve ayı yarattıktan sonra Babil şehrine hizmet edecek olan insanı yaratmıştır (2003: 245-253). Öte yandan eserin bir başka bölümünde “Yin-Yang” felsefesini de içinde barındıran Çin mitinde; öncesinde karanlıkta ve yumurtanın içinde bulunan evrenin kozmosa geçiş süreci, yaratıcı Pangu’nun çabasıyla 18.000 yıl sürmektedir. Mite göre, yer ve gök Pangu tarafından ayrıldıktan sonraki süreç de şu şekilde anlatılmaktadır:

Pangu'nun başındaki saçları ve kaşları, gezegenleri ve yıldızları oluşturdular. Sol gözü güneşi, sağ gözü ayı oluşturdu. Eti yeryüzündeki toprak ve kanı okyanus ve ırmaklar oldu. Dişleri ve kemikleri kayaları, mineralleri ve değerli taşları oluşturdular. Soluğu bulutları ve rüzgârı, sesi ise yıldırımı ve fırtınayı oluşturdu. Teri yağmur ve çiçe dönüştü. Bedenindeki tüyler ağaçları, bitkileri ve çiçekleri oluştururken derisinde yaşayan asalaklar, hayvanlara ve balıklara dönüştüler. Sonrasında, Ana Tanrıça Nügua ilk insanları yarattı (2003: 562-63).

Walter J. Ong’un ifadesiyle yazı ve matbaanın bilinmediği, iletişimin yalnızca konuşma ile sağlandığı “birincil sözlü kültür” ortamının ürünleri sayılan (2014: 23) ve Mircea Eliade’nin başlangıcın ve yaratılışın, gerçek ve kutsal “öyküleri” olarak

nitelendirdiği mitlerden (2001:16) yola çıkarak, ışığın insandan önce var olduğu doğrulanmaktadır. Semavi dinlerde ise insanın yaratılışının evren, yer, gök, bitki ve hayvanlardan sonra gerçekleştiği görülmektedir. İslamiyet'in kutsal kitabı *Kur'an-ı Kerim*'e göre, ilk insan Hz. Âdem'in yeryüzünden sonra yaratıldığı, “toprakten” yaratılmış olmasından da anlaşılmaktadır. *Kur'an* evrenle ilgili yaratım süreçlerinde yeryüzü ve gökyüzünden bahsederken, insanı bu altı günlük sürece dâhil etmemektedir. İnsanın cennetten yeryüzüne inmesi ya da “kovulması” konusundaki ayetlere bakıldığında da gerek cennette gerekse yeryüzünde ışığın (güneş, ay, yıldızlar) insandan önce var olduğu anlaşılmaktadır (Altuntaş ve Şahin, 2011: 8-9). Başlangıçta olanları anlatan ve yaratılışla ilgili olan bu metinlerdeki ışık kaynağı sadece güneş ve ayla sınırlı olmayıp yıldızlar, şimşek ve yıldırım da bu sürecin ışık kaynakları arasındadır. O hâlde ışık ve dolayısıyla gölge kavramı, insandan önce olan dünya ve evrenin yaratılış sürecinin bir ürünüdür ve bu durum ilk yaşam belirtisinden bugüne kadar insanın gölgeyle temasının olduğunu ispatıdır.

Aydınlık olan yeryüzüne indiğinde ya da geldiğinde aynı zamanda ışığı kesen bir nesne de olan insanın, gölgesine tepkiler göstererek mana yükleme çabasına giriştiği muhtemeldir. İnsanların sergilediği tahmin edilen bu tepkisel durumu, hayvanlarda da “içgüdüsel bir refleks” olarak gözlemlemek mümkündür. Örneğin bir kedinin kendi gölgesini aniden gördüğünde korkarak, tüylerini kabartıp zıplaması doğuştan gelen bir refleks veya içgüdü; herhangi bir nesnenin gölgesini oyuncak olarak algılayıp gölgeyi kovalaması öğrenilmiş bir davranış biçimi olarak açıklanabilir. Buradan yola çıkarak insanın gölgeyle veya kendi gölgesiyle ilk karşılaşmasında, önceleri bilinç dışı sonrasında ise bilinçli bir şekilde tavırlar sergilediği düşünülebilir. Cisimle birlikte hareket eden bu karanlık “şey” bugün bile içgüdüsel bir tepki olarak insanda korku hissi oluşturmaktadır. Korkuyla başlayan bu ilksel süreçte gölgenin fiziki bir tehdit unsuru olmadığının anlaşılmasıyla birlikte insanın gölgeyi zamanla eğlence unsuru ya da oyuncak olarak konumlandığı söylenebilir. Tıpkı günümüzde yeni doğmuş bir bebeğin herhangi bir zemine yansıtılarak eller aracılığıyla yapılan gölge oyununa, konuşma çabası içerisinde ve tebessümle verdiği tepkiler gibi ilk insanlar da zamanla varlığına alıştıkları gölgeye benzer tepkiler vermiş ve bir anlamda “gölgeyi evcilleştirmiş” olabilirler. Bu bir varsayım olmakla birlikte gölgenin evcilleşmesine sebep olan durumun “ışığın evcilleşmesi” olduğunu vurgulamak gerekir.

İnsanlığın kültürel tarihine bakıldığında ışığın evcilleşmesinin ateşin keşfi ile başladığı görülmektedir. Evrimsel süreçte mağaralardaki fosillerden ve ocak kalıntılarından hareketle ateşi kontrol altına alarak yemeğini pişiren, ısınan ve ateş sayesinde hayvanlardan korunan ilk insan Homo Erectus'tur (Kottak, 2002, 209). Günümüzden yaklaşık bir buçuk milyon yıl önce mağarasına taşıdığı ateşi evcilleştiren insan, ateşten birçok alanda faydalanmasının yanı sıra onu bir ışık kaynağı olarak da kullanmıştır. Dolayısıyla insan, ateşle birlikte ışığı, ışıkla birlikte de gölgeyi evcilleştirmiştir. Karanlığı aydınlatan ateşin oluşturduğu hareketli gölgeler, zamanla sembolik anlamlarla donatılmış ve böylelikle insan ateşi ve gölgeyi ritüelistik sürece dâhil etmiştir. Frazer'ın "yabanıl" olarak nitelendirdiği kabile toplumlarının mitlerine bakıldığında, insanların gölgesini kendi ruhu olarak ve kendisinin canlı bir parçasıymış gibi gördüğü anlaşılmaktadır. Gölge çoğu durumda ruhla eş tutulur ve büyü yoluyla acı verme, sağaltım veya kişinin canını alma gibi durumlarda gölgenin varlığından yararlanılır (Frazer, 2004(a): 140). Rosenberg'in aktardığı Odysseia'da ise gölge, ölümden sonra yer altında yaşayan ruhu işaret eder ve tanrılar katında, gücü simgelemektedir (2003: 133-177). *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı* kitabının "Ruh ve Gölge Sözcüklerinin Yol Açtığı Anlam Karmaşası" başlığında, diğer araştırmacıların verilerinden yola çıkan Lévy-Bruhl "Gölgeyi yalnızca yerde çevresi ışık alan ve bedenin biçimini yeniden üreten koyu bir karaltı değil aynı zamanda kişinin "ruhu" yani "yaşam" ya da "yaşamsal ilke" olarak anlamak gerekmektedir" şeklindeki tespiti ile gölge ile ruh arasındaki bağlantıya dikkat çekmektedir (2006: 143). Antropolog Marvin Harris, Hindistan'daki "kast sistemi"nin evrelerini; din adamları, askerler, esnaf ve sanatkârlar ile dokunulmazlar olarak tasnif eder ve üst kasta mensup üyelerin alt kasta bulunan üyelerden gelen yeme içme ikramlarını kabul etmediğini hatta en aşağıdaki kast olan dokunulmazların yani "parya"ların gölgesinin bile kirliliği sayıldığını söylemektedir (akt. Güvenç, 1979: 263). *Güney Sibiry Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri* isimli kaynakta ise Hakas Türkleri için gölge, kâinatın ışıklı bölgesi olan "Orta Dünya" denilen alanda yaşayan insanı simgelerken ölümler ile başka dünyadan olanların gölgesi oluşmamaktadır. Kişinin ölüp toprağa gömüldüğü andan sonraki kırk gün boyunca oluşan kasırgaya "ebertih" denir ve aslında bu ölen kişinin gölgesinin kasırga şeklindeki görünümüdür. (Lvova vd, 2013(b): 93-122). Gölgeye yüklenen bu simgesel manalar, gölgeyi "karartı ya da serinlik yer" anlamının dışında,

inançsal ve büyüsel bir alana sürükleyerek ayinle buluşturmuştur. Örneklerden de anlaşılacağı üzere gölge, çoğu kültürde insanın ruhuyla eş tutulmaktadır. O hâlde birçok hastalığın kaynağının ruh olduğu düşüncesinden hareketle kişinin hastalığının ruhuyla, ruhun hastalığının ise kişinin gölgesiyle bağlantılı olduğu ve bu hastalık durumunun şaman aracılığıyla kişinin gölgesine uygulanan sağaltım yolları sayesinde şifaya kavuştuğu anlaşılmaktadır. Tıpkı oyun ve ayin sürecinde olduğu gibi gölge ve ayin ilişkisinde de taklit kavramından faydalanılmaktadır ve gölge, şaman tarafından taklitsel bir unsurla bağdaştırılarak, ritüelistik sürece dâhil edilmektedir. Öte yandan gölge kavramında somut manada karanlık ve aydınlık, soyut manada ise beden ve ruh karşıtlığı görülmektedir. Dolayısıyla hem taklit hem de zıtlık unsurlarını içerisinde barındıran gölge kavramının gerek ayin gerekse oyun sürecinde doğrudan ya da dolaylı olarak yer aldığı ve sürecin bir parçası olduğu anlaşılmaktadır.

Gölgenin bu ritüelistik süreç içerisinde ataların ruhunun ya da gölgesinin yüklü olduğu totemler ve maskeler aracılığıyla dramatik oyuna dönüşüm aşaması, gölge oyununun kökenlerine işaret etmektedir. Bu bağlamda şamanların liderliğinde evrilen bu sürece, şamana yüklenen görevlere, kullandığı öğelere, nesnelere ve tavırlarına; drama ve tiyatro kavramlarıyla bağlantısı açısından da bakmak gerekir. Metin And'ın "ruhların efendisi" olarak nitelendirdiği şaman, ruhlar alemi ya da ölümlerle günlük hayat arasında bir aracıdır ve fal aracılığıyla gelecekte haber verip, avcı toplayıcılık ya da tarımla ilgili büyü yaparak bereketi arttırmaktadır. Şamanın özellikleri arasında ruhlarla iletişimine, hekimliğine ve büyücülüğüne vurgu yaparken tüm bu ayinler sırasında seyircinin önemine dikkat çekmektedir. Seyirci karşısına çıkacak olan şaman; kıyafetleri, çalgıları ve makyajı ile ön hazırlığını tamamladıktan sonra ayin için önemli sayılan çatışmayı oluşturmaya başlamaktadır. Çatışma, şaman ile ruhlar arasındadır ve şaman düzeni sağlayana kadar büyüsel sürecin haricinde tiyatroyla ilişkili olarak sözlü anlatım, taklit, enstrüman, müzik, dans, jest ve mimik kullanımı gibi birçok öğeye başvurmaktadır. And'a göre bunların hepsinin karışımı, tiyatronun en temelinde bulunan tek oyuncuda yani şamanın kişiliğinde görülmektedir (1974: 384-85). Oyun, trajedi ve dramın kökenlerinin şaman ayinlerinde olduğuna işaret eden kaynaklardan hareketle içerisinde hem ritüelistik unsurları barındıran hem de bir tiyatro türü olan gölge oyununun kökenleri de bu ayinlerde yatmaktadır. Dünyada gölge oyununa sahip coğrafyalara bakıldığında hemen hepsinin gölge oyunu oluşum

süreçlerinde mitlerin ve ritüellerin önemi ortaya çıkmaktadır. Gölge oyununa yönelik bu tespit Süleyman Arısoy tarafından yine Şamanizm'deki ateş kültüne dayandırılmaktadır. Arısoy'a göre ilkel insan ateşi üretmiş, ateş gölgeyi oluşturmuş ve gölgenin karanlıktaki dansına yüklenen iyi ve kötü ruh manaları düşünce yoluyla mit ve inançlara kaynaklık etmiştir. Dolayısıyla gölge oyunu, ateş kültüründen doğmuş, evrensel bir nitelik ve nicelik kazanmıştır (1977: 34-33). O hâlde ritüelistik simgeler taklidin, taklit oyunun, oyun da tiyatronun kökenini oluşturmuş; simgeden gölgeye doğru gerçekleşen bu dönüşüm sürecinde ışık kaynağı kullanılarak yansıtılan nesneler de bugünkü gölge oyununun ve kuklalarının ilk örnekleri olmuştur.

Bu ilk örneklerin ortaya çıktığı medeniyetler ya da coğrafya konusunda, Asya'dan Avrupa'ya veya Avrupa'dan Asya'ya doğru yayıldığı yönünde iki farklı görüş vardır ve kaynaklara göre bu görüşlerden tutarlı olanı gölge oyununun Asya'dan doğup Avrupa'ya doğru yayıldığı şeklindedir. Asya'dan Avrupa'ya doğru yayıldığını ifade eden görüşler ise gölge oyununun kökenini Hindistan, Endonezya (Cava) veya Çin olmak üzere üç farklı kültüre dayandırmaktadır. *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleniğin İcadı* adlı kitapta Fan Pen Chen'in "Dünyada Gölge Oyunu" başlıklı yazısında farklı görüşler, yeni iddiaların eşliğinde karşılaştırmalı olarak değerlendirilirken gölge oyununun kökeni olarak Hindistan işaret edilmekte ve en eski gölge oyunu temsilleri sayılan "Tholu Bommalatta, Keelu Bomme, Tagalu Gombe Atta, Ravanaçhaya gibi temsillerin kökeninin M.Ö. 200 yılına kadar dayandığı savunulmaktadır. Chen'e göre kökenini Hindistan'dan alan Endonezya (Cava) gölge oyunuyla bağlantılı olduğu tahmin edilen en eski tabir "wayang"tır ve bu terim kukla anlamına gelmektedir. M.S. 840 yıllarında bakır levhalara işlenen kayıtlarda geçen "wayang" ifadesinin gölge oyunu ile bağlantılı olduğu düşünülse de gölge oyunu anlamına gelen "wayang kulit"ın en eski kayıtlarına XI. yüzyılda rastlanmaktadır (akt. Peri Efe, 2013: 9-12). Jayadeva Tilakasiri de *Asya Kukla Tiyatrosu* kitabında, gölge oyununun kökenini Cava'ya dayandıran araştırmacıların tezlerine karşı çıkmaktadır. Ona göre dönemin ticari merkezi ve lideri olan Hindistan'ın, ticari yollar sayesinde çevresini kültürel olarak etkilemesi kaçınılmazdır ve destanlar, sözlü gelenekler, dil ve inanç biçimleri bu tüccarlar sayesinde çevre medeniyetlerle buluşmuştur. Dolayısıyla gölge oyunu da dönemin baskın kültürü olan Hindistan'da ortaya çıkmış, buradan Endonezya ve Çine yayılmış, Endonezya'dan Tayland, Kamboçya ve Malay kültürlerine, Çin'den de

Afrika, Anadolu ve Avrupa kültürlerine aktarılmıştır. Tilakasiri Hindistan’da doğan gölge oyununun yayılma sürecinde Cava ve Çin’in önemine de vurgu yapmaktadır (Tilakasiri, 2008: 25-30). Metin And ise gölge oyununun Cava kökenli olabileceğini savunurken; gölge oyununun kökenlerine dair Çin kaynaklarının yakın tarihi işaret etmesi, Hindistan kaynaklarınsa çelişkili olması nedeniyle bu kanıya vardığını ifade etmektedir. (1977: 17). And’ın bu ifadeleri gölge oyunun Cava’dan doğup Hindistan ve Çin’e yayıldığına işaret etse de son dönem araştırma ve metinlerinden yola çıkarak gölge oyununun kökenlerinin Hindistan’a dayandırmak yerinde olacaktır. Çünkü Hint medeniyeti uzun yıllar bu coğrafyanın en eski inanç ve kültürlerini barındıran kadim bir medeniyet olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayinden oyuna dönüşen gölge oyunu ve totemin kuklaya, figüre ya da tasvire dönüşmesiyle birlikte dramatik bir yapıya ulaşmak için öncelikli olarak “medeniyet” kavramına ihtiyaç duymuş olmalıdır. Bu medeniyetin de gölge oyununun ilk kanıtlarını barındıran ve sürecin içerisinde hem başat kültür olan hem de o coğrafyada kültürel yayılmacı bir politika izleyen Hindistan olma ihtimali yüksek görünmektedir.

Hindistan, Endonezya ve Çin’de ilk örneklerine rastlanan gölge oyunu unsurlarındaki terimler arasında farklılıklar olsa da uygulanış biçimleri ve içerilerinde benzerlikler görülmektedir. And’a göre Hindistan’daki ilk gölge oyunlarında “Chayanataka, Tholubommalata, Togalu Bommai Ata, Cakkala Gombai Aata, Ravan Çhaya, Çarma Bahuli Nati, Nilal Katçi” gibi bölgesel dil farklılıkları da içeren çeşitli isimler görülmektedir (1977: 124). Öte yandan gölge oyunu ifadesine karşılık olarak Çin’de “Ying-Hsi”; Tayvan’da “Pi Ying Shi”; Endonezya’da “Wayang, Wayang Kulit, Wayang Klitik, Wayang Topeng”; Malezya’da “Wayang Siam, Wayang Cava”; Tayland’da “Nang Yai, Nang Talung”; Kamboçya’da “Nang Sbek, Nang Kalung” gibi ses olarak farklı ya da benzer yanları olan fakat kelime kökeni olarak “gölge” kavramından doğan isimler görülmektedir (1977: 147-220). Yine aynı kaynaktan yola çıkarak oyunların içeriklerine bakıldığında inanç, totem, tabu ve mitoslardan beslenerek toplumsal çizgileri yansıttıkları, bilgiyi doğrudan ya da gizemli bir biçimde aktardıkları, doğum, düğün, hastalık ve afet durumlarında oynatılıp cenazelerde oynatılmadıkları, büyüsel ve ritüelistik özelliklere sahip oldukları, düalite yoluyla karşıtlık ilkesinden faydalandıkları, animizmle bağlantılı olarak atalar ruhuna yönelik canlandırmalar yaptıkları ve bu ruhtan kutsal bir güç aldıkları ortak özellik olarak gözlemlenmektedir (1977: 76-81). Gölge oyunu

oyuncularının benzer yanları ise deriyi işleyebilen, metin yazabilen, enstrüman çalabilen, müzik, resim, tiyatro ve el işi gibi becerileri olan, mizah ve doğaçlama yeteneğine sahip kişiler olmasıdır. Oynatıcıların sanatı yaymak için seyyah gibi gezmeleri de ortak özellikleri arasındadır (1977: 50-51).

Ortak yanlarına değinilen ve Asya’da köklerine rastlanan bu gölge oyunları gerek içeriği gerek uygulanışı gerekse tasvirlerinin yapılışı bakımından dünyadaki birçok gölge oyununun kökenini oluşturmaktadır. And’ın tespitine göre gölge oyunlarının ve oynatıcılarının ortak özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, dünyada “Türk Gölge Oyunu” olarak bilinen Karagöz’ün bu coğrafyalardaki gölge oyunları ile benzer yanlarının oldukça fazla olduğu görülmektedir. Tilakasiri’ye göre gölge oyununun Avrupa’ya geçiş serüveni, Müslüman ülkelerin bu oyunu Hindistan ve Cava’dan alarak Kuzey Afrika, Arabistan, Mısır, İran ve Türkiye topraklarına taşınmasıyla başlar ve Orta Doğu topraklarındaki en meşhur gölge oyunu figürü Türkiye’deki Karagöz’dür (2008: 29-30). Dolayısıyla Hindistan’dan köklerini alarak Endonezya (Cava) ve Çin üzerinden Asya’ya yayılan ve bu coğrafyadan dünyaya açılan gölge oyunu, uğradığı medeniyetlerin kültürleriyle yoğrularak yeni formlar kazanmış ve Anadolu’ya ulaştığında kazandığı bu yeni biçimin adı Karagöz olmuştur.



3. TÜRKLERDE GÖLGE OYUNU VE “KARAGÖZ”

3.1. Türklerde Gölge Oyunu

Dünyada gölge oyununun çıkış noktası Hindistan, Endonezya ve Çin’i işaret etmekteyken, Karagöz’ün Türk kültürü ile buluşması ve Anadolu’ya gelişi hakkındaki kesin kaynaklar günümüzden Osmanlı Dönemine kadar gidebilmektedir. Metin merkezli değerlendirilebilecek bu kaynaklardaki görüşler; Anadolu’ya gölge oyununun Moğol akınlarıyla birlikte Çin’den geldiği veya Mısır’ın alınmasıyla birlikte bu coğrafyadan İstanbul’a getirildiği şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Bu görüşlerin haricindeki bağlam merkezli “varsayımlar” olarak değerlendirilebilecek köken arayışları ise Türk gölge oyununun geçmişini M.Ö. V. yüzyıla kadar dayandırmaktadır. Gölge oyunu üzerine farklı tezler sunan bu değerlendirmelere karşılaştırmalı olarak bakabilmek için dünyada olduğu gibi Türk kültüründe de gölge oyunundan önce olduğu düşünülen kukla kavramına değinmek gerekir. Bill Baird kukla için “ilk insanların yaptıkları totemlere, şaman danslarında kullanılan maskelere, gerçekten yanılsamaya ve yanılsamadan gerçekliğe ulaştığımız bir illüzyondur” tanımını kullanmaktadır (akt. Bayrak, Ö. ve Çelik, M. 2019: 11-31). Bu tanımdan yola çıkarak Türk kültüründe oyun ve ayin sürecine, şamanların ayin sırasında kullandığı maskelere, ruh ve mana yüklü taklitsel totem unsurlarına bakmak gerekir. Yaşar Çoruhlu, Altay şaman kıyafetleri olan “manyak”ların üzerinde bulunan bebek figürlerine ve çingiraklara değinirken bebek figürlerinin yani kuklaların Ülgen’in oğulları ya da kızlarını sembolize ettiğini ve çingirakların da bunların ruhlarını çağırmada bir ses aracı olarak kullanıldığını ifade etmektedir (2012: 77). Andrey Viktoroviç Anohin, *Altay Şamanlığına Ait Materyaller* adlı kitabında şaman kıyafeti “manyak” üzerindeki bu bebelere benzer şekilde değinilirken Anohin’in şaman davulları üzerine tespitleri de konu açısından önem arz etmektedir. Anohin’e göre kayın ağacından yapılan ve insan biçiminde oyularak davula takılan sap kısmına “davulun sahibi” anlamına gelen “eezi” denilmekte ve “eezi” ölmüş, eski bir şamanı simgelemektedir. (2006: 60) Altay Türklerinin, insan ile Ülgen arasında bir aracı olan “Yayık” adlı göksel ruh için bahar döneminde yaptıkları saç hazırlıkları da kukla açısından önemlidir. Yayık için, beyaz bir kumaş parçasından baş, kulak, ayak, kol ve kuyruğu olan bir tasvirin ayaklarına kırmızı şeritten kurdeleler dikilerek yirmi-otuz adet kukla yapılmakta ve bu kuklalar beyaz bir ipe bağlanarak iki kayın ağacı arasına gerilmektedir (2006: 14).

Bu bilgilerden Türklerin tanrıya ya da ruhlara ulaşmak için ayin ve oyun süreci bağlamında kuklayı bir aracı olarak kullandıkları anlaşılmaktadır. Şamanlığın bir aktarım süreci olduğu göz önünde bulundurulduğunda kıyafetlerinde, davullarında veya ayinlerinde kullandıkları bu kuklaların kökenleri günümüzden binlerce yıl öncesine dayandırılabilir. Dolayısıyla Türklerdeki Şamanizm, Totemizm veya Gök Tanrı inançları, sanat unsurları arasında sayılan tasvir, resim, oymacılık ve bebek yapımı gibi alanlara hâkimiyetlerini de arttırmıştır. Öte yandan bu süreçte kukla tiyatrosu veya gölge oyunu ile bağdaşan herhangi bir materyal ya da sözlü anlatı olmasa bile tıpkı dünyada olduğu gibi Türklerde de kuklanın kökenlerini ayinlerde, totemlerde ve şamanın dansında bulmak mümkündür.



Resim 3. 1. Griffinli Eyer Örtüsü (M.Ö. III-IV. Yüzyıl / Malzeme: Keçe, Yün, İplik).

Türklerin, gölge oyununun hammaddesi olan deri ile olan ilişkisini ise M.Ö. V. yüzyıla kadar götürmek mümkündür. “Pazırık Kurganı”ndan çıkan, İskitlere ait olduğu kesinleşen ve günümüzde Rusya, Sankt-Petersburg’ta bulunan Hermitage (Ermitaj) Müzesi’nde sergilenen envanterler; İskitlerin başta altın olmak üzere çeşitli madenlerle birlikte deriyi de işleme becerilerini birçok örnekle ispat etmektedir. Türk dokuma sanatının en eski örneği olan “Pazırık Halısı” şüphesiz ki kurgandan çıkanlar

arasında en önemli envanterdir fakat deri envanterler, Türk gölge oyununa köken arayışı konusuna hareketlilik kazandırmıştır.



Resim 3. 2. Horozlar (M.Ö. V. Yüzyıl / Malzeme: Deri).



Resim 3. 3. Horoz Heykelciği (M.Ö. V. Yüzyıl / Malzeme: Deri).



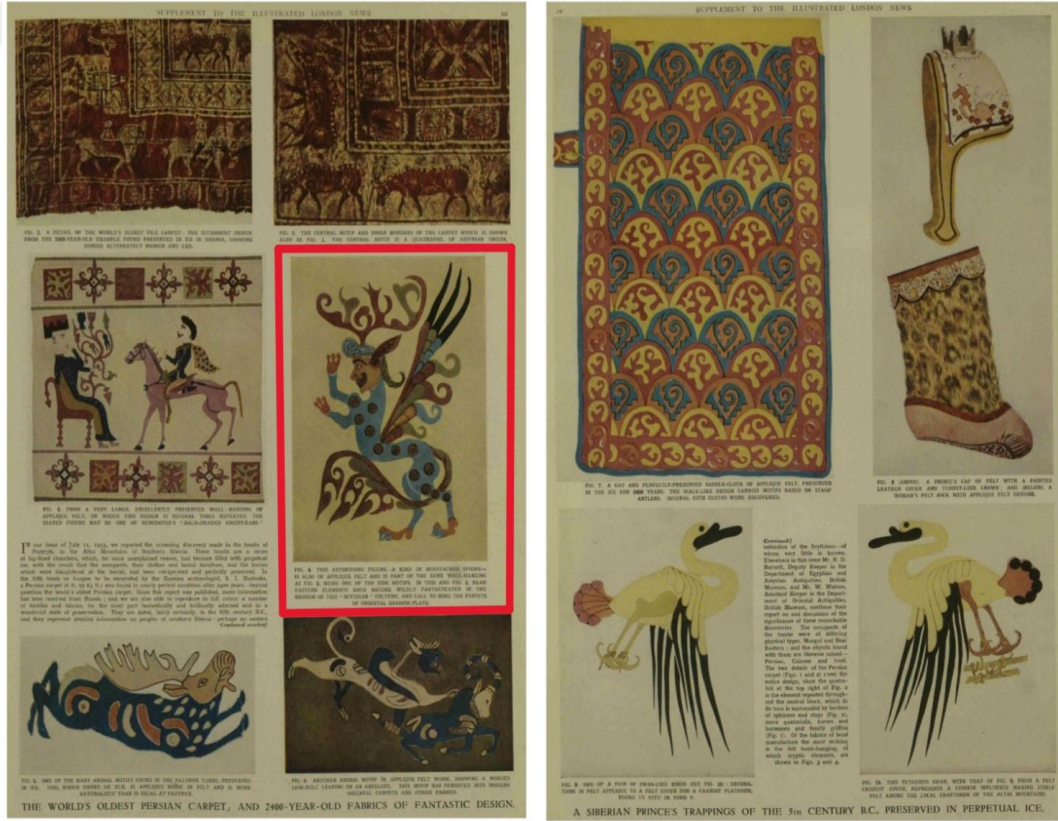
Resim 3. 4. Bir Eyer Örtüsünün Parçası (M.Ö. V. Yüzyıl / Malzeme: Deri).

Bill Baird, *The Art of The Puppet* kitabında, Resim 4'teki işlenmiş deriyi delil göstererek, bu derinin gölge kuklalarına olan benzerliğinden bahsetmektedir (akt. Ekler, 2008: 34). Fakat aynı deri, farklı bir envanter numarası ile Resim 5'teki gibi eyer örtüsü üzerinde applike olarak durmaktadır.



Resim 3. 5. Eyer Kılıfı (M.Ö. V. Yüzyıl / Malzeme: Deri).

Pazırık Kurganı ve Türk gölge oyunu ilişkisindeki bir diğer iddialı başlık da “Karagöz’ün Atası” meselesidir. Türk düğümleri ile ön plana çıkan “Pazırık Halısı”nın haricinde bulunan ve keçeden yapılan bir başka halı üzerindeki görseller, Karagöz ile bağdaştırılmaktadır. The Illustrated London News Dergisi’nin resimli kısmında, R.D. Barnette ve W. Watson tarafından 1955 yılında yayımlanan makalede; Pazırık Kurganı’ndan çıkan Türk düğümlü dokuma halının Pers kökenli olduğu iddia edilirken Asur halısı olduğu ileri sürülen, “Atlı Süvari” görselinin olduğu keçe halının bir parçası olan insan başlı, geyik boynuzlu, kanatlı ve kuyruklu “sfenks” motifi için “Doğu (oriental) gölge oyunu kuklalarını akıllara getirmektedir” ifadesi kullanılmıştır (1955: 26/III-IV).



Resim 3. 6. Barnette ve Watson’ın Makalesi (The Illustrated London News).

Nureddin Sevin *Türk Gölge Oyunu* kitabında bu makaleyi kaynak göstererek, “Doğu gölge oyunu kuklaları” ifadesini “bu üsluplar her şeyden ziyade *Türklerin gölge oyunu suretlerinin* atalarından biri olduğu inancını verir” şeklinde tercüme etmiştir. Öte yandan “sfenks” figürünün görselini “Karagöz’ün atası olduğu sanılan şekil” olarak yorumlayan Sevin, bu görseli Karagöz oyunlarındaki muhtelif “cin” figürleri ile bağdaştırmaktadır (1968: 9).

Pazırık Kurganı'ndan çıkan envanterler üzerindeki sanatsal dokunuşlardan yola çıkarak Karagöz'ün kökenlerini bulma çabası bu iddiaların ötesine geçememiştir. Gerek deri gerekse halı tasvirlerine “işlevsel” açıdan bakıldığında gölge kuklaları ile bağlantısı söz konusu değildir. Ayrıca sanal gezi imkânı olan Hermitage Müzesi'ndeki bu envanterlerin hemen hepsinin açıklama kısımlarında yapılış tekniği olarak “aplike” yazmaktadır ve applike tekniği malzemelerin üstü üste konulmasıyla yapılan bir malzemenin diğer malzemeye zemin oluşturduğu kumaş ya da tekstil süsleme tekniğidir. Bu bakımdan özenle resmedilmiş ya da tasvir edilmiş bu figürlerin süsleme amaçlı olduğu anlaşılmaktadır. Gölge oyunu kuklası olup olmamaları açısından yarı şeffaf da olsa ışık geçirme özelliğinden yoksun olan deri envanterlere, atlı göçebe veya yarı göçebe hayatın süsü ve sanat eserleri olarak bakmak yerinde olacaktır. Öte yandan Herodot'un bahsettiği yukarı Asya'da yirmi sekiz yıl hâkimiyet süren İskitler (Skythler) göçebe ve yarı göçebe hayatın etkisiyle savaşçı, yağmacı bir topluluk olarak nitelendirilmektedir (1973: 327-329). O hâlde bu envanterlerin yağma yoluyla başka kültürlerden elde edilmiş olma ihtimali de dikkate alınarak, kesinlikle İskit kültürüne ait olup olmadığı meselesi Pazırık Halı'sında olduğu gibi detaylı tespitler gerektirmektedir. Her ne kadar envanterlerin kullanım amaçları ve işlevleri nedeniyle Karagöz'ün kökeninden uzak olduğu anlaşıyor olsa da kesin olarak İskit kültürüne ait olmaları ve İskitlerin etnik köken olarak Türk olmaları bağlamlarında, Pazırık Kurganı'ndan çıkan hemen hemen tüm envanterler, Türklerin tasvir, resim, heykel, dericilik, keçecilik, oymacılık, kakmacılık ve kuyumculuk gibi birçok sanat ve zanaat alanıyla ilişkisini M.Ö. V. yüzyıla kadar taşımaktadır.

Karagöz'ün Anadolu'daki varlığına dair tespitler arasında Hitit Uygarlığı ile bağdaştırılması konusu da dikkat çekmektedir. Arkeolog Gülsen Diktürk, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi'ndeki “Karagöz-Hacivat ve Arkeolojik Hakikatler” makalesi ile bu iddiayı öne süren ilk araştırmacı olarak karşımıza çıkmaktadır. Diktürk bu makalesinde, Karagöz ve Hacivat'ın kıyafetlerinin Osmanlı Dönemi ile uyuşmadığından ve arkeolojik bulgular neticesinde gün yüzüne çıkan Hitit kabartmalarının, Karagöz'ü tasarlayan sanatçıya ilham vermiş olabileceğinden bahsetmektedir. Hitit tasvirleri ile Karagöz tasvirleri arasındaki benzerliklere kıyafet, şapka, ayakkabı ve perspektif açısından simgesel yorumlar katan Diktürk, 4000 yıl öncesinden günümüze ulaşan bu kabartmalarla süslü, taş eserlerin Karagöz ve

Hacivat'ın ilkelliğinden ziyade günümüzdeki hâllerine benziyor olmasına vurgu yapmaktadır (1970: 5624-5628). Hititoloji alanında çalışan Hayri Ertem de Hitit tanrı tasvirlerindeki ayakkabı ve şapkalarla Karagöz tasvirlerindeki benzerlikleri vurgulamaktadır (2003: 54).



Resim 3. 7. İvriz Kaya Anıtı (Hitit Dönemi – M.Ö. VIII. Yüzyıl).

Hitit kaya mezarlarındaki ve kabartmalardaki tanrı, kral ve insan tasvirlerinin Karagöz tasvirlerine “benzerlikleri” yönündeki bu tespitlerin doğruluk payı oldukça yüksektir. Hitit kabartmalarının şapka detayları, çarık biçimindeki ayakkabıları, kıyafetlerinin genel hatları, profil duruşları, el ve kol konumları Karagöz veya Hacivat’tan izler taşımaktadır. Fakat Hitit döneminde; maddi kültür unsurları olan bu kabartmaların haricinde Karagöz ya da gölge oyunu ile bağdaşan herhangi bir sözlü kültür unsuruna rastlanmamaktadır. Dolayısıyla Hitit dönemine ait bu kabartmalar ile gölge oyunu veya Karagöz tasvirleri arasındaki bağlantı şekil benzerliğinin ötesine geçememektedir. Diğer yandan bu benzerliğin üst seviyede olması, Karagöz

tasvirlerinin yaratım sürecindeki sanatçıların, Hitit kabartmalarından esinlenme “ihtimalini” de gözler önüne sermektedir.

Gölge oyununun veya varyantlarının Anadolu’ya nasıl geldiği konusunda disiplinler arası birçok çalışma yer almaktadır. Fakat Anadolu’nun kapılarının Türklere açıldığı 1071 tarihinin öncesinde, Anadolu’da gölge oyununa dair herhangi bir sözlü ya da yazılı kaynak unsuruna rastlanmamaktadır. Bu durum, Türklerin Çin’den aldıkları gölge oyununu, göçler sayesinde Anadolu’ya getirdikleri fikrini desteklemektedir. O hâlde göç yolları göz önünde bulundurularak, Türklerin Anadolu’ya gelmeden önceki vatanı olan, Turan coğrafyasında gölge oyunu konusundaki faaliyetlere ve bu konudaki tespitlere de değinmek gerekir.

Orta Asya Türk toplumlarındaki “bebek” kelimesine karşılık gelen ve “kukla” ile ilişkilendirilen “korçak” ve benzeri ifadeler; Türklerde gölge oyunu ile bağdaştırılabilecek en eski terimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Abdülkadir İnan’ın aşağıdaki tespitinden, bu ifadenin Şamanizm ile eş zamanlı olarak ayin sürecinin taklitsel bir unsuru olduğu anlaşılmaktadır:

Müslüman Türklerde de eski töz ve ongon kültürünün izlerine rastlanmaktadır. Doğu Türkistanlı bakışlar hastaları “tedavi” ederken birçok “kuğurçak” (kokla) kullanırlar. Başkurt ve Tobol bakışları sıtma hastalığını paçavradan yaptıkları “korçak” (kokla)lara nakledip uzaklara götürürler (1986: 45).

Aslında ayin-oyun ilişkisi içerisinde ruh ve mana yüklenmiş bu korçakların, tıpkı daha önce değinilen eeziler gibi aynı işlevlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan Türklerde gölge oyununun ilk hâli olduğu iddiasıyla Georg Jacob tarafından ortaya atılan “kol korçak” teriminin bir yanılgı olduğundan yola çıkan Metin And, bu konudaki değerlendirmelerini ayrıntılı biçimde aktarmakta ve bu terimin gölge oyununa değil el kuklasına karşılık geldiğini savunmaktadır. And, Kaşgarlı Mahmud’un XI. yüzyılda yazdığı ilk Türkçe sözlük olma niteliğindeki *Dîvânu Lugâti’t-Türk* adlı eserinde geçen ve bebek anlamına gelen “kudhurçuk” kelimesini de bu iddiasına delil olarak göstermektedir. Tıpkı kol korçak gibi “korçak, kudurcuk, kuçak, kavur, konçak, kabarcuk, kavurcak, goğurcak” terimlerin de farklı Türk toplumlarında bebek ya da kukla anlamına geldiğini ve birbirleriyle bağlantılı olduklarını, farklı kaynaklardan örnekler vererek aktarmaktadır (1969: 82-83). Aynı hususta Houtsma’nın *Türkçe- Arapça*, Pawet de Courteille’nin *Doğu Dilleri-Türkçe* ve Şeyh Süleyman Efendi’nin *Çağatayca-Osmanlı Türkçesi* üzerine yayımladıkları

karşılaştırmalı sözlük niteliğindeki eserlerindeki “kavurcak, kogurcak, kabarcuk” kelimelerinin “hayal oyunu” terimine karşılık gösterilmesinden yola çıkan Sabri Esat Siyavuşgil; bu kelimelerin zaman içerisinde “kol korçak” ve “çadır hayal” terimlerine dönüştüğünden bahsetmektedir (1941: 26). Fakat Houtsma’nın sözlüğünde “kabarcuk” terimine karşılık olarak “kukla ve Çin gölge oyunu” (1894: 87) ifadeleri yer alırken, “abak” teriminin tanımı olarak da yine aynı ifade yazılmıştır (1894: 43). “Abak” kelimesi, *Dîvânu Lugâti't-Türk*’te “göz değmemesi için bostanlara ver bahçelere dikilen korkuluk” manasında “abâqı” olarak geçmektedir (2005: 129).

Siyavuşgil’in kaynak gösterdiği sözlüklerin XIX. yüzyılın sonlarında yazılmış olmaları ve XIX. yüzyıldan da önce Karagöz’ün zaten icra ediliyor olması kukla ya da bebek anlamına gelen bu terimlere, Karagöz’ün ve gölge oyununun ilave edilme ihtimalini yükseltmektedir. Bu nedenle terimlerin öz hâllerine ulaşabilmek adına *Dîvânu Lugâti't-Türk*’e ya da daha önceki kaynaklara bağlı kalmak konu bakımından daha saf bilgiler verecektir. Örneğin Uygur Türkçesindeki “korçak” sözcüğünün etimolojik kökenine değinmek amacıyla farklı sözlüklerdeki ifadeleri karşılaştıran Alimcan İnayet; makalesinde korçak sözcüğünün “kodur-çuk → koğur-çuk → koyur-çuk → ko(yu)r-çuk → kor-çuk → kor-çak” veya “kudur-çuk → kuzur-çuk → kuğur-çuk → kuyur-çuk → ku (yu)r-çuk → kur-çuk → kur-çak” şeklinde dönüştüğünü ifade etmektedir. Sözcüğün anlamını ise hayattaki veya ölmüş birinin suretinde, keçeden yapılmış maket, heykel ve genellikle kız çocuklarının oynadıkları oyuncak bebek, kukla olarak açıklamaktadır (İnayet, 2015: 1-5). Dolayısıyla Jacob’un gölge oyunu ile bağlantılı olduğunu ileri sürdüğü “kol korçak” terimi, dönemi için yeni sayılabilecek sözlüklerde Karagöz ile bağdaştırılırken eski sözlüklerde kukla veya bez bebek anlamına karşılık geldiği görülmektedir.

Kol korçaktan yola çıkılarak tespit edilen “çadır hayal” terimi ise Karagöz’e hem anlamsal hem de teknik olarak yakın görünmektedir fakat And bunu reddederek; “çadır hayal: ipli kukla, kol korçak: el kuklasıdır” diyerek, iki terimin arasına çizgi çekmektedir (1969: 82). And’ın bu tespitini, *O’zbek Teatrı Tarixı (Özbek Tiyatro Tarihi)* kitabının yazarı Muhsin Qodirov da kukla oyunu (qovurchoq o’yin)’na dair açıklamalarıyla desteklemekte ve bu konuya yeni bir boyut kazandırmaktadır. Qodirov’a göre Özbek kukla temsilleri şu şekildedir:

Temaşaların içeriği ve kuklaların oynatım usulü bakımından birbirinden farklı üç tür vardır. Birincisi "Çadır Cemal" olup, icracı kuklaları koluna giyer ve beline bağlanan çadırdan çıkararak onları oynatır. İkincisi "Çadır Hayal"dir ve kuklalar ipler yardımıyla sahnenin tepesinden hareket ettirilerek oynatılır. Üçüncüsü ise "Fonus Hayal"dir ve kuklaların gölgesi fenerlerin yardımıyla beyaz kumaşa yansıtılarak oynatılır. İracılar qovurchoqçı veya lo'betbaz (kuklacı) olarak adlandırılır. İçerik olarak çadır cemalde yaşamsal olaylar, çadır hayalde hayali ve efsanevi olaylar, fonus hayalde ise hem manevi hem de romantik olaylar yansıtılır (2003: 6).



Resim 3. 8. Kuntskamera Müzesindeki "Kuyrshak" (Kazak) Bebekleri.

Oxunjon Safarov ise *Özbek Halk Sözlü Yaratımı* kitabında kuklaların kola giydirilerek parmaklar vasıtasıyla oynatıldığı "çadır cemal" kukla tiyatrosunun başkahramanını Keçel Pehlivan (Kachal Polvon) olarak belirtmekte ve bu karakterin, Rusların Petruşka'sı, İngilizlerin Ponch'ı, İtalyanların Polchinella'sı ve Türklerin Karagöz'ü ile aynı özellikte olduğunu ifade etmektedir. Çadır hayal konusunda ise kuklaların gece, siyah perde önünde, ipler aracılığıyla oynatıldığından ve iplerin görülmemesinin izleyicide oluşturduğu hazdan bahsetmektedir. Ayrıca çadır hayalin "shab bozi" olarak da bilindiğini ifade ederken fonus hayal ya da fonus soya (gölge) temsillerini, kuklaların veya parmakların duvara yansıtılmasıyla, çeşitli formlarda oluşan gölgelerle yapılan bir oyun olarak açıklamaktadır (2010: 312-14).



Resim 3. 9. Çadır Cemal Kuklaları ve Sahnesi (Kuntskamera Müzesi).



Resim 3. 10. Çadır Hayal / Heime-Shab Bazi Kuklaları (Kuntskamera Müzesi).

Bu kaynaklar Özbekistan’da kuklanın varlığına dair XIX. yüzyılı işaret etmekteyken kol korçaktan hareketle ortaya çıkan çadır hayal oyununa da anlam getirmektedir. Bu kaynaklara göre kola giydirilerek oynatılan kukla türüne “çadır cemal”, ipler aracılığıyla oynatılan kukla türüne “çadır hayal” ve gölgelerinin bir

kumaş ya da duvara yansıtılmasıyla oynatılan kukla türüne ise “fonus hayal” denilmektedir. Safarov’a göre çadır cemal oyunundaki başkahramanın Pehlivan Keçel olması, İran kukla tiyatrosuyla Özbek kukla tiyatrosu arasındaki etkileşimi ortaya çıkarmaktadır. Karagöz ile Keçel arasındaki benzerlik vurgusunun ise tiplerin oyun içerisindeki karakteristik özellikleriyle alakalı olabileceği anlaşılmaktadır. Bu anlamda çadır cemal kuklasının Türkiye’deki karşılığı Karagöz değil el kuklası İbiş olması gerekmektedir. Öte yandan “fonus hayal” kavramındaki “fonus”un Özbekçe-Türkçe sözlüklerdeki karşılığı “fener” kelimesi olsa bile “arka fon, perde” anlamlarına geldiği Pahlavon Mahmud’un aşağıda yer verilen rubaisinden de anlaşılmaktadır:

Quyosh charog bo’lsa, jahon bir fonus,
Qo’g’irchoqdek tunda biz sargardonmiz (akt. Safarov, 2010: 309).
(Güneş bir چراغ (ışık) olsa cihan bir perde,
Kuklalar gibi geceleri biz avareyiz).

Bu rubaiden ve Qodirov’un “kuklaların gölgesi fenerlerin yardımıyla beyaz kumaşa yansıtılır” ifadesinden hareketle ister “fener” anlamına gelen fonus isterse “fon veya perde” anlamına gelen fonus olsun, her ikisinin de gölge oyunu ile yakın ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu kukla tekniğinin ne zaman başladığı ya da ne zaman bittiğine dair bilgiler kısıtlıdır ve “fonus hayal” konusu bu tez çalışmasının dışında özel bir araştırmayı gerektirmektedir.

Metin And, “hayal” kelimesinden yola çıkılarak Karagöz’ün kökenine ulaşmak için kurulmaya çalışılan bağlamları ve varsayımları açıklayıcı bir biçimde reddetmekte ve XVI. yüzyıldan önceki özellikle nazım ve nesir eserlerde geçen, “hayal-i zıll” dışındaki terimlerin hemen hepsinin tasavvufi ve felsefi bir benzetme olduğunu ifade etmektedir. And’a göre, tasavvufi betimlemenin dışında “gösteri” anlamında kullanılan ve “zıll” yani “gölge” ile yan yana gelmemiş ama içerisinde “hayal” ifadesi geçen “çadır hayal, cemal-i hayal, fonus hayal” gibi terimler, kukla ile ilgilidir ve bu terimlerde geçen “hayal” kelimesi de kukla anlamında kullanılmaktadır. Buna bağlı olarak İran kaynaklarında geçen “lub’et, lub’etbaz, şebbazi, hayme-i şebbazi” gibi terimlerin de kukla ve kuklacılıkla ilgili olduğunu ifade etmektedir (1969: 82-88). And’ın çabası, gölge oyununun varlığını reddetmek değil kukla ile gölge oyununun çizgilerini belirleyerek ayırt edilmesini kolaylaştırmaktır. Çadır hayal tiyatrosu hakkındaki metinlerden, kukla oynatımı

sırasında arka fonda bulunan siyah perdenin ipleri gizlediği ve kuklacının da çatıya gizlenerek kuklalarını oynattığı anlaşılmaktadır. Bu gizem gösteri açısından bir tekniktir ve Safarov, sahnede kendi kendine hareket ettiği izlenimi oluşan bu kuklaların, seyircide merak duygusu ve estetik bir zevk oluşturduğunu ifade etmektedir (2010: 313). Buradan yola çıkarak kuklacının oluşturduğu gizem ve illüzyonun seyircide merak duygusuyla karşılık bulduğu ve seyircinin ise bu merakı kendi “hayal” dünyasında çözmeye çalıştığı söylenebilir. Dolayısıyla kadim kukla oyunlarına tasavvufi ve felsefi anlamda yüklenen “hayal” kavramı ile günümüzde gölge oyunu için kullanılan “hayal” teriminin arasına çizgi çekmek, Karagöz’ün Anadolu’ya nasıl geldiğine dair olan bu başlık altında önem arz etmektedir.

Hellmut Ritter bu ayrımı gözeterek, İran’daki Keçel Pehlivan’ın ipler aracılığıyla oynatılan “Hayma Şebbazi” isimli bir kukla oyunundan ibaret olduğunu, Doğu Asya ile Anadolu arasındaki memleketlerde yani Türkistan ve İran’da gölge oyununa dair herhangi bir ize rastlanmadığını, Karagöz’ün Anadolu’daki varlığına dair kesin izlerin ise ancak XIV. yüzyılda tespit edilebildiğini ifade etmektedir (1977: 246-251). Bu örneklerin aksi yönünde bir tespit yapan Siyavuşgil; Chodzko’nun İran’daki Keçel Pehlivan için “bu oyun ilkçağlardan beri İran’da tanınmaktadır ve bu coğrafyanın dolayısıyla Türk menşeli aşiretlerin milli oyunudur” ifadesini kaynak göstererek Keçel Pehlivan ile Karagöz’ü kıyaslamış ve ortak özelliklerinden yola çıkarak Keçel Pehlivan’ı “Karagöz ve Hacivat’ın asli şekli” olarak tanımlamıştır (1941: 28-30). Kukla konusunda Keçel Pehlivan, Mübarek, Cemal, İbiş, Petruşka, Punch veya başka kültürlerin komiklerinin Karagöz ile ortak yönlerinin bulunması, kukla tiyatrosu açısından oldukça önemlidir fakat Siyavuşgil’in ifadeleri Türk kültüründe kuklanın varlığı açısından eksik kalmakta Karagöz’ün varlığı açısından varsayımın ötesine geçememektedir. Çünkü kaynaklara bakıldığında Türk kültüründe kuklanın varlığı, İran’dan çok daha eskilere dayanmaktadır ve İran coğrafyasında gölge oyunu ile alakalı olarak Karagöz gibi bir tipi ortaya çıkarabilecek kültürel süreç yaşanmamıştır. Bu durum ilk hâllerinden bugüne kadar kültürel aktarım sürecinin bir ürünü olan gölge oyununun, Doğu’dan Batı’ya doğru göç ederken İran coğrafyasına uğramadığını da açığa çıkarmaktadır.

Türkler inanç süreçleriyle birlikte ruh ve mana yükleyerek kendi kültürel kodlarında var ettikleri kuklayı, Turan coğrafyasındaki göçleri sırasında kültürel

etkileşime girdikleri toplumlarla birlikte farklı biçimde yoğurarak Anadolu'ya taşımışlardır. Bu göçler ve kültürel etkileşimler, Türklerde zaten var olan epik anlatı ile drama ve komedinin birleşmesine katkı sağlamıştır. Türklerin geçiş ritüellerinde, doğa ve evrenle ilgili uygulamalarında, şölenlerinde ve seyirlik oyunlarında bu birleşimin örnekleri açıkça görülmektedir. Türklerin göçler ve fetihlerle birlikte, gölge oyununu Çin'den alarak, Orta Asya üzerinden Anadolu'ya getirdikleri konusunda kaynaklar ve deliller ise yetersizdir. Bu durumu; İran, Ermenistan, Gürcistan, Sovyet ve Avrupa gibi kültürlerde veya Turan coğrafyasında, gölge oyununa dair tespitlerin ve delillerin zayıf olması desteklemektedir. O hâlde, gölge oyununun Çin etkisiyle Orta Asya üzerinden Anadolu'ya geldiği tezi zayıf kalmakta ve bu serüveni farklı bir coğrafi yol üzerinden tamamlandığı anlaşılmaktadır.

3.2. Gölge Oyunundan Karagöz'e

Turan coğrafyasında gölge oyununun kökenine veya varlığına dair izlerin olmaması, dünya literatüründe Türk gölge oyunu olarak bilinen Karagöz'ün Anadolu'ya gelirken bu coğrafya üzerinden bir göç yolu izlemediğinin kanıtıyken Anadolu'da da Türklerden önce Karagöz'e dair delillere rastlanmamaktadır. Malazgirt öncesinde Türklerin kadim tarihinin getirisi olan göçebe bozkır kültürü, İslam'la bütünleşmiş ve bu durum birçok alanda olduğu gibi kültür ve sanat alanında da Türk-İslam sentezini doğurmuştur. 1071 yılında Anadolu'nun kapılarının Türklere açılmasıyla birlikte coğrafyanın Türkleşmesinin önü açılmış ve Türk kültür unsurlarının Anadolu'da yayılım süreci başlamıştır. Fakat bu süreçte sadece yayılımdan bahsetmek eksik kalacaktır. Bu nedenle Türklerden önce Anadolu'da yaşayan ve Türklerden sonra da yaşamaya devam eden diğer kültürlerle Türklerin etkileşimlerini de göz önünde bulundurmak gerekir. Bu bağlamda Türklerin Anadolu'ya yerleşmesi ve sınırlarının genişlemesiyle birlikte yaşadıkları kültürleşme ve kültürlenme süreçlerinin bir mozaik hâlinde sosyal yaşam, edebiyat, sanat ve dolayısıyla tiyatro alanına da yansıdığını ifade etmek gerekir. Şüphesiz ki bu süreçlerin en önemli yansımalarından biri de Türklerin Anadolu'ya gelmelerinin ardından bir gölge oyunu tipi olarak can verdikleri Karagöz'dür.

Türklerin Anadolu'ya gelmeden önceki göçebe ve yarı göçebe yaşamları, tiyatronun varlığını ve gelişimini olumsuz yönde etkilemiş olsa da Metin And'ın

“tiyatro en eski çağlarından, hatta yer yer günümüze kadar bile bir kutlama fikri içinde beslenip gelişmiştir (1959: 2) ifadelerinden yola çıkarak, Türklerdeki farklı dönemlerde gerçekleştirilen toy ve şölen gibi kutlamalarda sergilenen yarışma, oyun, eğlence, dram ve güldürü unsurlarının Türk tiyatrosunun köklerini beslediği söylenebilir. And, bir başka kaynakta “oyun” sözcüğünün gelişimi konusunda, bu sözcüğün Yakutlarda şaman veya şamanın yaptığı ayinle eş tutulduğundan bahsederken, Orta Şaman’a “Orta Oyun” denildiğini de ifade etmektedir (1983:7). Dolayısıyla Türklerde tiyatronun kökeni, oyun ve ayin ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde Şamanizm ve Totemizm inancına kadar dayanmaktadır. Türklerde tiyatronun köken arayışı içerisinde dramatik yapının varlığına dair kaynaklar ise Türk-Çin ilişkilerinde ortaya çıkmaktadır. Wolfram Eberhard, Çin tiyatrosundaki danslı temsillerin kökenini Moğolların ve Türklerin maskeli danslarına, boğa dövüşü, güreş ve kılıç oyunları gibi kült oyunlarına dayandırmaktadır. Öte yandan Çin coğrafyasının birçok sanat alanındaki kültürel yükselişini de Türklerle olan temaslarıyla ve Türk göçleriyle açıklamaktadır (1947: 221-258). Eberhard’ın bu ifadelerinden Türklerin Anadolu’ya göçmeden önce bulundukları coğrafyada hâkim kültürel unsur oldukları anlaşılırken; cümlelerde geçen tiyatro ifadesi, sahne gösterisinden ziyade müzikli dans gösterileri ve seyirlik oyunlara karşılık gelmektedir. Türklerin sahne kavramıyla ilk temaslarıysa yaşantılarının bir yansıması olarak göçebe sahne vaziyetindedir. Türklerin sahne sanatları veya tiyatro alanındaki unsurları sergiledikleri mekânın “çadır” adıyla kayda geçildiği daha önce değinilen bilgilerden anlaşılmaktadır. İleriki dönemlere ait kaynaklara bakıldığında Türk saraylarındaki şölenlerde görülen ateşbaz, cambaz, hokkabaz ve maskaralar tiyatronun varlığına işaret etmekteyken, bu gösterilerde sahne biçimi olarak yarı göçebe denilebilecek orta oyunu veya direkler arası usulün tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Türklerin Anadolu’ya geldiklerinde epik anlatıların haricinde drama ve komedi ile bağlantılı seyirliklere hâkim oldukları Anna Komnene’nin *The Alexiad* adlı hatırat biçiminde yazdığı eserinden de anlaşılmaktadır. Komnene, İmparator I. Alexios Komnenos’un Türklerle savaşmak amacıyla yola çıktığından fakat ayaklarındaki gut hastalığı nedeniyle Kılıçarslan karşısında kayıplar yaşadığından bahsetmektedir. Komnene’ye göre, Kılıçarslan ve etrafındakiler İmparator Alexios’un hasta olduğunu bilmelerine rağmen, bu dramatik durumu gerçek bir hastalık olarak değil de

korkaklığın bir bahanesi gibi temsile yansıtılar. Komnene bu temsili şu şekilde aktarmaktadır:

Doğuştan komedyen olan barbarlar, onun bu hastalığını ve acılarını; sarhoş oldukları eğlencelerine komedi konusu yaptılar. Doktor ve hizmetçi (refakatçi) rolünü oynayarak imparatoru (Alexios) tanıttılar ve onu bir yatağa yatırıp, dalga geçtiler. Bu çocukça gösteriler barbarlar için çok eğlenceliydi (2009: 431-432).

Bizans dönemine ait ve 1143-1153 tarihleri arasında yazılmış bu metinden ilk bahseden Fuad Köprülü'dür ve Köprülü, 1925 yılında *Türkiyat Mecmuası*'nda yayımladığı makalesinde "Bizans imparatorlarının taklitlerinin yapılması" nedeniyle metni Anadolu'da meddahlığın kökenleriyle bağdaştırmaktadır (akt. Sevensil, 2014: 35). Komnene'nin bu metninden yola çıkarak, 1947 yılında *Selçukilerde Tiyatro* başlıklı yazısını yayımlayan İsmail Hami Danişment ise "Karagöz ve ortaoyunundan daha kadim bir tiyatro" fikrini ileri sürmektedir (akt. Elçin, 1991: 34). Komnene'nin anlattığı bu olay tarihi açıdan olduğu kadar Türk tiyatrosuna kaynaklık etmesi bakımından da önemlidir. Bu metin, her ne kadar sanatsal bir sahne tiyatrosunu ifade etmiyor olsa da Türklerin Anadolu'ya geldiklerinde doğaçlama bir tiyatro yeteneğine ve mizah anlayışına sahip olduklarını ispat etmektedir. Ayrıca metnin öncesinde veya sonrasında Türklerin tiyatroyu Bizans'tan ya da Roma'dan aldığına dair bir bilgiye rastlanmamakta ve Komnene'nin kullandığı "doğuştan komedyen" ifadesinden hareketle Selçukluların tiyatro ile temasının Bizans'tan öncesine dayandığı ve bunu seyirlik bir oyun olarak oynayabildikleri ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla 1116 yılında, savaş sırasında öğrendikleri dramatik bir olayı doğaçlama olarak komediye dönüştüren ve seyirlik bir oyun (ortaoyunu) olarak sergileyen Selçukluların tiyatro tekniklerini bildikleri de anlaşılmaktadır. Öte yandan Selçuklularda tiyatronun varlığına dair bu deliller, Karagöz ile bağdaştırılma fikrinin ötesine geçememektedir ve bu nedenle Türklerin gölge oyunuyla ilk temasına dair bir kaynak oluşturmamaktadır.

Karagöz'ün öncesinde, Türklerin gölge tiyatrosu ile temasları veya gölge tiyatrosunun Türklerdeki varlığı konusundaki kaynaklar ve tezler varsayımlardan öteye gidememektedir. Bu durum Enver Behnan Şapolyo'nun *Karagöz Tarihi* adlı eserinde de görülmektedir. Şapolyo, derlediği veya aktardığı birçok önemli bilginin yanı sıra Karagöz'ün hatta gölge oyununun kökenlerini Türklerle bağdaştırmakta; Çin, Hint ve Cava kültürlerine gölge oyununun Türklerden geçtiğini ileri sürmektedir. Bu durumu Göktürk ve Uygurlarda hayal oyununun mevcudiyetiyle

desteklerken bu hususta herhangi bir yazılı kaynağın olmadığını da metinlerinde dile getirmektedir (1946: 6-10). Bu ifadelerden, eserin yazıldığı dönemle bağlantılı olarak Türkçülük akımının etkisi hissedilmektedir. Şapolyo'nun kendi tespitinde olduğu gibi gerek Göktürklerde gerekse Uygurlarda Karagöz'e ve hatta gölge tiyatrosuna dair herhangi bir yazılı kaynağın olmayışı ise Şapolyo'nun kendi tezini çürütmektedir.

Öte yandan Türklerin Karagöz ile tanışmaları hususundaki tespitler fikir ayrılıkları içerse de ağırlık iki görüş üzerinde toplanmaktadır. Bunlardan birincisi Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sindeki bilgilerin yorumları; ikincisi ise Metin And'ın ileri sürdüğü hâliyle, Mısır'ın alınmasının ardından gölge tiyatrosunun İstanbul'a getirilmesi şeklindedir. Evliyâ Çelebi'nin XVII. yüzyılda yazdığı *Seyahatnâme*'sinde, insanların başlıklarını benzetme konusunda birçok kez kullanılan "Karagöz'ün şapkası veya külâhı" gibi ifadeler dikkat çekmektedir (2013a: 215-325). Bu benzetmeler XVII. yüzyılda Karagöz'ün toplumdaki kültürel varlığının işaretiyken *Seyahatnâme*'deki en önemli vurgu, Karagöz ve Hacivat'ın perdeye aktarılmadan önce yaşayan iki insan oldukları ve ölümlerinin ardından tiplerinin tasvir edilerek perdeye aktarılmasıdır. Bu durum *Seyahatnâme*'de geçen aşağıdaki ifadelerden de anlaşılmaktadır:

Karagöz ve Hacivad ki Bursalı Hacı İvaz'dır. Âl-i Selçûkiyân zamânında Yorukça Halîl ismiyle müsemma peyk-i Resûlullâh idi kim yetmiş yedi sene Mekke'den Bursa'ya gidüp gelirdi. Efelioğulları nâmıyla ecdâdları şöhet bulmuşdu. (...) Karagöz İslâmbol tekuru Keştantı sa'îsi idi. Edirne kurbünde Kırkkilise'den bir mîr-i kelâm [ü] ayyâr-ı cihân Kıbtî âdemi idi. Sofyüzlü Karagöz Balı Çelebi derlerdi. Tekur Keştantı bu Karagöz'ü yılda bir kerre Alâeddîn-i Selçûk'a gönderdikde Hacivad ile Karagöz'ün birbirleriyle mübâhase ve mücâdelelerini ol zamânın pehlivânları hayâl-i zılla koyup taklîd ile oynadırlar idi (2013a: 351-352).

Metinlerdeki ifadelerin kaynak kişisine veya tarihlerine dair bilgiler olmamasına rağmen Hacivat'ın Selçuklular zamanında Bursa ve Medine arasında ulaklık yapan, ataları Efelioğulları kendisi de Yorukça Halil ismiyle bilinen ve etnik olarak da Yörük kökenli Hacı İvaz isimli bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Karagöz'ün ise İstanbul Tekfuru Keştantı peyki (ulağı), Sofyüzlü Karagöz Balı Çelebi adıyla bilinen, Edirne yakınlarındaki Kırkkilise'den söz ustası "Kıbtî" bir kişi olduğu ifade edilmektedir. Karagöz'ün "Kıbtî" olması, *Seyahatnâme*'nin İstanbul ile ilgili kısımlarının olduğu bir başka kaynakta "Çingene" olarak çevrilmiştir (Kahraman, 2021: 389). *Seyahatnâme*'de geçen terimin bazı çevirilerinde veya yorumlamalarında kullanılan, Karagöz'ün etnik kökenine vurgu yapan "Çingene" ifadesi, sözlü kültür

yoluyla aktarılan Karagöz sanatındaki perde gazellerine de yansıdığından “Karagöz Çingenedir” fikri ve zikri, günümüzde de bir hayli yaygındır. Kıbtî ya da Kıptîler Osmanlı Döneminde “Çingene” olmalarının da ötesinde kökenleri özellikle Mısır’a dayanan göçerlerdir (Yasin Ersin, 2023: 155). Kıbt, Greklerin Mısırlılar veya Nil deltası sakinleri için kullandığı “aiggyptos” kelimesinin Arapça karşılığı olup, aynı zamanda Batı dillerindeki “egypt” kelimesinin de aslını oluşturmaktadır (DIA, 2022: 423). Diğer yandan Hindistan’dan Anadolu’ya geldikleri bilinen Çingeneler için kullanıldığı gibi Osmanlı topraklarına göç etmiş birçok etnisite için de “kıbtî” ifadesinin kullanıldığı görülmektedir (Şahin, 2019: 142-145). Dolayısıyla “Kıbtî” ifadesi genel olarak “göçerek gelen ya da göçerek yaşayan” anlamında kullanılmaktayken etnisite anlamında ise Mısır’dan Anadolu’ya gelen bir topluluğu ifade etmektedir. Bu hususta, Karagöz’ün etnik kökeni ile ilgili belirsizliği vurgulayarak başka coğrafyalardan Anadolu, Rumeli ya da Balkanlar’a göçmüş veya bu yaşam biçimini benimsemiş kişi anlamında “göçebe” ya da “göçer” ifadesini kullanmak yerinde olacaktır.

Evliya Çelebi, Karagöz ve Hacivat ile ilgili bu betimleme ve tanımlamaları yaparken “münasip hikâye” parantezinde Hacivat’ın Arap eşkıyaları tarafından şehit edilerek gömüldüğü başka bir olayı da aktarmaktadır. Diğer yandan Karagöz’ün ölümü veya idamıyla ilgili bir ifadeye Seyahatnâme’de rastlanmamaktadır. Seyahatnâme’deki bir diğer önemli unsur ise Karagöz ve Hacivat’ın ulaklık görevleri nedeniyle Alâeddin Selçuk’ta buluşmaları ve aralarındaki konuşmaların o zamanın “hayâl-i zıll” ustaları tarafından taklit edilerek perdeye aktarılmasıdır (2013a: 352). Bu ifadelerde kullanılan “hayâl-i zıll” teriminin, Seyahatnâme’nin yazıldığı dönem olan XVII. yüzyılda gölge oyununa karşılık geldiği kesindir. Fakat “Alâeddin Selçuk” ve “Keştantı” ifadelerinden hareketle Anadolu Selçukluları ve Bizans ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda olayın geçtiği dönemin XIII. yüzyıl sonları ile XIV. yüzyıl başlarına denk geldiği anlaşılmaktadır. Seyahatnâme’deki bu tespitlerden yola çıkarak, Selçuklu döneminin sonları Osmanlı Döneminin başları olan bu dönemde, Anadolu’da gölge oyunu ve ustalarının var olduğu, yaşayan iki insan olan Karagöz ve Hacivat’ın aralarındaki diyalogların hoş görülerek bu ustalar tarafından perdeye aktarıldığı anlaşıyor olsa da Evliya Çelebi’nin aktardığı, derlediği ya da yazdığı bu bilgilerin kesinliği günümüzde de tartışılmaktadır.

Evliya Çelebi, Karagöz ve Hacivat'ın varlığına dair bilgileri ya da rivâyetleri aktarırken, İstanbul'da Osmanlı Dönemindeki taklitçiler ve Karagözcüler hakkında da tasnifler yapmaktadır. “Esnâf-ı bâzbâzân [u] cânbâzân [u] pehlivânân” üst başlığı ve “Esnâf-ı âteşbâzân” alt başlığı altında padişahın huzurunda gösteri ve eğlence alanında icra yapan birçok mesleği sıralarken; “Pehlivân-ı şebbâz ya'nî hayâl-i zılcıyân, Pehlivân-ı hayâl-i zıll-ı tasvîrciyân, Pehlivân-ı kuklabâz, Pehlivân-ı baş kuklabâz, Pehlivân-ı âyînebâz” gibi Karagöz ile alakalı meslek isimlerine de yer vermektedir (2013a: 338-39). Mesleklerin karşılığında açıklama olmasa da pehlivân-ı âyînebâz'ın Karagöz perdesinde tasvirlerin oynatıldığı beyaz perdeye verilen “ayna” ismi ile alakalı olduğu düşünülebilir. Ne tür kukla oynattıkları hakkında bilgilerin olmadığı “kuklabâz” mesleklerindeki kuklaların, Karagöz tasvirleriyle ilişkisi bağlamında gölge oyunu yerine kukla oyunu ile alakalı olarak ip ya da elle oynatılan kuklalara karşılık geldiği fikri daha ağır basmaktadır. Karagöz açısından asıl önemli bilgi ise “pehlivân-ı şebbâz ya'nî hayâl-i zılcıyân / pehlivân-ı hayâl-i zıll-ı tasvîrciyân” ifadelerinde ortaya çıkmaktadır. Bu ifadelerde gece ile bağlantılı olan “şeb” kökünden türemiş “şebbâz” terimi hayâl-i zılcıyân yani gölge oyunu yapan kişi aynı anlamda kullanılmaktadır. Fakat gölge oyunu yapan kişi ile bu oyunun tasvirlerini yapan kişi arasına “pehlivân-ı hayâl-i zıll-ı tasvîrciyân” ayrımı konulduğu görülmektedir. Bu bilgilerden yola çıkarak, doğrudan Karagöz adı geçmiyor olsa da gölge oyunu bağlamında; padişahın huzurunda maharetlerini sergileyen bu esnaflar arasında, gölge oyunu oynatanlarla gölge oyunu tasvirleri yapanların ayrı kişiler olarak sınıflandırıldığı anlaşılmaktadır.

Seyahatnâme'de birçok mukallidin isminin yanı sıra Karagözcülerin isimlerinin geçtiği ve mesleklerinin betimlendiği kısımlar da dikkat çekmektedir. Erzurum'la ilgili olan ve metinsel anlamda biraz kopuk gibi görünse de Erzurum'un önemli kişilerine yer verilen bir bölümde “şebbâz u hayâlbâz Kandillioğlu” ismi geçmektedir (2013b: 109). Erzurum'da gölge oyunu oynatan Kandillioğlu isimli kişiden haber veren bu metin aynı zamanda hayalbâz teriminin de şebbâz ve hayâl-i zıll gibi Karagöz sanatıyla alakalı olduğuna işaretir. İstanbul'da padişah huzurundaki mukallit kişiler hakkında bilgilerin aktarıldığı başka bir bölümde ise Osmanlı Padişahı I. Ahmet (1603-1617) döneminde sarayda görevli olan “Hayâl-i Zıllcı Kör Hasanzâde Mehmed Çelebi” adında bir ustadan övgülerle bahsedilmektedir. Bu kişinin dedelerinden biri Kör Hasan namıyla bilinmekte ve Kör

Hasan'ın namı Yıldırım Bayezid (1389-1402) dönemine kadar uzanmaktadır. Evliya Çelebi bu kısmı yine münasip hikâye parantezinde aktarmaktadır ve bu hikâyeye göre; Yıldırım Han alimlerle ters düşerek onları ateşte yakmak istemektedir. Kendisinden yardım istenen mukallit Kör Hasan, Yıldırım Han'ın huzuruna çıkar ve nükteli sözleri ile onu ikna ederek, alimleri bu durumdan kurtarmaktadır (2013a: 350). Nihat Azamat'ın hazırladığı *Tevârih-i Âl-i Osman* kitabında da “Âhirü'l-emr pâdişâhun bir mashara arabı var idi. Habeş idi. Bir sözi iki olmaz idi. Nedîmlikde nazırı yog idi. Yıldırım Han'un gazâbı vakinde andan gayrı kimse Yıldırım'a söz söyleyemezdi” şeklinde, Yıldırım Bayezid'in nedimi olan, maskaralık yapan Arap bir kişiden bahsedilmektedir. Kaynakta Kör Hasan ismi geçmese de “Maskara Arap” ile ilgili olarak Yıldırım Bayezid döneminde “kadıları yakılmaktan kurtardığı” şeklinde, Seyahatnâme'deki Kör Hasan örneği ile aynı hikâye anlatılmaktadır (1992: 34-36). Seyahatnâme'ye göre birçok dil ve sanat hususunda bilgili olan şebbâz Kör Hasanzâde'nin ise haftada iki gece Murad Han'ın (Osmanlı sultanlarından hangi Murat dönemi olduğu belirtilmemiştir) huzurunda mukallitliğe başlamadan önce şu beyti okuduğundan bahsedilmektedir:

Ger hod heme aybhâ bedîn bende derest,

Her aybki sultân be-pesended hünerest (2013a: 351).

(Anlamı: Bendeniz bütün kusurları işlemiş olsam da padişahın beğendiği her kusur hünerdir.)

Kör Hasanzâde'nin perdede Karagöz oyunuyla alakalı beyitler okuyarak bir yaptığı şakayı bir daha yapmadan on beş saat Karagöz oynattığı aktarılmaktadır. Seyahatnâme'de Kör Hasanzâde'nin oyunlarda kullandığı beyitlerden örneklere de yer verilmektedir. Bunlardan biri;

Ol hokka-dehen turra-i tarrâr ile oynar

Tiryâk-i lebin satmağičün mâr ile oynar

Çün dâğ-ı gamın pullarını sîneye dizdi

Bu nerd-i mahabbetde gönül zâr ile oynar

Benzetmeğičün âlemi bir zıll-ı hayâle

Sâyende güneş gölgede dîvâr ile oynar

Eğlenmeğe dîvâne gönül şimdi muzaffer

Zencîr-i seri zülf-i siyâhkâr ile oynar.

şeklinde iken bir başka beyit örneği de aşağıdaki gibidir:

Gel ey ehl-i nazar zann eyleme bu haymeyi hâli
Derûnu pür-acâyibdir tecessüs eyle ahvâli
Görünürden görünmez derler âlemde çü pes çokdur
Zuhûr eyler temâşâ ile bir kez niçe ahvâli (2013a: 352).

Evliya Çelebi, K r Hasanzâde'nin, Karagöz perdesine h kimiyetini ise Şu sözlerle ifade etmektedir:

Şeyh Ő zili'den sonra hayâl-i zılla Őöhret veren oldur. Hayâl-i zıll perdesi içinde bir küçük perde dahi kurup g yet hurde tasvirler ile hayâl-i zıll oynamak anın te'lifi idi. Ve g yet zen-dost olma ile hayâl-i zıllda c v n-nigâr taklidi, hoppa taklidi, dilsizler taklidi, dilenci Arab, Arnavud taklidi, Bekri Mustaf  ile dilenci k r Arab taklidi, m rasyedi  elebi, devr ni  elebiler,    aŐk y   elebiler, c v nnig r, c v n ile nigâr hamm ma girüp G zi BoŐnak hamm mda c v n-nig r  basup Karagöz'  k rinden ury n ba layup hamm mdan  ikarmasın ve Hacı İvad babası Őerbetciz de taklidin, ve'l-h sıl hayâl-i zıllde    yüz p re taklidleri vardır kim bir mukallid ana naz re bir taklid etmek mümkün değildir. Bir kere dinleyen mahabbet edüp elbette irŐ ad olması mukarrer idi. Zir  cem 'i taklidi tahk k-i hak k  olmak üzre net ce-i kel mları cümle tasavvuf idi, yine böyle iken  dem gülmeden bayılırdı (2013a: 351).

Seyahatnâme'de geçen bu bilgilerin Karagöz perdesinin usulü ile  rt Ő     gayet açıktır. Evliya  elebi'nin aktard  ı beyitler gerek eski gerekse yeni dönem Karagöz oyunlarındaki Hacivat'ın perdeye semai söyleyerek gelmesi ve ardından içerisinde ibretlik cümlelerin olduğu perde gazelini okuyarak oyunu açmasıyla  rt Ő mektedir. K r Hasanzâde'nin oyun öncesinde söylediği beyit ise geleneksel tiyatro ile ba daŐmıŐ bir özür ifadesi olan “her ne kadar s r  lisan ettikse affola” cümlesini akıllara getirmektedir. Öte yandan K r Hasanzâde'nin maharetlerinin anlatıldığı bölümdeki bilgiler dikkate alındığında, bu bilgilerin bir veya birden çok Karagöz oyunu ile ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin k r-ı kadim Karagöz oyunlarından olan “Sünnet” oyununda perdenin içine küçük bir perde tasviri kurularak Karagöz' n sünnet merasiminde “hayal” oynatıldı ı aktarılmaktadır (Kudret, 2013: 935-942). Diğer yandan Gazi BoŐnak'ın hamamı basıp Karagöz'  hamamdan  ikarması olarak aktarılan oyun da yine k r-ı kadim Karagöz oyunlarından “Hamam” oyununu hatırlatmaktadır. Yine aynı bağlamda K r Hasanzâde'nin yapabildiği söylenen Nigâr (Kanlı Nigâr), Hoppa (Çelebi), dilsizler (Hımhım), Bekri Mustafa (Tuzsuz Deli Bekir), Arap, Arnavut ve diğer taklitlerin hepsi özellikle k r-ı kadim Karagöz oyunlarından bilinmektedir ve bu tipler veya muadilleri günümüz Karagöz oyunlarında da oynatılmaktadır.

Evliya Çelebi Karagöz oyunları ve ustaları hakkında bu bilgileri verirken K r Hasanzâde'nin marifetlerinden dolayı “Şeyh Ő zili'den sonra hayâl-i zılla Őöhret

veren oldur” ifadelerini kullanmaktadır. Seyahatnâme’de elekçi esnafı ve koyun ciğerciliği yapan esnaf ile bağdaştırılan başka Şâzilî isimleri olmasına rağmen Şeyh Şâzilî asıl olarak kahvecilerin piri olarak gösterilmektedir (2013a: 276). Bir başka kaynağa göre, kurucuları Ebu’l Hasan eş-Şâzelî olan ve Kuzey Afrika kökenli bir tarikat olarak bilinen “Şâzeliyye” tarikatı, Yavuz Sultan Selim ya da Kanuni Sultan Süleyman döneminde Anadolu’ya gelirken yollarında getirdikleri kahve ile Anadolu’da kahve kültürünü başlattıkları için kurucuları Şeyh Şâzilî, kahvecilerin piri olarak görülmektedir (Güven, 2015: 395-97). Bu bağlamda, Türkiye’de hem reklamlarda hem de marketlerde rastlanan “Shazel” ve “Shazili” gibi kahve markalarının isimlerini Şeyh Şâzilî’den aldıkları anlaşılmaktadır. Fakat Şeyh Şâzilî ya da Şâzilî tarikatının mukallitlik, Karagöz veya gölge oyunu ile bağlantısına dair bir kaynağa rastlanmamaktadır. Dolayısıyla Evliya Çelebi ile yakın dönemlerde Anadolu’da etkili olan Şâzilî tarikatının, kahve ve kahvehaneler ile yayılan şöhretleri, “eskiden beri” anlamında “Şeyh Şâzilî’den bu yana” veya “Şeyh Şâzilî’den beri” gibi bir söylemi de yaymış olabilir ya da Evliya Çelebi bu ifadeyi yanlışlıkla kullanmıştır. Çünkü Seyahatnâme’de Karagözcüler ve halk arasında Karagöz perdesinin piri olarak bilinen Şeyh Küşterî (Şüşterî) hakkında da gölge oyunu ile ilişkili bilgilere rastlanmaktadır. Örneğin sazende esnafı enstrümanlarının ve pirlerinin anlatıldığı kısımda geçen “Sâzende-i kamış mizmârcıyânı: Şeyh Şüşterî hayâl-i zıll içün te’lîf etdi, kamışdan dilim dilim yarılmış sâzdır” ifadeleri, Şeyh Küşterî’nin hayal-i zıll ile ilişkisini doğrulamaktadır (2013a: 347). Bu cümlelerde kamıştan yapılan çalgıların genel adı olan Arapça “mizmâr” ifadesi kullanılmış olsa da Karagöz oyunlarında göstermelik figür perdeden kaldırılırken kullanılan “nâreke” adlı çalgının kastedildiği anlaşılmaktadır. Evliya Çelebi’nin Seyahatnâme’sinde, Küşterî’nin mezarının bulunduğu yer olarak Milas şehri belirtilmekte ve “Hayâl-i zıll mü’ellifi Şeyh Şüşterî hazretleri bizzât bunda medfûndur, her kim ziyâret etse elbette gülmesi mukarrerdir” ifadelerine yer verilmektedir (2013c: 110).

1356’da yazımının tamamladığı bilinen İbn Battûta’nın *Seyahatnâmesi*’nde “Milâs şehrinde Allah’ın uzun ömür verdiği dindar kişilerden Baba Şüşterî ile tanıştım, yaşının yüz elliden fazla olduğu söylenmekte ama gücü kuvveti yerinde, aklı sağlam, bize hayır dua etti onun duasının olumlu etkisi ve bereketi zamanla gerçekleşti” şeklinde bir ifade yer almaktadır (2004: 411). Fakat İbn Battûta’nın Seyahatnâmesi’nde Baba Şüşterî olarak bahsi geçen kişinin gölge oyunu ya da

Karagöz ile bağlantısına değinilmemektedir. Her iki Seyahatnâme’de de anlatılan Şeyh ya da Baba Şüşterî’nin, Karagöz sanatının piri olduğu düşünölen Şeyh Küşterî olma ihtimali göz önünde bulundurulduğunda, Şeyh Küşterî’nin XIII. yüzyıl sonları XIV. yüzyıl başlarında, Milas’ta yaşayan, halkın hürmet gösterdiği ve ölümüyle birlikte Milas’a defnedilen bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Günümüzde de Şeyh Küşterî’nin mezarı konusu, Milas şehrinin gündeminde olan bir mesele olarak dikkat çekmektedir.



Resim 3. 11. Milas’ta Şeyh Şüşterî’ye Atfedilen Sembolik Mezar Taşı.

Şeyh Küşterî ile ilgili olarak halk arasında bilinen en yaygın görüşlerden bir diğeri de Küşterî’nin yaşantısı Bursa şehri ile bağdaştırmaktadır. Bu rivâyete göre; Karagöz ve Hacivat, Orhan Gazi devrinde (1326-1359) Bursa’da inşa edilen bir camide çalışan iki işçidir ve Karagöz demir, Hacivat duvar ustasıdır. Bu iki arkadaşın inşaat sırasındaki nükteli sohbetlerini ve tavırlarını diğeri işçiler de izlemeye başlayınca cami inşaatı yavaşlamaya başlamış, Orhan Gazi’ye gecikmenin sebebinin Karagöz ve Hacivat olduğu iletilince, Orhan Gazi ikisinin de idam edilmelerine karar vermiştir. Fakat bir süre bu kararından dolayı Orhan Gazi’nin pişmanlık yaşadığını duyan Şeyh Küşterî, teselli amacıyla pabuçlarının derilerinden Karagöz ve Hacivat’ın suretlerini yapmış, sarığını çözerek perde kurmuş ve onların sözlerini

taklit ederek sarayda ilk Karagöz oyununu oynatmıştır (akt. Kudret, 2013: 12). Georg Jacob ve Hellmut Ritter gibi araştırmacılar tarafından da kaynak olarak değerlendirilen fakat ilk olarak Ignacz Kunos tarafından 1855 yılında, İstanbul'daki Karagözcülerden derlenerek kayda alınan bu rivâyet (Siyavuşgil, 1941: 32-33) günümüzde halk arasında olduğu gibi bilim insanları ve Karagözcüler arasında da kabul gören bir bilgi hâline dönüşmüştür. Bu bilginin farklı zümreler tarafından kabul görmesinin bir diğer sebebi ise ilk olarak 1923 yılında Yeni Mecmua dergisinin Bursa özel sayısında yayımlanan “Şeyh Küşterî ve Karagöz” adlı imzasız makedir ve bu makalenin Bursa Büyükşehir Belediyesi'nin katkılarıyla hazırlanan yeni basımında Şeyh Küşterî ile Karagöz-Hacivat ilişkisi şu şekilde aktarılmaktadır:

Yıldırım Bayezid Han, inşasına başladığı camiin altı ay zarfında tamamlanmasını mimarına emredip tembih etmiş olduğu hâlde işçiler arasında bulunan Karagöz ile Hacivat (Hacı İvaz), birbirleriyle bitmek tükenmek bilmeyen münakaşaları, mücadeleleri, konuşmaları cami-i şerifin istenen zaman zarfında tamamlanmasına mâni olmuştur. Padişah hazretleri, inşaatın bu şekilde gecikmesinin sebebini sormuş, Karagöz ile Hacivat'ın bunda etkisi oldukları cevabı arz edilmesi üzerine her ikisi de cezalandırılmış. Karagöz'le Hacivat'ın vefatından sonra, Şeyh Muhammed Küşterî, bunların küçük ölçülerde tasvirlerini yapıp huzurda, perde arkasında oynatmaya başlamıştır. Zaten Hacivat zamanının nüktedanlarından gölge oyunu perdesinde sözler söyleyip kıssadan hisse alınırdı (Yeni Mecmua, 2013: 97-98).

Karagöz ile Hacivat'ın yaşayan iki insan olduğu ve ölümlerinin ardından gölge oyunu sanatçıları veya Şeyh Küşterî tarafından perdeye aktarıldıklarına dair bilgilerin kökeni bu kaynaklara dayanmaktadır. Evliya Çelebi'nin aktardığı bilgilerden yola çıkıldığında, Karagöz'ün kökeninin, Anadolu Selçuklu Devleti'nin son dönemi ve Osmanlı Beyliği'nin kuruluş dönemi olan XIII. yüzyıla kadar uzandığı görülmektedir. Dolayısıyla Evliya Çelebi'nin kayda geçirdiği bu bilgiler “halk bilimi” açısından değerlendirildiğinde, Seyahatnâme'nin “Karagöz'ün Anadolu'ya gelişi” konusuna kaynaklık ettiği savunulabilir. Öcal Oğuz; 2013 yılında Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) Türkiye Millî Komisyonu'nun başvurusu üzerine “UNESCO Dünya Belleği Listesine” kaydedilen *Seyahatnâme*'nin yazarı Evliya Çelebi hakkında eserinde sık sık başvurduğu “arasöz tekniği” ve kullandığı “-derler” ifadesinden yola çıkarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Evliyâ Çelebi'nin eserinde yer verdiği birçok bilgiye konuştuğu ve görüştüğü kişiler kanalıyla ulaştığını da gösteren bu ifade aynı zamanda folklor derlemelerinin temel kurallarından biri olan mülakat/ görüşme yönteminin bir parçasıdır ve Evliyâ Çelebi'yi bir anlamda folklor derlemecisi olarak değerlendirmemize imkân verir (2012: 119).

Metin Ekici'nin "Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Sözlü ve Yazılı Metin İlişkisi" adlı makalesinde *Seyahatnâme*'nin yazım tekniğine yönelik tespitleri de şu şekildedir:

Evliyâ Çelebi'nin metni bir "büyük metin", bir "metatext"tir. Bu tür bir büyük metin yazılı metinlerin, sözlü metinlerin ve seyyahın gözlemlerinin birleştirilmesiyle meydana getirilmiştir. Evliyâ Çelebi, anlatı tarzındaki metni oluştururken döneminin yazıcılık geleneğinde az kullanılan nesir tarzını kullanmış ve buradaki nesir "sade nesir" adı verilen ve döneminde rahatlıkla anlaşılabilen bir anlatım ve dil düzeyinde kurgulanmıştır. Evliyâ Çelebi; içinde yetiştiği yazılı kültür ortamından tanıdığı dinî kitaplar, tarihler, sicil defterleri, lügatler, divanlar ve tezkireler gibi önemli yazılı eserler yanında, gezdiği ve gördüğü mekânlardaki kitabeleri yazılı kaynak olarak eserinde kullanmıştır. Evliyâ Çelebi eserinde önemli diyebileceğimiz derecede sözlü kaynak kullanmıştır. Bu kaynakların önemli bir kısmı erkek ve yaşlı kişiler olup, bunların yanında yerel yöneticileri de onun sözlü kaynakları arasında saymak mümkündür (2012: 35).

O hâlde, Karagöz'e dair gerek halk rivâyetlerinden yola çıkan gerekse Evliya Çelebi'nin kaynaklığındaki metinler "folklor derlemesi" bağlamında değerlendirildiğinde Karagöz ve Hacivat'ın daha önce yaşayan iki kişi olduğunu iddia eden bu görüşler bilgi niteliğindedir ve Evliya Çelebi'yi de bu halk bilgisinin derleyicisi olarak nitelendirmek yerinde olacaktır.

Metin And, folklor derlemesi niteliğinde olan ve bazı araştırmacılar tarafından kaynak gösterilen bu bilgiler için "Evliya'nın kendi çağından dört yüzyıl öncesinin olayları üzerine vereceği bilgi ne denli doğru olabilirse bu söylentiye de o denli güvenilebilir" ifadelerini kullanmaktadır (1969: 124). And, folklor değeri olan bu ifadeleri tarih yanlışları olduğundan dolayı ve başka güvenilir kaynaklarla desteklenmediği için söylenti olarak nitelendirirken diğer yandan da gölge oyununun Türkiye'ye Mısır'dan geldiği tezini kendi deyimiyle "kesin bir kanıt" üzerinden savunmaktadır ve bu tezini öncelikli olarak Arap tarihçisi Mehmet bin Ahmet bin İlyas-ül Haneffî'nin (İbn İyas) "Bedâyi-üz-zuhur fî vekaayi-üd-dühûr" adlı Mısır tarihini anlatan eserinde geçen ifadelere dayandırmaktadır (1977: 250). Bu kaynağa göre; Yavuz Sultan Selim, Memluk Sultanı Tumanbay'ı 15 Nisan 1517'de Züveyle kapısında astırmıştır. Sonrasında ise bir gölge oyuncusu Cize'de Roda adasındaki sarayda, Sultan Tumanbay'ın asılışını ve ipin üst üste iki kez kopuşunu perdede canlandırmıştır. Yavuz Sultan Selim bu gösteriyi çok beğendiğinden oyuncuya seksen altın ve işlemeli bir kaftan hediye ederek, "İstanbul'a dönerken sen de bizimle gel, bu oyunu oğlum da görsün, eğlensin" demiştir (akt. And, 1977: 250-251).

Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferinin günlük kayıtlarının aktarıldığı *Haydar Çelebi Ruznâmesi*'nde ise Tumanbay'ın fitnecilik etmesi ve kendisine gönderilen elçileri öldürmesi nedeniyle 13 Nisan 1517 Pazartesi günü öldürülerek ibret olsun diye Babı Zevile kapısında üç gün asılı kaldığı anlatılmaktadır. 14 Nisan Salı günü padişah Ümmül Kıyâs'a (Roda Adası) gitmekte ve burada sazlı bir sohbet yapmaktadır. Ruznâme'de 15 Nisan Çarşamba gününe dair herhangi bir bilgi yazmamaktadır. Fakat 16 Nisan Perşembe gününde "otağı hümayun önünde birçok ateşbazlar çeşitli sanat ve hüneler gösterdiler" ifadesi yer almaktadır (1976: 210-211). Ruznâme'de detaylara çok geniş yer verilmese de padişahın aldığı kararların ve belirli günlerde yaptığı gezilerin kayda alındığı gözlemlenmektedir. Ateşbâz, canbâz ve kâsebaz gibi gösteriye dayalı mesleki isimlere yer verilmesine rağmen bu gösteriler kapsamında veya ayrı olarak gölge oyunu ile ilgili bir bilgiye rastlanmamaktadır. Alpay Ekler, Ibn Iyas'ın metnine tercümesinden kaynaklı olarak eleştirel yaklaşmakta ve cümlelerinin "o ay içinde bir *dedikodu* yayıldı" şeklinde başladığını ifade etmektedir. Ekler'e göre Ibn Iyas'ın bu ifadesinden hareketle Karagöz'ün gölge oyunu biçimiyle sınırlı da olsa Mısır'dan geldiğini iddia etmek, iddianın dayandığı kanıtın "dedikodu" olması nedeniyle olanaksızdır (2011: 19-20). Yavuz Sultan Selim'in Mısır'da izlediği gölge oyununun kayıtlarına ruznâme ve menzilhâmelerde rastlanmamasının dışında Ekler'in tespiti de bu noktada önem arz etmektedir ve bu durum Metin And'ın Jacob'dan devralarak Ibn Iyas örneği ile "kesin kanıt" olarak öne sürdüğü "gölge oyununun Anadolu'ya Mısır'dan geldiği" tezini zorlaştırmaktadır.

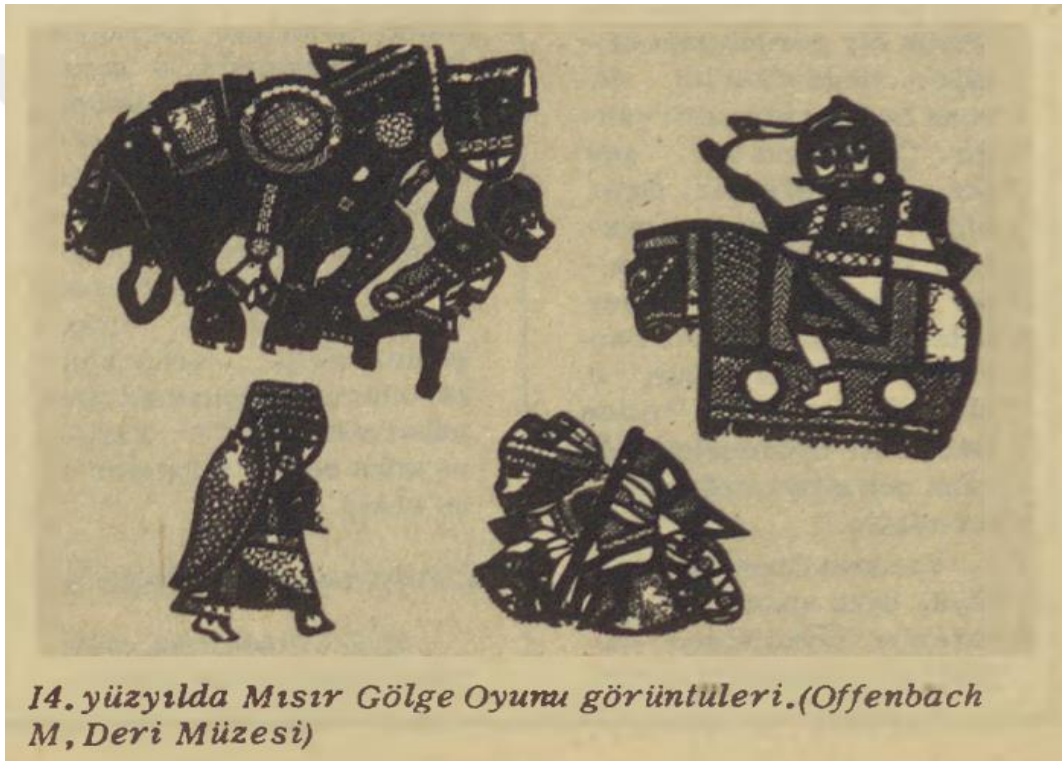
And'ın gölge oyununun Mısır'dan geldiği tezinin bir diğer dayanağı da aslen Musul doğumlu olup Moğol baskısı nedeniyle Mısır'a giden ve orada hayatına devam eden Mehmet bin Danyal bin Yusuf'un (Ibn Danyal) XIII. yüzyılda yazdığı "Tayf-ül-Hayal", "Acib ve Garib" ve "El-Müteyyem" adlı üç farklı oyundur. And bu oyunları XIII. yüzyılda Mısır'da gölge oyununun varlığına dair bir ispat olarak sunmakta ve oyunların içeriklerini Karagöz oyunları ile bağdaştırmaktadır (1977: 251-252). Alain Fouad George, *The Illustrations of The Maqâmât and The Shadow Play* adlı makalesinde, Arap edebiyatının uyaklı nazım ya da nesir eserleri olan "makamat" türünün metinlerini ve içlerinde yer alan minyatürlerini gölge oyunu ile karşılaştırırken Ibn Danyal'ın kitabının ilk bölümü olan Tayf al-khayâl'in metnini de konuya dâhil etmektedir. Bu makaleye göre Danyal'ın kitabının giriş kısmında bir

kukla ustası olan Ali ibn Mawlahum, gösterilerin sıkıcı ve tekrarlayıcı bir hâle gelmesinden halkın şikayetçi olduğu bilgisini Danyal’a iletmekte ve Danyal da bu sitem üzerine *Tayf al-khayâl* kitabını yazmaktadır. Öte yandan George bu makalesinde, *Tayf al-khayâl*’in yazım biçiminin ve anlatım tarzının birçok açıdan “makamat” türü ile benzeştiğini dile getirmektedir (2011: 2). Selim Nüzhet Gerçek ise mukaddime kısmıyla ilgili olarak George’taki gibi benzer bilgileri aktarırken aynı zamanda oyun başladığında ve bittiğinde okunan şiirleri de Karagöz oyunlarının başlangıç ve bitiş kısımlarıyla bağdaştırmaktadır (1942: 52-53). Ibn Danyal’ın yazdığı bu eserin giriş kısmındaki “khayâl al-zıll” ifadesi gölge oyununun XIII. yüzyılda Mısır’daki varlığını desteklerken oyun metninin çevirisinden hareketle gerek oyun içeriğinin gerekse kahramanlarının karakteristik özelliklerinin Karagöz oyunları ile doğrudan değil kısmi benzerliklerinin olduğu görülmektedir (Danyal, 2013: 2-85) Fakat bu benzerliklerin veya benzetmelerin destanlardan, masallardan ya da halk hikâyelerinden hareketle Karagöz bağlamında yapılan tespitler biçiminde olduğu söylenebilir. Örneğin; Dede Korkut Kitabı’nın mukaddime kısmı, metinler içerisindeki uyaklı kısımlar ve her hikâyenin sonunda “Han’ım hey” diye biten dua kısmı Karagöz oyunları ile biçim açısından benzerlik taşımaktadır. Bu anlamda Dede Korkut Hikâyeleri içerik açısından Karagöz oyunları ile ne kadar bağdaştırılabilirse benzer bir metin yapısına sahip olan *Tayf-ül-Hayâl* de Karagöz oyun metinleriyle ancak bu derecede benzerlik göstermektedir. Elbette bu değerlendirmeleri yaparken eseri ortaya koyan Ibn Danyal’ın gölge oyuncusu değil de bir göz doktoru olduğunu da dikkate almak ve kesin bir ifade kullanabilmek adına dönemin şartlarında gölge oyununun ne şekilde icra edildiğine dair bilgilere ulaşmak gerekir. Ancak bu husustaki kaynaklar ne yazık ki makamat türündeki bu metinlerin Karagöz oyunlarına ve bazı makamat türlerinde bulunan minyatürlerin de gölge oyunun tasvirlerine benzetilmesinden öteye gidememektedir.

Paul Kahle’nin 1909 yılında Mısır’da bulunurken kendi araştırmaları neticesinde satın alarak elde ettiği tasvirler de Anadolu’ya gölge oyununun Mısır üzerinden geldiğinin bir başka kanıtı olarak gösterilmektedir (And, 1977: 233). Kahle’nin bulduğu bu gölge kuklalarının, Karagöz’ün “ilksel hâli” olduğunu iddia eden kaynakların hemen hepsinde, gölge oyununun Asya’dan deniz ya da kara ticareti yoluyla Arap Yarımadası’na geldiği ileri sürülmekte ve gölge oyununa dair uygulamaların bu topraklarda (özellikle Kahire’de) gelişerek Anadolu’ya ve

Avrupa'ya geçtiği iddia edilmektedir. And, Milliyet Sanat Dergisi'nde yayımladığı “Dünya’da ve Bizde Gölge Oyunu-II” başlıklı makalesinde konuyla ilgili düşüncelerini şu şekilde özetlemektedir:

Gölge oyununun değil de Karagöz’ün baş kişileri olan Karagöz ile Hacivat üzerine söylencelerin ve bu oyunu Şeyh Küşteri’nin bulduğu, oyunun ilk kez Bursa’da oynatıldığı gibisinden sözlü geleneğin bilimsel veriler için inandırıcı tanıtımlar olmayışı bir yana Karagöz adına da zaten XVII. yüzyıldan öncesinde rastlamıyoruz. Bu durumda gölge oyunu Türkiye’ye nereden ve ne zaman gelmiştir? Hemen belirtelim, XVI. yüzyılda Mısır’dan gelmiştir. Mısır’da gölge oyununun XI., XII., ve XIII. yüzyıllarda varlığını çeşitli belgeler kanıtlıyor. Nitekim buraya aldığımız dört Mısır gölge oyunu görüntüsü XIV. yüzyıldan kalmadır (1975: 11).



Resim 3. 12. Metin And'ın Makalesinde Yer Verdiği Dört Mısır Gölge Oyunu Tasvirleri.

Bu gölge kuklalarının görsellerine ve detaylı açıklamalarına ilk olarak Paul Kahle'nin 1910 yılında “Islamische Schattenspielfiguren aus Egypten-I” başlığı ile yayımladığı makalesinde rastlanmaktadır. Kahle bu makalede gölge oyunu kuklası özelliğindeki bu tasvirler hakkında bilgiler verirken görsellerini paylaştığı tasvirler için “en genci 200 yaşında” ifadelerini kullanmaktadır (1910: 264-299). Kahle'nin makalesinde derilerin kırılması, parçalanması ve parçaların uyuşmazlığı gibi sorunlar da birçok kez vurgulanmaktadır. Gölge kuklalarının ham maddesi olan deri malzemenin tabiatı gereği iki yüz yıl boyunca varlığını sürdürebilmesi ihtimali

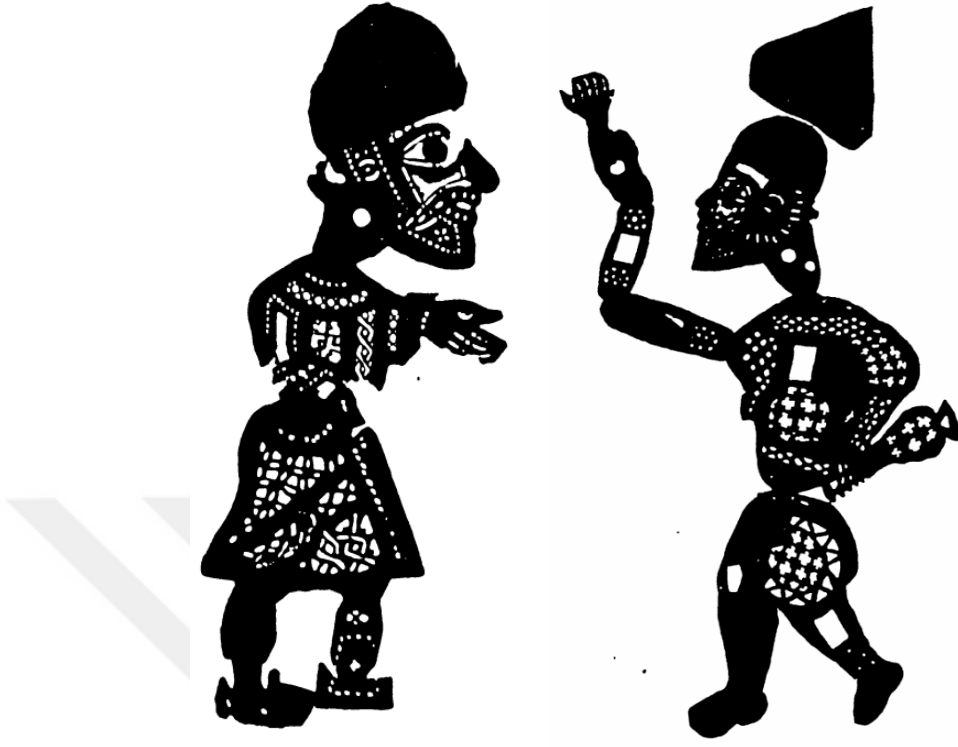
sorunlu bir iddia olsa da bu kuklaları malzemeyi bilen, oynatan ve hâliyle sürdürülebilirliğini gözeten gölge oyuncularından satın alındığı bilgisi, Kahle'nin satın aldığı döneme kadar korunmuş olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Kahle'nin bu makalesinde paylaştığı görseller bir süre sonra Georg Jacob'un da dikkatini çekmekte ve Jacob figürler üzerindeki Memluklere ait olduğunu düşündüğü sembollerin bilgisi ile figürlerden birinin Hacivat'a benzerliğini Kahle'ye iletmektedir. Kahle bunun üzerine bir yıl aradan sonra Menzaleh'te yeni bulduğu figürleri de konuya dâhil ederek, aynı başlıkla ikinci makalesini yayımlamakta ve konuyu bu defa “daha önce bu açıklamalara özel bir ağırlık vermemiştim” diyerek, Jacob'un gösterdiği bağlamda değerlendirmektedir (1911: 144-195).

Kahle satın aldığı tüm gölge kuklalarını Memluk sembolleri bağlamında incelediğinde kuklaların bazılarının yeni ve güncel olduğu bazılarının mazisinin ise 1450 yılına kadar uzanabildiği tespitini yapmaktadır. Bu tezini Memluk sembollerinin haricinde Ibn Danyal'ın XIII. yüzyılda yazdığı ve muhtemelen bu kitabın varlığından kendisini Jacob'un haberdar ettiği *Tayf-ül Hayâl* adlı eser ile de desteklemektedir. Kahle, bu değerlendirmelerin ardından elindeki kuklalara nasıl sahip olduğunu kaynak kişiden edindiği bilgiler eşliğinde aktararak, XV. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar Mısır kültürüne ait tüm gölge oyunu figürlerinin elindeki kuklalar olduğunu ve bu kuklalarla Mısır coğrafyasında Karagöz'ün meşhur olduğu dönemlerde bile oyunlar oynadığını iddia ederek ikinci makalesini sonlandırmaktadır (1911: 182-193). Kahle ikinci makalesinde bu tasvirleri satın aldığı kişi olan Hagg Abdû'ya dedesi Hassân'dan (muhtemelen yaşadığı dönem tahmini 1790-1870) ona da babasından miras olarak kaldığını ve ilk olarak Kahireli bir paşaya ait olan bu tasvirlerin Magripli İbrahim adında bir kişiye satıldıktan sonra bu kişiden Abdû'nun dedesinin babasına gelene kadar yüz elli yıl geçtiğini belirtmektedir (1911: 183). Kahle'nin kaynak kişiden aktardığı bu bilgilerden hareketle yayımladığı bu tasvirlerin mâzisi XVII. yüzyıla kadar gidebilmektedir. Oysa bu yüzyılda yazılmış olan Seyahatnâme'de gölge oyununun dışında Karagöz'ün kendisinin, oyunlarının ve sanatçılarının hakkında günümüz Karagöz tekniğine çok yakın olan bilgiler zaten aktarılmaktadır.



Resim 3. 13. Georg Jacob'un Paul Kahle'ye İşaret Ettiği Figürler.

Kahle'nin ikinci makalesinde bu gölge kuklalarının yapılış tarihlerini belirleme çabası özellikle dikkat çekmektedir ve Kahle sembollerin benzerliğinden yola çıkarak bu kuklaların Memluk gölge kuklaları olduğu sonucuna ulaşmaktadır. Fakat semboller ve benzetmeler üzerinden kurulan bir bağlamda, Çin gölge oyununun ortaya çıkış efsanesine, tekniğine ve Türklerin Anadolu'ya gelmeden önceki göç yollarına bakıldığında Karagöz'ün nereden geldiği sorusu, Çin gölge oyunu üzerinden cevaplanabilmektedir. Günümüzdeki tasvir kalıplarında bile dikkat çeken motifler, oyunlarda kullanılan tasvirler ve daha birçok terim Türklerin göçebe bozkır hayatı ile Karagöz'ü ortak bağlamlarda buluşturabilmektedir. Öte yandan benzetmeler ve sembollerden hareketle Hititlerin veya daha da öncesinde yaşayan Sümerlerin rölyeflerindeki çizimlerin Karagöz tasvirlerine olan şaşırtıcı benzerliği Karagöz'ün kökenini milattan öncesine kadar taşımakta ancak bu sonuç birçok bağlamdan eksik kalmaktadır. Kahle'nin bu sembolik değerlendirmelerinden yola çıkan Marcus Milwright ise "On the Date Of Paul Kahle's Egyptian Shadow Puppets" adlı makalesinde konuyu sanat tarihi açısından değerlendirmekte ve figürlerin üzerindeki sembollerini tekrar yorumlayarak "Menzaleh kuklalarını Memluk kültürünün bir ürünü olarak değil Osmanlı kültürünün bir tezahürü olarak değerlendirmeliyiz" kanısına varmaktadır ve kuklaların yaşını XVII. yüzyıla dayandırmaktadır (2011: 60).



Resim 3. 14. Paul Kahle'nin Mısır Menzaleh'te Satın Aldığı Gölge Kuklaları.



Resim 3. 15. Savaş Sahneli Gemi Figürü (Linden Müzesi-XVIII. Yüzyıl veya Öncesi).

Metin And'ın XIV. yüzyıl Mısır gölge oyunu görüntüleri olarak aktardığı, Paul Kahle'nin XV. yüzyıl Mısır gölge figürleri olarak akademi ile buluşturduğu bu gölge kuklalarının bir kısmı ise Stuttgart'ta bulunan Linden Müzesi'nde "Kahle Koleksiyonu" olarak hâlen sergilenmektedir ve hepsinin ait olduğu dönem bilgisinde "XVIII. yüzyıl veya öncesi" ifadesi yer almaktadır. Dolayısıyla Kahle'nin Mısır'dan 1909 yılında satın aldığı bu gölge kuklalarının yapıları veya ait oldukları dönem konusunda kesin bir ifade kullanabilmek zordur. Bu durum, Karagöz'ün aidiyeti noktasındaki tezler ve varsayımlar üzerinde soru işaretleri yaratsa da genellikle boyasız, mat ya da şeffaf olmayan bir yapıdaki bu kuklaların bazılarının Karagöz tasvirleriyle benzerlikleri önem arz etmektedir. Jacob'un uyarısıyla Kahle'nin dikkatini çeken ve Metin And tarafından da Anadolu'ya gölge oyununun Mısırdan geldiğine dair teze dönüştürülen bu benzerliklerden yola çıkılarak, Mısır gölge kuklaları ile Karagöz arasında sıkı bir ilişki olduğu ifade edilebilir. Metin And gölge oyununun Mısır'daki varlığının delili olarak bu kuklaları gösterirken tıpkı Paul Kahle gibi Ibn Danyal'ın Tayf-ül Hayâl oyununu da bu kuklaların oluşum sebebi olarak açıklamaktadır. And'a göre XIII. yüzyılda metinleriyle ve XIV. yüzyılda kuklalarıyla Mısır'da var olan gölge oyunu, Ibn Iyas örneğindeki gibi Yavuz Sultan Selim'in seyrine sunulmakta ve Yavuz'un bu oyunu beğenmesi üzerine XVI. yüzyılda, Mısırlı gölge oyunu ustalarıyla birlikte Anadolu'ya getirilmektedir. Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinin Mısır'la ilgili bölümünde de eğlence içerikli mesleklerin arasında hokkabâz, sürahibâz, kâsebâz, perendebâz, şebbâz, ateşbâz, matrakbâz, canbâz ve kuklabâz gibi birçok mesleğin yanı sıra "hayâlbâz" ifadesine de yer verilmektedir (2013d: 78). *Seyahatnâme*'nin bu kısmında dönem bilgisi kesin olarak anlaşılmasa da meslek isimlerinin öncesinde Yavuz Sultan Selim ve Sultan Tumanbay arasında gelişen olaylar detaylıca aktarılmaktadır. Fakat *Seyahatnâme*'nin genelinde Mısır'daki gölge oyununun detaylarına veya Ibn Iyas'ın gölge oyunu örneği gibi Anadolu'ya getirilişine dair bir bilgiye rastlanmamaktadır. Metin And, gölge oyununun Mısır'dan Anadolu'ya gelmesiyle ilgili olarak yazdığı makalesinde şu ifadelerle yer vermektedir:

Ne var ki gölge oyunu Mısır'dan yalnız gölge oyunu niteliğini almıştır. Türkler bunu deri sanatındaki ve deriyi boyamaktaki ustalıkları ile geliştirmişler, görüntüleri eklemli ve dengeli bir biçimde oynak yapmışlar, oynatma tekniğine önemli yenilikler getirmişlerdir. Bundan başka gölge oyunundan önceki canlı oyuncularla, güldürünün, dansın ve çok eskiden beri bildikleri kukladaki öğelerin yardımıyla yepyeni bir içerik vermişlerdir (1975: 11).

And'ın bu kanıya varmadan önceki çıkış noktası ise Evliya Çelebi'nin işaret ettiği tarihlerin haricinde, XVI. yüzyıldan önce Anadolu'da veya Türklerde, Karagöz'ün ismine ya da Karagöz ile Hacivat'a dair herhangi bir bilgiye rastlanmamış olmasıdır. And'a göre gölge oyunu Mısır'dan Anadolu'ya geldikten sonra Türk kültürünün birikimlerinin bir yansıması olarak Karagöz'e dönüşmekte ve zaman içerisinde Osmanlı topraklarında yaygınlık kazanmaktadır. Hatta gölge oyunundan Karagöz'e dönüşen bu yeni ve gelişmiş biçim, Mısır'a yani gölge oyunu olarak geldiği topraklara da Karagöz biçiminde geri dönmektedir (1977: 253). Georg Jacob'un temellerini attığı ve And'ın olgunlaştırdığı bu tezde, yeni tespitlerle güncellenen bilgiler nedeniyle bazı eksiklikler olsa da gölge oyununun Anadolu'ya gelişi bağlamındaki yazılı kaynaklara karşılaştırmalı olarak bakıldığında, XVI. yüzyılda Mısır'dan geldiği tezi özellikle kaynak açısından kuvvetli görünmektedir. Fakat bu durum, XVI. yüzyıldan önce Anadolu'da gölge oyununun veya Karagöz'ün varlığına dair tespitlere engel teşkil etmemektedir. Örneğin Cevdet Kudret, *Seyahatnâme*'nin Karagöz ile ilgili verdiği bilgileri haklı çıkaracak biçimde XIV. yüzyılda, Mısır'ın alınmasının öncesinde, gölge oyununun Anadolu'daki varlığına örnek olarak Türk şair Mesut bin Ahmet (Hoca Mesut)'in *Süheyl ü Nevbahar* adlı eserinden şu beyitleri aktarmaktadır:

Kişi kim hayal-bâz oyunun bilür,
Çadır tutubun gice oynar olur (2013: 13).

Bu beyitlerin 1350 yılına ait olduğunu ifade eden Kudret, beyitlerde geçen “hayal-bâz” ifadesinden kastedilmek istenenin “çadır-hayal” yani “kukla” olabileceği ihtimali nedeniyle bu örneği hem kukla hem de Karagöz açısından varsayımsal olarak yorumlamaktadır. Kudret'e göre; bu beyitte anlatılmak istenenler eğer ki “zıll- i hayal” yani gölge oyunu anlamına geliyorsa bu durum XIV. yüzyıl ortalarında, Karagöz oyununun Anadolu'da herkesçe bilindiği anlamına gelmekteydi (2013: 13). Dolayısıyla bu ve daha önceki örneklerde değinildiği gibi Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sindeki bilgilerin diğer kaynaklardaki bilgilerle olan tutarlılığı ve halk bilimi kaynağı olması açısından değeri göz önünde bulundurulduğunda; Karagöz ve Hacivat'ın Anadolu'daki varlığının XIV. yüzyıla kadar uzandığı söylenebilir. Evliya Çelebi'nin aktardığı bilgilerden hareketle Anadolu'daki gelişim süreci bağlamında Karagöz'ün XIII. yüzyılın sonlarında doğduğu, XIV. yüzyılda emeklemeye başladığı, XV. yüzyılda yürüyüp XVI. yüzyılda koştuğu söylenebilir.

Anadolu’da gölge oyununa dair ilk resmî ifadeye ise XVI. yüzyılda Şeyhülislam Ebussuud Efendi’nin fetvalarında rastlanmaktadır. Mehmet Ertuğrul Düzdağ’ın, *Şeyhülislâm Ebussuud Efendi’nin Fetvalarına Göre Kanunî Devrinde Osmanlı Hayatı* adlı kitabında Ebussuud Efendi’nin birçok fetvasının yanı sıra gölge oyunu ile ilgili olarak verdiği fetvalar, Karagöz başlığı altında şu şekilde aktarılmaktadır:

Mes’ele: Zeyd-i hatîb ekâbir meclisinde vâki’ olup, gece ile hayâl-i zıl dedikleri oynayıp, def’ine kâdir olmayıp ve kalkıp gidemeyip, iğmâz-ı ayn edip, sabah istiğfâr eylese, şer’an nesne lâzım olur mu?

Elcevap: Hitâbeti, Hak te’âlâ hazreti azamet ve heybetin ol ekâbir dediği hakîr kulunun azamet ve heybetinden gâlib bilip ana göre amel eder bir müslime verilmek lâzımdır (2006: 268).

Bu husustaki bir diğer fetva ise şu şekildedir:

Mes’ele: Bir gece bir meclise hayâl-i zıl oyunu getirilip, imam ve hatîb olan Zeyd ol mecliste bile olup, oyun âhirine değin bile seyr eylese, şer’an imâmetten ve hitâbetten azle müstehak olur mu?

Elcevap: Eğer ibret için nazar edip ehl-i hâl fikriyle tefekkür ettiyse olmaz (2006: 269).

Bu fetvanın hemen altında Arapça bir dörtlük bulunmakta ve açıklama kısmında bu dörtlüğün “Bu hayal oyununu, ilm-i hakîkatte yükselmiş kimseler için çok ibretli gördüm. (Çünkü) şahıslar ve cisimler gelip geçiyor, çabucak yok oluyor. Hâlbuki onları hareket ettiren bâkî kalıyor” şeklinde tercümesi bulunmaktadır (2006: 269). Bu kaynağa göre, Şeyhülislam Ebussuud Efendi 1545 yılında, Fenârîzâde Muhyiddin Efendi’nin yerine şeyhülislamlığa tayin olmakta ve yirmi sekiz yıl on ay görevini yaptıktan sonra 1574 yılında hayatını kaybetmektedir (2006: 26). Ebussuud Efendi’ye atfedilen bu fetvaların ilan tarihine işaret eden kesin bir bilgi olmasa da Ebussuud Efendi’nin görev süresinden hareketle 1545-1574 yılları arasında verdiği bu fetvalar, Osmanlı yazılı kaynaklarında gölge oyunu ifadesine yer verilen ilk resmî kayıt olarak gösterilebilir. Bu tarihlerde Osmanlı kaynaklarında gölge oyununu anlatan ifadeler hayâl-i zıl ya da zıl-i hayal adı ile rastlanmaktadır.

Osmanlı kaynaklarında gölge oyununa dair bir başka tespiti III. Murad’ın oğlu Şehzade Mehmet’in 1582 yılında yapılan sünnet düğününü minyatürler eşliğinde anlatan *Surname-i Hümayun*’da rastlanmaktadır. Georg Jacob, yabancı bir kaynaktan hareketle bu şenlikte oynanan bir gölge oyunundan bahsetmektedir. Önce perdenin biçiminin anlatıldığı bu kaynakta kedi, fare, leylek, yılan gibi hayvan

tasvirlerinin göstermelik seyri anlatılmakta ve “eğer şekillerin öteye beriye çekildiği ipler görünmeseydi çok hoşla gidiyordu” ifadelerine yer verilmektedir (akt. Jacob, 1938: 5-6). Jacob’un aktardığı bu betimlemelerde anlatılan seyir, günümüz Karagöz gösterilerinde oyun başlamadan önce yapılan “göstermelik” seyri olmalıdır ve “şekillerin öteye beriye çekildiği ipler” ifadesinden kastedilenin ise kukla ipleri değil tasvir değneklerinin perdeye yansıyan gölgeleri olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü kuklaların ipleri seyircinin gözünde perdeye yansıyan değnek gölgeleri kadar dikkat çekici değildir.

Metin And bu hususta, Jacob’un kaynak gösterdiği betimlemeler ile *Surname-i Hümayun*’da gölge oyununun anlatıldığı betimlemeleri karşılaştırmakta, aralarındaki benzerlikleri vurgulayarak bunun bir Karagöz oyunu değil gölge oyunu olduğunu iddia etmektedir. Göstermeliklerden hareketle de bu oyunda kullanılan tasvirleri Mısır (Kahle) figürleriyle bağdaştırmaktadır. Öte yandan *Surname-i Hümayun*’da geçen hayalbâzan mesleğini kuklacılıkla ilişkilendiren And, gölge oyununu anlatan *Surname-i Hümayun* metnini örnek göstererek gölge oyuncusu ile hayalbâzan’ı mesleki olarak birbirinden ayrı tutmaktadır (1977: 254-256). 1582 şenliğini anlatan Ferâhî Surnamesi’nde gölge oyununun akşam sergilenen oyunlardan biri olduğu, üç farklı noktada kurulan ve “hayal-i zıl” olarak tabir edilen bu gösteriye musiki ekibinin de eşlik ettiği anlatılmaktadır (akt. Özdemir, 2018: 408). *Kadîmî Surnamesi* de bu şenliği anlatan bir başka kaynaktır ve İstanbul At Meydanı’na Mısır, Şam ve Acem diyarından gelen altmış beş meslek grubunun arasında Karagözcülerin de olduğu (*ilk kaynaktan makaleye Karagözcü olarak tercüme yapılmıştır*) ve gösteriler yaptıkları bu kaynakta yer almaktadır (akt. Alvan, 2020: 4-5). Bu şenlikle ilgili öncelikli olarak gölge oyununun “ibret perdesi” olmasının dışında “eğlence unsuru” olarak da resmî kaynaklarda yer alması değerlidir. Bir diğer önemli husus da gölge oyunuyla bağlantılı olarak XVI. yüzyılın sonlarında yapılan bu şenlik de dâhil XVII. yüzyılda yazılan Evliya Çelebi’nin *Seyahatnâme*’sinin dışında hâlen Karagöz adının geçmemiş olmasıdır. Bu bağlamda yeni bir kaynak ortaya çıkana kadar gölge oyunundan köklerini alıp kendine has bir biçim kazanan Karagöz’ün, Osmanlı tarihinden daha yaşlı olmadığı söylenebilir.



Resim 3. 16. Limon Ağacı (Göstermelik – XVII. Yüzyıl).

Sabri Esat Siyavuşgil, IV. Mehmet devri (1648-1687) 1674 tarihinde yapılan Şehzâde Mustafa ile Şehzâde Ahmed'in sünnet düğününe diğer adı ile Edirne Şenliği'ne, hayâlbazların da davet edildikleri ve *Surname-i Abdi*'de anlatılan kısmı şöyle aktarmaktadır:

Dersaadet'te mevcut olan Ahmet kolu ve Cevahir kolu ve *hayâlbazan* ve kuklacıyan ve sair arayış-i sur olacak hanendegân ve sazendegân ve mukallidan ve lû'bedebazan ve ramazan işarecilerinin sur-u hümayunda mevcut bulunmaları üzre ferman olmağın bermucib-i emr-i âli cümlesi eyyam-ı sure karip hazırü amade olundular. Mezburuna dahi mahsusen konaklar ve tayinatlar ihsan olundu (1941: 47).

İlerleyen tarihlerdeki Osmanlı arşivi kaynaklarına bakıldığında da “kukla” ile “hayâl” ifadelerinin ayrı olarak kayda geçildiği anlaşılmaktadır. *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları* adlı kaynakta, cariyelere eğitim veren “Usturacı Mehmet Çelebi” isimli sanatçıya, 1682 tarihinde yapılan ödemenin belgesinde, sanatçının yetkinlikleri hususu “kukla ve hayalbâz” biçiminde ayrı olarak belirtilmektedir. Yine aynı yılda Enderun Mektebi'nde eğitim veren bir başka sanatçının ismi “Kuklacı Karabaş” olarak kaydedilirken 1683 yılındaki başka bir ödeme belgesinde Enderun mualliminin ismi “Ali Kuklaî” olarak geçmektedir. 1685

tarihli bir gösteri için padişahın huzuruna çağırılan Ahmet Çelebi'nin mesleği "Hayalü'z-zıllcı" olarak kayda geçerken aynı süreci anlatan diğer ödeme evraklarında "Hayalbâz Ahmet Çelebi" olarak kayda alındığı görülmektedir (2015: 16-25). Günnaz Özmütlu'nun "IV. Mehmed Dönemi Osmanlı Saray Hareminde Sanatçı Cariyeler (1677-1687)" adlı doktora çalışmasında ise saraya alınan cariyelerden Gülbeyaz (1677) ve Şehnaz'ın (1678) Usturacı Mehmet Çelebi'den hayalbâzluk eğitimi aldıkları aktarılmaktadır (Özmütlu, 2012: 76).

Seyahatnâme'de bahsedilen Hayâl-i Zıllcı Kör Hasanzâde Mehemmed Çelebi'nin, huzuruna çıkıp Karagöz gösterisi yaptığı Murat Han'ın en kesin ihtimalle IV. Murat olması nedeniyle, sanatçının yaşadığı dönem 1623-1640 yılları arasına denk düşmektedir. Ayrıca Evliya Çelebi de Kör Hasanzâde'den bahsederken mesleğini "hayâl-i zıllcı" olarak tanımlasa da sanatçının taklit maharetlerini anlatırken Karagöz oyunları hakkında da birçok bilgiyi dile getirmektedir. Daha önce de değinilen bu bilgilerden hareketle IV. Murat döneminden ve *Seyahatnâme*'nin yazılmasından sonraki tarihlere denk gelen bu ödeme tutanaklarında, "Karagöz" adının hâlen geçmemesi dikkat çekmektedir. O hâlde XVII. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı sarayında "Karagöz" oynatan bir hayâl-i zıllcı'dan bahseden Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si gölge oyunu bağlamındaki "Karagöz" adının geçtiği ilk yazılı kaynak niteliğini de taşımaktadır. Dolayısıyla 1682 yılına ait Osmanlı sarayının ödeme tutanakları olan kayıtlarda, hayalbâz ve hayalü'z-zıllcı adıyla anılan sanatçıların nasıl bir gösteri yaptıkları belgelerde ifade edilmese de "kesinlikle Karagöz oynattıkları" açıkça söylenebilir. Bu dönemin Karagöz sanatçılarının gösteri icra etmelerinin dışında saraydaki görevlerinden birinin de özellikle cariyelere Karagöz sanatını eğitim niteliğinde öğretmeleri olduğu anlaşılmaktadır. Bu cariye çırakların kadın olması ve mesleki isimlerinin kayıtlarda "hayalbâz" olarak geçmesi de "kadın Karagöz sanatçısı" konusunun belki de ilk örneklerini oluşturmaktadır. Öte yandan XVII. yüzyılın sonları XVIII. yüzyılın başlarında yaşamış olan Manisalı şair Birrî Mehmet Dede'nin Divan'ında yer alan aşağıdaki gazel ise bu dönemde Şeyh Küşterî'nin hayâl perdesiyle özdeşleştirildiğinin işaretidir:

Kıl nazar çeşm-i hakikat-bin ile ey ehl-i hal
Gör semavatı kurulmuş hayme-i zıll-i hayâl
Perde perdaz-ı cihan seyret veray-ı perdeden
Gösterir peyda kılıp eşkâl-i nisvanü rical

Cümbüşün her suretin zatına ensep eyleyip
 Söyletir gör ol şuhusun her birine bir mekal
 Hep mazahirdir bu suretler kıl im'an-ı nazar
 Keh celâl eyler zuhur anlar yüzünden keh cemal
 Kıl temaşa hayme-i zilli düzen ahır bozar
 Kendi kalır ancak irşad ol edip fehmi meal
 Ehl-i vahdet halidir bilmek şühudiyle bunu
 Kesret erbabına hal olmak bu kal emr-i muhal
 Vahdetü kesret nedir gösterdi Şeyh-i Küşterî
 Birrî'ya seyret hayâl-i zilli andan ibret al (akt. Siyavuşgil, 1941: 46).

1720 yılında Sultan III. Ahmet döneminde İstanbul'da düzenlenen şenliğini yani Sûr-i Hümayun'u anlatan Hâfız Mehmed Efendi'nin *Surnâmesi*'nde de gölge oyununa dair kayıtlara rastlanmaktadır. Sûr-i Hümayun'a göre, şenliğe toplam üç yüz on iki eğlence içerikli mesleğin katılım sağladığı ve Karagöz oynatanların "hayâlbâzân" olarak kayda alındığı aşağıdaki ifadelerden anlaşılmaktadır:

...velvele-ârâ-yı meydân-ı sûr ve nağamât-bahş-ı dil-i erbâb-ı sürûr olacak hânendegân u sâzendegân ve kol çengiyânı ve şâ'irân ve lu'bede-bâzân ve şu'bede-bâzân ve tâs-bâzân ve âteş-bâzân ve hayâl-bâzân ve cân-bâzân bi'l-cümle üç yüz on iki nefer sâhte-unvân cem'u tedârük ve defter olunmuş idi (akt. Al, 2019: 10).

Name of the group	Number of performers	Duration of work	Number of days	Amount of daily wage	Total payment for the group
<i>Bâğçevân Kolu</i>	40	18 <i>Zi'l-ka'de</i> - 15 <i>Zi'l-hicce</i>	27	3 <i>gurüş</i>	81 <i>gurüş</i>
<i>Hâyâlbâzân İsmâ'il</i>	40	20 <i>Zi'l-ka'de</i> - 15 <i>Zi'l-hicce</i>	25	3 <i>gurüş</i>	75 <i>gurüş</i>
<i>Çengiyân Halil Kolu</i>	40	20 <i>Zi'l-ka'de</i> - 15 <i>Zi'l-hicce</i>	25	3 <i>gurüş</i>	75 <i>gurüş</i>
<i>Çengiyân Edirne Kolu</i>	27	20 <i>Zi'l-ka'de</i> - 15 <i>Zi'l-hicce</i>	25	3 <i>gurüş</i>	50.5 ⁸¹⁵ <i>gurus</i>
Poets ⁸¹⁶ (<i>Şâ'irân</i>)	40	22 <i>Zi'l-ka'de</i> - 29 <i>Zi'l-ka'de</i>	8	4.5 <i>gurüş</i>	39 ⁸¹⁷ <i>gurus</i>
Mace and shield game players (<i>Matrakçıyân</i>)	25				
Boy dancers ⁸¹⁸ (<i>Köçekciler</i>)	10	22 <i>Zi'l-ka'de</i> - 29 <i>Zi'l-ka'de</i>	8	1.5 <i>gurüş</i>	12.5 <i>gurüş</i>
Violin players (<i>Kemânîler</i>)	10				
Dancers, musicians and jugglers (<i>Çengiyân ve sazende ve hokkabâz</i>)	205	27 <i>Zi'l-ka'de</i> - 28 <i>Zi'l-ka'de</i>	2	3 <i>aķçe</i> (per one person) ⁸¹⁹	1,230 <i>aķçe</i>
Singers (<i>Hânandegân</i>)	40	24 <i>Zi'l-ka'de</i> - 29 <i>Zi'l-ka'de</i>	6	3 <i>gurüş</i>	18.5 <i>gurüş</i>
Addicts ⁸²⁰ (<i>Tiryâkiyân</i>)	49	24 <i>Zi'l-ka'de</i>	1	1 <i>gurüş</i> per person ⁸²¹	49 <i>gurüş</i>

Resim 3. 17. 1720 Şenliğinde Sanatçılara Yapılan Ödemeyi Gösteren Tablo.

Şenlikle ilgili olarak *The 1720 Imperial Festival in Istanbul: Festivity and Representation in the Early Eighteenth-Century Ottoman Empire* adlı tez çalışmasında, 10-12 kişilik küçük ölçekli oyuncu gruplarının birleşmesi sonucu toplamda 40 kişiden oluşan ve şenlikte yirmi beş gün gösteri yapan “Hayalbazân İsmail” adında bir koldan bahsedilmektedir. Kaynağın genelinde kuklacıların şenlikte gösteri yaptığından ve dev kuklalardan bahsedilmesine rağmen sanatçıların günlük ücretlerini gösteren ve Hayalbazân İsmail kolunun yer aldığı yukarıdaki tabloda kuklacılıkla ilgili herhangi bir ifadeye rastlanmamaktadır (Erdoğan İşkorkutan, 2017: 273-277).

Daha önce de değinilen ve Metin And’ın vurguladığı bu ayrım özellikle Sûrnemelerle ilgili kaynak araştırmalarında önem kazanmaktadır. Özellikle şenlikleri anlatan bu kaynaklarda geçen “lubedebâz” ifadesinin, eğlence içerikli “herhangi bir gösteri” yapan oyuncu veya oyuncu grubu için söylendiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla hayâlbâzların da yer yer lubedebâz çatısının altında ifade edildiği görülmektedir. Sûrnamelere bakıldığında kuklacıların ve Karagözcülerin iki ayrı meslek olduğu da anlaşılmaktadır. Fakat bu iki meslek birçok resmî kayıtta “hayâlbâz” olarak tek çatıda birleştirilmektedir. Özellikle Avrupa’dan gelen kuklacıların ve açık alanda gösteri yapılabilen kuklaların veya dev kuklaların varlığı nedeniyle bu iki meslek bazen ayrı yazılmaktayken kendine has bir perdede oynatılan geleneksel kukla ve Karagöz gösterilerini bu Avrupa tarzı kuklalardan ayırmak için “hayâlbâz” çatısı altında birlikte yazıldıkları anlaşılmaktadır. O hâlde Sûrnemelerde geçen “hayâlbâz” ifadesi “geleneksel” kukla veya Karagöz oyunları için kullanılmakla birlikte, kendine has bir perdesi ya da sahnesi olan bu geleneksel gösterilerin genel adı olarak ifade edilebilir. Bu ayrımı net bir şekilde yapabilmek adına da metinlerde ya da anlatılardaki detayları da göz önünde bulundurmak gerekir.



Resim 3. 18. Çelebi Tasviri (XVIII. Yüzyıl).

Sabri Esat Siyavuşgil, Seyyit Vehbi'nin *Sûrname*, Haşmet'in *Velâdetname*, Kâni'nin *Hezeliyyat* adlı eserlerinden ve yabancı yazarların verdikleri bilgilerden hareketle şehzâdelerin doğumu, sünneti ve evlenmesi gibi nedenlerle düzenlenen şenliklerde, kahvehanelerde ve maddi durumu yerinde olanların evlerinde Karagöz oynatıldığına ve Karagöz'ün XVIII. yüzyılda İstanbul'un en önemli eğlencelerinden biri olduğuna dikkat çekmektedir. Siyavuşgil, III. Selim (1789-1807) karşısında Kasımpaşalı Hafız'ın oynattığı kâr-ı kadim oyunlardan biri olan "Karagöz'ün Ağalığı" adlı oyunu, Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey'in *Bir Zamanlar İstanbul* adlı eserinden detaylıca aktarmakta ve özellikle yerli kaynaklarda geçen Bekçi Mehmet, Sarı Ahmet, Şerbetçi Emin gibi XVIII. yüzyılda İstanbul'da yetişen Karagözcülerin isimlerini de kronolojik olarak sıralamaktadır. (1941: 47-50). Siyavuşgil'in farklı kaynakları karşılaştırmalı olarak yaptığı incelemeler sonucu ulaştığı bu bilgiler ışığında; Karagöz'ün XVIII. yüzyıl itibarıyla sarayın haricinde halk arasında da yayılmaya başlayan bir eğlence unsuru hâlini aldığı anlaşılmaktadır.

XIX. yüzyılın ilk yarısında, Karagöz yine şenliklerde, kahvehanelerde ve konaklarda eğlence unsuru olma özelliğini korumaktadır. II. Mahmud'un kızı Mihrimah Sultan'ın 1836 yılındaki düğünü ve şehzâde Abdülmecid ile Abdülaziz'in

sünnet şölenlerini anlatan, dönemin şairlerinden Mehmed Lebîb Efendi'nin kaleme aldığı *Surnâme-i Lebîb* adlı eserin tercümesinde şu ifadelerle rastlanmaktadır:

...gündüzlerde hokkabaz ve şa'bedekâr ve cûrcunacı ve sâir gûne melâ'ib ve mudâhik ile sıbyân-ı mahtûne eğlendirilerek ve *gicelerde dahi on bir mahalde hayâl oynadılarak* sûrgâh-ı hümayûnda mazhar oldukları âsâyîş ve ni'met ve rahat çocuklara babaları hânesini ferâmûş itdirderek arzû-yı hâne ve hânûmân kalblerinden zâ'il ve kâbil olsa irtesi gün dahi sünnet olmağa kâ'il oldular (akt. Baycar Aktaş, 2006: 175).

Sûrnamelerde en çok dikkat çeken ve hakkında en fazla bilgi olan eğlence içerikli gösterinin cambâzlık olduğu görülse de *Surnâme-i Lebîb*'te geçen hayâl oyunu ile ilgili ifadeden hareketle “geceleri oynatılan” bu oyunun kesinlikle Karagöz olduğu, Abdülmecid ile Abdülaziz'in Kâğıthane'de yapılan sünnet düğünlerini anlatan Güranlı Hızır'ın *Sûrnâme*'sinden Selim Nüzhet Gerçek'in aktardığı şu beyitlerden de anlaşılmaktadır:

Kimi oldu perdei lûbü hayale perdeki
Bezle ile eyledi halkı seraser dîlkûşa
Etdi Karagözle Hacı Evhadı tasvir ile
Sünnet olan gûdegânü nazıranı pür safa
Oldular anın ile etfalı mahtun zevkyap
Yarenin acısı oldu dillerinde berhava (akt. Gerçek, 1942: 68).

Metin And bu yüzyıl özelinde II. Mahmut dönemini (1808-1839) anlatan Hafız İlyas'ın *Letaif-i Enderun* adlı eserinde, devrin Karagözcüleri olan Hayâlî Sait ve Hayâlî Hamit hakkındaki bilgilerden bahsetmektedir. Kaynağa göre Hayâlî Hamit, Topkapı Sarayında saat beşe kadar süren bir Karagöz oynatmaktadır ve izleyenler arasında bulunan Çavuş Aziz Bey'e oyun hakkındaki düşünceleri sorulduğunda “zehî tasavvur-i bâtıl zehî hayâl-i muhâl” cevabını vermektedir (akt. And, 1977: 276-277). Çavuş Aziz Bey'in söylediği ifade edilen bu söz aslında döneme ait bir atasözüdür ve “aslı olmayan şeyleri düşünmenin, imkânsız olan şeyleri hayâl etmenin insana verdiği güzellikten” bahsetmektedir. Dolayısıyla Karagöz'ün içerisindeki taklit, görsellik ve gerçeklik unsurlarının haricinde oynatıcısının seyirciyi sürüklediği hayâl dünyasından da beslendiği söylenebilir.



Resim 3. 19. Ressam Mûnif Fehim'in Kaleminden Hayâl Oyunu.

Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları adlı kaynakta, Ramazan ayında uygunsuzluğa yol açmamak kaydıyla ruhsatlı olarak Karagöz oynatımıyla ilgili olan, 9 Ağustos 1848 tarihli resmî yazı ise şu şekildedir:

Ma'rûz çâker-i kemîneleridir ki

Beyandan müstağni olduğu vechile beber sene şehri-i Ramazan-ı şerifde han kahvehânelerde çalgı çalınmak ve *hayal oynatılmak* mu'tad olduğuna ve bu sene-i mübarekede dahi icrası zmnında ruhsat i'tâsı isti'dâ olunmakda idüğüne binâen bir gûne uygunsuzluk vuku'a gelmemesine memurin taraflarından dikkat ve itina olunmak şartıyla sâbıkı misillü icra-yı iktizâsı muvafık-ı irâde-i aliyyeleri buyurulduktan sonra keyfiyetin savb-ı çâkerîye iş'ârı bâbında emr u fermân hazret-i men lehü'l-emrindir. (2015: 34-35).

Aynı kaynakta, sanatçıların gösteriler için devlete yaptıkları ödemedeki artış nedeniyle itirazlarını dile getirdikleri, 29 Aralık 1857 tarihinde yazılan dilekçenin imza kısmında Karagözcünün adı, "Hayalci Kâhyası Seyyid Mehmed Salih" olarak geçmektedir. 8 Mayıs 1858 tarihinde Sivas Valiliğine gönderilen yazıda ise Karagöz oynatarak geçimini sağlayan, Sivas Pulur Mahallesi sakinlerinden "Hayalci İbrahim" isimli bir sanatçıdan bahsedilmekte ve kendisine müdahale ederek işini yapmasına engel olan kişiler için önlem alınması söylenmektedir. 11 Haziran 1896 tarihli "Memâlik-i Mahrûse-i Şahane'de umumun intibâh ve tenezzühü için icra olunabilecek lu'biyyât ve lehviyyâta dair nizamname müsveddesidir" başlığı altındaki tüm tiyatro oyunları ile ilgili kuralları içeren nizamnamede ise Karagöz'e dair dikkat edilmesi gereken etik hususlardan, ceza ve vergilerden bahsedildiği

görülmektedir (2015: 36-49). XIX. yüzyılda Karagöz’e dair kaynaklara bakıldığında, Karagöz’ün genel olarak “gölge” kavramından uzaklaştığı ve “hayâl” kavramıyla bütünleştiği tespit edilmektedir. Dolayısıyla süreç içerisinde “gölgeden başka bir şey” olduğu anlaşılan Karagöz, XIX. yüzyıl itibarıyla “hayâl oyunu” olarak anılmakta ve bu yüzyılın Karagöz oynatıcısına da “hayâlcî” denilmektedir.

XIX. yüzyılda hayâlcîlerin, sarayın ve saray şenliklerinin haricinde konaklarda, kahvehânelerde ve sokaklarda gösteriler yaptıkları hatta Sivas örneğinde olduğu gibi başkent İstanbul’un dışında da Karagöz oynattıkları anlaşılmaktadır. Yönetimin denetimi elden bırakmamak için hayâlcîleri “ruhsat” sahibi olmaya davet etmesi ve gösterilerle ilgili bir “nizamnâme” düzenlemesi Karagöz’ün sarayın dışına çıktığına kanıt oluşturmaktadır. Öte yandan nizamnâmenin başlığında geçen “Memâlik-i Mahrûse-i Şahane” ifadesinden de anlaşılacağı üzere bu yüzyıldan sonra Karagöz’ün sadece İstanbul’un değil, bütün Osmanlı memleketinin eğlence unsuru olma yolunda ilerlediği söylenebilir. Örneğin Fahrettin Kırzioğlu, Kars’ta 1893 yılındaki Karagöz oyunlarının varlığından haber vermektedir (1958: 1789-1790). Kars’ta olduğu gibi Gaziantep’te de XIX. yüzyıl sonlarında Karagöz oynatma geleneği başlamaktadır (Ersoy, 2006: 237). Bu bilgilerden hareketle Türklerin yurt edinme sürecinde sergilemeye fırsat bulamadıkları fakat asırlarca kendi bünyelerinde biriktirdikleri mizah ve eğlence kavramlarından; saray içerisinde geliştirdikleri edebiyat, müzik, resim ve minyatür gibi sanatlardan; ustalaştıkları dericilik ve kök boya gibi zanaatlardan beslenerek yeni bir biçim kazanan Karagöz’ün, dönemin başkenti olan İstanbul’un dışına çıkması, Suriye, Irak, Lübnan, Filistin, Mısır, Fas, Tunus, Cezayir, Yunanistan ve Balkanlar gibi coğrafyalarda Karagöz’ün varyantlarının oluşmasına da imkân sağlamıştır.

Fransız Devrimi’nin etkilerinin Osmanlı Devleti’nde yankı bulduğu bu dönemde, Tanzimat ve I. Meşrutiyet süreçlerinin ardından “batıya ayak uydurabilme” çabası tiyatroya da yansımaktadır. Özellikle meşrutiyetten sonra İstanbul’a gelen “batı tarzı” tiyatro, opera ve sinema gibi yeniliklerin İstanbul’un eğlence hayatına hızlıca uyum sağladığı ve dâhil olduğu görülmektedir. XIX. yüzyılın sonlarında oluşan bu yeni seyir anlayışı, Karagöz’ün kimi zaman perdeden çıkarılarak sahnede canlı biçimde tiyatro gibi sergilemesine neden olsa da Karagöz perdesi, usta çırak ilişkisi içerisinde aktarılacak birçok sanatçı ve bu sanatçıların

hâkim oldukları oyun dağarcığıyla XX. yüzyıla adım atmaktadır. Bu yüzyılın başlarına ait oyun derlemeleri noktasında özellikle Ignacz Kunos, Hellmut Ritter ve Georg Jacob'un çalışmaları hem Karagöz oyunlarının hem de sanatçıların kayıt altına alınarak dönemin bilgilerinin günümüze ulaşmasını sağlamıştır. Kendi döneminin araştırmalarını karşılaştırmalı olarak değerlendiren Jacob, XIX. yüzyılın son çeyreğinde yetişip XX. yüzyılın başlarında yaşayan Mustafa Tevfik, Nazif Bey, Hayali Memduh, Kâtip Salih gibi Karagözcülerin isimlerini ve bu döneme ait Bekri Mustafa, İki Kıskaç Hemşireler, Kayık, Kanlı Kavak, Baskın, Tahir ile Zühre, Karagöz'ün Evlenmesi, Karagöz'ün Aşçılığı, Yalova Sefası, Karagöz'ün Yazıcılığı, Karagöz'ün Salıncak Sefası, Hamam, Uruşma (Âşıklık) gibi oyunların bilgisini aktarmaktadır. (1938: 14-18).



Resim 3. 20. Hayalî Memduh Yapımı Tahir ile Zühre Tasvirleri (19-20. Yüzyıl).

Cevdet Kudret, XIX. yüzyılın ikinci yarısında, Sultan Abdülaziz ve Sultan II. Abdülhamit dönemlerinde Rıza Efendi, Mehmet Efendi, Nazif Bey gibi Karagözcülerin saraya alındığından bahsetmekte ve farklı kaynaklardan dönemin XX. yüzyılın başındaki Karagözcülerinin isimlerini; Şeyh Fehmi Efendi, Peder Mustafa Efendi, Müştak Baba, Kör İmam, Darphaneli Hafız Efendi, Hafız Mehmet Efendi, Enderunlu Hakkı Bey, Enderunlu Tevfik Efendi, Enderunlu Hamit Efendi, Kâtip Salih, Kâtip Mahmut, Cerrah Salih Efendi, Yorgancı Abdullah Efendi, Püskülcü Hüsnü Efendi, Kantarcı Hakkı Efendi, Şekerci Derviş Efendi, Aktar Rıza

Efendi, Hamamcı Süleyman Efendi, Usturacı Mustafa Efendi, Yemenici Andon Efendi, Çilingir Ohannes Efendi şeklinde sıralamaktadır (2013: 14-15). Kudret'in aktardığı isim listesinden yabancı kökenli vatandaşların da Karagöz işiyle uğraştıkları bilgisinin yanı sıra bu döneme kadar mesleki sıfatları hayâl-i zıllı, hayâlbâz, hayâlcı veya hayalî olarak kayda geçen Karagözcülerin, esas mesleklerinin yanında ek olarak Karagöz işi yaptıkları anlaşılmaktadır.



Resim 3. 21. Hayalî Nazif Yapımı Karagöz ile Hacivat Tasvirleri (19-20. Yüzyıl).

Kaynaklara, arşivlere ve koleksiyonlara bakıldığında XIX. yüzyılın son çeyreğinden XX. yüzyıla birçok isim taşınsa da bu isimlerden en önemlileri Hayalî Memduh, Hayalî Nazif ve Kâtip Salih'tir. Hayalî Memduh döneminin en ünlü hayalîlerindendir ve maliye kâtiplerinden olup Âşık Razi mahlasıyla şiirler yazdığı bilinmektedir (Huten, 2022: 518). Hayalî Nazif ise Sultan II. Abdülhamit'in saray Karagözcüsüdür ve Enderunlu Binbaşı Nazif Bey diye bilinmektedir. Karagöz ve tasvir sanatçısı Ragıp Tuğtekin'in ustası, Hellmut Ritter'in derlediği Karagöz oyunlarının kaynak kişisidir (Huten, 2022: 528). Kâtip Salih, Karagöz tasvirlerini yapan ve oynatan, Karagöz tasvirlerine ve oyunlarına getirdiği yeniliklerle ön plana çıkan XIX. yüzyılın son çeyreğinin en önemli sanatçılarından. Metin And göre Kâtip Salih mesleği gereği eli kalem tutan, Yunanca ile Arapça bilen bir kişi olduğundan oyunları daha iyi uyarlayabilmekte ve üç dört tasviri aynı anda perdeye çıkarabilmektedir. And'ın aktardığı bilgilerden, XX. yüzyılın başında çeşitli

tiyatroların sergilediği Karagöz ile ilgili oyunlarda Hacivat rolüne çıkan Kâtip Salih'in, 1914 yılında canlı Karagöz işini sürdürdüğü anlaşılmaktadır (1977: 267-270).

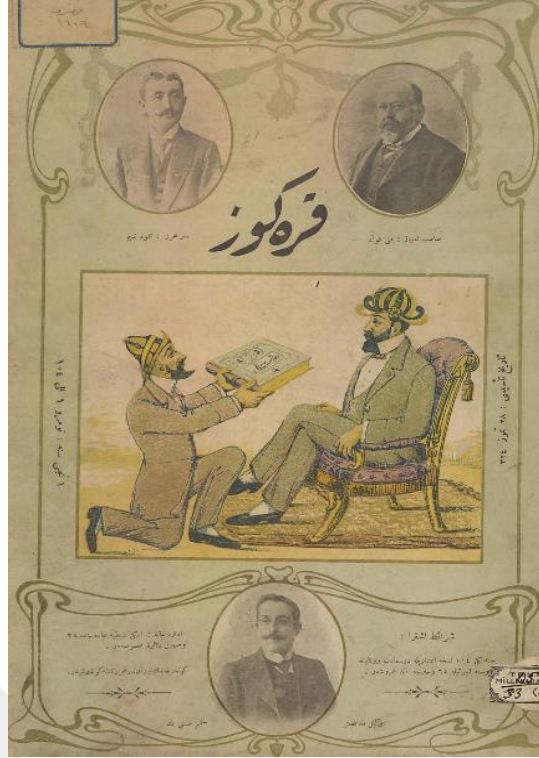


Resim 3. 22. Kâtip Salih Yapımı Ferhat Tasviri (19-20. Yüzyıl).

Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları'nda, Sultan II. Abdülhamit döneminde, 23 Ağustos 1901 tarihli bir evrakta, Hayalcibaşı Rıza Efendi'nin vefat ettiğinden dolayı geride bıraktığı eşine maaş bağlanması emri yer almaktadır (2015: 50-51). Kaynağa göre 3 Eylül 1908 tarihli Beyoğlu Mutasarrıflığı'na ait evrakta ise “kukla, Karagöz, pandomima oynatmak üzere ruhsat talep edenlerin” dikkat edeceği hususlar yazmaktadır (2015: 62-63). 13 Temmuz 1910 tarihli dilekçede de Karagözcülerin rızkına mâni olması ve yaptığı işin memuriyet haysiyetiyle bağdaşmaması nedeniyle adliyede kâtip olarak çalışan İzzet Efendinin çeşitli yerlerde uzun zamandır Karagöz oynattığından şikâyet edilmektedir. Dilekçenin tüm “Hayalciler Esnafı” adına yazıldığı anlaşılırken imza kısmında; Hayalciler Yiğitbaşısı Şefik, Ali Rıza, Mehmet ve Memduh isimleri yer almaktadır. Mahkemenin İzzet Efendi'yi Karagöz oynatmaktan men etmesi ile dilekçe sonuca bağlanmaktadır (2015: 68-70). Ayrıca, *Hayal Yahut Karagöz'ün Son Perdesi ve Nev'îcad Hayal Tiyatrosu* adlı kaynakta, XX. yüzyılın başlarına ait olan

Kâtip Salih ve Behic Efendi imzalı nev îcâd olarak kayda alınan oyunlar arasında “Karagöz’ün Fotoğrafçılığı”, “Karagöz Kuş Dili’nde”, “Karagöz’ün Fenerbahçe Eğlencesi” gibi oyun isimleri dikkat çekmektedir (Ümit, 2020: 5-15). XIX. yüzyılın sonları ve XX. yüzyılın başlarında Osmanlı kültür hayatına dâhil olan tiyatro, opera ve sahne kültürünün etkileri Karagöz perdesine de yansımaktadır. Bir yandan Karagöz perdesinin gelenekselliğini koruma mücadelesi sürdürülürken diğer yandan “batılılaşma” sürecine uyum sağlamak için Karagöz’ün perdenin dışına çıkarılarak “canlı performans” olarak sergilendiği ve dönemi için geleneksel olan “kâr-ı kadim” Karagöz oyunlarının yerine “nev îcâd” denilen güncel konulu oyunların oynatıldığı anlaşılmaktadır.

Bu dönemde siyasal otoritenin zayıflamasına bağlı olarak Karagöz’de mizah ve taklit unsurlarının yanı sıra hiciv unsurlarının da artması nedeniyle farklı dönemlerde Karagöz’e yönelik yasakların uygulandığı görülmektedir (Kudret, 2013: 28). Karagöz perdesine yönelik yasakların saray ile Karagöz’ün arasına mesafe koyduğu gözlemlenmekte ve XX. yüzyılın başları itibarıyla Karagöz büyük oranda siyasallaşmaktadır. Teodor Kasab’ın 1873 yılında çıkardığı “Hayal” isimli mizah dergisinde, Karagöz-Hacivat resimleri ile desteklenen ve Karagöz oyunlarından esinlenen cümlelere rastlanmaktadır fakat dergi basın yasağı süreçlerinin ardından kapatılmaktadır. 1908 yılında gerçekleşen II. Meşrutiyetin ilanı ile birlikte Sultan II. Abdülhamit’in sansür uygulaması kalkınca ilk baskısı 10 Ağustos 1908’de çıkan, Ali Fuat Bey’in kurduğu “Karagöz Gazetesi”nin hem metinleriyle hem de Karagöz-Hacivat karikatürleriyle uzun yıllar Türk siyasi mizahına öncülük ettiği görülmektedir (Öztahtalı, 2018: 45). Dolayısıyla Karagöz’ün XX. yüzyılda oluşan hiciv temelli siyasal gücü, sadece perdede veya sahnede değil dergi, gazete ve karikatür alanında da etkisini göstermektedir. Öte yandan Karagöz’ü etkileyen bu “yenilikçi” veya “batıcı” politikaların hiçbirisi Karagöz perdesini topyekûn değiştirmeyi başaramamakta, sadece “güncelleme girişimleri” olarak Karagöz’ün kültürel tarihine kaydedilmektedir.



Resim 3. 23. Karagöz Gazetesi Kapak Sayfası.

XX. yüzyılın başlarındaki akademik çalışmalar sayesinde Karagöz sanatçıları ile oyun arşivi kayıt altına alınmakta ve bu kayıtlar Karagöz'ün gelecek yüzyıllara aktarılmasını sağlamaktadır. İstanbul'da Hayalî Memduh, Hayalî Nazif, Kâtip Salih ve Hayalci Behic ile XX. yüzyıla taşınan Karagöz sanatının, sonraki temsilcileri; Ali Rıza Kıyak, Arap Cemal, Asaf Öktem, Bedestenli Osman Erdal, Cin Baba (Nejat Öznacar), Enderunlu Hakkı Bey (Ressam Yamalı Hakkı Bey), Hafız Bahattin, Hazım Körmükçü, Hidayet Gülen, Hüseyin Şadi Karagözoğlu (Hayalî-i şehir Hüseyin Şadi), İhsan Dizdar, Kaptanzâde Ali Rıza, Mazhar Baba (Mazhar Gençkur), Mustafa Hürcan, Nevzat Açıkgöz, Osman Sözen, Ragıp Tuğtekin (Mustafa Ragıp), Ressam Muazzez (Mehmet Muazzez Özduygu), Safa Yordamoğlu (Hayalî-i Şehir Safa), Sarhoş Ayhan, Serçe Mehmet, Suat Erler, Hayali Şefik, Fahri (Şehir Ömer, Komik-i Şehir Ömer, Şair Ömer), Şeyh Fehmi Efendi, Şükrü Yesukay (Yüsekay), Talat Dumanlı, Tecelli Bey, Üsküdarlı Muharrem olarak aktarılmaktadır (Huten, 2022: 477-557). Ayrıca XX. yüzyılda *Gaziantep*'te Ali Usta, Antakyalı Çolak Halil, Büyük Reşit (Kulağın Oğlu Reşit), Çalgıcı Meneş'in oğlu Ali Usta, Çingen İbo, Demirci Ali, Dökmeci Ali Usta, Hacivatçı Halil, Hacivatçı Vakkas, Kasacı Ali Usta, Kilisli Ali, Kilisli Süleyman (Zılban Usta), Küçük Reşit, Mamet Usta (Mehmet Parlaksoy), Meriş Ali, Reşit Usta, Sakallı Ali, Tahsildar Mehmet Ekrem; *Kars*'ta Karagöz Ragıp,

Muhittin Kemenç; *Bursa’da* Hakkı Efendi, Mehmet Güngör, Sülün Bey; *İzmir’de* Pire Mehmet (Manisalı Mehmet), İbrahim Pirinç; *Kıbrıs’ta* Çatozlu Zihni Usta (Nalbant Zihni), Hoca, Koca İbrahim, Kuklalı Karagözcü Sadık, Mağusalı Mehmet Efendi, Mağusalı Mulla Hüseyin, Mehmet Ertuğ, Mulla Hasan, Polemityalı Ali Hoca, Polili Hasan gibi isimler de İstanbul dışında Karagöz oynatan ya da en azından tasvir yapan sanatçıların listesini yansıtmaktadır (Huten, 2022: 474-476).

Özellikle XX. yüzyılda Karagöz’ün Osmanlı Devleti’nin son başkenti olan İstanbul’un dışına çıkarak farklı şehirlere hatta farklı ülkelere yayılmasında askerlik, ticaret, gezi veya herhangi bir sebeple artan şehirlerarası kültürel etkileşim ile dönemin teknolojisi sayesinde gelişen ulaşım ve iletişim yollarının etkili olduğu söylenebilir. Bu süreçte İstanbullu sanatçıların Anadolu’ya yaptıkları turnelerle birlikte çeşitli sebeplerle İstanbul’a gelip buradaki sanatçıların ustalığından etkilendikten ya da onların çıraklığını yaptıktan sonra memleketlerine dönerken Karagöz’ü de yanlarında götüren sanatçıların çabaları da Karagöz’ün Anadolu’ya yayılması bağlamında değerlidir. XX. yüzyılın imkânları dâhilinde belirli şehirlere veya sınırlara kadar ulaşabilen Karagöz’ün, bütün Anadolu’yla tanışması ise Ankara’ya gelişiyle mümkün olmuştur.



4. GELENEKTEN CUMHURİYETİN BAŞKENTİNE UZANAN YOLCULUK: KARAGÖZ VE ANKARA

4.1. Başkent Ankara ile Karagöz Geleneğinin Buluşması

Karagöz sanatının, Osmanlı Devleti'nin son dönemi olan XX. yüzyılın başlarına kadar gelişerek kendine özgü bir üsluba kavuştuğu gözlemlenmektedir. Karagöz sanatçıların usta-çırak ilişkisi içerisinde kendilerini kâr-ı kadim ve nev'îcâd oyunları icra edebilecek düzeye ulaştırmalarında, dönemin kültür başkenti olan İstanbul şehrinin değeri göz ardı edilemez. Bu bağlamda İstanbul'da birçok icracı isminin kayıtlara geçtiği XX. yüzyıl başlarındaki kâr-ı kadim ve nev'îcâd olarak tasnif edilen Karagöz oyun arşivinden de bahsetmek gerekir. Cevdet Kudret'e göre Karagöz'e dair ilk kaynaklardan itibaren XX. yüzyıla kadar aktarılan kâr-ı kadim oyunlar şunlardır: *Abdal Bekçi, Ağalık, Bahçe, Balık, Büyük Evlenme, Canbazlar, Câzûlar, Çeşme, Ferhad ile Şirin, Hamam, Kanlı Kavak, Kanlı Nigâr, Kayık, Kırınlar, Mandıra, Meyhane, Orman, Ödüllü (Pehlivanlar), Salıncak, Sünnet, Şairlik, Tahir ile Zühre, Tahmis, Ters Evlenme, Tımarhane, Yalova Sefası ve Yazıcı* (2013: 18-19). XIX. yüzyılın sonlarındaki siyasi gelişmelerin sonucunda alınan “yenilikçi” tutum Karagöz sanatına da yansımakta ve bu bağlamda bugün olduğu gibi kendi dönemi içerisinde Karagöz'ün geleneğine “aykırı” olan “canlı Karagöz” gösterilerinin sergilendiği görülmektedir. Bu dönemde halk hikâyeleri, edebi metinler ve tiyatro metinlerinden faydalanılarak Karagöz'e “uyarlanan” oyunlar da Karagöz perdesinin sürdürülebilirliği açısından önem arz etmektedir. Cevdet Kudret bu oyunları; *Aşçılık, Bakkal (Yangın), Bursalı Leyla, Cincilik, Eczane, Hain Kâhya, Hançerli Hanım, Karagöz Dans Salonunda, Karagöz'ün Fotoğrafçılığı, Karagöz'ün Hekimliği, Kerem ile Aslı, Leylâ ile Mecnun, Ortaklar, Sahte Esirci, Sahte Kedi, Tayyarzâde*, şeklinde sıralamaktadır (2013:19). Kudret'in nev'îcâd olarak aktardığı bu oyunlar, XX. yüzyılda Karagöz perdesindeki oyunların “güncellenme” çabasını göstermektedir. Karagöz oyunlarının doğaçlamaya yatkınlığı ve birçok alanda yeniliğe ayak uydurma çabası sayesinde ortaya çıkan nev'îcâd oyunlar, dönemi içerisinde Karagöz perdesinin sürdürülebilirliğini sağlamıştır. Hatta Osmanlı Devleti'nin son dönemde girdiği Balkan, I. Dünya ve Kurtuluş Savaşları gibi zorlu süreçlerin ardından ilan edilen Cumhuriyet ile birlikte, “ulusun ihyası ve inşası” süreçlerinde de Karagöz sanatından birçok alanda faydalandığı görülmektedir. Bu

durumun temel sebebi ise Karagöz'ün millî bir unsur olmasının yanı sıra gerek tasvirleriyle gerekse metinleriyle güncel meselelere hızlıca uyum sağlayabilmesidir.

Karagöz sanatının XIX. yüzyıl sonları ve XX. yüzyıl başlarında, başta Anadolu olmak üzere farklı coğrafyalara çeşitli nedenlerle yayıldığı daha önce belirtilmişti. Ancak, Karagöz'ün yayıldığı şehirler arasında Ankara'ya dair bir kayda rastlanmamaktadır. Bununla birlikte kaynaklarda geçen ve bazı araştırmacılar tarafından rivâyet, bazı araştırmacılar tarafından kanıt olarak değerlendirilen bilgilere dayanarak, Karagöz ve Hacivat'ın Selçuklu Devleti'nin son döneminden itibaren Anadolu'nun sözlü kültür hafızasında yer ettiği anlaşılmaktadır. Karagöz'ün Anadolu'ya gelişi ve ardından İstanbul'da gelişen serüvenine bakıldığında özellikle başkentleri takip eden yolculuğu dikkat çekmektedir. Daha önce değinilen bilgilerden, Karagöz'ün sırasıyla Bursa, Edirne (Kırkkilise sancağı) ve İstanbul'da varlık göstermesi aslında Osmanlı Devleti'nin başkent haritasını yansıtmaktadır. Bu bağlamda Karagöz sanatına dair bilgilerin, Anadolu'da Türk devletlerinin başkentlerini takip eden bir güzergâh izlediği anlaşılmaktadır. Bu durum, Ankara'nın başkent oluşuyla birlikte Karagöz sanatının Ankara ile temasını da kaçınılmaz hâle getirmiştir. Ancak, Karagöz'ün Ankara'ya gelişinde yalnızca Ankara'nın başkent oluşunun ve Cumhuriyetin ilanının yanı sıra 1932'de kurulan Halkevlerinin de önemli rol oynadığı görülmektedir. Bu nedenle, Ankara'nın Karagöz sanatı ile tanışmasını ele almadan önce, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e ve İstanbul'dan Ankara'ya uzanan süreçlere değinmek yerinde olacaktır.

1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi'nin yaydığı “özgürlük ve eşitlik” gibi düşünce akımları Osmanlı Devleti'nin çok uluslu yapısını derinden etkilemiş ve ihtilalin yansımaları XIX. yüzyıldaki yönetimleri zorlu bir sürece sokmuştur. Bu süreci savaşlar, ayaklanmalar, ekonomik sorunlar ve teknolojik yetersizlikler de takip edince, Osmanlı Devleti'nin benimsediği “Osmanlıcılık ve İslamcılık” gibi düşünce akımları etkisiz hâle gelmiştir. Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile başlayan II. Meşrutiyetle birlikte etki alanı artan “Batıcılık” fikrinin karşısında ise Ziya Gökalp'in ileri sürdüğü “Türkçülük” akımı dikkat çekmektedir (Uzun, 2022: 33-50). Ulusun ihyası ve inşası hususunda “halk kimdir?” sorusunun cevabına yönelik arayışlardaki dikkati “Turan” coğrafyasına çeviren ve Cumhuriyetin ilanına kadar birçok siyasi kaybın önlenmesinde rol oynayan Türkçülük fikri; 1908'de Türk

Derneği, 1910'da Genç Kalemler ve 1911'de Türk Yurdu gibi derneklerin kurulmasını sağlamıştır. Çeşitli sebeplerle kapatılan bu derneklerin miras ve birikimleriyle de 25 Mart 1912'de genel merkezi İstanbul'da olan Türk Ocağı kurulmuştur (Öztürkmen, 2009: 41-53). 1914-1918 yıllarında Osmanlı Devleti'nin dâhil olduğu savaşlar, 1919'da başlayan Türk milletinin Kurtuluş Mücadelesi, 1912'de kurulan Türk Ocaklarının gelişimini zora sokarken; 1920'de İngilizlerin İstanbul'u işgal etmesi ve neticesinde ocak faaliyetlerini durdurmaları Türk Ocağı'nın 1922 yılında Ankara'ya taşınmasına neden olmuştur. Taşındığı ilk yer Ankara hükümet konağının arkasında bir kahvehane olan Türk Ocağı'nın, 23 Nisan 1923'te Hamdullah Suphi Tanrıöver başkanlığında resmî açılışı yapılmıştır. Ankara'nın genel merkez olmasının ardından zamanla mevcut binanın yetersiz kalması ise 21 Mart 1927'de yeni bir binanın inşasını gerekli kılmıştır. Günümüzde Resim ve Heykel Müzesi olarak bilinen bu bina, Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün desteğiyle Türk Ocakları merkez binası olarak 23 Nisan 1930'da hizmete açılmıştır. (Ölçekçi, 2020: 671-674).



Resim 4. 1. İnşaatı Tamamlanan Türk Ocağı Binası.

Öcal Oğuz'un "halkiyat biçiminde folklor terimini Türkçede ilk kez kullanan bilim insanı" olarak nitelediği Gökalp'in öncülüğünde şekillenen Türk Ocaklarında, millet ve medeniyet gibi kavramların önemine sadece ideolojik anlamda değil, ilim ve kültür alanında da vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır (2014: 24-26). Nitekim bu

durumun örneği Ziya Gökalp'in 1923 yılında Türk Ocaklılara armağan olarak yazdığı *Türkçülüğün Esasları* kitabında oldukça ayrıntılı biçimde dile getirilmektedir. Gökalp, köklerini Turandan alan Türk kültürünü “hars” olarak belirlemekte ve harsı derlemenin “halka doğru” gitmekle mümkün olacağını söylemektedir. Avrupa'daki “folklor” ifadesine karşılık “halkiyat” terimini kullanan Gökalp, bu bilime dair yüksek tahsil görenlerin “halktan harsî (kültürel) bir terbiye almak ve halka medeniyet götürmek” amacıyla halka doğru gitmeleri gerektiğini savunmaktadır. Gökalp bu noktada, Karagöz'ü “halk temaşası yani ananevi Türk Tiyatrosu” olarak nitelendirirken halkiyatın ve halk edebiyatının araştırma alanına dâhil etmektedir (2015: 40-66). Örneğin, eserinde “Halk edebiyatı ne gibi şeylerdir?” sorusunu Gökalp şu şekilde cevaplamaktadır:

Evvelâ, masallar, fıkralar, efsaneler, menkıbeler, üstureler (mitler), sâniyen (ikinci olarak), darb-ı meseller (atasözleri), bilmeceler, sâlisen (üçüncü olarak), mâniler, koşmalar, destanlar, ilâhîler, râbian (dördüncü olarak), Dede Korkud kitabı, Âşık Kerem, Şah İsmail, Köroğlu gibi hikâyelerle cenknâmeler, hâmisen (beşinci olarak), Yunus Emre, Kaygusuz, Karacaoğlu, Dertli gibi tekke ve saz şairleri, sâdisen (altıncı olarak), Karagöz ve Nasrettin Hoca gibi canlı edebiyatlar. Edebiyatımız bu modellerden ne kadar çok feyiz alırsa o kadar çok “tahris” edilmiş (millîleştirilmiş) olur (2015:157).

Birçok konuda olduğu gibi hars (kültür) ve edebiyat alanında da millîliğin oluşması için Türk Ocaklarının değerini vurgulayan Gökalp, Türk Ocakları sahnelerinde halk temaşası olarak gördüğü Karagöz ve orta oyunu gösterilerinin sergilenmesini de savunmaktadır (2015: 159). Gökalp'in Karagöz konusunda bu önerisiyle ilgili olarak Türk Ocaklarının şubeleşme sürecinde Karagöz gösterisinin yapıldığına dair bir belgeye rastlanılmadığı gibi Türk Ocaklarının resmî yayın organı olan Türk Yurdu Dergisi'nde de Halkevlerinin açılışına kadar konuyla ilgili herhangi bir yazı kaleme alınmamıştır. Ziya Gökalp'in öncülük ettiği ve “millîleşme” çabasının öne çıktığı bu süreç, ulusun ihyası ve inşasında birçok önemli sonucu doğururken halk biliminin akademik bir disipline dönüşmesinin ilk adımı olması açısından da değerlidir. Öte yandan bu dönemde usta-çırak ilişkisi içerisinde kendi bünyesinde gelişimini sürdüren ve halkiyatın inceleme alanına dâhil olan Karagöz sanatına yönelik akademik çalışmaların “derleme, anlama ve tanımlama” boyutunda olduğu, daha önce değinilen kaynaklardan da anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu dönemi, Gökalp'in “canlı edebiyat” olarak vurguladığı Karagöz sanatı açısından da “Karagöz'ün ihyası ve inşası” olarak nitelendirmek yerinde olacaktır.

Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Ankara'da açılması, Türk Ocağı'nın Ankara'ya taşınması ve ardından başkent Ankara olması gibi süreçler, Ankara'yı siyasetin merkezi hâline getirirken aynı zamanda Türkçülük düşüncesinin getirisi olan tüm siyasi ve kültürel birikimlerin de Ankara'ya aktarılmasının önünü açmıştır. Şube sayısını arttıran Türk Ocakları, kültürel çalışmalar konusunda bir fikir merkezi hâline gelmiş ve Karagöz örneğinde olduğu gibi icra noktasında siyasi süreçler ve dönemin şartları nedeniyle birçok çalışmayı gerçekleştirememiştir. Çeşitli siyasi gerekçeler doğrultusunda Atatürk'ün 24 Mart 1931'de verdiği talimat ile Cumhuriyet Halk Partisi ile birleşen Türk Ocakları, 10 Nisan 1931'de gerçekleştirilen Türk Ocağı Olağanüstü Kurultayı'nın neticesinde tüm mal varlığını Cumhuriyet Halk Partisi'ne devrederek kapatılmıştır. Türk Ocaklarının kapatılmasının ardından yerine 19 Şubat 1932'de Halkevleri kurulmuştur (Ölçekçi, 2020: 683). Dolayısıyla Türk Derneği, Genç Kalemler ve Türk Yurdu derneklerinin kültürel birikimlerini devralan Türk Ocakları da bünyesindeki mirası Halkevlerine devretmiştir.

Halkevleri, Ziya Gökalp'in öncülük ettiği ve Türk Ocakları tarafından benimsenen fikirlerin uygulamaya geçirildiği, Türk Ocaklarına göre daha kurumsal ve sistematik bir yapı olarak dikkat çekmektedir. *Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri* kaynağına göre, Halkevlerinin başkentte yapılan açılış töreninde Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Akın" ve Behçet Kemal Çağlar'ın "Çoban" adlı tiyatro oyunları eşliğinde, başta Ankara olmak üzere Afyon, Samsun, Eskişehir, Diyarbakır, İzmir, Konya, Denizli, Van, Aydın, Çanakkale, Bursa, İstanbul ve Adana şehirlerinde, aynı gün Türkiye'de toplam on dört Halkevinin açıldığı aktarılmaktadır. Atatürk zamanında ve onun girişimleriyle kurulan Halkevlerinin yönetim kadroları, Cumhuriyet Halk Fırkası üyelerinden seçilmekte ve pilot özeliğinde olan Ankara Halkevinin yönetimi parti tarafından belirlenmektedir. Öte yandan partili partisiz ayrımı olmaksızın her Türk vatandaşı Halkevlerine üye olabilmekte ve yararlanabileceği ya da yarar sağlayabileceği Halkevi koluna dâhil olabilmektedir. Resmî olarak Cumhuriyet Halk Fırkası'na bağlı olan ve kadroları parti tarafından belirlenen Halkevlerinin öncelikli amaçları ise Türk inkılaplarını ve CHF'nin ilkelerini halka yaymak olarak aktarılmaktadır (Çeçen, 1990: 117-128). Her ne kadar bu cümleler Halkevlerinin siyasi bir yapıda olduğuna işaret ediyor olsa da "tek parti" döneminin şartları göz önünde bulundurulduğunda, Halkevleri yeni rejimin temel unsurlarını halkın her kesimine sistematik bir biçimde ulaştırmanın yolu olarak

düşünülmelidir. Halkevlerinin sadece siyasi amaç uğruna kurulmadığı, aydın zümrenin fikirlerini ve yaşama dair bakış açılarını önce kentli sonra köylüyle buluşturarak kültürel kalkınma yoluyla Türk toplumunun çağdaşlaşmasını hedeflediği, şube ve faaliyet alanlarındaki çalışmalardan da anlaşılmaktadır. Arzu Öztürkmen'e göre talimatnamelerde birer şube ve kol olarak gösterilen bu çalışma konuları: "Dil Tarih ve Edebiyat Şubesi, Güzel Sanatlar Şubesi, Temsil Şubesi, Spor Şubesi, İctimai Yardım Şubesi, Halk Dershaneleri ve Kursları Şubesi, Kütüphane ve Neşriyat Şubesi, Köycülük Şubesi, Müze ve Sergi Şubesi" olmak üzere dokuz başlıktan oluşmaktadır (2009: 78). Bu başlıklar altında halka kültürel faaliyetler sunan ve Cumhuriyetin fikirlerini halka taşıyan Halkevleri, kısa zamanda şube sayısını arttırmakta ve daha küçük kasabalarda ya da okulu olan büyük köylerde kurulan Halkodaları teşkilatı sayesinde faaliyetlerini ücra noktalara ulaştırabilmektedir (CHP, 1942: 17-18). Halkevlerinin gerçekleştirdiği birçok faaliyetin yanı sıra, Dil Tarih ve Edebiyat kolunun çalışmaları kapsamında her şubeye özgü çıkarılan Halkevi mecmualarının; kentlerin tarihini, kültürel ve sanatsal faaliyetlerini derleyip yayımlayarak arşive almış olması da halk bilimi açısından önem arz etmektedir. Öcal Oğuz, "Türk Ocağı'ndan Halkevi'ne veya Turan'dan Anadolu'ya" başlığıyla değerlendirdiği Halkevleri döneminde yayımlanan bu dergilerin, Türkiye'de önemli bir halk bilimi potansiyeli oluşturmaya vurgu yaparken derleme ve yayın açısından halk biliminin "en parlak dönemlerinden biri" olduğunu dile getirmektedir (2014: 35).

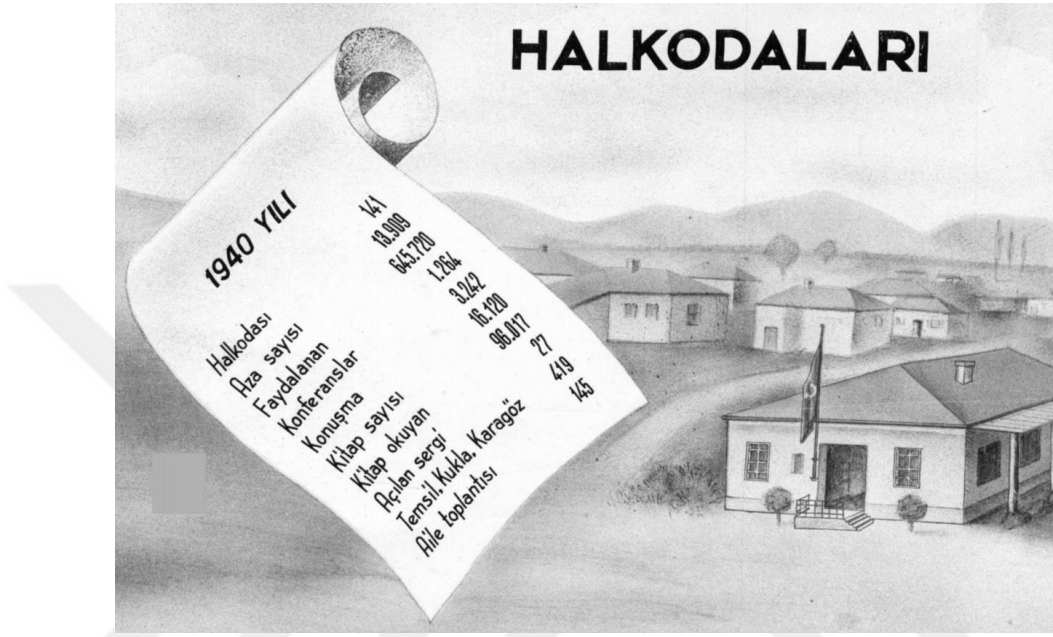
Halkevlerinin açılışında 14 olan şube sayısı 1942 yılının sonunda 389 Halkevi ve 217 Halkodası sayısına ulaşmaktadır (CHP, 1942: 27). 1932 yılından itibaren hızla artan Halkevi şubelerinin çalışmaları birçok açıdan önem arz ederken özellikle "Temsil Şubesi"nin çalışmaları kültür ve sanat alanlarında dikkat çekmektedir. Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1932-1935 yıllarına ait Halkevleri raporundaki "saltanatın Karagöz'ü bile tanıtamadığı köye Cumhuriyet nesli ve Cumhuriyet teşkilatı; piyesi ve canlı tabloyu, tezi ve telkini götürmektedir" ifadeleri temsil şubelerinin faaliyetlerinin köylere kadar uzandığını göstermektedir (CHP, 1935: 60). 1932-1942 yılları arasındaki Halkevleri ve Halkodaları çalışmaları raporunda ise temsil konusunda sadece tiyatrodan değil Karagöz, kukla, orta oyunu ve sinemadan da faydalanan Halkevleri temsil şubelerinin uygulama konusunda birbirleriyle yarış eder hâle geldikleri aktarılmaktadır. Raporda, sahne ve diğer konulardaki eksiklikler

nedeniyle önceki yılların durgun geçtiği dile getirilirken sorunun çözümü açısından temsile daha uygun olan piyeslerle Karagöz, kukla ve meydan temsillerine daha fazla yer verilerek verimliliğin arttırılabileceğinden bahsedilmektedir. Ayrıca Karagöz, kukla ve millî rakslarla köylülerin yorgunluğunun giderilmesi ve neşelerinin artması için temsillerin “Köycülük Şubesi” ile iş birliği içerisinde köylerde de sergilendiği anlaşılmaktadır (1942: 5-15). Öte yandan CHP’nin 1940 raporundaki talimatnamede, Halkevlerinden istenilenler arasında birçok maddenin yanı sıra “Kukla, Karagöz, orta oyunu gibi ulusal oyunları düzenleyip bunlardan halk terbiyesi bakımından faydalanmak” ifadeleri yer almaktadır (CHP, 1940: 6). Aynı kaynakta “Güzel Sanatlar” çatısı altında değerlendirilen “Karagöz ve Kukla” başlığına ait açıklama ise şu şekildedir:

Yığın terbiyesinde, halk ve çocukları eğlendirerek ucuz ve cazip telkin yapabilmekte büyük rolleri olduğu başka memleketlerin geniş mikyastaki tecrübeleriyle sabit olan kukla tiyatrolarına ve bize mahsus sade ve an’anevi bir halk oyunu olan karagöze Halkevlerince ehemmiyet verilmesi lüzumu gün geçtikçe göze çarpmaktadır. Muhitinde bu hususta ehliyet ve tecrübe sahibi olanları bulup çalışmaya teşvik etmek Halkevlerinin en çok ehemmiyet verdiği vazifelerden biri olmaktadır. Halkevlerinin halkımızın yıllardır görmeye alıştığı ve özendiği karagöz perdesini yeni inanç ve ülkülerin ışığında kurmak, karagöze yeni senaryolar hazırlamak hususunda gayret gösterdikleri olmuştur. Halkevleri karagöz ve kukla işini bir uçtan ele alınan ve meydana çıkıp müracaat eden oldukça rağbet gösterilen bir çalışma mevzuu telâkki etmeyi kâfi görmeyecekler, ehil elemanları köşelerinde bulup hizmete davet edip bunlara malzemeler ve senaryolar hazırlayarak harekete geçeceklerdir (CHP, 1940: 15-16).

Halkevleriyle ilgili olarak CHP raporlarında geçen bu ifadelerden hareketle kendine has perdesi ve tasvirleriyle “göçebe ya da seyyar” denilebilecek yapısı sayesinde sahneye ve ekipmana ihtiyaç duymayan Karagöz sanatının; bütçe olarak daha uygun olması, yetişkinlerle birlikte çocukları da kapsamı, millî ve geleneksel bir halk teması olması nedenleriyle Halkevleri sürecinde, ulusun ihyası ve inşasında “köprü” vazifesi gördüğü anlaşılmaktadır. Gerek raporlardan gerekse CHP Genel Sekreterliği’nin 1941 yılında yayımladığı “Halkevleri için Karagöz repertuarı” niteliğindeki kaynakta geçen “Karagöz’ün Köy Muhtarlığı, Kel Oğlan, İyilik Eden İyilik Bulur, Dağ Deviren, Deli Dumrul, Köylü Evlenmesi, Tayyare Sefâsı” gibi Karagöz oyunlarının başlıklarından ve bu oyunların içeriklerinden (CHP, 1941) Halkevleri sürecinde Karagöz’ün geleneksel yapısındaki en büyük değişimin “metin” hususunda olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, asırlar boyunca ustadan çırağa aktarılan kâr-ı kadim olarak bilinen metin yapısının; ilk olarak Tanzimat ve

Meşrutiyet süreçlerinde nev îcâd oyun metinlerine, ardından Halkevleri döneminde inkılaplara yönelik yazılan bu yeni oyun metinlerine kaynaklık ettiği söylenebilir. Halkevleri sürecinde ortaya çıkan bu yeni oyun metinlerinden “bazılarını”, kâr-ı kadim ve nev îcâd oyun metinlerden ayrı tutarak, dönemi itibarıyla “millî icat oyunlar” adı altında ve bu çalışma dışında ayrıca değerlendirmek gerekir.



Resim 4. 2. 1940 Yılı Halkodaları Faaliyet Verileri.

Halkevleri açısından ilk üç yıllık dönemi kapsayan 1935 yılı raporuna bakıldığında “temsil işlerinde en sistemli çalışan Ankara Halkevi ve Eminönü Halkevleridir” ifadelerine rastlanmaktadır (CHP, 1935: 61). Raporlardan bu temsillerin genel olarak millî mücadele bağlamında yazılan tiyatro oyunları biçiminde olduğu anlaşılrsa da birçok şube ve çalışma koluyla faaliyetlerini sürdüren Halkevlerinden ilk açılan ve pilot şube olan Ankara Halkevi’nin tiyatroya yönelik temsil çalışmalarıyla da diğer şubelere model olduğu anlaşılmaktadır. İsmet İnönü, 1935 yılında Halkevlerini “siyasi bir müessese değildir, sosyal ve kültürel kurumlardır” (Çeçen, 1990: 6) şeklinde tanımlarken aynı yılda Ankara Halkevi’nin yayım organı olan Ülkü Dergisi’nin editörlüğü Fuad Köprülü’ye emanet edilmektedir. Halkevlerinin ve CHP’nin raporlarına bakıldığında, Köprülü döneminde faaliyetlerin yoğunlaştığı, halkın ve merkezin Halkevlerine yönelik takdirinin arttığı gözlemlenmektedir. Gerek Türkiyat gerekse halk bilimi açısından Türkiye’nin önde gelen aydınlarından olan Fuad Köprülü’nün çabaları, başta Ankara Halkevi olmak üzere Türkiye’deki birçok Halkevinde meyvesini vermekte ve Ziya

Gökalp'in Karagöz'e dair fikirlerinin zamanla uygulanmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda, *Atatürk Döneminde Ankara Halkevi ve Faaliyetleri* adlı tez çalışmasında, 1937 yılında Ankara Halkevinde gerçekleştirilen temsiller şu şekilde aktarılmaktadır:

Çakır Ali, Tırtıllar, Zehirli kucak, Hisseyi şayia, Zevcim olunuz, Beşte gelen, Ceza kanunu, Venedik taciri, Kılıbık, Otello, Kızıl çağlayan, Merakî, Eşber, Tezer, Ay ışıĒı, Vatan vazife, Tasarruf, Palavra, Bir gönöl masalı ve biri kukla biri orta oyunu ve biri de Karagöz olmak üzere 22 yeni eser çıkarılmış ve eski eserlerle beraber bunlar 67 defa temsil edilmiştir (Hasar, 2022: 199-200).

Ankara Halkevi'nde 1937 yılında Karagöz oynatıldığına dair bu tespit, oyunun veya oynatan sanatçının adına dair bir bilgi aktarılmamaktadır. Fakat PTT'de memur olarak çalışan Muhittin Sevilen'in yani Karagöz sanatçısı Hayâli Küçük Ali'nin bu tarihten önce, 1934 yılında Ankara'ya tayin edilmiş olması (Özhan, 2011: 159) ve Hayâli Küçük Ali'den önce herhangi bir Karagöz sanatçısının Ankara'daki varlığına rastlanmaması söz konusu temsilin Hayâli Küçük Ali tarafından yapıldığını göstermektedir. Dolayısıyla Hayâli Küçük Ali'nin Ankara Halkevi çatısı altında icra ettiği ilk Karagöz gösterisi ile Ankara ve Karagöz sanatı arasındaki baĒı da tesis ettiği söylenebilir.

4.2. Karagöz'ün Ankara'dan Anadolu'ya Yayılan Sesi: Hayâli Küçük Ali

Osmanlı Devleti'nin Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde İstanbul'da yetişen Kâtip Salih, Nazif Bey ve Hayâli Memduh gibi Karagöz sanatçıları hem yapım hem de oynatım alanında Karagöz'ün geleneksel yapısını koruyarak dönemin çırakları olan Behiç Efendi, Hafız Bahattin, Hazım Körmükçü, İhsan Dizdar, Ragıp TuĒtekin, Talat Dumanlı gibi birçok Karagöz sanatçısına ustalıklarını aktarmışlardır. Bu sanatçılar arasındaki bir diĒer isim de asıl adı Mehmet Muhittin Sevilen olan nam-ı diĒer Hayâli Küçük Ali'dir. İstanbul'un İngilizler tarafından işgali ve Kurtuluş Savaşı süreçleri, TBMM'nin Ankara'da kurulmasına sebep olurken dönemin kültür kurumu sayılabilecek Türk OcaĒı'nın merkezini de Cumhuriyetin başkenti olarak düşünölen Ankara'ya taşımaktadır. 1923 yılında Ankara'nın başkent olarak ilan edilmesiyle birlikte siyaset, ilim ve kültür çalışmalarının merkezi de Ankara olmaktadır. Halktan harsî (kültürel) bir terbiye almak ve halka medeniyet götürmek amacı içerisindeki Ankara merkezli Türk Ocakları, 1931 yılına gelindiğinde tüm haklarını Cumhuriyet Halk Fırkası'na devrederek kapatılmakta ve bu ocakların

ilkelerinden hareketle 1932 yılında başta Ankara olmak üzere birçok ilde Karagöz'ü meşhur edecek olan Halkevlerinin temelleri atılmaktadır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin sosyal ve kültürel kurumları olan ve saltanattan sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin birçok alandaki yeniliklerini halka ulaştırma gayesindeki Halkevleri, zamanla şube ve Halkodası sayısını arttırarak Türkiye'nin dört bir yanına yayılmaktadır.



Resim 4. 3. Hayâli Küçük Ali Tasvir Yaparken.

Halkevleri arasında merkez konumunda olan Ankara Halkevi birçok kolda olduğu gibi temsil kolu faaliyetleriyle de tüm Halkevlerine öncü olmuştur. Ankara Halkevi'nin resmî yayım organı olan Ülkü Mecmuası'nın editörlüğüne 1936 yılında Fuad Köprülü'nün getirilmesiyle birlikte hem yazılarda hem de faaliyetlerde hissedilen Anadolu'daki Türk kültürüne yönelik, Karagöz alanında da hissedilmektedir. PTT'de memur olarak çalışan ve İstanbul'dan Ankara'ya tayin olan Hayâli Küçük Ali'nin, 1937 yılında Ankara Halkevi'ndeki gösterisi ile Karagöz sanatı ile Ankara'nın ilk buluşması gerçekleşirken, bu süreç Ankara'daki Karagöz geleneğinin de başlangıcı niteliğindedir.

DEVLET ARŞİVENİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

293

C. H. P.
MEMURLARINA MAHSUS
HAL TERCEMESİ

(BU HAL TERCEMESİ DOLDURULDUKTAN SONRA DURUMDA DEĞİŞİKLİK OLDUĞU BİLDİRİLECEKTİR.)



Nüfus Kütüğündeki kayda göre	Adı ve Soyadı	Mehmet Muhittin Sevilen
	Babasının adı	Salih
	Anasının adı	Kadriye
	Doğduğu yer ve tarih	6temmuz 302/ 16Şavval 303
	Nüfusa kayıtlı bulunduğu yer	Koca MustafaPaşa
ŞAHSİ HÜVİYETİ	Partideki memuriyetinin Mahalli sırasıyla: Vilâyet, Kaza, Nahiye	Merkez
	Sıfat veya unvanı	Memur Öğretmen
	Başlama tarihi	3/5/944
	İlk ve şimdiki aylığı	(100) Yüz lira
	Partideki memuriyetinden başka ücretle veya ücretsiz çalıştığı yer var mıdır, hangi teşekkülde, ne ücret almaktadır.	Yoktur
	Emekli ise aldığı aylık miktarı	(47)Lira 52kuruş
	Tahsil derecesi, hangi okullardan hangi tarihlerde diploma aldığı ve bildiği diller	Davut Paşa rüştiyesinden mezun
MEDENİ HALİ	Evli veya bekâr olduğu	Evli
	Kaçı erkek kaç kızıdır Adları ve Doğum tarihleri nedir	biri erkek üçü kız olmak üzere 4 dır M Kemalettin Naciye Sıdika İsmet 1926 1333 1337 1927
	Bunlardan evli olanlar var mıdır.	Yalnız Naciye evlidir
	Kanunen bakmağa mecbur olduğu aile efradı kaç kişidir. kimlerdir.	Eşi-Fethiye Sevilen,Kızı-Sıdika Sevilen, Oğlu-Mustafa Kemalettin Sevilen,kızı-İsmet Sevilen (4)dört kişidir.
ASKERLİK DURUMU	İlk askerlik hizmetini hangi tarihte, nerede, ne rütbe ile yapmıştır. Terhis tarihi nedir.	2 Ağustos 330 Mülga Kafkas Ordusu ihtiyat Zabıt namizetleri talingânı efradından 5/10/335
	İhtiyat askerliğini yapmış mıdır, nerede, ne rütbe ile yapmıştır. Terhis tarihi nedir.	Mülga Kafkas Ordusu ihtiyat zabıtnamizetleri talingânı efradından (dihuli 2 Ağustos 330 Terhis: 5/10/335
	Kayıtlı bulunduğu askerlik şubesi ve kayıt No	Koca Mustafa Paşa 43

Resim 4. 4. CHP Halkevleri Memuru Hayâlî Küçük Ali'ye Ait Belge.

Resim 4.4.'deki bilgilerden, asıl adı Mehmet Muhittin Sevilen olan Hayâlî Küçük Ali'nin 1886 yılında İstanbul Koca Mustafa Paşa'da doğduğu, Davutpaşa Rüştiyesi'nde eğitimini tamamladığı ve 1912-1917 yılları arasında Kafkas Ordusu'nda askerliğini yaparak terhis olduğu anlaşılmaktadır. Eşinin adı Fethiye, kızlarının adı Naciye, Sıdika, İsmet ve oğlunun adı Mustafa Kemalettin'dir. Ahmet Borcaklı'ya göre Hayâlî Küçük Ali okulunu bitirdikten sonra PTT'de memur olarak işe başlamakta, askerliği döneminde işine ara vermek durumunda kalsa da terhis olduktan sonra tekrar PTT'deki görevine devam etmektedir (1975:7230-7231). Hayâlî Küçük Ali'nin kendi yazdığı ve Karagöz oyununun aşamalarını anlattığı "Karagöz, Nevrekân, Zırlı ve Perde" başlıklı yazısında geçen şu hatırasından ise Karagöz'e olan ilgisinin çok küçük yaşlarda başladığı anlaşılmaktadır:

...Şimdi perdeyi kuralım. Perdeyi kurmadan önce küçüklüğümde perde yüzünden annemden ve karakolda serkomiserden yediğim dayığı anlatayım. Belki bu vaka ben yaşta olanların başından geçmiştir. Küçüktüm, dokuz on yaşında idim. İstanbul’da Lâleli’de Çukurçeşmede Attar merhum Rifat Efendi’den mukavvadan yapılmış bir Karagözle Hacivat aldım. Evimizin alt katındaki odanın bir köşesine rahmetli büyük annemin beyaz başörtüsünü de alarak kendim onu odanın bir köşesine gerdim. Ardına bir peş tahtası koydum. Üstüne de üç tane mum diktim. Mahalledeki benim kadar çocukları topladım ve her birinden yirmişer para duhuliye aldım. Sekiz on çocuk toplandı. Başladım oynatmaya. Nasıl oldu bilmem, mumlar devrildi ve perde tutuştu. Çocuklarla hep birden “yangın var” diye feryadı bastık. Yukarda oturanlar aşağı indiler, küçükler kaçtılar. Perdeden sonra odanın tavanı da tutuşmaya başladı. Mahalle bekçisi karakola koşmuş, mahalleli ayaklanmış, mahallenin tulumbası gelmiş, su sıkmaya başladılar. Polisler, mahalleli... Sokak içinde bir kıyamettir kopuyor. Haydi annem, üvey babam ve ben karakola. Benim Karagöz oynattığım ve perdeyi tutuşturduğumdan yangın çıktığı anlaşılıyor. Bana bir temiz dayak. Eve gelince de annemden bir dayak, bir dayak. Bereket versin ev yanmadı. O günden bugüne elli yıl geçti, hâlâ o dayığı unutamam. (Hayâlî Küçük Ali, 1963: 2968-2969).

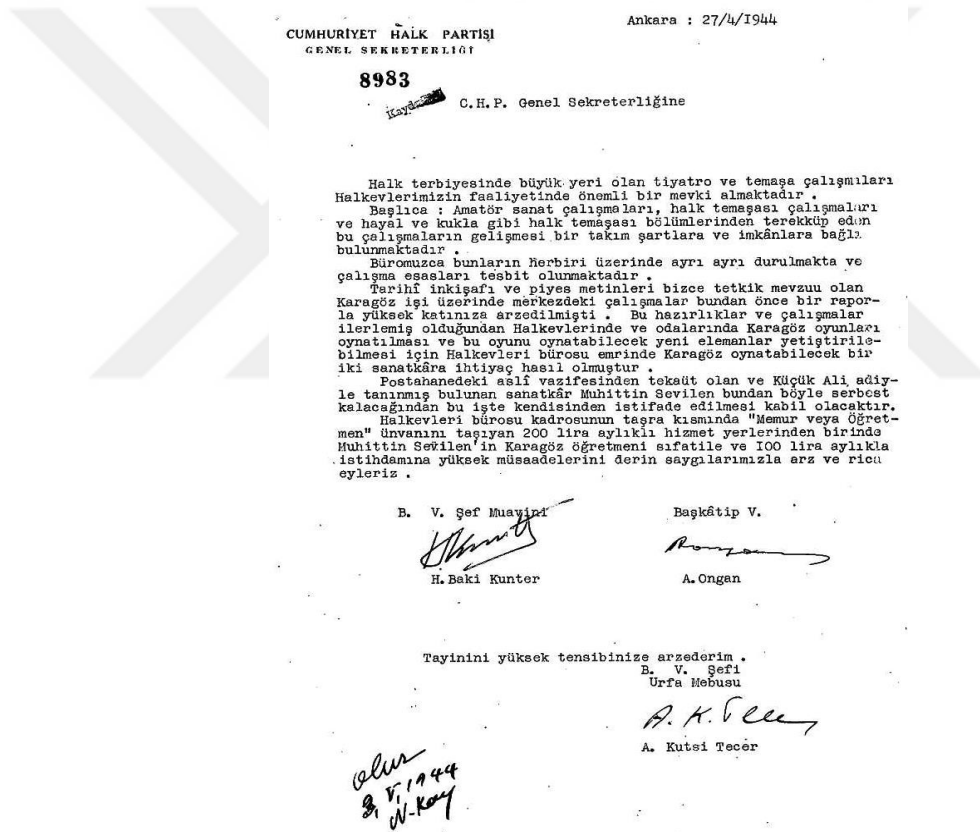
Henüz dokuz on yaşlarındayken hezimetle sonuçlanan ve “çocukça” Karagöz oynattığına dair bu hatırasına rağmen Karagöz’den vazgeçmeyen Hayâlî Küçük Ali, 1900 yılı Ramazan ayının on beşinde, on dört yaşındayken İstanbul, Fatih, Draman Mahallesi’nde “Hımhımlı Mandıra” adlı Karagöz oyununu oynatmaktadır. Küçük Muhittin’in oynattığı bu oyun çok beğenildiğinden kendisine Hayâlî Küçük Ali mahlası verilmektedir (Hınçer, 1960: 2107). Çok küçük yaşlarda kendi merakının bir sonucu olarak Karagöz sanatıyla ilgilenen Küçük Ali, İstanbul’da yaşaması sebebiyle Arap Cemal, Arap Ömer Ağa, Behiç Efendi, Hayâlî Ömer, Kâtip Salih, Memduh Bey, Nazif Bey, Sobacı Ömer ve Serçe Mehmet gibi döneminin ünlü Karagöz ustalarının oyunlarını izlemiştir. Hayâlî Saraç Hüseyin’in yanında Karagöz sanatına başlayan Küçük Ali’ye mesleki olarak Saffet Efendi’nin de destek verdiği aktarılmaktadır (Huten, 2022: 513). Sanatçının, Karagöz sanatını usta çırak ilişkisi içerisinde gelecek kuşaklara aktarmanın yanı sıra okurlarla buluşturmak gayretinde olduğu da görülmektedir. Örneğin Ankara’ya gelmeden önce, 1928 yılında İstanbul’da basılan ve içerisinde “*Karagöz’ün Hamam Eğlencesi, Karagöz Dans Salonunda, Karagöz’ün Kâğıthane Sefası*” oyunlarını barındıran “*Karagöz Perde Külliyyatı*” adlı ilk kitabı; yine 1928 yılında ayrı olarak basılan “*Karagöz’ün Hamam Eğlencesi*” adlı kitabı ve 1931 yılında basılan “*Hayal Perdeleri*” adlı kitabı bu gayretinin ilk girişimlerini yansıtmaktadır. Hayâlî Küçük Ali’nin kendi dönemi içerisinde gördüğü, duyduğu, izlediği ve oynattığı oyunları metinlere aktarma hususundaki bu gayreti, onun “halk bilimi” alanına olan katkılarını da ortaya koymaktadır.

1934 yılına gelindiğinde PTT'deki görev yeri Ankara olan Küçük Ali, İstanbul'da edindiği deneyimler ve taşıdığı kültürel miras sayesinde Ankara'da Karagöz geleneğinin temellerini atmaktadır. Mevlüt Özhan'ın, Küçük Ali'nin oğlu Kemalettin Sevilen'den aktardığına göre; Küçük Ali Ankara'ya geldikten kısa bir süre sonra, sekiz yaşındaki oğlu Kemalettin'in yardaklığında, Karagöz gösterilerine başlamaktadır. Küçük Ali'nin daha önce İstanbul'daki mahallesinden tanıdığı ve dönemin Millî Eğitim Bakanı olan Hasan Ali Yücel de genellikle evlerde ve üst düzey yöneticilere gösteri yapması için onu sık sık davet etmektedir (akt. Özhan, 2011:159). Cumhuriyet Gazetesi'nden Necla Seyhun'un 2 Aralık 1968'de yaptığı röportajında “en mutlu gününü Atatürk’e Karagöz oynattığı gün” (Seyhun,1968:4) olarak belirten Küçük Ali'nin, İsmet İnönü'nün oğullarının sünnet düğününde Atatürk ile tanışması, oğlu Kemalettin Sevilen tarafından şu şekilde aktarılmaktadır:

Erdal ve Ömer İnönü'nün sünnet düğünlerinde Karagöz oynatır. Oğlu Kemal'i de yanında yardımcı olarak götürür. Atatürk de oradadır ve Küçük Ali'nin oynattığı Karagöz oyununu izler. Küçük Ali'nin Atatürk'ün karşısında yaptığı tek gösteri bu olur. Gösteriden sonra Küçük Ali, oğlu Kemalettin'in kolundan tutarak; “Bu Atatürk oğlum. Mustafa Kemal.” der. Kemalettin ilk ve son kez Atatürk'ü orada görür. Kemalettin Sevilen bu sünnet düğününde “Sevilen” soyadını Küçük Ali'ye Atatürk'ün verdiğini söyledi. Kemalettin Sevilen'in anlatımına göre Atatürk, Mehmet Muhittin'e; “Sen çok sevilen bir adamsın be Ali. Senin soyadın ‘Sevilen’ olsun.” der (akt. Özhan, 2011: 159).

Atatürk'ün Karagöz merakı, uşağı Cemal Granda'nın hatırlarının yazıldığı kaynakta da dikkat çekmektedir. Kaynağa göre, Atatürk İstanbul'da olduğu bir vakitte Hazım Körmükçü'nün daha önce Karagöz oynattığını işittiğinden, bulundukları mecliste kendisinden tekrar Karagöz oynatmasını istemektedir. Hazım Körmükçü “Aman Paşam, Karagöz'ün çeşitli fasılları vardır, huzurunuzda belki bir gaf yaparım, pot kırarım” diye karşılık verse de Atatürk “Zıyanı yok, çekinme, perde arkasında her şey söylenir, yeter ki halka ışık tutsun” cevabını vermektedir (Gürkan, 1973: 147-148). Atatürk'ün Karagöz sanatına verdiği değer ve Küçük Ali'nin bu sanattaki maharetleri neticesinde, Atatürk tarafından “Sevilen” soyadı verilen Hayâlî Küçük Ali; tüm ailesi ve sanatıyla birlikte Ankara'ya geldikten sonra PTT'de çalıştığı dönemde de Atatürk'ün oldukça kıymet verdiği bir kurum olan Halkevlerindeki faaliyetlerine başlamaktadır. 1941 yılında Halkevlerine tasvir satarak kurumla ilk resmî münasebeti başlayan Küçük Ali, yine aynı yılda Cumhuriyet Halk Partisi tarafından yayımlanan *Karagöz: İki Mukaddeme ve Yedi Senaryoyu Havidir* kitabı için “İyilik Eden İyilik Bulur ve Tayyare Safâsı” adlı

oyunları yazmaktadır (CHP, 1941). Öte yandan “esrar kullanımı” ile ilgili olarak yazdığı “*Asri Karagöz*” adlı oyun metni de yine 1941 yılında Yücel Dergisi’nde yayımlanmaktadır (akt. Oral, 2020: 172-187). Küçük Ali’nin kâr-ı kadim oyun külliyyatını bilmesine rağmen özellikle yazıya aktardığı oyunların hemen hepsinin kendisinin yazıp oynattığı güncel oyunlar olması dikkat çekmektedir. Bu durum, özellikle yaşadığı dönemde Karagöz’ün hayal perdesinde kalmasını sağlarken Karagöz sanatının bir sonraki yüzyıla aktarılmasının da önünü açmıştır. Küçük Ali’nin Karagöz’e dair becerilerinin yanı sıra “metin ya da senaryo” yazmadaki başarısı da onu, Karagöz sanatında Şeyh Küşterî’den sonra isminden en çok söz edilen kişi hâline getirmiştir.

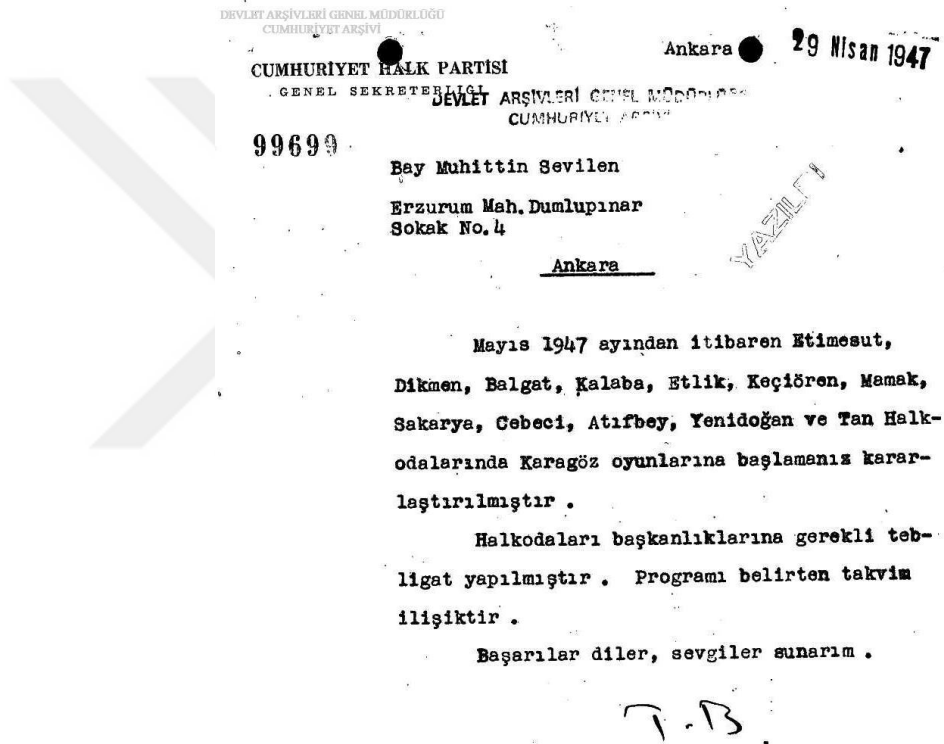


Resim 4. 5. Hayâlî Küçük Ali’nin Halkevlerinde Görevlendirilme Talebine Dair Yazı.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi’ndeki belgelere göre 2 Ocak 1940 tarihinde Ankara Halkevi’nin Köycülük Şubesi’ne üye olan Hayâlî Küçük Ali, 4 Nisan 1944 tarihinde PTT’den emekli olmakta ve 3 Mayıs 1944 tarihinde CHP’ye bağlı kadrolu bir “Karagöz Öğretmeni” olarak Halkevleri’nde görevlendirilmektedir. Bu tarih itibarıyla başta Ankara Halkevi ve Halkodaları olmak üzere farklı şehirlerde de Karagöz gösterileri yapan Hayâlî Küçük Ali’nin Ankara Halkevi dışında

Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde de Karagöz oynattığını aktaran Mevlüt Özhan, sanatçının buradaki gösterileri için şu ifadelerle yer vermektedir:

Buradaki oyunları ders niteliği taşırdı. Okullarda çocuklara oynattığı Karagöz oyunları ile yetişkinlere oynattığı oyunlar değişik olurdu. Çocuklara oynattığı Karagöz oyunlarının eğitici ve öğretici olmasına özen gösterir, oyunları çocukların seviyesinde, anlayacakları şekilde oynatmaya çaba gösterirdi. Bu oyunlarda çocukların daha çok ilgisini çekmek için mutlaka Hacivat'ın oğlu ile Karagöz'ün oğlunu perdeye çıkarırdı. Yetişkinlere yaptığı gösteriler de klasik oyunları günün koşullarına göre düzenleyerek oynatır, bütün oyunlarında edep dışı ve küfürlü sözler söylememeye özen gösterirdi. Gözü tok bir insan olan Küçük Ali, gösterilere pazarlıksız gider, ne verilerse onu alırdı. (2011: 160).



Resim 4. 6. Hayâlî Küçük Ali'nin Mayıs 1947'de Gösteri Yapması Planlanan Halkodaları.

1947 yılına ait olan ve sanatçının ev adresinin de gösterildiği Resim 4.6.'daki belge, Ankara Hamamönü sakini olan Küçük Ali'nin mayıs ayında Ankara'da gösteri yapacağı Halkodaları listesini yansıtmaktadır. Öte yandan 4 Temmuz 1940 tarihli Yeni Adam dergisindeki yazıda "Ankara Radyosu'nda sık sık Karagöz oynatan" Küçük Ali'nin Karagöz temsili vermek için Konya Halkevi'ne çağırıldığından bahsedilirken (akt. Oral, 2020: 61); 8 Ağustos 1945 tarihli arşiv belgesinde ise seksen çocuğun sünnet düğününde Karagöz oynatmak sureti ile Kayseri Halkevi'ne davet edildiği anlaşılmaktadır (BCA, 1945a). Küçük Ali'nin 1947 yılında radyoda Karagöz oynattığına dair bir diğer arşiv belgesi ise Üsküdar Halkevi tarafından

yazılan davetiyedir (BCA, 1947). Hayâlî Küçük Ali'nin TRT kayıt defterlerinde yer alan, ses kayıtlarından yola çıkılarak tasnif edilmiş oyun isimleri şu şekildedir:

...“Ferhat ile Şirin”, “Cinli Yazıcı”, “Karagöz’ün Sünnet Düşünü”, “Karagöz Aşçıbaşı”, “Karagöz Kurban Alıyor”, “Yurtta Bayram Var” (23 Nisan Özel Programı), “Mandıra Safası”, “Mestan Pehlivan”, “Karagöz Balık Avında”, “Karagöz’ün Bayram Eğlencesi”, “Küçük Bir Karagöz Oyunu” adlı Karagöz oyunlarının ses kayıtlarının yanı sıra “Bir Meddah Hikâyesi”, “Dünya Güzeli” adlı Meddah hikâyelerinin ses kayıtları, “Ortaoyunu”, “Kavuklu’ya Hile”, “Tahir ile Zühre” (Ortaoyunu) ses kayıtları, ayrıca “Ramazan Özel Programı-Eski İstanbul Geceleri” (Özhan, 2011: 169).

Ayrıca 1958-1960 yılları arasında İlhan Başgöz tarafından kayda alınan ve Millî Kütüphane arşivinde bulunan, Hayâlî Küçük Ali'nin seslendirdiği on yedi ses bandına kaydedilen oyunlar da şu şekildedir:

... “Abdal Bekçi”, “Ağalık” (iki kayıt, 1958, 1960), “Karagöz’ün Bakkallığı”, “Çifte Hamamlar”, “Karagöz’ün Gelin Olması”, “Kâğıthane Safası”, “Kanlı Kavak”, “Kanlı Nigâr” (iki kayıt, 1958, 1960), “Kütahya Safası (Gülme Komşuna Gelir Başına)” (iki kayıt, 1959, 1960), “Mandıra Safası”, “Sahte Esirci”, “Salıncak Safası”, “Sünnet”, “Tahir ile Zühre”, “Timarhane”, “Yalancı” Millî Kütüphane Arşivinde “Sandıklı Efe” adlı bir meddah hikâyesi... (Özhan, 2011: 168).

Küçük Ali'nin 1950’li yıllarda yazdığı ve seslendirdiği oyunlardan TRT’nin kendi arşivinde bulunan ve özellikle içeriği güncel olan oyunlar tasnif edilerek; 2020 yılında TRT’nin kurumsal web sitesinde ve “TRT Dinle” uygulamasında “Radyo Tiyatrosu-Karagöz ve Hacivat” başlığı altında erişime açık hâle getirilmiştir. Toplam otuz oyunun yer aldığı bu albümde Hayâlî Küçük Ali'nin seslendirdiği yirmi altı oyun şu şekilde sıralanmaktadır:

Karagöz Ramazan Manicisi, Tahir ile Zühre I-II, Karagöz’ün Balıkçılığı, Karagöz’ün Hastalığı, Karagöz’ün Aşıkları, Çalgıcı, Yanlış Anlama, Mezat, Karagöz Kurban Alıyor, Karagöz’ün Salıncak Sefası, Yalancı Karagöz I-II, Ninni, Aşıklar, Karagöz’ün Kayıkçılığı I-II, Bayram Eğlenceleri I-II, Ham Hum Şaralop, Karagöz’ün Hekimliği I-II, Karagöz’ün Yalancılığı I-II, Karagöz Aşıklar Oyunu, Karagöz Aşçıbaşı (URL 2).

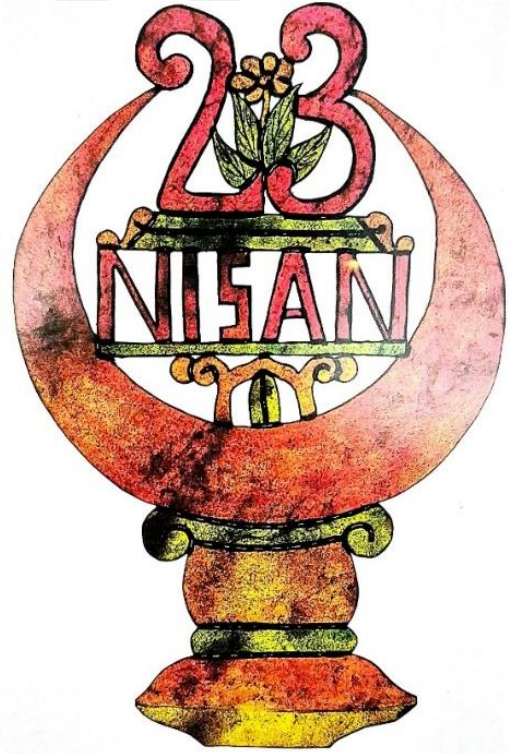
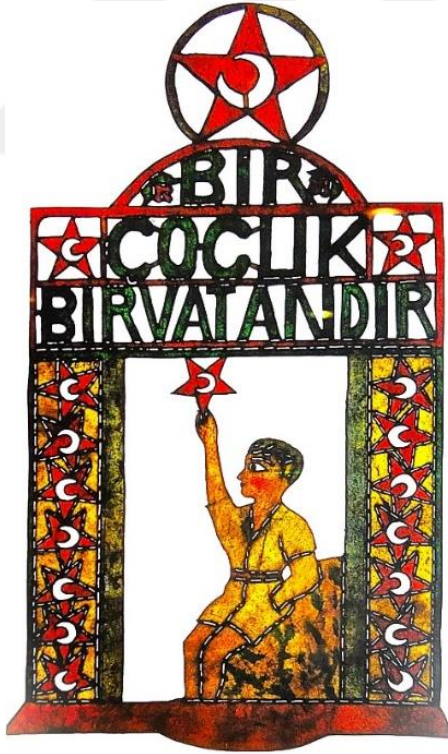
Aynı sitedeki “Podcast” bölümünde ise “Hayali Küçük Ali’den Karagöz Oyunu” başlığı altında, 1964 yılına ait yirmi yedi oyunun erişime açık olarak sunulduğu görülmektedir. Bu oyunların isimleri de şu şekildedir:

Meddah Hikâyesi, Dünya Güzeli, Ferhat ile Şirin, Cinli Yazıcı, Orta Oyunu, Tahir ile Zühre, Karagöz’ün Sünnet Düşünü, Karagöz Aşçıbaşı, Karagöz Kurban Alıyor, Yurtta Bayram Var, Mandıra Sefası, Mestan Pehlivan, Küçük Bir Karagöz, Karagöz Balık Avında, Karagözün Bayram Eğlenceleri, Kavukluya Hile, Karagöz Oyunu, Sahte Esirci, Sahte Mirasyedi, Kanlı Kavak, Küçük Duygu İle Babasının Bayram Gezisi, Karagöz Oyunu, Karagözün Ağalığı, Çifte Hamamlar, Karagözün Gelin Olması, Gülme Komşuna Gelir Başına, Satılık Cariye şeklinde sıralanmaktadır (URL 3).

Hayâlî Küçük Ali'nin oynattığı veya seslendirdiği kâr-ı kadim Karagöz oyunları hariç hemen hepsinin dönemi yansıtan yeni oyunlar olduğu oyun isimlerinden de anlaşılmaktadır. Bu oyunların içeriklerine bakıldığında ise kâr-ı kadim oyunlarda dâhi Küçük Ali tarafından yapılan güncellemeler ve uyarlamalar dikkat çekmektedir. Öte yandan Karagöz'ü Ankara'ya taşıyan ve Ankara halkına sevdiren Küçük Ali'nin, özellikle radyoda oynattığı oyunlar radyo yoluyla sesinin ulaştığı tüm Anadolu'da kendisinin ve sade bir dille oynattığı Karagöz'ün meşhur olmasını sağlamıştır. Bu bağlamda Hayâlî Küçük Ali'yi “Karagöz'ün, Ankara'dan Anadolu'ya yayılan sesi” olarak nitelendirmek yerinde olacaktır.

Hayâlî Küçük Ali'nin perdede ve radyoda oynattığı oyunlardaki veya yazdığı metinlerdeki güncelleme başarısı, tasvirlerinde de dikkat çekmektedir. Özellikle Halkevleri döneminin etkisindeki güncel tasarım örnekleri tam manası ile bu dönemi perdeye yansıtmaktadır. Oyunlarının tasvirlerini ve bu tasvirlerin tasarımlarını kendisi yapan Küçük Ali'nin tasvir yapımında klasik nevrekân tekniğini kullandığı anlaşılmaktadır. Tasvirlerin yapım aşamasına değindiği makalesinde ise tasvirlerini renklendirmekte “çini boyası” kullandığını ifade etmektedir (Hayâlî Küçük Ali, 1963: 2968).

Yurt içinde; Millî Kütüphane, Hacettepe Üniversitesi Konservatuvarı, Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi, Ankara Etnografya Müzesi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Müzesi ve Kültür ve Turizm Bakanlığı Halk Kültürü arşivlerinde Hayâlî Küçük Ali'ye ait tasvir koleksiyonları bulunmaktadır (Özhan, 2011: 163). Ayrıca kendi kişisel koleksiyonunda da Küçük Ali'ye ait tasvir takımlarının yer aldığını söyleyen Murat Hutten, sanatçının koleksiyonlarının bulunduğu yurt dışındaki müzeleri, “Fowler Museum of Cultural History, The Center for Puppetry Arts Museum, Musée du Quai Branly, Musée D'ethnographie de Geneve” şeklinde sıralamaktadır (2022: 514-515).



Resim 4. 7. Hayâlî Küçük Ali'nin Yapımı Dönemsel Tasvirler.



Resim 4. 8. Hayâlî Küçük Ali Yapımı Karagöz ve Hacivat Tasvirleri.

Hayâlî Küçük Ali'nin taklit yeteneği, müzik bilgisi ve gelenekten beslenen oyun hâkimiyeti akıcı bir şekilde perdesine yansırken tasvirlerinde ise süslemeden uzak olan işlemler ve genel anlamda “sadelik” dikkat çekmektedir. Küçük Ali'nin tasvir yapımında klasik tekniklere sadık kaldığı ve tasarım hususunda geleneksel tiplere yeni tipler eklediği anlaşılrsa da bu yeni tipleri oyunlarında kullandığına dair bir tespit yapılamamaktadır. Bu tespit için Küçük Ali'nin perdede Karagöz oynattığı tüm oyun bantlarının günümüz teknolojisinde izlenebilecek hâle getirilmesi ve incelenmesi gerekmektedir. Küçük Ali'nin klasik tasvirlerinin haricinde dönemle ilgili olarak yaptığı yeni tasvir tasarımlarını Mevlüt Özhan şu şekilde değerlendirmektedir:

...Hacivat'ın oğlu kravatlı, başı açık, modern takım elbiseyle zenne, modern kadın kıyafetiyle yapılan tasvirlerden. Zenneler modern kıyafetli, başı açık veya normal başörtülü, dans elbiseleri giyinmiş olarak yapılmıştır. Tasvirlerin arasında Osman Bölükbaşı, Münir Nurettin Selçuk, Tito, Tarzan gibi tanınmış simalar, kurdeleli ve önlüklü kız öğrenci, film yönetmeni, kanto yapan modern bay ve bayan, modern kıyafetli müzisyenler gibi güncel tipler, Miki Maos, Vakvak Amca gibi tipler, paraşütçü, Atatürk'ün “Yurtta barış, cihanda barış” sözünün yer aldığı sulh kızı figürü, 23 Nisan Çocuk Bayramını, Kızılay'ı, Yerli Malı Haftası'nı, Çocuk Esirgeme Kurumu'nu, Ay-Yıldız ve altı oku, Cumhuriyet Halk Partisi Kurultayı'nı, Kızılay çadırını, Hatay'ın uçarak gelip Anavatan'a katılışını konu alan ve o günün önemli sayılan değerlerini gösteren göstermelikler, kumbara, yel değirmeni, bilek taşı ve paraşüt göstermelikleri yer almaktadır (2022:165).

Küçük Ali tasvir yapımı konusundaki bilgi ve becerisini oğlu Kemalettin Sevilen'e ve torunu Tuncay Tanboğa'ya aktarmaktadır. Oğlu Kemalettin Sevilen'in Karagöz oynattığına dair bir bilgiye rastlanılmasa da kendisinin Karagöz ile alâkası özellikle tasvir yapımı açısından önem arz etmektedir. Torunu Tuncay Tanboğa'ya ise gerek tasvir yapımı gerekse Karagöz oynatımı konusunda Karagöz sanatının “püf noktalarını” aktardığı söylenebilir. Ayrıca yine torunlarından Erhan Ergüler'in de perde arkasında kendisine asistanlık yaptığı aktarılmaktadır (K.K. 1). Bu bağlamda, İstanbul'da edindiği Karagöz geleneğini Ankara'ya taşıyan ve burada Karagöz sanatı açısından önemli çıraklar yetiştiren Hayâlî Küçük Ali kendi dönemi içerisinde bir kültürel miras taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak nitelendirilebilir.

Bu çalışma kapsamında, Ankara'daki Karagöz geleneğinin başlangıcına yönelik alan araştırmasında derlenen bilgiler, Ankara'nın Karagöz geleneği ile Hayali Küçük Ali'yi bütünleştirmektedir. Kendisini hem Ankara hayranı hem de yerel araştırmacı olarak tanımlayabileceğimiz Haluk Balaban; küçüklüğünde Hamamönü'nde ikamet eden amcası ile Küçük Ali'nin komşu olduğundan ve Ankara'ya Karagöz'ü onun getirdiğinden bahsederken evin kapı girişinde yengesinin sesini taklit ederek amcasını şaka yoluyla kandıran Küçük Ali'nin mahallede de eğlenceli bir kişi olduğunu anlatmaktadır (K.K. 2). Taklit yeteneğini sadece perde arkasına değil günlük hayatına da yansıtan sanatçının bu özelliği, sosyal çevresinde de sevilmesinin sebeplerinden biri olarak görülmektedir. Tuncay Tanboğa'nın çırağı olan, kukla ve Karagöz sanatçısı Haluk Yüce, Hayâlî Küçük Ali'ye dair ustasından işittiklerini şu şekilde ifade etmektedir:

Ustamdan öğrendiğim kadarıyla Hayâlî Küçük Ali'nin, Karagöz tarihi ile ilgili kitaplarda, belden aşağı oyunların oynandığı ve kaba esprilerin yapıldığı bölümleri notlar alarak, olumlu karşılamadığını biliyorum. Küçük Ali'nin sanatı hakkında, ses ve video kayıtlarından bildiğim kadarıyla, muhteşem bir usta olduğunu söyleyebilirim. Özellikle canlandırma noktasında tartışmak mümkün değil çünkü karakterleri insanların kafasında yaşatabilen müthiş bir usta. Ankara'nın Karagöz geleneğinde asıl kıvılcımı çakan kişi de Hayali Küçük Ali'dir diye düşünüyorum. Dolayısıyla Ankara'da Karagöz geleneğinden söz edeceksek, bu Hayâlî Küçük Ali ile başlıyor diyebilirim (K.K. 1).

Öte yandan “Yaşayan İnsan Hazinesi” rahmetli Metin Özlen'in, Karagöz oynatımında ustasının haricinde Hayâlî Küçük Ali'yi de benimsediği aktarılmaktadır (Huten, 2022: 521). Yine “Yaşayan İnsan Hazinesi” rahmetli Orhan Kurt'un da “Babam Ankara'ya yabancı askerlik şube reisi olarak tayin oldu. Ortaokuldaydım, Hayali Küçük Ali, kardeşimin sünnet düğününe gelip Karagöz oynatmıştı. Onu

seyredince hevesim daha çok arttı. İşte bir şeyler öğrendim taklit ettim” (Özhan, 2021: 1192) şeklindeki ifadeleri, Hayâlî Küçük Ali’nin örnek bir sanatçı olması açısından değerlidir. Hatta günümüzde bile Ankara’daki ve Ankara dışındaki Karagöz sanatçılarının birçoğunun da gerek radyo başında gerekse ses kayıtları vasıtası ile Hayâlî Küçük Ali’yi dinledikleri ve Karagöz sanatındaki becerisinden etkilenecek onu örnek aldıkları gözlemlenebilir. Oyunlarında taklide verdiği önem kadar müzik, şiir, bilmece, tekerleme ve halk hikâyelerine kısacası sözlü kültüre son derece önem veren Hayâlî Küçük Ali’nin Karagöz’e dair düşünceleri ve kendi üslubuna göre kaleme aldığı on beş Karagöz oyunu, 1969 yılında Millî Eğitim Bakanlığı tarafından “1000 Temel Eser” kapsamında tek bir kitapta toplanmıştır. Küçük Ali’nin kimlikteki ismi olan Muhittin Sevilen adına basılan *Karagöz* kitabında, şu oyunların metinleri yer almaktadır:

Kütahya Çeşmesi, Karagöz’ün Gelin Olması, Kanlı Kavak, Çifte Hamamlar Oyunu yahut Karagöz’ün Dayak Yemesi, Karagöz’ün Ağalık Oyunu, Tahir ile Zühre Oyunu, Yalova Sefası Oyunu, Mandıra Sefası Oyunu, Aptal Bekçi Oyunu, Kanlı Nigâr Oyunu, Karagöz’ün Bakkallığı Oyunu, Salıncak Safası Oyunu, Tımarhane Oyunu, Kâğıthane Safası, Ferhat ile Şirin (Hayâlî Küçük Ali, 1969).

Metinlerin satır aralarında veya ses kaydı oyunlarının boşluklarında dâhi Karagöz’e dair aktarımları dikkat çeken ve yalın anlatımı ile Karagöz sanatına ve sanatçılarına sesli, görüntülü ve yazılı miraslar bırakan Hayâlî Küçük Ali, çocuk yaşta perde arkasında imkân tanıdığı torunu Tuncay Tanboğa’ya sanatını devrederek, 7 Aralık 1974 tarihinde ebediyete göçmüştür. Mahallelinin “Karagöz Kemal” olarak bildiği Küçük Ali’nin oğlu olan Mustafa Kemalettin Sevilen’in Hacettepe Mahallesi’nde Karagöz’den bağımsız ayrı bir hikâyesi daha olsa da Küçük Ali’den öğrendiği tasvir geleneğini daha sonraları taşıdığı Çanakkale şehrinde de sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Öte yandan Küçük Ali’nin bir diğer torunu, Devlet Opera ve Balesi’nde balet olan Erhan Ergüler de bir dönem Karagöz hususunda TRT Çocuk Bölümü Müdürü Tekin Özertem’in yazdığı Karagöz oyunlarının tasvirlerini canlandırmış ve siyah beyaz olarak video kaydına alınmasına katkı sunmuştur (K.K. 1). Hayâlî Küçük Ali, yaklaşık altmış yıllık sanat hayatında Karagöz’e kattığı değerle birlikte bu sanatı Cumhuriyetin başkenti olan Ankara’ya taşıması ve özellikle torunu Tuncay Tanboğa’ya aktarması ile Karagöz geleneğinin Ankara’da kök salarak yayılmasını sağlamıştır.



Resim 4. 9. Hayâlî Küçük Ali (Mehmet Muhittin Sevilen).

4.3. Hayâlî Küçük Ali'nin İzinde Ankara'nın Karagöz Geleneği

Hayâlî Küçük Ali'nin, Ankara Halkevi'ndeki çalışmalarının neticesinde Karagöz sanatı ile tanışan Ankara kentinde, bu geleneği hem gösteri hem de tasvir yapımı alanında Küçük Ali'nin torunu Tuncay Tanboğa sürdürmüştür. Dedesinden devraldığı Karagöz sanatını çıraklarına da aktaran Tuncay Tanboğa gibi Küçük Ali'nin oğlu olan Mustafa Kemalettin Sevilen de Ankara'daki Karagöz geleneğine tasvir yapımı konusunda değer katanlar arasındadır. Bu başlık altında, Hayâlî Küçük Ali'den sonra Ankara'daki Karagöz geleneğinin sürdürülebilirliğine katkı sunan Mustafa Kemalettin Sevilen, Tuncay Tanboğa ve Hadi Poyrazoğlu ile bu ustaların çıraklıklarını yaparak geleneğin günümüzdeki temsilcileri olan Haluk Yüce, Mehmet Tahir İkiler ve Mustafa Mutlu isimlerine değinilecektir.

4.3.1. Mustafa Kemalettin Sevilen (Karagöz Kemal)

Hayali Küçük Ali'nin oğlu olan Kemalettin Sevilen 1926 yılında İstanbul'da doğmuştur ve Ankara'ya taşınmalarının ardından sekiz yaşında babasının gösterilerine yordaklık etmeye başlamıştır. Yaklaşık on yaşlarındayken tasvir yapmaya başlayarak, babası Küçük Ali'nin de desteği ile süreç içerisinde tasvir yapımı konusunda kendisini geliştirmiştir. Kemalettin Sevilen ağırlıklı olarak babasının tasvir kalıplarını kullanmış ve Küçük Ali'nin de zaman zaman çalıştığı “sıçandişi” olarak bilinen nevrekân işleme tekniğini kullanmıştır (Huten, 2022: 512). Tasvirlerinde bu nevrekân tekniğini kullanması ve dikkat çekici şekilde mor renklere ağırlık vermesi, tasvirlerine Kemalettin Sevilen'in kendisine has bir üslup kazandırmıştır.



Resim 4. 10. Mustafa Kemalettin Sevilen (Karagöz Kemal) Yapımı Karagöz ve Hacivat.

Öte yandan Karagöz konusunun dışında bir bilgi olarak, Milliyet Gazetesi yazarlarından Ali İnandım'ın, eski Hacettepe sakinlerinden Lütfü Yanar ile yaptığı söyleşide, Kemalettin Sevilen'in mahallenin üç kabadayısından biri olduğu şu şekilde ifade edilmektedir:

Kabadayı dendiği zaman işi, gücü olmayan serseri, başıboş kişiler değil bunlar. Hepsinin bir mesleği vardı. Mesela Kabadayı Mehmet matbaacıydı. Sarı Veli fotoğrafçıydı. Karagöz Kemal, taşımacılık yapardı, kamyonları vardı. O dönem Hacettepe’de futbol oynadı. Bir ara gitti, Demirspor’da oynadı. Muazzam bir insandı. Babası Hayali Küçük Ali olduğu için Hacivat Karagöz oyunlarında da babasına destek olurdu. Hatta sonradan Hacivat-Karagöz figürlerini deve derisine işleyip, dünyanın çeşitli ülkelerinde sergilere katıldı. Yunanlıların, “Hacivat-Karagöz bizimdir” dediği günlerde Kemal abi, Avrupa’nın değişik ülkelerinde, “Hacivat- Karagöz bizimdir” demek için katıldığı sergilerde epey uğraş verdi (URL 4).

Haluk Balaban ise Hacettepespor’un kurucularından biri olan Karagöz Kemal’in, takımın renkleri olan mor-beyaza tutkulu olduğunu ve bir zamanlar TRT’de yayınlanan “Mor Menekşeler” dizisinin de bu üç “kabadayının” hikâyesinden esinlendiğini söylemektedir (K.K. 2). Dolayısıyla çevresinin “Karagöz Kemal” olarak tanıdığı Kemalettin Sevilen’in tasvirlerinde sıra dışı olan bu mor rengi kullanmış olmasını Hacettepespor’a düşkünlüğü ile açıklamak mümkündür.



Resim 4. 11. Mustafa Kemalettin Sevilen Çengi ve Külhanbeyi.

Karagöz Kemal’in tasvir koleksiyonunun bir kısmı Kültür ve Turizm Bakanlığı Halk Kültürü Arşivi’nde olup yüz seksen parçası da ailesinde bulunmaktadır (Huten, 2022: 512). *Gölgenin Renkleri* adlı kaynağa göre Kemalettin Sevilen’in 1980 yılında Fransa’nın Paris ve Almanya’nın Frankfurt kentinde tasvirlerini sergilediği, babası Küçük Ali’nin gösterilerine yordaklık ettiği fakat tek başına Karagöz oynamadığı

anlaşılmaktadır (2008: 260). Kemalettin Sevilen, babası Küçük Ali'den öğrendiği Karagöz tasvir yapım sanatına imza niteliğindeki dokunuşlarıyla kendisine özgü bir üslup oluşturarak, Ankara'nın Karagöz geleneğine değer katmıştır. Sanatçı, 30 Eylül 2013'te Çanakkale'nin Eceabat ilçesi Kilitbahir Köyü'nde vefat etmiştir.

4.3.2. Tuncay Tanboğa (Hayâlî Torun Çelebi)

1937 yılında İstanbul'da doğan Tuncay Tanboğa, Hayalî Küçük Ali'nin torunu olup sekiz yaşındayken dedesinin imkân tanınmasıyla Karagöz ile tanışmıştır. Küçük Ali'nin gösterilerine yarıdaklık etmesi ve onun torunu olması nedeniyle kendisine on dört yaşındayken dedesi tarafından Hayâlî Torun Çelebi mahlası verilmiştir. Ankara'ya taşınmalarının ardından Karagöz sanatı ile münasebeti artan sanatçı, zaman içerisinde Küçük Ali'nin tüm oyunlarını seyirciyle buluşturarak yurt içi ve yurt dışında birçok temsil sergilemiştir (K.K. 1).



Resim 4. 12. Tuncay Tanboğa (Hayâlî Torun Çelebi) ile Sanatçı Münir Özkul.

Farklı zamanlarda Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Fransa, Almanya, İtalya, İspanya, Belçika, Yunanistan, Japonya, Hindistan, Finlandiya, Hollanda ve Özbekistan'da uluslararası kukla ve gölge oyunu festivallerine katılarak, Karagöz gösterileri ile Türkiye'yi başarılı bir şekilde temsil eden Torun Çelebi, bu gösterilerde çeşitli ödüller ve madalyalar kazanmıştır. Örneğin, 1976 yılında Münih

El Sanatları Fuarı'nda yaptığı Karagöz tasvirlerinden dolayı “Altın Madalya” alan sanatçı yine aynı yılda Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından ülkemizde düzenlenen I. Karagöz Yarışması'nda “İkincilik Ödülü”nü kazanmıştır (Huten, 2022: 554).

1990 yılında Milletlerarası Kukla Birliği (UNIMA) Türkiye Millî Merkezi'nin kurulmasında büyük çaba harcamış ve merkezin kurucu üyelerinden biri olmuştur. UNIMA Türkiye Millî Merkezi'nde iki dönem genel sekreterlik yapan Tuncay Tanboğa, merkezin yönetim kurulu üyesi olarak yaşamını sürdürmüştür. 24-30 Haziran 1996 tarihleri arasında Macaristan'da yapılan UNIMA Kongresi'nde başarılarından dolayı “UNIMA Şeref Üyesi” seçilmiş; yine aynı yıl yurt içi ve yurt dışında Karagöz sanatının yaşatılması ve tanıtılmasındaki gayretlerinden dolayı UNIMA Türkiye Millî Merkezi tarafından ödüllendirilmiştir (Gölgenin Renkleri, 2008: 280).



Resim 4. 13. Tuncay Tanboğa Ödülünü Teslim Alırken.

Hayâlî Torun Çelebi'nin yetiştirdiği çırağı olan Haluk Yüce, ustasının sanatı ve kişiliği hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

Ben ustamı bir Karagöz sanatçısı olarak tanıdım. Daha sonra, çocukluğumdan beri beni çok etkilemiş ve Karagöz oyunlarının sesi olan, radyodan dinleyerek tanıdığım Hayali Küçük Ali'nin torunu olduğunu öğrendiğimde çok mutlu oldum. Kendisi benim tanıdığım dönemde, asıl işi olan Karayolları Genel Müdürlüğü Bilgisayar Programcılığı memuriyetinden emekli olmuştu. Öncelikle iyi bir usta olduğunu çok net olarak söyleyebilirim. Sesini çok iyi kullanıyordu, oyunlarına çok odaklıydı ve işini severek, isteyerek, özenle yapıyordu. Zaten Hayali Küçük Ali gibi çok önemli bir ustanın öğrencisi olduğundan çok farklı bir yerde durduğunu düşünüyorum. Karagözcü olarak uluslararası festivallere gittiğimizde gerek bir sanatçı gerek de insan

olarak çok saygı gören ve sevilen biriydi. İyi bir insan olarak mesleğini de çok iyi icra ettiği için iyi ilişkiler kuruyordu. Yurt dışına gittiğimizde İngilizce olarak bildiği birkaç sözcükle bile insanlarla çok iyi iletişim kuruyor, anlamayı çok iyi biliyordu. Sanatçılığıyla ilgili ise el manipülasyonu, oynatımı, ses kullanımı ve tipler arası geçişi çok başarılıydı. Buna ek olarak Türkiye’de UNIMA’nın kurulmasında çok emeği geçmiş büyük rolü olmuş isimlerden birisiydi. Bütün Karagözcülerle ustalarla iyi ilişkiler kurmasının yanı sıra onları merak ediyor, araştırıyordu hatta zor durumda olan kuklacılar Karagözcülere yardımcı olmaya çalışıyordu (K.K. 1).



Resim 4. 14. Tuncay Tanboğa ve Yardaklığını Yapan Haluk Yüce.

Kültür Bakanlığı’nın açtığı bir kurs sayesinde Hayâlî Torun Çelebi ile tanışma ve kendisinden Karagöz konusunda kurs alma fırsatı bulan Murat Karahüseyinoğlu, Ömer Faruk Solak’ın yapımcılığında Torun Çelebi’nin bazı Karagöz oyunlarını kayıt altına almıştır. 1996 yılında “Star TV”de yayınlanan bu kayıtlar, 2020 yılının sonunda “Geleneksel Kaynaklar” isimli “YouTube” hesabından Karahüseyinoğlu tarafından paylaşılmıştır. Çalışmanın senaryosu ise şu şekildedir:

Bir semt kahvesinde çıraklık yapan Küçük Hadi, Ramazan Ayı boyunca kahvelerinde yoldağıyla birlikte Karagöz oynatan Hayal-i Torun Çelebi’nin oyunlarını izler. Yardak Kadir Gecesi’nden bir gün önce gösteriyi bırakır. Kadir gecesinde Karagöz’ün nereden geldiği, ne şekilde oynatıldığı hakkında Usta’dan uygulamalı bilgiler alan çırak ertesi gün Çeşme oyununda Usta’nın yoldağı olarak perdenin arkasına geçer. Son oyun da oynandıktan sonra selama birlikte çıkarlar. Küçük Hadi artık Usta’nın yoldağıdır. Gölge oyunu yüzyıllardır olduğu gibi bu işe gönül gözüyle bakanlarla devam edecek ve perde hiçbir zaman kapanmayacaktır (URL 5).

Bu senaryo çerçevesinde Torun Çelebi’nin hem rol aldığı hem de Karagöz oynattığı videolarda, ustanın yoldağı Haluk Yüce Kukla Sanatçısı Hadi Poyrazoğlu’nun torunu olan Hadi Poyraz yapmaktadır. Video kayıtları arasında Torun Çelebi’nin

Küçük Hadi'ye Karagöz sanatının inceliklerini anlattığı “Yeni Yardak Adayına Karagöz Nedir?” başlıklı belgesel niteliğindeki bir videonun yanı sıra Torun Çelebi tarafından oynatılan; *Mandıra Safası*, *Cazular*, *Kanlı Nigâr*, *Yalova Safası*, *Tahir ile Zühre*, *Ters Evlenme*, *Sahte Hekim*, *Çeşme* adlı oyunlar yer almaktadır (URL 5).



Resim 4. 15. Hayâlî Torun Çelebi Yapımı Karagöz ve Hacivat.

Dedesinden sonra Ankara'daki Karagöz geleneğinin sürdürülebilirliğine en büyük katkıyı sunan Tuncay Tanboğa'ya perde arkasında; oğlu Hakan Tanboğa, teyzesinin oğlu Nevzat Oktay ve komşusu Bülent Barut uygun oldukça yardımcı olmuşlardır (K.K. 1). Bu isimlerin haricinde kuklacı Hadi Poyrazoğlu'nun torunu olan Hadi Poyraz'ı da küçük yaşta Karagöz sanatında yetiştirmeye başlamıştır. Hadi Poyraz'ın kardeşinin sünnet düğününde Karagöz oynatan Torun Çelebi, bu gösteride küçük çırğını perde arkasına alarak gösteri sonunda alkışlatmış ve ilk ilişkileri bu şekilde başlamıştır. Torun Çelebi, bir süre sonra Poyraz'ın ailesinden müsaade isteyerek onu gösterilerinde yardaklık etmesi için yanında götürmeye başlamıştır. Hem kukla sanatçısı Hadi Poyrazoğlu'nun torunu, hem de Karagöz sanatçısı Tuncay Tanboğa'nın çırığı olması nedeniyle her iki alanda da kendisini yetiştiren Hadi Poyraz, 2019 yılında kukla oynatımı alanında Somut Olmayan Kültürel Miras

Taşıyıcısı olmuştur. Yurt dışında yaşayan ve farklı bir sektörde çalışan Poyraz, Karagöz sanatı ile ilgili çalışmalarını asgari şartlarda sürdürmektedir (K.K. 3).

Hayâlî Torun Çelebi'den devraldığı Karagöz geleneğini, günümüzde tam manası ile sürdüren kişi ise kukla, Karagöz ve tiyatro sanatçısı Haluk Yüce'dir ve Yüce, ustası Torun Çelebi'nin sanatı hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

Ustamın Ankara'da Karagöz yapıyor olması, önemli kişilerin çocuklarının sünnet düğünlerinde Karagöz oynatıyor olması ve Ankaralı bir Karagöz sanatçısı olarak Ankara'dan yurt dışına bu sanatı taşımasının önemli olduğunu düşünüyorum. Sanatı ile ilgili tasvir yapımında çok farklı bir özelliği vardı; çok sade ve çok süslü olmayan, işlevsel ve estetik olarak da çok özenli, nevrekân kullanımında çok özenli temiz bir çalışma yürüten, kaba olmayan gerçekten estetik olan tasvirler yaptığını biliyorum bu anlamda bu sanata çok önemli bir katkısı olduğunu düşünüyorum. Küçük Ali'den gelen tasvir kalıplarını yeniden çizerek daha estetik hâle getiriyordu. Turistik olarak satılmak üzere yaptığı tasvirlerde daha fazla işleme ve yakma işlemi de kullanıyordu. Yurt dışına gittiği festivallerde bu turistik olarak yaptığı Karagöz tasvirlerden götürdüğünü ve sattığını biliyorum (K.K. 1).

Torun Çelebi'nin tasvirlerinde, dedesi Hayâlî Küçük Ali'nin izleri hissedilse de onun kalıplarına yaptığı dokunuşlarla kendisine has bir üslup oluşturmuştur. Dedesi gibi sadeliğin ön planda olduğu tasvirlerinde, renklerin belirginliği ve ışık geçirgenliği oldukça yüksektir. Bu durum Torun Çelebi'nin deriyi ve tasvirleri işlemedeki ustalığının yanı sıra boya kullanımındaki maharetini de ortaya koymaktadır. Hayâlî Torun Çelebi'ye ait tasvirlerin çoğu Uluslararası Kukla Enstitüsü'nde bulunmakta ve bu tasvir arşivi enstitü tarafından 2023 yılında "Dijital Karagöz Koleksiyonu" olarak basılmıştır (Grant, 2023). Sanatçının tasvir kalıpları günümüzde de birçok Karagöz sanatçısı tarafından tercih edilmekle birlikte Karagöz sanatını icra biçimi de Karagöz sanatçılarına ışık tutmaktadır. Bu konuda, 2024 yılında Yaşayan İnsan Hazinesi unvanına lâyık görülen ve Bursa şehrinin Karagöz sanatçılarından Şinasi Çelikkol, geçmiş yıllarda zaman zaman Metin Özlen, Orhan Kurt ve Tacettin Diker gibi sanatçıların yanı sıra Tuncay Tanboğa'ya da yardımlık yaptığını ve ondan dersler aldığını ifade etmektedir (K.K. 4). 6 Ocak 1997 tarihinde Ankara'da vefat eden Hayâlî Torun Çelebi; yaklaşık kırk yıllık sanat hayatında, dedesi Küçük Ali'den devraldığı Karagöz sanatının Ankara'da sürdürülebilirliğini sağlarken Karagöz'ün ülke çapında gelişip yayılmasına katkı sunmuş ve yurt dışında yaptığı temsillerle Karagöz'ün uluslararası festivallerde yer almasını sağlamıştır.



Resim 4. 16. Tuncay Tanboğa'nın Süslemesi Yoğun Olan Bazı Tasvirleri.

4.3.3. Hadi Poyrazoğlu

Kukla sanatçısı Hâdi Poyrazoğlu 1901 yılında Midilli’de doğmuştur. Ailesini küçük yaşta kaybeden usta sanatçı teyzeleri tarafından büyütülmüş ve Midilli’den Ayvalık’a taşınmıştır. Poyrazoğlu 15-16 yaşlarındayken, Ayvalık’a gelen bir panayırda birlikte İstanbul’a giden ve bu panayırda kuklacılığı, hokkabazlığı ve ip cambazlığını öğrenmiştir. Özellikle kukla sanatını İstanbul’da saray kuklacısı Halim Bey’den öğrenen sanatçı, Karagöz’ü ise Hayâlî Küçük Ali’den öğrenmiştir (Yılmaz, 2023: 652). UNIMA (Milletlerarası Kukla Birliği) Türkiye Millî Merkezi’nin internet adresinde ise Poyrazoğlu ile ilgili olarak; dokuz yaşında Karagözcü Saffet’in yanında Karagöz öğrenmeye başladığı ve sonrasında Hayâlî Küçük Ali’nin yanında Karagöz’e devam ettiği aktarılmaktadır. Aynı kaynakta sanatçının Hokkabaz Marko’nun yanında hokkabazlığı; Şevki Bey, Ahmet Bey, İsmet Fahri Bey, Naşit Bey ve İsmail Dümbüllü’nün ekibinde çalışarak da tuluat tiyatrosunu öğrendiğine değinilmektedir (URL 6).

Devlet arşivlerinde bulunan ve Halkevlerine yazılan “Kukla Sanatkârı Hadi Poyrazoğlu” imzalı 23 Mart 1946 tarihli dilekçede, turne programı yapmak istediği Halkevlerinin listesini bildiren sanatçının isminin geçtiği diğer belgelerden de farklı gösteri alanlarından oluşan bir ekiple birlikte Halkevlerinde kukla gösterileri yaptığı anlaşılmaktadır. Tarsus’tan yazılan bu dilekçelerin kimisinde yaptığı, kimisinde yapacağı çalışmalardan bahseden sanatçının bazı dilekçelerinin cevapsız bırakıldığı gibi sorununun da çözülmediği görülmektedir (BCA, 1946). Halkevlerinin, Hadi Poyrazoğlu’nun dilekçelerini cevapsız bırakmasının nedeni ise 30 Mart 1945 tarihli bir başka belgeden anlaşılmaktadır. Bu belgedeki iddiaya göre, Hadi Poyrazoğlu ve arkadaşları (Asri Kukla Tiyatrosu) genel sekreterlikten izin almadan “pek yakında Halkevi salonunda” başlığını taşıyan el ilanları bastırarak bazı şehirlerde bu ilanları dağıttıkları için ekibin Halkevlerindeki gösterileri kısıtlanmaktadır (BCA, 1945b).

Hadi Poyrazoğlu’nun özellikle Halkevleri dönemiyle birlikte yoğunlaşan kukla gösterilerinin sona ermesinin ardından Ankara’ya gelerek kurduğu kukla ağırlıklı düzen, Türk temaşasının birçok alanına ilgi duymuş olan sanatçının daha çok kukla sanatıyla anılmasını sağlamıştır. Çağla Yılmaz, 1945 yılında bir turne sırasında yolu Ankara’ya düşen sanatçının Cebeci’de Dört Yol Aile Bahçesi’ni kurarak burada bin beş yüz kişilik içkisiz ve yazlık açık hava aile gazinosu açtığını aktarmaktadır.

Yılmaz'a göre sanatçı 1963 yılına kadar bu işletmede sahneye dair tüm işleri kendisi yaparak ses yarışmaları, sünnet düğünleri, kukla ve Karagöz gösterileri düzenlemekte, bu faaliyetleri halkla buluşturmaktadır (2023: 652).

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

129612

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
Genel Sekreterliği
Sayı
5/2613

Ankara : 30/5/1945

Halkevi Başkanlığına

(Hadi Poyrazoğlu ve arkadaşları İsrail Kukla Tiyatrosu)
adı altında bir hokkabaz kurulu tarafından (pek yakında Halkevi sa-
lonunda) başlığını taşıyan el ilânları bastırılarak bazı şehirleri-
mizde dağıtıldığı öğrenilmiştir .

Boyle bir Heyet Genel Sekreterliğe başvurarak izin
alması gibi, esas itibarıyla üzerinde çalıştığı konu, tuttuğu-
muz yola aykırıdır .

Bu bakımdan; bulunduğunuz yerlerde, Halkevinin kastede-
re, dağıtılan ilânları varsa mahallin ilâhî Hükümet makamlarına
müracaatla Halkevleri edinin kullanılması için önüne geçilmesini
ve bu heyet oraya gelirse Halkevi içersinde veya bahçesinde ça-
lışmasına izin verilmesini rica eder, saygılarımı sunarım.

C.H.P.Genel Sekreteri A.
Kırklareli Milletvekili

N. Kansu
N.Kansu

490 01 5 26 8

Resim 4. 17. Halkevlerinin Hadi Poyrazoğlu ve Ekibi Hakkındaki Yazısı.

Kukla sanatçısı olması nedeniyle gerek turnelerde gerek sosyal ortamında sık sık Karagöz sanatçılarıyla bir araya gelen Hadi Poyrazoğlu'nun girişimi olan Dört Yol Aile Bahçesi, Karagöz gösterilerine mekân oluşturması açısından önem arz etmektedir. Poyrazoğlu çalışmalarını yürüttüğü aile bahçesi işletmesine, 1958 yılında "Kukla Kebap" işletmesini de ekleyerek Ankara'daki kukla ve Karagöz sanatını yeme-içme kültürü ile buluşturmuştur.



Resim 4. 18. Hadi Poyrazoğlu ve Kuklaları.

Hadi Poyrazoğlu, Mustafa Kemal Atatürk’e Yalova’da ve cumhurbaşkanlıkları dönemlerinde İsmet İnönü, Celal Bayar ve Cemal Gürsel’e Ankara’da gösteriler yapma imkânı bulan nadir sanatçılar arasındadır. Ayrıca, 1957 yılında İstanbul’daki sanatçı arkadaşlarıyla birlikte “Karagözcüler, Kuklacılar ve Hokkabazlar Derneği”nin kurucuları arasında yer almıştır (Huten, 2022: 493). Sanatçının yaptığı turneler ve kukla sanatındaki mahareti meşhur olmasına katkı sunarken bu durum gerek çay bahçesinin gerekse Kukla Kebap Salonu’nun Karagöz sanatçılarının uğrak mekânı olmasını sağlamıştır. Süreçle ilgili olarak Hadi Poyrazoğlu hakkında Haluk Yüce’nin ilettikleri bilgiler şu şekildedir:

Hadi Poyrazoğlu benim komşumdu aslında ama ben Hadi Bey ile gerçek anlamda ustamla tanıştıktan sonra tanıştım. Hadi Bey ile sohbet etme ve onu dinleme şansım oldu. Ben Hadi Bey’i bir Karagözcü olarak değil kuklacı olarak tanıdım. Karagözcülüğü var mı yok mu bilmiyorum açıkçası ama bir kuklacı olduğunu, kukla oynattığını, Cebeci Dört Yol’da Hamamönü’nde bir yaz bahçesinde sunuculuk yapıp, gösteriler yaptığını biliyorum. Onu tanıdığımda ileri yaşılardaydı. Ankara’nın Karagöz geleneğine katkısı noktasında ustamla olan iş birliği içerisinde ustamı destekliyor olmasını bir katkı olarak değerlendirebilirim. Onun dışında Karagöz geleneğine katkısı anlamında, Balgat’ta açtıkları mekân olan Kukla Kebap’ta ayrı bir sahne yapıldı. Benim ustam orada hem Karagöz hem de kukla oynatmaya başladı. Bunun da Karagöz ve kukla sanatının tanıtımında önemli bir katkı olduğunu düşünüyorum. Onun dışında Karagöz geleneğiyle bağını çok bilemiyorum ama onun torunun orada yapılan gösterilerle bir bağ kurmuş olması yani Torun Hadi’yle benim ustamın buluşması ve birlikte çalışmasına vesile olması nedeniyle onu da bir katkı olarak değerlendirebilirim (K.K. 1).

Poyrazoğlu'nun, Türk temaşa sanatlarını yemek kültürüyle buluşturarak halka sunduğu bu işletmeyi Ankara'da ve daha sonra başka illerde de şubeleştirmesi, işletmenin şubesinin bulunduğu illerde kukla ve Karagöz sanatının farkındalığını arttırmıştır. Sanatçının yaşlılık döneminde; kukla, Karagöz ve orta oyunu icracılarına, Ankara'daki Kukla Kebap şubelerinde gösteriler yapmaları için imkân tanıdığı da bilinmektedir. Karagöz alanında SOKÜM Taşıyıcısı İshak 2.Tekgül, geçmişte Kukla Kebap'ta yaptıkları gösterilere dair hatırlarını şu şekilde ifade etmektedir:

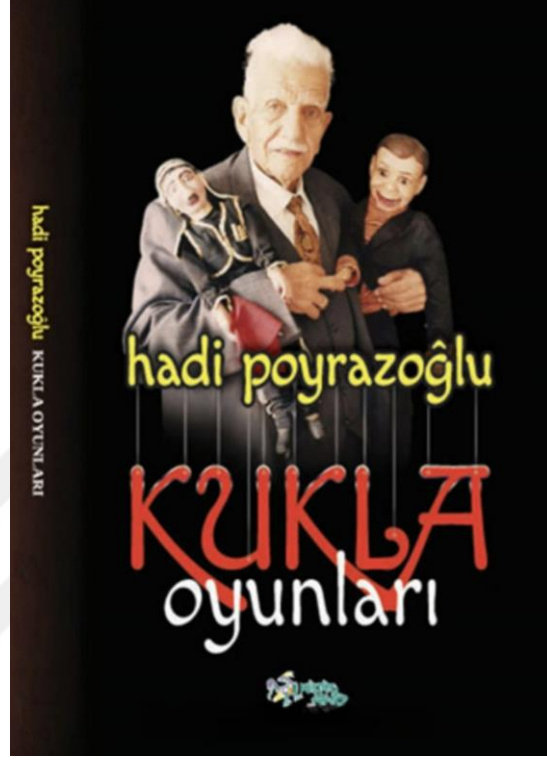
Hadi Ustayla tanışma şansım oldu, mekânı cennet olsun. Ancak ustam Kaptan Amca'dan onun sadece kukla ustası olduğunu duymuştum. Hadi usta maaşsız olduğumuz dönemlerde özellikle ramazan ayında bize canlı Karagöz kostümü giydirerek, iftarlarda Kukla Kebap müşterilerinin çocuklarına yemek sonuna kadar minik gösteriler yapıp para kazanmamızı sağladı. Karagöz ve Hacıvat'ı oynayan birkaç arkadaşlık ve bir usta bir çırak olacak şekilde akşamları sırayla giderdik. Kazandığımız parayı yol parası ve diğer ihtiyaçlarımız için harçlık yapıyorduk. Gösteriden sonra döner yerdik, bu bağlamda ekmeğini yediğim bir ustamdır (K.K. 5).

Cebeci'deki Kukla Kebap salonunda, kukla gösterileri günümüzde de devamlı olarak sergilenmekle birlikte özellikle Ramazan aylarında Karagöz ve orta oyunu gösterilerine ağırlık verilmektedir. Son yıllarda oluşan tepkiler neticesinde “canlı Karagöz” konusundaki duyarlılık nedeniyle olsa gerek, Kukla Kebap'ta son birkaç yıldır canlı Karagöz gösterisi yapılmamaktadır.

Hadi Poyrazoğlu, 1990 yılında UNIMA (Milletlerarası Kukla Birliği) Türkiye Millî Merkezi'nin kurucuları arasında yer almakla birlikte, 1994 yılında UNIMA Türkiye Millî Merkezi'nin öncülüğünde düzenlenen Uluslararası Bursa Karagöz Kukla ve Gölge Oyunları Festivali'nde, 2024 yılında Yaşayan İnsan Hazinesi seçilen Şinasi Çelikkol'a “peştamal” kuşatmıştır. Poyrazoğlu, geleneksel tiyatrosuna katkıları nedeniyle 1996 yılında UNIMA Türkiye Millî Merkezi'nin “Geleneksel Türk Tiyatrosu Hizmet Ödülü”ne lâyık görülmüştür (K.K. 4).

1915 yılları itibarıyla şahit olduğu geleneksel gösterileri heybesine yükleyerek Ankara'ya taşıyan ve buradaki kent sakinleriyle buluşturan Poyrazoğlu, 85 yıllık sanat hayatına birçok gösteri sığdırdığı gibi Ankara'da yetiştirdiği çıraklarıyla da geleneği geleceğe taşımıştır. Dedelerinin sanatına şahit olan İsmail Hadi Poyraz ve Şafak Poyraz başta olmak üzere Karagöz sanatçısı Mustafa Mutlu ve Mehmet Tahir İkiler de Hadi Poyrazoğlu'nun ustalığından faydalanmışlardır (K.K. 6, K.K. 7).

Hadi Poyrazoğlu'nun, 1960 yılında ilk basımı yapılan *Kukla Oyunları* kitabının içerisinde “*Piyango Bileti, İbiş Alfabe Öğreniyor, Yolcu Konmaz Oteli, Sihirli Sopa, Sözde Doktor Zoraki Hasta*” başlıklarıyla beş farklı, İbiş kukla oyunu metni yer almaktadır (Poyrazoğlu, 2019).



Resim 4. 19. Hadi Poyrazoğlu Kukla Oyunları Kitap Kapağı.

Yazdığı dilekçelerdeki imzasında kendisini “Kukla Sanatkârı” olarak nitelendiren, İbiş kukla geleneğiyle birlikte genel anlamda kuklacılığın hem Ankara’da hem de Türkiye’de önemli ustalarından olan Hadi Poyrazoğlu’nun; devamlılığı olacak biçimde Karagöz oynattığına dair bir bilgi olmasa da perde arkasında Karagöz sanatçılarına yardaklık ettiğinden Karagöz’ün usulüne hâkim olduğu söylenebilir. Öte yandan gerek torunu İsmail Hadi Poyraz’dan gerekse Haluk Yüce’den edindiğimiz bilgilerden hareketle Karagöz sanatçısı Tuncay Tanboğa (Hayâlî Torun Çelebi) ile hem sanatsal hem de sosyal anlamda samimi ilişkiler kurduğu anlaşılmaktadır. Poyrazoğlu’nun, Cebeci’deki aile bahçesi ile başlayan ve Kukla Kebap Salonu ile devam eden işletme anlayışının içerisine kukla ile birlikte Karagöz’ü de dâhil etmesi; özellikle 1951 yılında Halkevlerinin kapanmasından sonra “mekân” sorunu yaşayan Karagöz sanatının bu sorununa çözüm sağlamıştır. Hadi Poyrazoğlu’nun kurduğu bu mekân, Ankara’nın “kent kültürü” açısından önem

arz ederken; geçmişte olduğu gibi günümüzde de özellikle Ramazan aylarında daha yoğun olmak üzere Ankara'daki Karagöz sanatçılarına gösteri yapma imkânı sunmaktadır. Ankara'nın Karagöz geleneğine gerekli samimiyeti ve misafirperverliği göstererek Karagöz sanatının sürdürülebilirliğine her şeyden önce mekânsal katkı sağlayan Kukla Sanatkârı Hadi Poyrazoğlu, 17 Ocak 2000 tarihinde Ankara'da vefat etmiştir.

4.4. Türkiye'nin Somut Olmayan Kültürel Mirası “Karagöz” ve Karagöz Sanatının Ankara'daki Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcıları

Halkevleri sürecinde Hayâlî Küçük Ali ile başlayan Ankara'nın Karagöz geleneği, tasvir yapımı konusunda Mustafa Kemalettin Sevilen (Karagöz Kemal) ve Karagöz sanatına mekân oluşturması açısından Kuklacı Hadi Poyrazoğlu gibi sanatçılar sayesinde Ankara'da varlığını sürdürürken özellikle dedesi Hayâlî Küçük Ali'den Karagöz sanatını her yönüyle devralan ve icra eden Tuncay Tanboğa (Hayâlî Torun Çelebi) sayesinde ise Türk temaşa kültürü bağlamında Ankara'nın bir değeri hâline gelmiştir. Katıldığı festivallerde, Karagöz sanatını hem Türkiye'de hem de yurt dışında temsil eden Tuncay Tanboğa; 7-12 Aralık 1976 tarihleri arasında, Hayâlî Küçük Ali'nin anısına, Türk-İngiliz Kültür Merkezi'nde sergi ve gösteri haftası düzenleyerek (K.K. 6), ilerleyen yıllarda Ankara'da sürdürülecek olan bu anma gününün de temelini atmıştır. Karagöz sanatındaki ustalığını başta Haluk Yüce olmak üzere Hadi Poyraz ve oğlu Hakan Tanboğa'ya aktaran Torun Çelebi, bu sayede Ankara'da Karagöz geleneğinin sürdürülebilirliğini de sağlamıştır. Dolayısıyla Hayâlî Küçük Ali'den sonra başta Hayâlî Torun Çelebi olmak üzere Kemalettin Sevilen ve Hadi Poyrazoğlu gibi sanatçılar, Ankara'da oluşan Karagöz geleneğinin devamı noktasında “sacayağı” görevini üstlenmişlerdir.

Diğer yandan gerek TRT'nin gerekse Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Karagöz sanatına kattıkları değer Ankara'da olduğu gibi ülke çapında da karşılık bulurken; özellikle UNESCO Türkiye Millî Komisyonu'nun Somut Olmayan Kültürel Miras alanındaki çalışmaları, Karagöz sanatının sürdürülebilirliği ve yaygınlaşması açısından önem arz etmektedir. UNESCO'nun 1994 yılından beri uygulamakta olduğu ulusal envanter sistemi olan “Yaşayan İnsan Hazine Programı” kapsamında, Karagöz geleneğinin güçlü temsilcileri olan Tacettin Diker (2008),

Orhan Kurt (2008), Metin Özlen (2008), Alpay Ekler (2021) ve Recep Şinasi Çelikkol (2024) Yaşayan İnsan Hazinesi olarak ilan edilmişlerdir. Kültürel belleğin ve çeşitliliğin önemli bir ifadesi olan, Türk mizah anlayışının ve geleneksel gösteri sanatlarının mihenk taşı sayılabilecek Karagöz sanatı, 2009 yılına gelindiğinde, UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası (SOKÜM) Temsilî Listesi'ne kaydedilmiştir (URL 7). SOKÜM alanlarındaki üretimlerin teşvik edilmesi ve geleneksel kültürün yaşatılması hedefiyle kültürel miras taşıyıcılarının tespiti ve belirli ölçütlere sahip olanların; Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezine kayıt edilmesi amacıyla Kültür ve Turizm Bakanlığı, Yaşayan Miras ve Kültürel Etkinlikler Genel Müdürlüğü tarafından yürütülen çalışmalar; Karagöz sanatını sürdüren ustalara da “Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı” olma hakkı tanımıştır.



Resim 4. 20. Türkiye'nin Somut Olmayan Kültürel Miras'ı Karagöz.

UNESCO'nun “Yaşayan İnsan Hazine Programı ve Karagöz'ün 2009 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası (SOKÜM) Temsilî Listesine kaydedilmesiyle birlikte resmî kurumların kültür alanındaki faaliyetlerinde Karagöz'e yönelik eğilimlerin de arttığı gözlemlenmektedir. Karagöz sanatçılarının “SOKÜM Taşıyıcısı” olabilme hakkına dair gereklilikler, usta-çırak ilişkisi bağlamındaki birlikteliğin değerini arttırmıştır ve bu sayede ustaların çırakları, çırakların da ustaları tespit edilerek kayıt altına alınmıştır. İlk zamanlar, uzun süredir

Karagöz sanatını icra eden ustanın dosyası oluşturularak Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından “Sanatçı Tanıtma Kartı” kendisine teslim edilirken; günümüzde ise güncellenen ismi Yaşayan Miras ve Kültürel Etkinlikler Genel Müdürlüğü olan birimin kontrolünde gerçekleştirilen uygulamalı mülakatlar neticesinde, heyet tarafından başarılı bulunan icracı, SOKÜM Taşıyıcısı olmaya ve sanatçı tanıtma kartını almaya hak kazanabilmektedir. Bu bağlamda, Karagöz sanatını ustalarından öğrenerek icra etmeye başlayan Ankara şehrinin Karagöz sanatçılarından Mustafa Mutlu ile Haluk Yüce doğrudan SOKÜM Taşıyıcısı ve sanatçı tanıtım kartının sahibi olurken (K.K. 1, K.K. 6), sanatçı Mehmet Tahir İkiler ise kart sahibi olmayı “kişisel olarak” tercih etmediğini ifade etmektedir (K.K. 7). Bu konu kapsamında Mustafa Mutlu, Haluk Yüce ve çırakları, Ankara’nın Karagöz alanındaki SOKÜM Taşıyıcıları bağlamında değerlendirilirken; geleneksel tiyatro alanında yetiştirdiği birçok çırağı SOKÜM Taşıyıcısı olan sanatçı Mehmet Tahir İkiler’e de Karagöz sanatına katkıları noktasında değinilecektir.

4.4.1. Mustafa Mutlu (Hayâlî Mutlu)

1942 yılında Ankara’da doğan Mustafa Mutlu, lisans eğitimini Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü’nde tamamlamıştır. Mezuniyetinin ardından 1973 yılında Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi’nde araştırmacı olarak memuriyetine başlayan Mutlu, 1978 yılında girdiği sınavla Karagöz ve kukla sanatçısı olarak Devlet Tiyatrolarına geçiş yapmıştır. O zamanın dijital imkânlarında, radyodan dinlediği Hayâlî Küçük Ali’nin oyunlarıyla Karagöz sanatına ilgisi başlayan Mustafa Mutlu, Karagöz oynamayı da bu yolla öğrendiğini ifade etmektedir. Küçük yaşta yaptığı karton tasvirlerle kişisel becerilerini arttırırken, Karagöz sanatına olan merakı ise ilerleyen yaşlarda onun tiyatro bölümünü tercih etmesinde ve Devlet Tiyatroları sanatçısı olmasında etkili olmuştur. Devlet Tiyatrolarının bünyesinde Türkiye’nin birçok şehrinde Karagöz gösterileri yaparak bu sanatın ulusal bir temsilcisi olan Mustafa Mutlu, birçok kez şenlik ve festivallere, radyo ve belgesel programlarına, seminer ve kongrelere de katılım sağlamıştır. Mustafa Mutlu, tiyatro eğitimi sürecinde hocası olan Metin And ile birlikte 1981 yılında Madrid Otonom Üniversitesi’nde Karagöz gösterisi yapmış ve uluslararası düzeyde sırası ile İspanya, Finlandiya, Almanya, Suriye, İngiltere,

Avusturya, Tunus, Kanada, İsveç, Fransa, Amerika Birleşik Devletleri, Moldova, Makedonya ve İsveç ülkelerinde, Karagöz temsilleri ve tasvir atölyeleri gerçekleştirmiştir (K.K. 6).

Gerek Devlet Tiyatroları çatısı altında gerekse festival programları dâhilinde yurt içi ve yurt dışında Karagöz sanatını birçok kez temsil eden Mustafa Mutlu, Karagöz tasviri yapımı hususundaki öğrenme sürecini ise şu şekilde ifade etmektedir:

Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi tarafından 1973-1974 yıllarında İstanbul'da bir Karagöz tasvir yapım kursu düzenlemişti. Bu kursta Nurettin Sevin ve Naşid Baylav da vardı. Karagöz figürlerini yapmayı, deriyi işlemeyi bu kursta özellikle Ragıp Tuğtekin'den öğrendim. Tacettin Diker ile aynı kursta öğrencilik yaptık. Tasvir yapımını öğrendikten sonra Ankara'da sergiler açtım ve 2005 yılına kadar Karagöz yapım oynatımı üzerine kurslar verdim, bu sanatın yaygınlaşması için öğrenciler yetiştirdim (K.K. 6).



Resim 4. 21. Devlet Tiyatroları Karagöz ve Kukla Oyunları Afişi.

18 Ekim 1987 tarihindeki “Kırşehir 23. Ahilik ve Esnaf Bayramı” kutlamaları sırasında; Karagöz sanatçısı Hayâlî Torun Çelebi (Tuncay Tanboğa), kukla sanatçısı Hadi Poyrazoğlu ve araştırmacı Mevlüt Özhan'ın bulunduğu bir komisyonun huzurunda Karagöz gösterisi yaparak başarılı bulunan Mustafa Mutlu'ya, “Şed Kuşatma Töreni” kapsamında peştamal bağlanmış ve bu törenle birlikte kendisine “Hayâlî Mutlu” mahlası verilmiştir. Törende Hayâlî Mutlu'ya, Tuncay Tanboğa tarafından Karagöz-Hacivat tasviri, göstermelik ve bir de hayal perdesi; Mevlüt Özhan tarafından bir takım zil hediye edilirken, kuşağını bağlayan Hadi Poyrazoğlu ise meslekle ilgili gerekli desteği sağlayacağını sözünü vermiştir (K.K. 6).



Resim 4. 22. Mustafa Mutlu Yapımı Gemi Tasviri.



Resim 4. 23. Mustafa Mutlu Yapımı Karagöz ve Hacivat Tasvirleri.

Karagöz sanatına katkılarını kongre ve seminerlere katılarak da sürdüren Mustafa Mutlu, 1981 yılındaki II. Uluslararası Folklor Kongresi'nde "Karagöz Yapım ve Oynatım Tekniğinde Yenilikler Neler Olmalıdır?"; 1991 yılındaki III. Uluslararası Folklor Kongresi'nde "Dünden Bugüne Tasvir Yapımcılığının Gelişmesi" ve 1996 yılındaki Türk Folklor Kongresi'nde ise "Karagöz'ün Yurt Dışındaki İzleri" başlıklı bildirileri sunmuştur. Ayrıca 2002 yılında *Karagöz Sanatı ve Sanatçıları*; 2022 yılında ise *Orta Oyunu Sanatı ve Sanatçıları ile Ankara'da Bir Ömür* adlı kitapların da yazarı olan Mustafa Mutlu, sanat hayatındaki ödülleri ise "Türk Folklor Araştırmaları Kurumu Ödülü (1995), UNIMA Türkiye Millî Merkezi Geleneksel Türk Tiyatrosu Hizmet Ödülü (1997), Devlet Tiyatroları Sanatçıları Derneği Ödülü (2010), Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği (ASSİTEJ) Türkiye Merkezi Jüri Özel Ödülü (2012), II. Hadi Poyrazoğlu Kukla ve Karagöz Festivali Onur Ödülü (2023)" şeklinde sıralamaktadır. Hayâlî Mutlu, kendisiyle gerçekleştirilen görüşme sırasında oynattığı Karagöz oyunları hakkındaki soruyu ise şu şekilde cevapladı:

Metin And ile Madrid'e gideceğimin haberini alınca hemen birkaç tasvir yaptım ve orada oyuna başlamadan önce İspanya'ya özel bir oyun yaptım. Karagöz perdeye uçakla geldi, uçaktan atladı ve sırtındaki paraşüt açıldı. Paraşütle arenaya inen Karagöz, boğa ile güreşti. Bunu ön oyun şeklinde bir muhavere olarak yaptım, sonrada asıl oyuna geçtim. Ayrıca, Karagöz'ün Uzay Yolculuğu ve Karagöz Dolmuş Şoförü şeklinde iki yeni oyunum vardı. Yazıcı, Salıncak Sefası, Kanlı Kavak, Cazular, Aşıklık, Ters Evlenme, Ağalık gibi geleneksel Karagöz oyunlarını hep o güne uyarlayarak, seyircinin anlayacağı biçimde oynattım (K.K. 6).



Resim 4. 24. Mustafa Mutlu (Hayâlî Mutlu).

Hayâlî Mutlu'nun Devlet Tiyatroları'ndan emekli olduğu 2005 yılına kadar belirli dönemlerde düzenlediği kurslarda Karagöz'e olan meraklarını gideren veya Karagöz sanatı ile tanışan katılımcılardan Aliş Arkadaş, Altan Alkan, Bahadır Bıyıklı ve Mustafa Tivem Ankara şehrinin Karagöz alanındaki Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcıları olarak icralarını günümüzde de sürdürmektedirler. Ayrıca Mustafa Mutlu'nun bu kurslarda yetiştirdiği öğrencilerinden Ufuk Durmaz, Bursa; Tevfik Dinç ise Mersin şehrinin SOKÜM Taşıyıcıları olarak Karagöz sanatına yönelik katkılarını sürdürürken; Ankara Devlet Tiyatrosu'ndaki gösterilerinde perde arkasına alarak Karagöz'ü öğrenmesi için imkân tanıdığı Kenan Olpak ise geleneksel tiyatronun meddahlık alanında SOKÜM Taşıyıcısı olarak Ankara'daki sanat hayatına devam etmektedir. Bu kurslardaki öğrencilerinden Mustafa Tivem'le olan ilişkisini, kurs dışındaki gösterilerinde usta-çırak ilişkisiyle sürdüren Hayâlî Mutlu, geleneksel Karagöz sanatındaki oynatım ve tasvir yapım deneyimlerini de özellikle Tivem'e aktarmıştır (K.K. 6).

Gerek ulusal gerekse uluslararası alanda, Karagöz'ün önemli bir temsilci olan, Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı Mustafa Mutlu, geleneksel Karagöz icralarının yanı sıra ustalığını yürüttüğü atölyelerde yetiştirdiği çıraklar açısından da hem Türkiye'nin hem de Ankara'nın Karagöz geleneğine elli yılı aşkın süredir hizmet etmektedir. Karagöz geleneğinin hem okullu hem de alaylı temsilcilerinden biri olan Mutlu, emekliliğinin ardından kısmi de olsa Karagöz gösterilerini günümüzde de sürdürmektedir.

4.4.2. Haluk Yüce (Hayâlî Yüce Ali)

24 Temmuz 1954 tarihinde Mersin'de doğan Haluk Yüce, 1968 yılında Kayseri Sanat Tiyatrosu'nda çalışmaya başlayarak çocuk yaşta tiyatro ile tanışmıştır. 1970 yılında ailesiyle birlikte Ankara'ya taşınan sanatçı, 1970-71 sezonunda Maltepe Komedi Tiyatrosu'nda Dünya Çocuk Oyuncuları grubunda, 1975-1976 sezonunda Ankara Sanat Tiyatrosu'nda oyunculuk ve piyanistlik yapmıştır. Zaman içerisinde çocuk tiyatrosu yapma kararı alarak Salih Kalyon ve Ahmet Önel'le birlikte Ankara Çocuk Tiyatrosu'nu kuran Haluk Yüce, bu çatı altında üç yıl kukla sanatı ile pandomim sanatını bütünleştiren çalışmalar yürütmüştür. 1979 yılında Ankara Çocuk Tiyatrosu'ndan ayrılan Yüce, kukla ve mask aracılığıyla tek kişilik gösteri düşüncesi

ile günümüzde Şinasi Sahnesi olarak bilinen Çağdaş Sahne’de kukla tiyatrosuna yoğunlaşmış ve bir süre çalışmalarını burada sürdürmüştür. Kukla sanatına eğilimi ise onun aynı zamanda Karagöz sanatıyla da münasebetini sağlamıştır. Haluk Yüce hem Karagöz hem de ustası Tuncay Tanboğa ile tanışmasını şu şekilde ifade etmektedir:

Karagöz sanatını öğrenmem gerektiği farkındalığı beni usta ile buluşturdu. Çağdaş Sahne’deki çalışmalarımı sürdürdüğüm sıralarda Ankara Tunalı Hilmi Caddesi’nde yürürken, yanılmıyorsam adı Tuğra olan bir hediyelik eşya dükkanının vitrininde Karagöz tasvirleri gördüm ve içeriye girerek tasvirleri kimin yaptığını, yapan kişiye nasıl ulaşabileceğimi sordum. Telefon numarasını verdiler, hemen aradım, Karagöz ile ilgili olduğumu söyledim, gittim, görüştük ve böylelikle Hayâlî Torun Çelebi ile tanışmış oldum. Hemen bana iki tane tasvir hediye etti ve nasıl çalışmalar yapabileceğimi söyledi. Evde çalışabileceğim bir perde yapabileceğimi anlattı ve gerçekten de öyle çalışmaya başladım, sonra giderek ustanın asistanı oldum. O dönem yaptığı çalışmalarda yer aldım; Fransız Kültür Merkezinde, Metro Sinemasında sergiler açıyordu, Hayâlî Küçük Ali’yi anma günleri yapıyordu bunlarda hep ustanın yanında oldum. Metro Center’da yapılan bir haftalık sergi ve programda ustanın oğlu ile Duygu Tansı peştamal kuşandı. Burada Orhan Kurt, Tacettin Diker, Nevzat Açıkgöz gibi sanatçıların çalışmalarını izleme şansım oldu. Sonra da ustanın asistanlığını yapmaya, ustayla birlikte yut dışına gitmeye başladım. Bu durum, kukla ve Karagöz sanatı ile derinlemesine bir buluşma anlamında, benim için iyi bir dönüm noktasıydı. 1982 yılında ustamla tanıştıktan sonra Karagöz alanında da bilgilenmeye başlamış oldum (K.K. 1).



Resim 4. 25. Haluk Yüce ve Ustası Tuncay Tanboğa (Hayâlî Torun Çelebi).

1982 yılında ustası ile tanışan Haluk Yüce, Tuncay Tanboğa'nın yurt içi ve yurt dışındaki birçok gösterisinde, kendi deyimiyle onun "asistanlığını" yaparak Karagöz konusunda bilgi edinmeye başlamış ve Karagöz sanatını öğrenmiştir. 1984 yılında Tiyatro Tempo'yu kuran Yüce; çocuk, genç ve yetişkinler için kukla ağırlıklı olan tiyatro çalışmaları ile Karagöz meddahlık gibi geleneksel tiyatroya yönelik gösterilerini günümüzde de Tiyatro Tempo çatısı altında sürdürmektedir. 1986 yılında yüksek lisans için Amerika'ya giden sanatçı, burada ustası yanında olmadan tek başına icra ettiği Karagöz gösterilerini "profesyonel olarak Karagöz'e başladığı" dönem olarak nitelendirmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'nde Connecticut College'da kukla tiyatrosu üzerine "Güzel Sanatlar Yüksek Lisans" eğitimini 1990 yılında tamamlayan Yüce, "Master of Fine Arts" diplomasını almaya hak kazanmıştır (K.K. 1).

1990 yılında tekrar Türkiye'ye dönen Haluk Yüce kukla, Karagöz ve tiyatro alanındaki tüm çalışmalarına hem alaylı hem de okullu olarak Tiyatro Tempo çatısı altında devam etmiştir. Tiyatro Tempo sahnesinde sergilediği birçok oyununu uluslararası düzeye taşıyan ve yurt dışındaki festivallerde kukla ve Karagöz sanatını diğer kültürlerle buluşturan sanatçı, 2015 yılından bu yana Tiyatro Tempo ile yine kendisinin kurduğu Kukla, Karagöz, Gösteri ve Sahne Sanatları Derneği (KUKSADER) iş birliğinde, Uluslararası Ankara Kukla Festivali'ni düzenlemekte ve bu festival kapsamında Ankara halkını kukla ve Karagöz oyunları ile buluşturmaktadır. Her yıl düzenli olarak gerçekleştirilen Uluslararası Ankara Kukla Festivali, 2020 yılında pandemi süreci nedeniyle dünyada bir ilk olarak çevrim içi yapılmış ve internet erişimi olan yüz yirmi üç farklı ülkede üç farklı zaman diliminde (Ankara, New York ve Sydney saatlerine göre) izleyiciye ulaşmıştır. Öte yandan gerek Tiyatro Tempo'da gerekse Ankara Kukla Festivali'nde Karagöz oyunlarına sürekli olarak yer veren Haluk Yüce, ustasından öğrendiği Karagöz sanatını düzenli olarak seyircisiyle buluşturarak, Ankara'da bu geleneğin sürdürülebilirliğine katkı sunmaktadır. Sanatçının usta çırak ilişkisi ile öğrendiği Karagöz sanatını aktardığı çıraklar hususundaki soruya ise cevabı şu şekilde olmuştur:

Çırak, yordak gibi kavramları ben asistanlık olarak tanımlıyorum ve çok önemli olduğunu düşünüyorum. Karagöz yapmaya ve Karagöz sanatını öğrenmeye niyetli veya ustalığa geçmek üzere olan yani bu işe kendisini adanmış uzun süreli benimle çalışan hiç kimse olmadı veya yanıma gelmedi ya da geldiler ama uzun süreli bu işi yapamayacaklarını düşünüp gittiler. Karagöz ile ilgilenme olasılığındaki kişiler vardı

ama sürekli olarak benimle devam etmediler ve daha sonra Karagöz’e de devam etmediler. Öte yandan ustanın iyi bir şekilde yürüttüğü oyunun dinamiklerinin, asistanın iyi olmasına bağlı olduğu düşüncesindeyim. Karagözcü olma yolunda ilerleyen kişi anlamında değerlendirdiğimde benim bu tarzda bir asistanım olmadığını söyleyerek; oyunlardaki asistanlarımı listelemek istiyorum. Kocaeli Eğlence Fuarında ve İstanbul’daki oyunlarımda Saydam Yeniay; Amerika’da olduğum süre zarfında ilk eşim Dilek Cindoğlu; Tiyatro Tempo döneminde DTCF Tiyatro mezunu Emine Kaygun, kukla yapım noktasında ve Karagöz tasvirinde de eğitmiş olduğum Savaş Bayram ve son yirmi yıldır Karagöz oyunlarında asistanım, kukla oyunlarında partnerim, Tiyatro Tempo’nun da müdürü olan eşim Marina Yüce’dir.

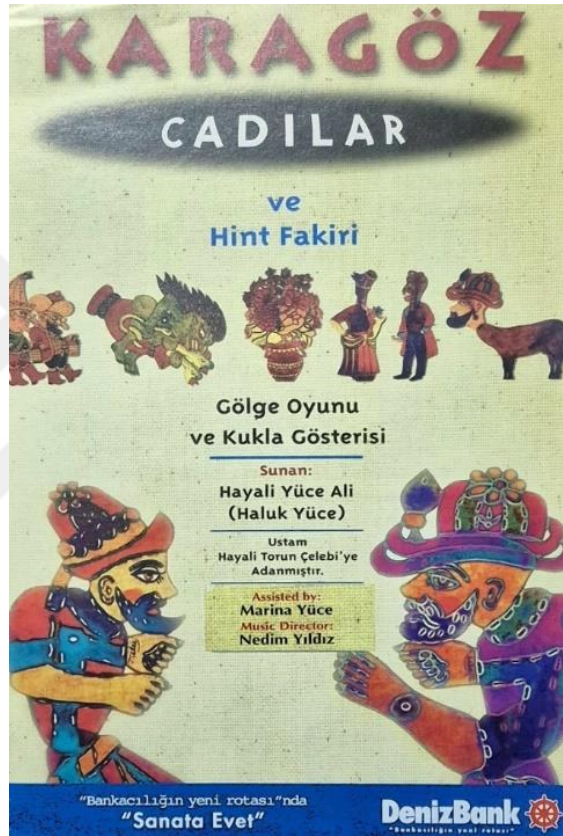


Resim 4. 26. Haluk Yüce ve Asistanlığını Yapan Eşi Marina Yüce Perde Arkasında.

Ustası Hayâlî Torun Çelebi’nin “kuşak peştamal bağladığı” çıraklarından biri olan Haluk Yüce, Karagöz oyunları hususunda geleneksele uygun olarak ustasının izindeki icralarla birlikte güncel oyun metinleriyle de Karagöz oyun arşivine katkıda bulunmaktadır. Yüce, oynattığı Karagöz oyunları hakkında şu bilgileri aktarmaktadır:

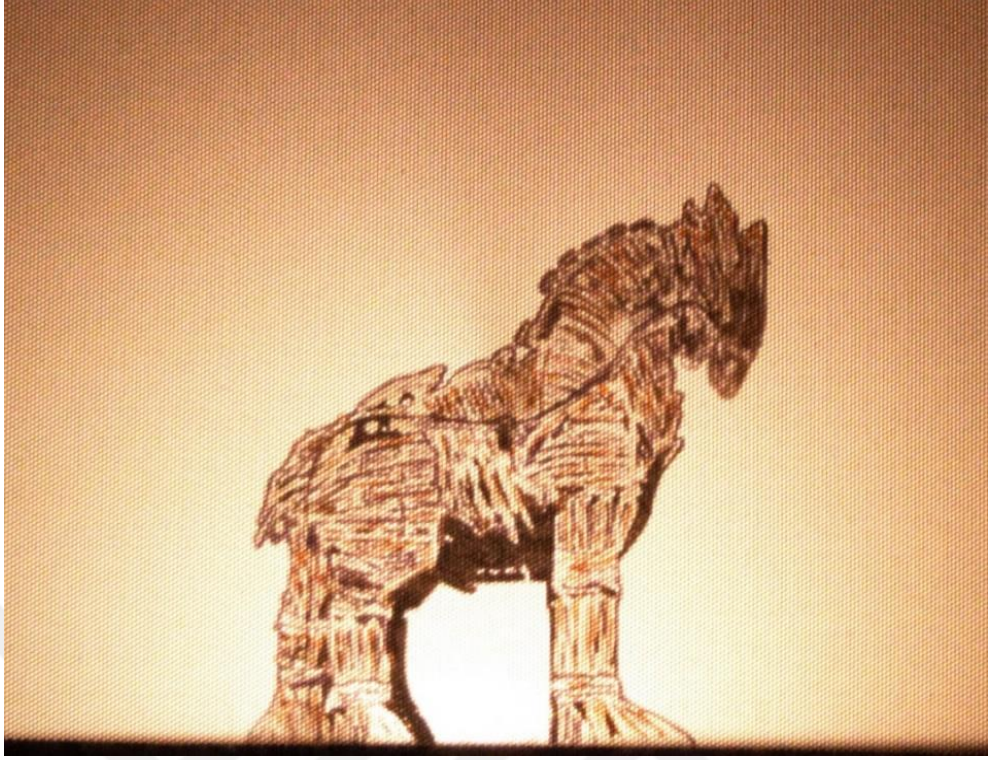
Karagöz’e yeni başladığım dönemde, Karagöz ve Mahalleli adıyla “Mandıra Sefası” oyunundan uyarlama yapmışım. Şu anda repertuvarımda olan oyunlardan “Karagöz Cadılar ve Hint Fakiri” adlı oyunum ise üç parçadan oluşmaktadır. İlk bölüm, ustamla en çok oynattığım oyun olması nedeniyle bende etkisi çok güçlü olan geleneksel Cadılar (Cazular) oyunuyla başlamaktadır. Oyunun orijinalinde cadıların çarpması ile bedenleri değişen sadece Karagöz ve Hacivat değil çocukları da vardı ama çocuklar kısmını birbirinin tekrarı diye kullanmaktan vazgeçtim. Karagöz Cadılar oyunu, kâr-ı kadim oyunlardan oynattığım tek oyun diyebilirim. Bu oyunu Jonglörlik gösterisi ile birlikte bütün bir şekilde seyirciye sunuyorum. Bir diğer oyunum, ilk zamanlar ismi Karagöz Çevreci olan daha sonra dikkat çekici olmadığını düşünerek ismini değiştirdiğimiz “Karagöz Şişe Avcısı” oyunudur. “Karagöz Noel Baba” oyunumu ise ustamın hastalığı döneminde yapma sürecindeydim. Hatta ustamın vefat haberi

geldiğinde ben evde Karagöz'ün Noel Baba tasvirini yapmaktaydım. Bu oyun, Noel Baba kültürünün Türk toplumundaki yansımasını hicveden bir oyundur. Ayrıca restoranlarda vb. yerlerde doğum günü kutlama alışkanlığını ve çocukların hediye alma hırslarını konu edinen “İyi ki Doğdun Karagöz” adlı bir oyun ile üç yıl önce yaptığımız, iki üç yazarlı bir oyun olan “Karagöz Ceviz Arkadaşım” adlı oyunum var. Son olarak da Kültür ve Turizm Bakanlığı projesi olan tarihi eser kaçakçılığı üzerine farkındalık yaratmak amacıyla yaptığımız “Karagöz ve Yüzsüz Deli Hırsız” adlı bir oyunumuz var. Dolayısıyla benim repertuvarımda kâr-ı kadim olarak tek oyun var ve öncelikli olarak bugünkü seyirciyle buluşabilecek oyunlar ve çocuklara yönelik oyunlar yapıyorum. Salıncak Sefası veya Ferhat ile Şirin gibi keşke yapabilsem dediğim oyunlar var elbette ve oynatmak da isterim ama önemli olan bu oyunları seyirciyle de buluşturabilmek (K.K. 1).



Resim 4. 27. Karagöz Cadılar ve Hint Fakiri Oyununun El Broşürü.

Ankara’da ve Türkiye’de Karagöz sanatının özüne uygun olarak sürdürülmesinde önemli bir rolü olan Hayâlî Torun Çelebi’nin, çırağı Haluk Yüce’ye verdiği mahlas ise Hayâlî Yüce Ali’dir. Bu bağlamda Haluk Yüce “okullu” olmasının getirdiği bilgi ve beceriler ile Hayâlî Yüce Ali mahlasını aldığı geleneğin birikimlerini Karagöz oyunları ile bütünleştirerek seyirciyle buluşturmaktadır. Karagöz oyunları sırasında yer yer modern sanatlardan da faydalanan Yüce’nin güncel metinli Karagöz oyunlarına yönelik çalışmaları tasvirlerine de yansımaktadır.



Resim 4. 28. Karagöz ve Yüzsüz Deli Hırsız Oyunu “Göstermelik” Tasviri (Truva Atı).



Resim 4. 29. Karagöz ve Yüzsüz Deli Hırsız Oyunundan Bir Sahne.



Resim 4. 30. Haluk Yüce Yapımı Karagöz Noel Baba Oyunu Tasvirleri (Bebe Ruhi ve Karagöz).



Resim 4. 31. Haluk Yüce Yapımı Cadı Tasvirleri.

Haluk Yüce'nin Karagöz oyunları için tasvir yapımı hususundaki ifadeleri şu şekildedir:

Öncelikli olarak sürekli tasvir yapan birisi değilim ve genelde tiyatro yaptığım için ihtiyacım oldukça tasvir yapıyorum. Zaman ayırabilseydim, şu tasvirleri yapabilseydim dediğim de oluyor elbette ama Türkiye’de sanata verilen değer ve ödenen bedel ne yazık ki yeterli olmadığından hayatımın yürümesi için kurduğum ekonomik sistem ve yürüttüğüm çalışma sistemi, buna çok fazla izin vermiyor. Bu nedenle ihtiyacım oldukça tasvir yapıyorum. Kalıplarım genel olarak ustam Torun Çelebi’ye ait olsa da tabii ki tasvirlerimde kendime ait değişim, dönüşüm ve dokunuşlar yapmaktayım. Dolayısıyla oyunun ihtiyacına bağlı bu tipin formu şöyle olmalı diyerek tasviri yeni baştan tasarladığım gibi bazen de tipini, kol uzunluğunu, oyun içerisinde eline bir obje alması gerekiyorsa vs. oyunun içerisinde gerektirdiği şekilde değiştirip ekleme ve çıkarmalar yapıyorum. İllaki geçmişte yapılanlara sadık kalacağım gibi bir derdim yok, müdahalelerimi oyunun ihtiyacı doğrultusunda kendi estetik algıma bağlı olarak yapıyorum. Bu bağlamda sadece deriden tasvirler değil bazı oyunlarımda dramaturjik bir karşılığı olduğu için plastik figürler de kullanıyorum (K.K. 1).



Resim 4. 32. Haluk Yüce Yapımı Karadenizli ve Kayserili Tasvirleri.

Hayâlî Yüce Ali, ustası Tuncay Tanboğa’dan öğrendiği oyun usulünün yanı sıra tasvir yapım tekniğini de figürlerine uygulamaktadır. Özellikle çırak yetiştiremememe durumunu “bu benim kişisel yaram” şeklinde ifade eden Haluk Yüce; Ankara’nın Karagöz geleneği bağlamında ve Hayâlî Küçük Ali’den Torun Çelebi’ye aktarılan Karagöz sanatı noktasında, bu usta-çırak zincirinin “son halkası” olarak düşünülebilir. Haluk Yüce; kukla, Karagöz ve tiyatro sanatı alanındaki tüm çalışmalarını, kısa süre önce bina olarak kapanan fakat yine de faaliyetlerine devam eden Tiyatro Tempo çatısı altında günümüzde de sürdürmektedir.

4.4.3. Mehmet Tahir İkiler

1964 yılında İstanbul’da doğan Mehmet Tahir İkiler’in geleneksel tiyatro ile ilk temasları; ailesinin oyuncu olarak görev yaptığı çadır tiyatrolarında başlamıştır. Sanatçı, çocuk yaşta sahne tozunu yuttuğu çadır tiyatrolarıyla ilgili sürece dair, şu bilgileri aktarmaktadır:

1970’li yıllarda Bursa’nın Pınarbaşı Mahallesi’nde, bayram yeri olarak bilinen panayır meydanında, çok sayıda çadır tiyatrosu kurulurdu. Buradaki Çadır tiyatroları ve esnafların tezgâhları genellikle öğleden sonra açılır, yatsı namazına kadar devam ederdi. Çadır önündeki tezgâh, seyircinin ilgisini çekmek için bir anlamda sahneye dönüşüyordu. Oyuncular, gösteri öncesinde panayırı gezenlere “Başlıyor, başlıyor. Panayırın en eğlenceli kumpanyası başlıyor. Yetişen seyrediyor, yetişemeyen seyredemiyor.” diye megafonla seslenirdi. O yıl, annem ve babamın sahneye çıktığı çadır tiyatrosu panayırın en renkli çadırlardan biriydi ve ailem sihirbazlıkla tel cambazlığı hariç hemen her gösteride rol alırdı. Bizim çadırdaki diğer çadırlardan farklı olarak cambazlık gösterisi de olduğu için çok dikkat çekiyordu. O sezonda tiyatronun sahibi Karagöz ve kukla gösterilerini babama vermişti. Annem ise sahnenin en eğlenceli ve müzikal kısmı olan düetlerinde, sahnenin komik karakteri olan Kavuklu Amca ile müzisyenler eşliğinde şarkılar söylerdi. Bu şarkılar genellikle mizahi sözlerle süslenir ve sahne trafiği bu doğrultuda çalışılırdı. Annemin sahnedeki performansı, çadırın atmosferine sıcak bir enerji katardı. Ailemin panayır için özenle hazırladığı kukla ve Karagöz gösterileri oldukça kısa sürerdi ama bu durum eğlenceyi azaltmazdı. Özellikle kukla gösterisindeki “İbiş Amca” sahneye çıktığında, çadırdaki çocukların kahkahaları görülmeye değerdi. Çocuklar kukla gösterisindeki İbiş Amca’yı, büyükler ise orta oyundaki Kavuklu Amca’yı gördüklerinde büyük bir mutluluk yaşarlardı (K.K. 7).

Ailesi sayesinde kukla, Karagöz ve orta oyununu ilk olarak bu çadır tiyatrolarında öğrenen İkiler’in ilk ustaları da annesi Şükriye Başegmez ve babası Selim Başegmez’dir. 1986-1994 yılları arasında, İstanbul Maltepe Sahili’ndeki bir çay bahçesinde düzenli olarak kukla ve Karagöz gösterileri yapan Mehmet Tahir İkiler; “ustam” dediği Hadi Poyrazoğlu’yla da bu sahnede tanışmıştır. Bu tanışmanın ardından hem sosyal hem de sanatsal anlamdaki görüşmelerini sürdüren bu iki sanatçının aralarındaki ilişki, özellikle Mehmet Tahir İkiler’in 1994 yılında “Ankara Büyükşehir Belediyesi Başkent Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmenliği” görevine gelmesiyle “usta-çırak” ilişkisine dönüşmüştür. Bu tarih itibarıyla İkiler, kendi deyimiyle “Gelenekli Türk Tiyatrosu” kapsamındaki kukla, Karagöz, orta oyunu ve meddah gösterilerini, Başkent Tiyatrosu’nda sürdürmeye başlamıştır. Mehmet Tahir İkiler’e; 1994 yılında katıldığı, UNIMA Bursa Şubesi’nin düzenlediği I. Uluslararası Bursa Karagöz Festivali’ndeki gösterisinden sonra bir tören eşliğinde, ustası Hadi Poyrazoğlu tarafından peştamal kuşatılmış ve bu sırada Hayâli Torun Çelebi (Tuncay

Tanboğa), sanatçıya Karagöz tasvirleri hediye etmiştir. Mehmet Tahir İkiler'in Karagöz ile tanışmasını sağlayan ilk kişi ustası ve babası Selim Başeğmez nam-ı diğer “Kaptan Amca” olsa da İkiler, Tuncay Tanboğa'yı gerek perde arkasında gerekse perde önünde izlemiş olduğunu da ifade etmektedir (K.K. 7).



Resim 4. 33. Mehmet Tahir İkiler Perde Arkasında.

Ankara Büyükşehir Belediyesi, Başkent Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmenliği görevi sırasında yazıp yönettiği geleneksel tiyatro oyunlarında görev alan ve “gelenekli tiyatro” üslubuyla yetiştirmiş olduğu öğrencileriyle her yıl düzenli olarak oyunlar sergileyip çıraklarının gelişmesine katkı sunan Mehmet Tahir İkiler; geleneksel tiyatro alanında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olan çıraklarının isimlerini ise; Erdinç Öcal, Serkan Öztürk, Korhan Tuçdan, Halit Eker, İshak 2.Tekgöl, Serkan Yaşar, Şevket Çetin, Kadir Çöklü, Görkem Çetin, Ahmet Hakan Öрге, Serkan Bilgin, Şafak Poyrazoğlu, Gülay Çetin, Abdullah Gürel, Serkan Kaya ve Korhan Enis Yavuz şeklinde sıralamaktadır (K.K. 7). Bu isimlerden, sadece İshak 2.Tekgöl Karagöz alanında SOKÜM Taşıyıcısı ünvanına sahip olduğundan sanatçının ismine ayrı bir başlık altında tekrar değinilecektir. Mehmet Tahir İkiler, birçok SOKÜM Taşıyıcısı yetiştirmesine ve sanatından hareketle SOKÜM Taşıyıcısı olabilme hakkına rağmen, bu tanıtım kartının sahibi olmayı “kişisel olarak tercih etmediğini” dile getirmektedir. İkiler'in geleneksel tiyatro alanındaki SOKÜM Taşıyıcılığı hakkındaki kişisel görüşleri ise şu şekildedir:

SOKÜM Taşıyıcılığı belgesi alabilmek adına yapılan bu çatı oluşum; kukla, Karagöz, meddah ve orta oyunu sanatçılarının “ustalık makamıyla” bir çatı altında toplanabilmesine ve gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde aktarılmasına önderlik etmektedir. Bu uygulama, ustaları belirleme açısından doğru bir uygulama olsa da kartı sanatçıya teslim ettikten sonraki süreci takip ve kontrol edemediği için sadece “göstermelik olarak” kaldığını düşünmekteyim. Sahneye çıkmadan belge alan kişilerin, senede bir kere dâhi olsun gösteri yapmaması acı bir durumdur. Bu sanatların somut hâle gelebilmesi ancak seyirci yani halkın onayıyla mümkündür (K.K. 7).



Resim 4. 34. Mehmet Tahir İkiler Yapımı “Göstermelik” Tasvir (Limon Ağacı).

Ankara’da, Karagöz sanatını öğretme hususunda Başkent Tiyatrosu çatısı altında kurslar ve atölyeler düzenleyen sanatçı, Karagöz sanatının farkındalığı ve aktarılması noktasında etkili isimlerden biri olmuştur. Karagöz tasvir sanatını, doğrudan bir usta-çırak ilişkisi içerisinde olmasa da Tuncay Tanboğa’nın kalıpları üzerinden kendi çabasıyla ve dolaylı yollarla öğrenerek Başkent Tiyatrosu’nda düzenlediği atölyelerle bu sanatı çıraklarına öğretmeye çalışmıştır (K.K. 7). Tasvirlerini nevrekân tekniğiyle işleyen sanatçının ortaya koyduğu figürlere bakıldığında geleneksel tiplerin yanı sıra oyun içeriklerine bağlı olarak güncel tipler de dikkat çekmektedir.



Resim 4. 35. Mehmet Tahir İkiler Yapımı Karagöz ve Kayık Tasviri.



Resim 4. 36. Mehmet Tahir İkiler Yapımı Çinli ve Eşek Başlı Hacivat Tasviri.

2018 yılında Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu'nun yönetim kurulu kararı ile Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Bilim Kurulu'na asli üye olarak seçilen İkiler; 2019 yılında ise kurucusu olduğu ve yirmi beş yıl çalıştığı Başkent Tiyatrosu'ndaki görevinden emeklilik talebiyle ayrılmıştır. Günümüzde, Ankara Muradiye Öğretim Kurumları'nda "Sanat Koordinatörlüğü" görevinde bulunan sanatçı, "Muradiye Sanat Akademisi" vasıtasıyla gençlere yönelik Karagöz, kukla, drama ve oyunculuk eğitimleri vermektedir. Son yıllarda "Meddah Amca" mahlası ile meddah hikâyeleri üzerine çalışmalar yürüten Mehmet Tahir İkiler, kuklanın yanı sıra Karagöz'ü ve Karagöz sanatına dair birikimlerini de bu hikâyelerine yansıtmaktadır. Öte yandan kırk yılı aşkın sanat hayatında sadece Kayıkçı Sefası ve Çeşme Başı Cazuları adlı iki Karagöz oyununu sahneleme imkânı olmuştur (K.K. 7).

Karagöz sanatını ilk olarak ailesinden gören Mehmet Tahir İkiler, çadır tiyatrosunun içinde büyümüş ve ailesinden aldığı bu geleneği Hadi Poyrazoğlu ile harmanlayarak birikimlerini özellikle kukla alanında değerlendirerek bir "sanata" dönüştürmüştür. Günümüz Ankara seyircisiyle "Meddah Amca" adıyla buluşan İkiler, performanslarını ağırlıklı olarak meddahlık ve kukla sanatı alanında göstermektedir. Ankara'da yetiştirdiği birçok çırağının SOKÜM Taşıyıcısı olması ve Karagöz sanatını icra eden çıraklar yetiştirmesi açısından, Mehmet Tahir İkiler de Karagöz alanındaki SOKÜM Taşıyıcılığı ve Ankara bağlamındaki bu başlık altında değerlendirilmiştir.

4.4.4. İshak 2.Tekgöl

1977 yılında Ankara'da doğan İshak 2.Tekgöl, Karagöz sanatıyla 1998 yılında Mehmet Tahir İkiler aracılığıyla Başkent Tiyatrosu'nda tanışmıştır. 2.Tekgöl, mesleği öğrenme sürecini şu şekilde aktarmaktadır:

Geleneksel Türk tiyatrosunun duayen temsilcileriyle çalışma imkânı bulmuş olmak benim şansımdır. Kaptan Amca lakaplı Selim Başegmez ile uzun yıllar Başkent Tiyatrosu'nda çalışma şansı buldum. Mehmet Tahir İkiler ise beni Karagöz sanatıyla tanıştıran bir "kukla" sanatçısıdır. Çıraklık yıllarımda nadiren Karagöz oynatırdı ama Karagöz sandığını ben taşır, çıraklığını ben yapardım. Gösteri olmadığı zamanlarda sandığı daha sık açıp incelemek istediğimde ise hak etmem gerektiğini söylerdi. Dolayısıyla, Karagöz konusunda birçok şeyi kendi imkanlarımla keşfetmek, icat etmek ve hak etmek için ayrıca bir çaba harcadım. Bu süreçte birçok Karagöz sanatçısıyla tanışma ve fikir alma şansı yakaladım. Öte yandan UNIMA Türkiye Milli Merkezi'nin 2000 yılından beri üyesiyim ve beni derneğe üye yapan yine hocam

Mehmet Tahir İkiler'dir. Kuklacı ama Karagöz de oynattıran bir usta olarak hep başımdaydı. Ustamla uzun bir süre çalıştıktan sonra, sanırım sandığı artık hak ettiğimden olsa gerek, bir peştamal kuşanma töreninde “Karagöz ustası” diyerek bana da peştamal giydirdi. O günden beri toplumun aynası olarak gördüğüm Karagöz ile birbirimizi bırakmadık (K.K. 5).



Resim 4. 37. İshak 2.Tekgöl Perde Arkasında.

2010 yılında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olan 2.Tekgöl, yurt içi ve yurt dışında birçok Karagöz temsili gerçekleştirerek, usta-çırak ilişkisiyle edindiği Karagöz geleneğinin Ankara'daki önemli temsilcilerinden biri olmuştur. İshak 2.Tekgöl'ün Ankara'daki Karagöz geleneğinin geçmişten günümüze ilişkin durumu hakkındaki görüşleri ise şu şekildedir:

Ankara'da Karagöz'ü temsil etme şansını yakalamış ve bu konuda gayret eden insanlar tanıyorum. O yüzden bu yola baş koymuş arkadaşlarım adına, İstanbul ve Bursa gibi Ankara'nın da Karagöz konusunda hatırı sayılır bir ağırlığının olduğunu düşünüyorum. Hayâlî Küçük Ali Ankara'da uzun yıllar görev yapmış ve gerek perde kurarak gerekse Ankara Radyosu'nda oynattığı Karagöz ile büyük beğeni toplamıştır. Hayâlî Küçük Ali bir dönem bozulan Karagöz'ün ağzını bir memur ciddiyetiyle düzeltmiş, toparlamış ve topluma çevirmiştir diye düşünüyorum. Karagöz'e sızmış ve halkı yozlaşmaya sürükleyebilecek oyunları eleyerek hem eskiye yeni bir yorum getirmiş hem de o silsileye bir sürü yeni oyun eklemiştir. Yeni tipler ve güncel oyunlarla Karagöz'ü kendi döneminde yaşatma misyonunu üstlenmiştir diyebilirim. Ancak torunu Tuncay Tanboğa hariç çok sayıda çırak yetiştiremediğini biliyoruz. Tuncay Usta da dedesinden aldığı bayrağı aynı hizada koşturup daha ileri bir tarihe kadar yaşatmıştır. Günümüze gelirsek, Ankara'da tasvir yapan ve atölyesi olan aynı zamanda aktif bir şekilde gösteriler yapan birçok usta var. Örneğin, Mehmet Tahir İkiler, Şevket Çetin, Serkan Yaşar, Şafak Yılmaz, Metin Peksarı gibi. Bir de uzun yıllardır çalıştığım halihazırda benim atölyem var. Başkent Tiyatrosu'ndaki atölye çalışmalarında ustamdan doğrudan öğrendiğim deve derisi, sığır derisi tasvir çalışmalarımı çok sık olmamakla beraber burada sürdürüyorum (K.K. 5).



Resim 4. 38. İshak 2.Tekgöl'e Ait Karagöz Tasviri ve Karagöz Tasvir Kalıbı.



Resim 4. 39. İshak 2.Tekgöl Yapımı "Karagöz'ün Eşi Gülben" ve "Cem Karaca" Tasvirleri.

Tasvirlerinde nevrekân tekniğini kullanan sanatçının, Karagöz dâhil tüm tiplerde kendi tasarımları olan güncellemeleri dikkat çekmektedir. İlk başlarda kendisinden önceki ustaların kalıplarını kullanarak tasvirlerini yapan 2.Tekgöl, zamanla tipleri yeniden yorumlayarak kıyafetleriyle simalarında güncellemeler yaptığını ve “Semazen”, “Neyzen”, “Özay Gönlüm”, “Aşık Veysel”, “Cem Karaca”, “Moğollar” gibi güncel tipleri Karagöz perdesinde canlandırdığını ifade etmektedir. Sanatçı, tasvir değneklerine ve perdeye yönelik tasarımlarına dair şu bilgileri aktarmaktadır:

Gösteri sırasında sürekli tasvirin deliğinden kurtulan tahta kavelalar oyunun dengesini bozuyor ve onları yalayıp ıslatarak tasvire sabitleyen ustalardan da biraz irrite oluyordum. Bu yüzden değneği yalayarak ıslatmaya gerek kalmadan, bir kere oyun başında takılacak ve bir daha çıkıp kurtulmayacak şekilde alüminyum bir çubuğun ucuna gömülen dübel, somun ve perçin sistemiyle değnekle tasviri bütünleştirdim. Gayet mantıklı ve kullanışlı olan bu değneklere ilk başta benim hocam karşı çıktı fakat sonra benden bir miktar satın aldı ve metal kısmını ahşap görünümlü bir bantla sarıp öyle kullandı. Sonra bağlama çaldığım için bağlamanın çelik telini, perdede titremesini istediğim parça tasvirlerde kullandım. Deriden yapılan “fırdöndü” menteşesi yerine küçük tavla menteşesini kullandım ve gayet de kullanışlı oldu. Buna benzer sandık (perde) tasarımları, ışık denemeleri, modüler sistem sahne çalışmalarım da hâlâ devam ediyor (K.K. 5).



Resim 4. 40. İshak 2.Tekgöl Karagöz Tasvir Yapımı Atölyesinde.

Karagöz sanatını, geçmişten bugüne gelen bir yetişkin oyunu olarak değerlendiren sanatçı, yine de bu sanatın çocuklarla buluşmasını ve Karagöz’ün “bir dede gibi” çocuklara hitap edebilecek düzeyde sunulmasını olumlu karşılamaktadır. Yazdığı oyunların hemen hepsini perdede seyirciyle ve TRT Türkiye’nin Sesi

Radyosu’nda dinleyiciyle buluşturan İshak 2.Tekgöl, kendisine ait olan oyunları şu şekilde sıralamaktadır:

Tık Nefes Karagöz, Teknozede, Depresyon, Gariban Babası, Karagöz'ün Kızı, Sürç-i Lisan, Tekerleme, Dostluk, Sakalsız Karagöz, İftar Topu, Fitre ve Zekât, Karagöz Oruç, Atışma, Karagöz'ün Bahçesi, Nevruz, 23 Nisan 100.Yıl, Karagöz Sınavda, O da Bir Şey mi?, Koronali Günler, Araba Pazarı (Serbest Piyasa), Altın Suyu, Karagöz Avda, Mimar Sinan ve Karagöz, Mutluluğun Sırrı (Söğüt Gölgesi), Kurban Bayramı (Karagöz'ün Kurbanı), Karagöz Tatilde, Hoşgörü, Kendini Bilmek, Hazine, Gaflet Perdesi, Kiralık Karagöz, Hacivat'tan Karagöz, Hakikat-i Hayâl, Hoca ile Karagöz, Karagöz Ağacı (K.K. 5).

İshak 2.Tekgöl, Karagöz sanatı ile bağlantılı olarak; seslendirme, el peşrevi, tasvir gibi konulardaki tüm birikimlerini aynı zamanda akrabası da olan Metin Peksarı'ya aktardığını ifade etmektedir (K.K. 5). 2019 yılında Başkent Tiyatrosu’ndaki görevinden ayrılan 2.Tekgöl, Karagöz sanatına yönelik çalışmalarını Ankara Kalesi yakınında bulunan atölyesinde sürdürmektedir.

4.4.5. Mustafa Tivem

1968 yılında Eskişehir’in Sivrihisar ilçesinde doğan Mustafa Tivem, Ankara Meteoroloji Genel Müdürlüğü’nden emekli olduktan sonra UNIMA Türkiye Millî Merkezi tarafından, Karagöz sanatçısı Mustafa Mutlu’nun liderliğinde düzenlenen 2004 yılındaki “Karagöz Yapım ve Oynatım Kursu”na katılarak Karagöz sanatıyla tanışmıştır. Tevfik Dinç, Bahadır Bıyıklı, Aliş Arkadaş, Altan Alkan gibi sanatçılarla ilgili kursa katılan ve aynı ustadan eğitim alan Tivem, ustası Mustafa Mutlu ile bağını şu şekilde ifade etmektedir:

Ustam Hayâlî Mustafa Mutlu’dur. UNIMA’da düzenlenen birçok kursta çok sayıda öğrenciye hocalık, eğitmenlik ve ustalık yapmıştır. Usta-çırak ilişkimiz bu kursla başladı ve kursun dışındaki gösterilerle devam etti. Kurs sonrasında ustamın peşini bırakmayarak her oyununa gidip yarıdaklık yapmaya çalıştım. Ustam Hayâlî Mutlu’nun bu sanattaki tecrübesi altmış yıl civarındadır ve Devlet Tiyatroları’nda Karagöz sanatçısı kadrosuyla çalışmış, yaş haddinden ötürü emekli olmuştur. O, her zaman Karagöz sanatı hakkındaki bilgi, beceri ve tecrübesini aktarma gayretinde olan bir sanatçıdır. Özellikle yetiştirdiği Karagöz sanatçıları ile bu sanata ve Ankara şehrine katkısı kesinlikle çok önemlidir (K.K. 8).



Resim 4. 41. Karagöz Sanatçısı Mustafa Tivem.

Karagöz oynatımını ve tasvir yapımını 2004 yılındaki bu kursta öğrenen ve ustası Hayâlî Mutlu ile geçirdiği sürecin ardından sanatını geliştiren Tivem, 2021 yılında Karagöz alanında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı kartına sahip olmuştur. Tivem, Somut Olmayan Kültürel Miras'ın taşıyıcılığına yönelik olan bu kartın; birçok geleneksel meslekte olduğu gibi Karagöz sanatında da yaşanan “çırak bulma ve çırak yetiştirme” sorununa çözümler sunabileceği görüşündedir. Hâlihazırda usta-çırak ilişkisiyle yetiştirdiği bir çırağı olmayan Tivem, gösterilerinde ise kızı Bengisu Tivem'in kendisine yardım ettiğini aktarmaktadır (K.K. 8).

Tasvirlerinde genellikle; rahmetli Karagöz sanatçısı ve Yaşayan İnsan Hazinesi Orhan Kurt'un kalıplarını kullanan Mustafa Tivem, bu kalıplara kendisine özgü dokunuşlar yaparak güncellediğini söylemektedir. Diğer yandan, kâr-ı kadim oyunlardan “Kanlı Kavak, Cinli Yazıcı, Salıncak Sefası ve Çifte Cazular” isimli Karagöz oyunlarını güncelleyerek icra eden Tivem'in kendi yazdığı “Karagöz'ün Emaneti” isimli oyunu da repertuvarında yer almaktadır (K.K. 8).



Resim 4. 42. Mustafa Tivem Yapımı “Karagöz” ve “Hacivat” Tasvirleri.

Mustafa Mutlu’nun atölye çalışmalarında tasvir yapımını öğrenen Mustafa Tivem, sonraki süreçte ustasının yardaklığını yaparak Karagöz sanatını usta-çırak ilişkisiyle doğrudan öğrenen “tek” Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olması yönüyle Ankara’daki Karagöz geleneği açısından önem arz etmektedir. Kişisel bir atölyesi bulunmayan Tivem, atölye çalışmalarını evinin bir köşesinde sürdürmekte ve Ankara’da Karagöz gösterilerine devam etmektedir.

4.4.6. Altan Alkan

1970 yılında Ankara’da doğan ve lise dâhil eğitim sürecini Ankara’da tamamlayan Altan Alkan’ın tiyatroya yönelik sanat hayatı, 1987 yılında Altındağ Belediyesi Gençlik Tiyatrosu’nda başlamıştır. Birçok tiyatro oyununda yer alan Alkan, aynı zamanda seslendirme sanatçısıdır ve bu alanda eğitimler de vermektedir. 1998 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi Halkla İlişkiler Bölümü’nden mezun olarak Ankara’ya dönen Altan Alkan’ın Karagöz sanatına yönelik ilgisi de bu dönemde başlamıştır. 2000 yılında tertip edilen “Karagöz Yapım ve Oynatım Kursu”na katılarak Karagöz’e yönelik ilk eğitimlerini burada tamamlayan Altan Alkan’ın, Karagöz sanatı ile tanıştığı eğitim sürecine dair aktardığı bilgiler şu şekildedir:

Ustam Mustafa Mutlu'dur. Kendisinden, 1998 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu ile Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde iki yıla yakın süren ve yoğun bir mesai içeren eğitimler aldık. Diksiyon için Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan hocalar gelirken müzik eğitimi için de kıymetli sanatçı Sezai Tunca bizlere şan eğitimi vermişti. Mustafa Mutlu hocamız gerek yurt içi gerek yurt dışında pek çok oyun oynamış, festivallere katılmış, kitaplar, makaleler yazmış kıymetli bir meslek b y ğ m zd r. O dönem yaklaşık yüz kişi kursa katılmış olsa da kursun sonunda on iki kişi mezun olabilmıştik dolayısıyla bu on iki kişiyi de Karagöz sanatçısı Mustafa Mutlu'nun çırağı olarak görebiliriz (K.K. 9).



Resim 4. 43. Altan Alkan Yapımı “Karagöz” ve “Hacivat” Tasvirleri.

Tasvir yapımını da bu eğitim kapsamında Karagöz sanatçısı Mustafa Mutlu'dan  ğrenen Altan Alkan, tiplerin kalıpları noktasında ise rahmetli Karagöz sanatçısı ve Yaşayan İnsan Hazinesi Orhan Kurt'un çizimi olan kalıplardan faydalanmaktadır. 2022 yılında Karagöz alanında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olan Altan Alkan, k r-ı kadim oyunlardan “Kanlı Kavak”, “Yazıcı”, “Karagözün Aşçılığı” ve “Karagöz Meyhanede” oyunlarını güncelleyerek icra ederken; kendi yazdığı “Karagöz Aşçılık  ğreniyor”, “Karagöz Zaman Yolculuğunda” ve “Karagöz Uzayda” isimli oyunları da perdesine taşıyarak seyircisiyle buluşturmaktadır (K.K. 9).



Resim 4. 44. Altan Alkan Yapımı “Yahudi” Tasviri.

Tiyatro, seslendirme ve diksiyon çalışmalarının bir nişanesi olarak, Nişantaşı Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Yüksek Lisans Programı’ndan 2025 yılında mezun olan ve yirmi beş yıldır Karagöz sanatı ile uğraşan Altan Alkan’ın, ustası Mustafa Mutlu’dan devraldığı bu sanatı aktardığı çıraklar konusundaki soruya cevabı ise şu şekilde olmuştur:

Doğukan Soykök, uzun süre bana yardaklık yapsa da daha sonra maalesef Karagöz sanatına devam etmemiştir. İlerleyen yıllarda ise sanatçı Yıldırım Şimşek de yardak olarak benimle çalışmış hatta uzun süre kendisi de perde arkasında usta olarak Karagöz oyunları oynamıştır. Fakat şu an için Doğukan Soykök tiyatro oyuncusu olarak, Yıldırım Şimşek ise hem tiyatro hem dizi hem de sinema oyuncusu olarak Karagöz dışındaki sanat hayatlarını başarı ile sürdürmektedirler (K.K. 9).

Hayâlî Mutlu’nun çıraklarından biri olan ve hem alaylı hem de okullu olarak Ankara’da, Karagöz sanatına katkılarını sürdüren Altan Alkan, UNIMA Türkiye Millî Merkezi’nin 29 Nisan 2023 tarihinde gerçekleştirdiği “Genel Kurul Toplantısı” sonucunda, Denetim Kurulu Başkanlığı görevine seçilmiştir. Kendine ait bir atölyesi bulunmayan Alkan, çeşitli tiyatroların çatısı altında deneyimlerini seyirci ile buluşturmaktadır.

4.4.7. Aliş Arkadaş

1974 yılında Mersin’de doğan Aliş Arkadaş, lise eğitimini de bu şehirde tamamladıktan sonra 1995 yılında üniversite eğitimi için Ankara’ya gelerek; Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü’nde oyunculuk eğitimi almıştır. Tiyatro, drama ve pandomim alanındaki eğitimlerle kendisini geliştiren sanatçı; 1998 yılında, Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Ankara Devlet Tiyatrosu’nun iş birliğinde gerçekleştirilen “Karagöz Yapım ve Oynatım Kursu”na katılarak, 2000 yılında sona eren bu kurs çalışmasını Karagöz sanatçısı olarak tamamlamıştır. Ustası Mustafa Mutlu ile bu kursta tanışan ve kendisinden kurs süresince Karagöz sanatı üzerine eğitim alan Arkadaş, zaman zaman Hayâlî Mutlu’nun kurs dışındaki gösterilerinde de yardaklığını yapmıştır. Aliş Arkadaş, 2000 yılından bu yana ustasından öğrendiği Karagöz sanatına yönelik çalışmalarını sürdürürken Karagöz sanatının birikimlerini; okul öncesi, ilköğretim, lise ve üniversite düzeyindeki öğrencilere yönelik olan eğitici ve yaratıcı drama çalışmalarıyla da bütünleştirmektedir. Karagöz sanatçısı Aliş Arkadaş, bu tez çalışması kapsamında kendisiyle yapılan mülakatta, ustası Mustafa Mutlu’nun sanatı hakkında şu yorumu yapmıştır: “Tarzı ve ses kullanımı hoşuma gidiyor. İşini dikkatli ve naif biçimde yaptığını söyleyebilirim. Karagöz sanatına emek vermekte olan bir sanatçıdır” (K.K. 10).



Resim 4. 45. Karagöz Sanatçısı Aliş Arkadaş.

Sanatçı, çocuklara ve gençlere yönelik drama derslerinde Karagöz sanatından nasıl faydalandığını ise şu şekilde açıklamaktadır:

Yaratıcı drama lideri olmamdan dolayı genellikle okullarda ve çoğunlukla çocuk oyunları üzerine çalışmalar yapmaktayım. Müfredatımda altı haftalık yoğun bir Karagöz programım var ve bu yüzden nev'îcâd çocuk oyunları üretiyorum. Yazdığım oyunların pedagojik olarak uygun olmasına önem gösteriyorum ve “canlı Karagöz” asla oynamıyorum, oynatmıyorum. Yapanları duyuyorum ve yanlış buluyorum. Çünkü bana göre Karagöz’ün geleneksel dokusunu ve büyüsünü bozuyorlar. Kendi oyunlarım konusunda ise ilk yazdığım oyun “Karagöz’ün Tembelliği” adlı bir oyundu, önce yetişkinlere oynadım sonra oyunu çocuklara uyarladım. Diğer oyunlarımın isimlerini de “Karagöz’ün Sanat Sevgisi”, “Karagöz Mars’ta”, “Karagöz’ün Kedisi”, “Karagöz’ün Matematiği”, “Karagöz’ün Bahçesi”, “Karagöz Teknofest’te”, “Karagöz Doğa Parkında” şeklinde sıralayabilirim. Tasvirlerimde ise ustam Mustafa Mutlu’nun yapımı olan tasvirler ağırlıktadır. Her yıl oyun yazarken belirlediğim konularda göre yeni tipler ortaya çıkarıyor ve vakit bulduğumda tasvirlerimi kendim yapıyorum. Örneğin Fred Çakmaktaş, Barni Moloztaş, Uzaylı, Albert Einstein gibi tasvirler kendi yapımımdır (K.K. 10).



Resim 4. 46. Aliş Arkadaş Yapımı “Fred Çakmaktaş” Tasviri.

2011-2016 yılları arasında, Hatay’da bulunan bir özel okulda çalışması nedeniyle Hatay şehrinin İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü üzerinden Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olmak için başvurusunu yapan Aliş Arkadaş’ın, sanatçı kaydı bu şehirde olsa da 2013 yılında Karagöz alanında SOKÜM Taşıyıcısı olduktan sonra 2016 yılında tekrar Ankara’ya dönerek, Karagöz sanatına dair çalışmalarını yine başkentte sürdürmüştür (K.K. 10).



Resim 4. 47. Aliş Arkadaş Yapımı “Astronot Karagöz” ve “Uzaylı” Tasviri.

Usta-çırak ilişkisi bağlamında, kendisine perde arkasında yordaklık yapan düzenli bir çırak yetiştirememiş olan sanatçının, hâlihazırda bir atölyesi de bulunmamaktadır. Aliş Arkadaş’ın Karagöz geleneği ile drama arasında “sanatlar arası” bir bağ kurarak, ortaya çıkan ürünü çocuk ve gençlerle buluşturması ve bunu eğitimin bir parçası hâline dönüştürmesi ise Ankara’daki Karagöz geleneğine değer katmaktadır. Karagöz sanatçısı Aliş Arkadaş, Karagöz sanatına yönelik geleneksel gösteri ve atölye çalışmalarını, günümüzde de Ankara’da sürdürmektedir.

4.4.8. Bahadır Bıyıklı

Kukla ve Karagöz sanatçısı Bahadır Bıyıklı, 1985 yılında Ankara’da doğmuştur. Somut Olmayan Kültürel Miras listesindeki geleneksel tiyatromuzun en önemli unsuru olan Karagöz sanatının bireysel çabalarla öğrenilmesinin mümkün olmayacağını dile getiren sanatçı, 2004-2005 yılları arasında UNIMA Türkiye Millî Merkezi tarafından tertip edilen, Karagöz sanatçısı Mustafa Mutlu’nun liderliğindeki “Karagöz Yapım ve Oynatım” kursunu başarıyla tamamlamıştır. Bu kurs kapsamında Karagöz sanatını icra etmeyi ve tasvirlerini yapmayı öğrenen Bıyıklı, “ilkleri öğrendiğim ustam Mustafa Mutlu’dur” ifadelerini kullanmaktadır. Ayrıca bu hususta,

kursun öncesinde ve sonrasındaki süreçte birçok ustayı izleyerek onların becerilerinden de beslenmiş olduğunu söylemektedir. Sanatçının Karagöz geleneğinde usta-çırak ilişkisi hakkındaki görüşleri ise şu şekildedir:

Her sanatta olduğu gibi dolaylı ya da dolaysız olarak bir ustanın tezgâhından geçmek, oldukça zaruridir. Karagöz geleneğindeki usta-çırak ilişkisi, ustanın çırağına bilgi ve becerilerinin yanı sıra kendi tarzını, ekolünü ve geleneğini aktarmasının da önünü açmaktadır. Bu durum, Karagöz sanatının geleneğe bağlı bir biçimde sonraki kuşaklara aktarılabilmesi noktasında çok önemlidir. Fakat günümüzün ritminde ve ihtiyaçları doğrultusunda, bir usta ile çalışabilmek çok az sanatçıya nasip olmaktadır (K.K. 11).



Resim 4. 48. Karagöz ve Kukla Sanatçısı Bahadır Bıyıklı.

2012 yılında, kukla ve Karagöz oynatımı alanında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olan Bahadır Bıyıklı, gösteri ve atölye çalışmalarına yönelik tüm faaliyetlerini 2016 yılında kurduğu “Hayalhane Kukla ve Karagöz Atölyesi” çatısı altında, günümüzde de sürdürmektedir. Ankara başta olmak üzere, talep durumuna göre kukla ve Karagöz sahnesini Türkiye’nin hemen her yerine taşıyan Bıyıklı, gösterilerini eşi Tijen Bıyıklı’nın desteğiyle sergilemektedir (K.K. 11).



Resim 4. 49. Bahadır Bıyıklı Yapımı “Karagöz” ve “Hacivat” Tasviri.

Klasik nevrekân işçiliği ile Karagöz tasvirlerinin yapımına hâkim olan Bıyıklı, tasvirlerini zaman zaman işçiliğini ve tarzını beğendiği sanatçılara yaptırdığını dile getirmektedir. Sanatçı, repertuvarındaki klasik Karagöz oyunlarından biri olan “Karagöz’ün Yazıcılığı” adlı oyun ile kendi yazdığı “Karagöz Çöp Tenekesi” ve “Karagöz Denizler Koruyucusu” adlı oyunları seyirciyle buluşturmaktadır (K.K. 11). Kukla ve Karagöz sanatçısı Bahadır Bıyıklı’nın herhangi bir kurum ya da kuruluşa bağlı olmadan, bir SOKÜM Taşıyıcısı olarak sadece kukla ve Karagöz sanatı ile hayatını sürdüren bir sanatçı olması, Ankara’nın Karagöz geleneği bağlamında oldukça değerlidir. Sanatçının kendisine ait olan ve Altındağ, Karapürçek Mahallesi’nde bulunan atölyesi ise usta-çırak ilişkisine mekân oluşturması açısından değerlidir.

4.4.9. Yücel Özdemir

1988 yılında Aydın, Söke’de doğan Yücel Özdemir, üniversite eğitimi için Ankara’ya gelmiş ve 2011 yılında Hacettepe Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü’nde lisans eğitimini tamamlamıştır. Bu yıllarda Karagöz sanatına eğilimi artan Özdemir, 2014 yılında Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü’nde yüksek lisans programına kaydolmasıyla birlikte bölümün bünyesinde kurulan Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi’nde göreve başlayarak, özellikle halk tiyatrosu ve Karagöz alanında aktif rol almıştır. Yücel Özdemir, 2015 yılında İstanbul’da “kısa dönem subay olarak” askerlik görevini yaptığı sırada, rahmetli Karagöz sanatçısı ve Yaşayan İnsan Hazinesi Alpay Ekler’in atölyesinde Karagöz sanatına dair eğitimler almış ve Ankara’ya döndükten sonra da Ekler’le kurduğu ilişkiyi sürdürmüştür. Askerliğinin ardından Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi’nde çalışmaya devam eden sanatçı, bu müzenin çatısı altında Karagöz sanatına yönelik oynatım ve tasvir yapım atölyelerinin de temelini atmıştır. Özdemir; Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi’ndeki atölye çalışmaları neticesinde, Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü’nde öğrenci olan Tarkan Korkmaz’ı, Karagöz oynatımı ve tasvir yapımı alanında yetiştirmiştir. 2017 yılında Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak göreve başlayan Özdemir, aynı yıl Karagöz tasvir yapımı alanında “Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı” kartını almaya hak kazanmıştır (K.K. 12).



Resim 4. 50. Karagöz Tasvir Yapımı Alanında SOKÜM Taşıyıcısı Yücel Özdemir.

SOKÜM taşıyıcılığının, Karagöz sanatı ve usta çıracak ilişkisinin sürdürülebilirliğine etkileri hakkında Yücel Özdemir'in görüşleri şu şekildedir:

Karagöz sanatıyla ilgili olarak resmî kurumlarla olan bağlantı ve iletişimlerimi bu karta sahip olduktan sonra kurabildiğimi söyleyebilirim. Ayrıca örgün, yaygın ve sargın alanlarında yaptığım performanslarda ve usta öğretici olarak açtığım kurslarda, taşıyıcı kimliğimin kurumsal bir referans sağlamış olması önemlidir. Diğer taraftan usta-çırak ilişkisi noktasında doğrudan bir katkısı olmasa da olumlu etkileri olabilir. Örneğin; ilerleyen zamanda bu karta sahip olmak isteyen çıraklarda, gerekli şartların tamamlanması süreci zorunluluktan ziyade bir isteğe dönüşebilir. Bu tür kurumsal aidiyetler, özellikle “Z kuşağı” çırakların, psiko-sosyal yapıları düşünüldüğünde, usta ile bağlantı kurmalarına ve farkındalık kazanmalarına katkı sunabilir. Bu örnekler sürdürülebilirlik açısından dikkat çeken konulardır (K.K. 12).

Karagöz tasvir yapımı alanında SOKÜM Taşıyıcısı olan Yücel Özdemir, tasvir yapımını ustası Alpay Ekler'den öğrenmiştir. Sanatçı, tasvirlerinde Alpay Ekler'in kalıplarının yanı sıra Hellmut Ritter'in *Karagös* adlı eserindeki tasvir kalıplarından faydalandığını; gravür ve minyatürlerden esinlenerek tasarladığı tasvirlerindeyse kendine özgü dokunuşlar yapmaya çalıştığını ifade etmektedir. Doğrudan bir kâr-ı kadim oyun oynatmadığını söyleyen Özdemir, yazdığı oyunlara klasik repertuarın tip taklitleri ve söz komikliklerinin kaynaklık ettiğini dile getirirken; yazdığı Karagöz oyunlarını “Karagöz’ün Yaşam Koçluğu”, “Dijital Hastalık”, “Karagöz’ün Mağara Söylencesi” ve “Karagöz Disleksi” şeklinde sıralamaktadır (K.K. 12).



Resim 4. 51. Yücel Özdemir Yapımı “Bebe Ruhi” Tasviri.



Resim 4. 52. Yücel Özdemir Yapımı “Cin” Tasviri (Kalıp: Mehmed Siyah Kalem- Demon).

Yücel Özdemir, 2017 yılına kadar Somut Olmayan Kültürel Miras’a ve Karagöz geleneğine yönelik faaliyetlerini Ankara’da sürdürürken; 2017 yılından günümüze kadarki çalışmalarına Nevşehir’de devam etmektedir. Ayrıca 2019 yılında yüksek lisansını, 2020-2024 yılları arasında ise Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Bölümü’nde doktorasını tamamlamıştır. Hem sanatçı hem de akademisyen kimliği olan Dr. Yücel Özdemir’in, Ankara’daki Karagöz geleneğine dair yorumu ise şu şekildedir:

Ankara’da Karagöz geleneğinin İstanbul merkezli olarak Cumhuriyet döneminde başladığı söylenebilir. Hayâlî Küçük Ali’nin gösterileri, radyodaki Karagöz oyunu süreçleri ve akademik çalışmaları; Karagöz sanatına talip kişiler için hâlen bir girizgâh veya eşik özelliği sunmaktadır. Diğer yandan Ankara’da yaşadığım dönemde, Tuncay Tanboğa’nın etkilerinin devam ettiğini de gördüm. Bu nedenle Tuncay Tanboğa’nın sanatçı kimliğine, Hayâlî Küçük Ali’nin katkıları göz önünde bulundurulduğunda; Ankara’nın Karagöz geleneğinin temellerini Küçük Ali’nin oluşturduğu söylenebilir. Hadi Poyrazoğlu’nu da Ankara’da kukla ve Karagöz imgesinin oluşumuna katkı sunmuş bir kişi olarak görüyorum. Günümüzde yaşayan ustalar genellikle isimlerini saydığım bu ustaları referans göstererek, XXI. yüzyılın ilk çeyreğine Karagöz geleneğini aktarmıştır. Fakat bu dönemde, Ankara’da Karagöz oynatımı ve tasvir yapımı bağlamında temsil gücü yüksek ve iyi örnek oluşturabilecek uygulamaların, ortalamanın altında olduğunu düşünüyorum. Öte yandan, farkındalık seviyesi yükselen sanatçıların özellikle son beş yılda arttığını ve dikkat çekmekte olduğunu söyleyebilirim. Ankara’da Karagöz geleneğinin, Hayâlî Torun Çelebi’nin mirasını devralan ve yaşatan Haluk Yüce ile birlikte devam ettiği düşünüyorum (K.K. 12).

Sanatçının SOKÜM Taşıyıcısı kaydı Nevşehir ilinde olsa da yetiştirme ve çıraklık döneminin Ankara’da geçmesi nedeniyle Yücel Özdemir, Somut Olmayan Kültürel Miras listesindeki Karagöz sanatı ve Ankara bağlamındaki bu başlık altında değerlendirilmiştir. Ankara’da olduğu süreçte özellikle Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi’ndeki Karagöz perdesinin ışığının yanmasını sağlayan ve kendisinden sonraki öğrencilere de bu noktada mihmandar olan Özdemir, Somut Olmayan Kültürel Miras kapsamındaki Karagöz sanatının, ilkökul ve ortaokul düzeyindeki eğitim alanında uygulanabilirliğine de katkılar sunmuştur. Yücel Özdemir, Karagöz sanatıyla akademi ilişkisinde sürdürdüğü tüm çalışmalarının yanı sıra 2023 yılından beri, UNIMA Türkiye Millî Merkezi’nin Yönetim Kurulu Başkan Yardımcılığı görevini de yürütmektedir.

4.4.10. Şafak Yılmaz

1988 yılında Samsun Bafra’da doğan Şafak Yılmaz, tiyatro sanatıyla doğduğu köyde tanışmıştır. Örencik İlköğretim Okulu’na gelen sinema ve tiyatro sanatçısı Sıtkı Sezgin’in (Şişko Nuri) burada sergilediği meddah gösterisini izleyen Yılmaz; bu gösterinin etkisiyle okulundaki 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı müsamerelerinde, Dede Korkut Hikâyeleri, Nasrettin Hoca Fıkraları ve geleneksel tiyatro metinlerinin hâkim olduğu oyunlarda rol almış; ilk tiyatro deneyimini ilkökul yıllarında edinmiştir.

Çocukluk yıllarında, radyo ve televizyon aracılığıyla tanıştığı Karagöz oyunları ile doğrudan teması ise üniversite yıllarında olmuştur. 2006 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Halkbilim Bölümü’nü kazanan Yılmaz, 2007 yılında okuluna ara vermek durumunda kalsa da 2010 yılında bölüme döndüğünde, derslerinden geriye kalan zaman diliminde, Mamak Kent Tiyatrosu’ndaki diksiyon, şan ve tiyatro kurslarına katılmıştır. Bu tiyatro çatısı altında eğitmenlik yapan ve meddahlık alanında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olan Kenan Olpak ile burada tanışan Yılmaz, kurs kapsamında geleneksel tiyatroya dair eğitimler almıştır. Kenan Olpak’ın Kavuklu oynadığı orta oyunlarında Pişekâr’ı oynayan Şafak Yılmaz, Karagöz perdesinin arkasında da ustası Olpak’a uzunca bir süre yordaklık yapmış ve Karagöz sanatını bu süreçte öğrenmiştir.



Resim 4. 53. Şafak Yılmaz “Deli Dumrul” Rolünde.



Resim 4. 54. Kavuklu Kenan Olpak ile Pişekâr Şafak Yılmaz.

Şafak Yılmaz lisans eğitimini tamamladıktan sonra 2014 yılında Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü'nde yüksek lisansa; 2016 yılında ise üniversite bünyesindeki Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi'nde çalışmaya başlamıştır. Müze çalışmaları sırasında Karagöz sanatıyla ilgilenen birçok akademisyen, sanatçı ve usta ile tanışma fırsatı bulan Yılmaz, Karagöz sanatına yönelik çalışmalarını bu süreçte ilerletmiş ve özellikle ustalardan edindiği deneyimlerle kendisini kukla alanında da geliştirmiştir. 2018 yılında Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi'ndeki görevinden ayrılan Yılmaz, Altındağ Belediyesi Gençlik Merkezleri'nde "Kukla ve Karagöz Eğitmeni" olarak çocuklara yönelik atölye çalışmalarıyla mesleğini sürdürmüş ve bu süreçte yine belediye bünyesindeki Altıncöy Açık Hava Müzesi Çocuk Etkinlik Evi'ne Ankara Kukla ve Karagöz Atölyesi'ni kurmuştur. 2019 yılında katıldığı mülakatlar neticesinde, ipli kukla yapımı ve oynatımı ile Karagöz oynatımı alanında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olmaya hak kazanan Yılmaz, SOKÜM Taşıyıcılığının ardından kukla ve Karagöz alanındaki çalışmalarına ağırlık vermiştir.



Resim 4. 55. KaragözZoom Duyuru Afişi.

2020 yılında Türkiye’yi de etkileyen Covid-19 pandemisinde Karagöz sanatı için de sorunlu bir süreç yaşanmıştır. Bu süreçte, evinin bir odasına Karagöz perdesi kuran Yılmaz, “KaragöZoom” adını verdiği düzenlemesiyle çevrim içi bir kanal olan “Zoom” aracılığıyla Karagöz gösterilerini okul gruplarına ulaştırmayı başarmış ve söz konusu negatif süreçte Karagöz sanatının kesintiye uğramadan sürdürülmesine katkı sağlamıştır. Pandemi sürecinin ardından yüz yüze gösterilerine kaldığı yerden devam eden Yılmaz, Altıncöy Çocuk Etkinlik Evi’nde kurduğu Karagöz perdesinde haftada bir kez olmak üzere düzenli gösteriler yaparak Ankara halkının bu düzene alışması için çaba harcamaktadır.



Resim 4. 56. Karagöz Sanatçısı Şafak Yılmaz.

2022-2024 yılları arasında Çankaya Halk Eğitim Merkezi’nde yetişkinlere yönelik Karagöz oynatım kursları vermeye başlayan Şafak Yılmaz, Karagöz sanatı ile eğitimi birleştirebilmek adına kurs kapsamında katılımcılar hususunda özellikle öğretmen gruplarına ağırlık vermiş ve Karagöz oynatabilen öğretmenler yetiştirmiştir. Öte yandan çeşitli kurslarda kukla yapma becerisi edinmiş olan drama öğretmeni Nagihan Mermerkaya ile Karagöz oynatım kursunda tanışan Yılmaz hem halk eğitim kursunda hem de Altıncöy’deki atölyesinde Mermerkaya’nın yetişmesini sağlamış ve eksiklerini toparlayarak kukla yapımı alanında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olmasına katkı sunmuştur.

Karagöz sanatçısı Şafak Yılmaz'ın oyunlarında kullandığı tasvirlerin büyük çoğunluğu Karagöz sanatçısı Cengiz Samsun ve Hüseyin Dilan'a ait olup tasvir yapımı konusunda doğrudan bir eğitim almamıştır. Pandemi döneminde “Karagöz Evde Kaldı” adlı oyununu çevrim içi ortamda seyircisiyle buluşturan Yılmaz, sonraki yıllarda “Karagöz Emlak” ve “Hayat Ağacı” isimli nev'îcâd oyunlarla, “Salıncak Sefası” adlı kâr-ı kadim oyunu güncelleyerek Karagöz perdesinde sahnelemiştir. Şafak Yılmaz, Karagöz sanatına yönelik tüm gösteri ve atölye çalışmalarını Ankara'da Altınköy Açık Hava Müzesi, Çocuk Etkinlik Evinde sürdürmektedir. Ankara'da Karagöz sanatının sürdürülebilirliği hususunda Altınköy Açık Hava Müzesi'nde yaklaşık seksen kişinin Karagöz izleyebileceği bir mekânı disiplinle ederek, bu mekânda Karagöz sanatının aktarılabilmesi için çaba harcayan Şafak Yılmaz'ın gerek gösteri gerekse atölye çalışmaları bağlamında Karagöz ve kukla alanında yetiştirdiği çırağı ise Leyla Betül Gedik'tir.

4.4.11. Mansur Erk

6 Şubat 2023 tarihinde yaşanan Kahramanmaraş merkezli deprem felaketi sonrasında Hatay'dan Ankara'ya taşınan ve Karagöz sanatına yönelik çalışmalarını başkentte sürdüren Mansur Erk ile bu tez çalışması kapsamında mülakat gerçekleştirilmiştir. Fakat Mansur Erk'in başkent Ankara ile olan ilişkisi deprem felaketinin öncesine dayanmaktadır. 1955 yılında Erzurum'da doğan sanatçı, 1960 yılında babasının mesleği gereği ailesiyle birlikte Ankara'ya yerleşmiştir. Mansur Erk, Cebeci'de İrfan Baştuğ İlkokulu'na gittiği sıralarda, okuluna gösteri için gelen Hayâlî Küçük Ali'nin Karagöz oyununu bizzat izlediğini ve onun diğer Karagöz oyunlarını da uzunca bir süre radyodan dinlediğini söylemektedir. Bu nedenle Erk, “Küçük Ali'nin gösterileri benim mesleki altyapımı oluşturmuştur, aslında benim ilk ustam Muhittin Bey'dir” ifadelerini kullanmaktadır (K.K. 14).

Mansur Erk geleneksel tiyatro ve Karagöz ile tanışmasını ise şu şekilde anlatmaktadır:

Yaklaşık yirmi beş yıldır Karagöz sanatıyla uğraşıyorum. Tiyatroya ilk adımımı, otuz yedi yıl önce Ankara Halk Oyuncuları Tiyatrosu'nda attım. Bu tiyatro önce eğitim sonra yetenekli kişileri seçerek bünyesine alıyordu. Karagöz'e ilk başlangıcım da bu tiyatronun çatısı altında oldu. Türk tiyatrosu üç sacayağı üzerinde yükselmiştir: Karagöz, meddah ve orta oyunu. Tiyatro bünyesinde bu dallarda da eğitimler gördük. Ama Karagöz sanatını tam anlamıyla meslek olarak yapmam ilerdeki yıllarda oldu.

Karagöz tasvir yapımını İstanbul'dayken Cengiz Samsun'dan öğrendim ve ağırlıklı olarak ustam Cengiz Samsun'un kalıplarından yararlanıyorum. Fakat Metin Özlen ustamızın kalıplarından faydalandığım da oldu. Bu becerimi geliştirmek için resim kursuna gidip eğitim almışlığım da var. Bu nedenle kimi özel kişilere yaptığım tasvirlerde düz renk kullanmak yerine tasvirin kimi yerlerinde renk geçişleri ya da gölgelendirme de yaptığım oluyor. Ustamla birlikte İstanbul'da bir süre bu sanatla uğraştıktan sonra Hatay'a yerleşip, büyük sarsıntıya değin yaklaşık yirmi üç yıl ekmeğimi bu sanattan kazandım (K.K. 14).



Resim 4. 57. Karagöz Sanatçısı Mansur Erk.

Hatay'da yaşadığı dönemde, Halk Eğitim Merkezi üzerinden Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerine Karagöz kursları düzenleyen fakat mesleğe devam edebilen bir çırak yetiştiremeyen sanatçıya, perde arkasında eşi ve çocukları yardımcı olmaktadır. 2012 yılında hem Karagöz oynatımı hem de tasvir yapımı alanında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olan sanatçının gösteri repertuvarında ise kâr-ı kadim oyunlardan Ters Evlenme ve Salıncak Sefası yer alırken; çocuklara yönelik güncel oyunlarının adları ise pandemi dönemine özgü olarak yazdığı “Karagöz Virüse Karşı” ve oynatmaya devam ettiği “Karagöz Dişçide”dir (K.K. 14).



Resim 4. 58. Mansur Erk Yapımı “Göstermelik” Tasvir.



Resim 4. 59. Mansur Erk Yapımı Ağız Hareket Eden “Ejder” Tasviri.

Ankara’da düzenli bir gösteri ortamı oluşamayan Mansur Erk hem evinin durumuna bakmak için hem de biriken gösterilerini yapmak için belirli dönemlerde Hatay’a turne düzenleyerek Karagöz temsillerini sürdürmektedir. Ankara şehrinin Karagöz sanatına bakış açısını ise başka bir şehirde Karagöz sanatını icra ederken başkente gelmesi nedeniyle bir “dış göz” olarak şu şekilde yorumlamaktadır:

Özellikle okullarda yapılan Karagöz gösterileri palyaçoluktan daha değerli değil. Meğer Hatay’da bir madende yaşıyormuşum. Ankara’da bu sanatı değerli bulanlar da var elbette ama çok az. Karagöz sanatı bana göre küçük yerlerde daha çok değer görüyor. Tabi benim burada tanınmıyor olmak gibi bir eksi yanımda var. Ama Ankara’da belediyeler ve kaymakamlıklar da bu sanata ilgisiz. En azından anakent belediyesi yalnızca küçüklere değil büyüklere yönelik gösterilerin yapılmasını sağlayacak küçük bir salon yapabilir. Belli bir süre Karagözcülerin burada düzenli gösteriler yapması sağlanırsa başkentimiz Karagöz sanatının merkezi hâline gelebilir. Tabi burada Karagözcülere de büyük iş düşüyor. Güldürünün içinde belli bir ağırlığı olan toplumsal mesajlar verilebilecek hatta tiyatroyu bile gölgede bırakabilecek bir sanatımız var. Bunun için nitelikli oyunlar yaratmak zorundalar ve bu durum SOKÜM taşıyıcılığı için de geçerli bana göre. Bakanlığımızın yardım vermesinden ziyade nitelikli oyunların oluşturulması ve sergilenerek Karagözcülerin hem gelir düzeyi hem de saygınlıklarının yükseltilmesi gerekir. Bu bize para dağıtılmasından çok daha önemlidir. Çıraklarımız, yordaklarımız berber ve kuyumcu benzeri mesleklerde olduğu gibi ustanın yanına gelip bu sanatı öğrenmesi veya istemesi basitliğinde olmamalı; tıpkı tiyatro bölümlerinde olduğu gibi yetenek sınavı benzeri bir aşamadan geçmeliler (K.K. 14).



Resim 4. 60. Mansur Erk Yapımı Karagöz Dişçide Oyunu İçin “Dişçi Koltuğu” Tasviri.

Sanatçının Ankara'daki bir tiyatro çatısı altında geleneksel tiyatroya yönelik eğitimler olarak oyunculuk yaptığı sürecin haricinde; Karagöz sanatıyla ilgili olarak tasvir yapımını ve oynatımını İstanbul'da öğrendiği, öğrendiklerini ise Hatay'da uygulamaya koyarak geliştirdiği anlaşılmaktadır. Mansur Erk'in Ankara'da geçen çocukluğunda özellikle Küçük Ali'nin küçük bir seyircisi olduğu zamanların hatıraları eksik olsa da “aslında benim ilk ustamdır” ifadeleri Ankara'nın Karagöz geleneğinde Hayâlî Küçük Ali'nin değerini bir kez daha ortaya koymaktadır. Öte yandan Karagöz sanatçısı Mansur Erk'in bazı tasvirlerinde görülen ağız kısımlarının oynaması, pencerelerin sürgülü, kapıların açılır kapanır olması gibi teknik detaylara, daha önceki sanatçıların tasvirlerinde denk gelinmemiştir. Erk'in paylaştığı bu teknikler görsellerden de anlaşılabilecek olup Ankara'daki Karagöz sanatçılarına fikir vermesi açısından önemlidir. Sanatçı, Karagöz tasvir yapımı ve Karagöz gösterilerine yönelik tüm çalışmalarını, hâlen Ankara'da sürdürmektedir.



Resim 4. 61. Mansur Erk Yapımı Penceresi ve Kapısı Açılabilen “Ev” Tasviri.

4.5. Ankara ve Karagöz Bağlamında “Halk Bilimi Yazıları”

Tez kapsamında özellikle Karagöz’ün İstanbul’dan Ankara’ya geçiş süreci merkeze alındığı için bu başlık altında; Osmanlı Devleti’nin son dönemleri ve Cumhuriyet sonrası süreçte gazete ve dergi gibi süreli yayınlarda yer alan, Karagöz sanatı ve Ankara şehri bağlamındaki yazı başlıklarına yer verilmiştir.

4.5.1. Karagöz Gazetesi (1908-1964)

Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde II. Meşrutiyet’in ilanı ile nispeten sağlanan basın özgürlüğü ile süreli yayın sayısında ciddi bir artış olmuştur. 1908 yılında yayın hayatına başlayan Karagöz Gazetesi de Ali Fuat Bey tarafından kurulmuş bir mizah gazetesidir. Adını geleneksel Türk tiyatrosunun önde gelen sanatlarından gölge oyunun baş tipi olan Karagöz’den alan gazete böylece Karagöz’ü perdeden, sosyal ve siyasal hayatın içine taşımıştır (Öztahtalı, 2018: 43). Çıkış yılı itibarıyla Osmanlı Devleti’nin son yıllarına tanıklık eden Karagöz Gazetesi’nin elli altı yıl süren yayın hayatı dikkate alındığında, Karagöz’ün Türk toplumu için taşıdığı anlam ve değer de ortaya çıkmaktadır.



Resim 4. 62. Cumhuriyet’in İlk yıllarında Karagöz Gazetesi (1938)

Gazete, yayın hayatı boyunca “gerek Osmanlı Devleti gerekse Cumhuriyet Döneminde” özellikle siyasi taşlama ve toplumsal eleştiri noktasında etkili olmuştur. Gazete kapsamında geleneksel yapıda oyun metinleri yer almasa da her sayısında “muhavere” başlığı altında Karagöz ve Hacivat diyalogları yer almaktadır. Sadece bu yönüyle bile Karagöz sanatının kolektif hafızada tazelenmesine ve sürdürülebilirliğine katkı sağladığı söylenebilir. Bu katkıya ek olarak Etfal Sevinç, *Karagöz Evleniyor (1913)* adlı kitapta, yayımcısının Karagöz gazetesi olarak geçtiği bir Karagöz oyununun yayınlandığından bahsetmektedir:

Karagöz Gazetesi’nin “Karagöz Kütübhânesi” olarak yayımladıkları Karagöz Evleniyor’un arkasının gelmediğini biliyoruz. Gerçek yazarını öğrenemediğimiz, içeriğiyle çağının çok ilerisinde olduğunu gördüğümüz, dönemin gençlerinin cinsel eğitimine katkıda bulunmayı amaçlayan Karagöz Evleniyor, oyun içerikli bölümleri ile “kuramsal” bilgilerin örtüştüğü ilginç bir yayın (2009: 48).

Kurtuluş Savaşı ve Millî Mücadele sürecini destekleyen Karagöz Gazetesi’nin, Cumhuriyetin ilanından sonra ise Cumhuriyet yanlısı politikalara destek verdiği yapılan çalışmalar üzerinden doğrulanmaktadır. Karagöz Gazetesi’nin 1930-1938 yılları arasındaki yayınlarını değerlendiren Gözde Sevil Kılıçer, gazetenin Atatürk ilke ve devrimlerini yayma ve benimsetme, modernleşme açısından belirlenen uygulamaları pekiştirme noktasında Cumhuriyet Halk Partisi yanlısı bir yayın politikası izlediğini belirtmektedir (2005: 5-6). Bu yönüyle Osmanlı yönetimine muhalif olarak yayın hayatına başlayan Karagöz Gazetesi’nin, Cumhuriyet Döneminde ise muhalif değil iktidar yanlısı bir duruş sergilediği anlaşılmaktadır.

4.5.2. Halk Bilgisi Haberleri Dergisi (1929-1947)

1 Kasım 1927’de Anadolu Halk Bilgisi Derneği adıyla kurulan ve 1928’de Türk Halk Bilgisi Derneği adını alan topluluk 1929 yılı itibarıyla Halk Bilgisi Haberleri Dergisi’ni çıkarmaktadır. Birinci sayıdan yirminci sayıya kadar İstanbul merkezli Halk Bilgisi Derneği’nin çatısı altında yayın hayatını sürdüren dergi, yirminci ve altmış üçüncü sayı aralığını İstanbul Halk Evi Dil, Edebiyat ve Tarih Şubesi; altmış üçüncü ve yüz yirmi dördüncü sayı aralığını ise Eminönü Halk Evi Dil, Edebiyat ve Tarih Şubesi yayını olarak sürdürmüştür (Turan Karabulut, 2013: 146-147). Derginin çeşitli sayılarında Karagöz oyunlarına yer verilmekle birlikte

Ankara’da Karagöz’e ilişkin bir yazı ya da habere rastlanmamıştır. Ancak Karagöz’ün de bu dergi kapsamında ele alınması Karagöz’ün sürdürülebilirliği açısından değerli bir katkıdır. Dergide, Karagöz oyunlarının ve Karagöz’e ilişkin yazıların yer aldığı başlıklar ise aşağıdaki gibidir:

Etnografya ve Folklor Taslağı, “Abdal Bekçi Oyunu”, S.52, s. 57-62.

Etnografya ve Folklor Taslağı,” Ağalık Oyunu”, S.63, s.76-80.

Bayrı, Mehmet Halit. “Kanlı Kavak ve Kanlı Nigâr Oyunları”, S.123, s.70-72.

4.5.3. Ülkü Dergisi (1933-1950)

Ülkü Dergisi, Ankara Halkevleri bünyesinde 1933-1950 yılları arasında çıkarılan, içerisinde toplumsal ve kültürel anlamda çeşitli yazıları barındıran süreli bir yayındır. Halkevlerinin merkez yayın organı olarak konumlandırılan Ülkü Dergisinin amacı Halkevlerinin faaliyetlerini desteklemek ve hayata geçirilmeye çalışılan inkılâp hareketlerinin fikri temellerini yaygınlaştırmaktır. Ülkü Dergisi’nde doğrudan ve dolaylı olarak Karagöz’e ilişkin yazılar ve bu yazıların bulunduğu başlıklar aşağıdaki gibi sıralanmıştır:

Tuncel, Bedrettin, “Kitaplar Arasında/Karagöz (C.H.P. Neşriyatından, 1941)”. 1941, C.1, S.1, s.17.

Ülkü Dergisi Yayın Kurulu. “Karagöz’e Dair”, 1942, C.2, S.16, s.23. (Selim Nüzhet Gerçek’in Akşam Gazetesi’ndeki yazısı özetlenerek aktarılmıştır).

Kazmaz, Süleyman. “Köy Tiyatrosu”, 1942, C.3, S.25, s.19.

Gökbakar, İbrahim. “Halk Bilgisi/Halk Hikâyeleri ve Karagöz Oyunu”, 1945, C.8, S.93, s.17-18.

4.5.4. Yeni Adam Dergisi (1934-1979)

İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından 1 Ocak 1934 tarihinde çıkarılmaya başlanan kültür-edebiyat ve fikir dergisi Yeni Adam, 1979 yılında yayın hayatını sonlandırmıştır. Karagöz üzerine Cumhuriyet Döneminde yazdığı teorik yazıları ve güncel oyunları ile tanınan Baltacıoğlu, dergisinde de Karagöz’e ciddi bir alan açmış

ve Karagöz'ün varlığını sürdürmesi için büyük çaba harcamıştır. Kani İrfan Karakoç, “Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk Edebiyatı'nın İnşası (1923-1950)” adlı doktora tezinde; Yeni Adam Dergisi, Karagöz ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na ilişkin kapsamlı bir değerlendirme yapmaktadır. Kaynakta, Baltacıoğlu'nun Yeni Adam Dergisi'nde Karagöz'e verdiği değere şu sözlerle dikkat çekmektedir:

Baltacıoğlu 1939-1946 arası yoğunluklu olmak üzere, uzun yıllar boyunca Karagöz hakkında teorik ve güncel yazılar yazmış, bu yazılara gelen itirazları-destekleri cevaplamış, ülke sathındaki Karagözcüleri tanıtmış, ulusal ve uluslararası basında çıkmış yazıları özetlemiş veya alıntılanmış, kısacası 1930'lu yılların sonu 40'lı yılların başında “millî temaşa” sanatı denilince akla gelen ilk isim olmuştur Bu yıllar arasındaki Yeni Adam koleksiyonları üzerinde yapılacak küçük bir araştırma bile yazarın Karagöz hakkında yüzün üzerinde yazıya, yoruma imza attığını gösterecektir (2012: 215).



Resim 4. 63. Yeni Adam Dergisi Kapakları.

Yeni Adam Dergisi'nde yer alan Karagöz ile ilgili yazılar şu şekilde sıralanabilir:

Ataç, Nurullah, “Karagöz Hakkında”. 1934, S.2, s.7

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, “Karagöz'ün Kadıköy İhtisap Ağalığı (Senaryo)”. 1934, S.51-52-53-54.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. “Karagöz Nasıl Dirilir”. 1939, S.255, s.10-11

Bozok, Hüsamettin. “Sosyal Bakımdan Karagöz”. 1939, S.255, s.12-13.

Yeni Adam Dergisi Yayın Kurulu. “Karagöz Diriliyor Son Günlerde Bu Mevzu Üzerinde Yazılanların Bilançosu”. 1940. S.269.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. “Karagöz Ankara’da (Senaryo)”. 1940, S.280.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. “Karagöz; Ortaoyunu ve Tulûatın Karakterleri”. 1941, S.314 s.10-11 / S.315, s.13-15 / S.316, s.10-15.

Bilga, S. Nahit. “Çocuk Tiyatrosu ve Karagöz”. 1943, S.430, s. 4.

Altınok, Hayrettin. “Nasıl Karagözcü Oldum”. 1943, S.431, s.8-11.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. “Halkevlerine Karagöz”. 1946, S.588, s.11.

Ozansoy, Halid Fahri. “Karagöz ve Tiyatro”. 1946, S. 589, s.5-11

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. “Karagöz Dâvası”. 1949, S. 628, s. 8.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. “Karagöz Nedir, Kimindir?”. 1959, S.769, s.4-5

Dündar, Can. “Dünyanın En Orijinal Sanatı Karagöz”. 1967, S.795, s.5.

Tan, Nail. “Karagöz Kıbrıs’ta”. 1974, C.11, s.10-11.

4.5.5. Türk Folklor Araştırmaları Dergisi (1949-1980)

İhsan Hınçer tarafından 1949-1980 yılları arasında 366 sayı boyunca yayın yapan Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, köklü bir halk bilimi dergisi olarak dikkat çekmektedir. 44 yıllık aradan sonra 2024 yılında tekrar yayın hayatına başlayan derginin baş editörü Metin Karadağ’dır. Dergi, Hınçer tarafından İstanbul merkezli olarak yayın hayatına başlamış, Türkiye’nin en uzun soluklu ve folklor alanında en çok sayı çıkaran dergisi olarak kayıtlara geçmiştir. Dergide, Karagöz üzerine kapsamlı yazıların yanı sıra bir adet “Karagöz Özel Sayısı” (119. Sayı) da yer almaktadır. Karagöz sanatının toplumdaki yeri ve değişim süreci ile birlikte Karagöz’ün misyonunda ve geleneksel ortamının dışındaki radyo gibi yeni kanallarda var oluşuna değinen yazıların yanında Karagöz sanatçıları konu edinen başlıklara da rastlanmaktadır. Karagöz’ü farklı açılardan değerlendiren yazıların dergideki varlığı Karagöz’ün Cumhuriyet sonrasındaki sürdürülebilirliğine katkı sağlamıştır. Dergide Karagöz ile ilgili yazılar sayı sırası ile şu şekildedir:

Çapanoğlu, Münir Süleyman. “İstanbul’da Eski Ramazanlarda Karagöz”. S.46, s.729-730.

TFA Yayın Kurulu. “Folklor ve Etnoğrafya Belgelerini Araştırma ve Toplama Plânı (13. Madde- Temsiller, Orta oyunları, Gölge Oyunları)”. S.71, s.1128-1129.

Aygen, Reşat Enis. “İstanbul’da Eski Ramazanlarda Karagöz”. S.82, s.1303-1304.

Kırzioğlu, M. Fahrettin. “Kars Şehrinde Karagöz Oyunu”. S.112, s.1789-91.

Karagöz Özel Sayısı, S.119.

Akyavaş, Ragıp. “Eski Karagöz Oyunları”. S.120, s.1945.

Evcioglu, Hikmet Münir. “Radyo ve Karagöz”. S.128, s. 2106

Hınçer, İhsan. “Hayâli Küçük Ali ve Karagöz”. S.128, s.1207.

Öztelli, Cahit. “Karagöz ve Ötesi”. S.136, s.2257-58.

Hayali Küçük Ali. “Eskiden Karagöz Oynatılırdı” S.140, s. 2339-2340.

Hayali Küçük Ali. “Karagöz, Nevrekân, Zırlıtı ve Perde”. S.163, s.2968-69.

And, Metin. “Karagöz Bir Siyasal Taşlamaydı Da”. S.164, s.2998-3000.

Ozansoy, Halid Fahri. “Karagöz’den Tiyatroya”. S.173, s.3245-46.

And, Metin. “Karagöz’de Muhavere”. S.188, s.3678-80.

Emcan, Yelman. “Bursa Şenlikleri Dolayısıyla Karagöz”. S.193, s.3812.

TFA Yayın Kurulu. “Millî Folklor Enstitüsünün Çalışmaları”. S.213, s.4377.

And, Metin. “Türk Gölge Oyunu ve N. Sevin’in Yanlışları”. S.243, s.5423-25.

Hınçer, İhsan. “Hilton’da İftar-Millî Folklor Enstitüsü Karagöz Sergisi” S.245, s.5483.

Diktürk, Gülsen. “Karagöz-Hacivat ve Arkeolojik Hakikatler”. S.250, s.5626-27.

Eugenia Popescu-JUDETZ. “Karagöz Tiyatrosu’nun Romanya’daki Tesiri”. S.254, s.5725-28.

TFA Yayın Kurulu. “Karagöz Oyunları ve Figürleri Yapım Kursu Açıldı”. S.270, s.6189-90.

Hınçer, Bora. “Karagöz ve Televizyon”. S.273, s.6267.

Hınçer, İhsan. “Karagöz Ekibimiz Fransa’da Büyük ilgi Gördü”. S.280, s.6468-69

Tan, Nail. “Hayalî Küçük Mustafa ile Bir Konuşma”. S.299, s.6998-99.

Tan, Nail. “Karagöz Sanatçısı Ragıp Tuğtekin’le Bir Konuşma”. S.303, s.7128-7130.

TFA Yayın Kurulu. “Karagöz Semineri’ne Ait Rapor (23-25 Ekim 1974/İstanbul)”. S.304, s.7161-62.

Borcaklı, Ahmet. “Yitirdiğimiz Sanatçı Hayalî Küçük Ali”. S.307, s.7230-31.

Tan, Nail. “Karagöz ve Kukla Oynatıcısı Talat Dumanlı”. S.308, s.7250-52.

Hınçer, İhsan. “Karagöz Kursu ve Tunus’a Giden Karagöz Ekibi” S.308, s.7266-687.

Tan, Nail. “Karagöz Sanatçısı Nevzat Açıkgöz’le Bir Konuşma”. S.310. s. 7114-15

TFA Yayın Kurulu. “Aydın Olayları: Karagöz Sanatçılarımız Almanya’da Büyük İlgi Gördü / Karagöz Sanatçısı Mazhar Baba Öldü / Doç. Dr. Metin And, Asya Gölge Oyunları Seminerine Katıldı”. S.310, s.7369-70.

Toygaz, Kâmil. “Karagöz’ü Nasıl Yaşatabiliriz?”. S.313, s.7390.

Hınçer, Bora. “I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi-Çalışmalar ve Sunulan Bildiriler”. (Süleyman Arısoy. Karagöz ve Folklor / Nurettin Sevin. Türk Gölge Oyununda Ahlâk, Sihir ve Kadın / Etem Ruhi Üngör. Karagöz Musikisi). S.313, s.7391.

Hınçer, İhsan. Karagöz Oynatım ve Figür Sanatçısı Orhan Kurt. S.320, s.7595-96.

Hınçer, Gürsel. “Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Karagöz Yarışması Düzenledi”. S.320, s.7605.

Mutlu, Mustafa. “Karagöz Yarışması ve Metin Özlen’le Bir Konuşma”. S. 322, s.7657-58.

Arısoy, Süleyman. “Ziya Gökalp ve Karagöz”. S.325, s.7724-25.

Hınçer, Gürsel. “4. İstanbul Festivali’nde Karagöz Haftası”. S.325, s.7726.

Mutlu, Mustafa. “Karagöz Sanatçısı Tuncay Tanboğa”. S.329, s.7855-56.

4.5.6. Yurdun Sesi (1963-1973)

Yurdun Sesi dergisi, Türkiye Komünist Partisi (TKP) Merkez Komitesi Dış Bürosu’nun Leipzig’de yapılan 1962 Konferansı kararları doğrultusunda, 1963 yılı başından itibaren yayım hayatına başlamıştır. 1970 yılından itibaren Türkiye Komünist Partisi Merkez Komitesi’nin merkezine bağlı olarak “Durum Bülteni” şeklinde yayımlanan dergide (URL 8); on beşinci ve yirmi sekizinci sayılar arasında ayrı bir bölüm olarak yer alan “Karagöz Perdesi” başlığı altında dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal meseleleri Karagöz ve Hacivat’ın konuşmaları üzerinden ortaya koymaktadır.



- H – Perde kurdum, şema yaktım, söz senindir ey millet. Esirliğin tadını tattım, siyaset mi bu zillet? Yâr, bana bir eğlence, medceet!
- K – Hoppalaaa, gene nedir şikâyetin. a caveav meret?
- H – Ne olsun, Karagözüm, baksana şu cânımı vatana, yeniden dünyu umumiye, yeniden kapitülasyon . . .
- K – Anlamadım, yanılan müddeyi umumi mi, kapıkulasyon mu dedin?
- H – Yeniden, Nato statükosu diye, ikili anlaşma diye şuna buna imtiyaz diyorum . . .
- K – Dur, dur, ağır ol hele, o takatuka, dikili yanaşma dediğin piyazlı lâfları da anlamadım.
- H – Yeniden müstemleke olduk nerdeyse demek istiyorum.
- K – Yahniden üstüm leke oldu mu dedin? Valı valı valı, kireç kaymağına ativer de ıslansın.
- H – Neler söylüyorsun yahu? Şu arz-ı vataniyeyi mi kireç kaymağına?
- K – Evet, o aslı battaniyeyi de, başka kirli çamaşırların varsa onları da . . .
- H – Anma da yaptın, Karagöz. Biz halk çocuklarının sırtında çamaşır mı kaldı ki, kirlisi olsun? Üstelik, kirli çamaşırlar asıl başta-kilerde . . .
- K – Başka kilerde, dolapta, nerede varsa, toplayıp ativer çövenli suya.
- H – Yok be birader, baştakilere gelinceye kadar asıl suya dökülecek olanlar ağalarımızın ağaları. Senin anlıyacağın, bizi sömüren Amerikan, İngiliz, Batı Alman tek-ellerine çekmeli ilkin sopayı!
- K – Öyle yufka yürekli olma. Neden tek ellerine vuracaktınız? Gırtlığımızı tek elleriyle mi sıkıyor eloğlu? Öteki elleri, hele kaba elleri ne güne duruyor?
- H – Anlamadım Karagözüm. Demem o ki, ilk iş yabancı sermayeyi sınırlandırıcı tedbirler almamızdır.
- K – Ben buldum yabancı Selmayı sınırlendirici şeyi. Hemen sağımı başımı yolarız . . .

Resim 4. 64. Dergide Yer Alan Karagöz Perdesi Adlı Yazı Dizisinden Bir Örnek.

Diyalogların bulunduğu sayılar sırası ile şu şekildedir:

Karagöz Perdesi, S.13-14, s.21-22.

Karagöz Perdesi, S.15, s.16-17

Karagöz Perdesi, S.16, s.13-14.

Karagöz Perdesi (Avrupa Gurbetinde), S.18, s.12-13.

Karagöz Perdesi, S.19-20, s.15-16.

Karagöz Perdesi (Hacivat ile Karagöz Gösteride), S.21-22, s.16-17.

Karagöz Perdesi (Seçim Kampanyasına Peşrev), S.25-26, s.13-14.

Karagöz Perdesi (Seçimlere Giderken), S. 27-28, s.13-14.

4.5.7. Türk Dili Dergisi (1970-...)

İlk sayısı 1951 yılında yayımlanan Türk Dili Dergisi, yayın hayatına günümüzde de devam etmektedir. Özellikle Cevdet Kudret'in yazarlığını yaptığı yazılar, Karagöz oyun metinlerini içermesi bakımından önemlidir. Karagöz metinlerine ve Karagöz'e ilişkin yazılara derginin bazı sayılarında yer verilmiş olup bu yazıların başlıkları şu şekilde sıralanabilir:

Nesin, Aziz. "Karagöz'den Günümüzde Yararlanmak". S.281 s.119-124.

Kudret, Cevdet. "Karagöz Metinleri (Uşak Muhâveresi)". S.292, s.39-44.

Kudret, Cevdet. "Karagöz Metinleri (III Ödüllü)". S.295, s.271-77.

Kudret, Cevdet. "Karagöz Metinleri (III Ödüllü)". S.296, s.355-364.

Kudret, Cevdet. Karagöz Metinleri (III Ödüllü-Geçen Sayıdan Devam)". S.297, s.159-461.

Kudret, Cevdet. "Karagöz Metinleri (III Ödüllü-297. Sayıdan Devam)". S.299, s.338-344.

Kudret, Cevdet. "Karagöz Metinleri (IV-Şairlik)". S.301, s.512-526.

Uyguner, Muzaffer. "Kitaplar: Dünya'da ve Bizde Gölge Oyunu". S.309, s.586.

4.5.8. Millî Folklor (1989-...)

1989 yılında yayın hayatına başlayan Millî Folklor Dergisi; Halk Bilimi, Etnoloji, Antropoloji, Edebiyat ve kültür araştırmaları alanındaki çalışmalara ve Halk Bilimi kuram ve yaklaşımlarıyla etkileşimli disiplinler arası çalışmalara yer veren uluslararası hakemli bir dergidir. Günümüzde de yayın hayatını sürdüren Millî Folklor Dergisi, Aralık 2024 itibarıyla 144. sayısına ulaşmıştır. Türk Halk Bilimi alanına nitelikli yazılarıyla katkı sağlayan derginin birçok sayısında Karagöz ile ilgili yazıların yer aldığı tespit edilmiştir. Bu yazılar şu şekilde sıralanabilir:

Özhan, Mevlüt. “Milletlerarası Kukla ve Gölge Oyunları Birliği (UNIMA) Türkiye Millî Merkezi”. S.21, s.74-75.

Koçak, Aynur. “Karagöz Oyunlarındaki 'Tuzsuz Deli Bekir' Tipi Üzerine Bazı Değerlendirmeler”. S.56, s.121-129.

Akarpınar, R. Bahar. “Türk Gölge Oyunu Karagöz’de Zımmi Tipler”. S.62, s.19-32.

Özay, Yeliz. “Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Sempozyumu”. S.70.

Yeşil, Nilüfer. “Tiyatrodan Ekranlara Aktarılan Gölge Oyunu: Pepsi’nin Reklam Dizisinde Biz”. S.71, s.83-86.

Çıkla, Selçuk. “Türk Edebiyatında Dirijizmin Karagöz Piyesleri Boyutu”. S.73, s.61-67.

Güven, Oğuz. “Politik İdeolojinin İcat Ettiği Gelenek: Karagöz”. S.79, s.78-83.

Ağıldere, Suna Timur- Ayten Er. “Karagöz Oyunlarında Aile İçi Konuşmalarda Sıralama Söz Sanatının İronik Boyutu.”. S.87, s.52-57.

Şenödeyici, Özen. “Karagöz Perde Gazellerine Nâilî’den Bir İlave”. S.90, s.93-100.

Akkaya, Sunay. “Nöro-Kültürel Tıp Davranış Kalıbı: Hacivat ve Karagöz Örneği”. S.131, s.97-112.

Gökbulut, Burak vd. “Kıbrıs Türk Kültüründe Karagöz Tasvirleri ve Göstermelikler”. S.133, s.102-127.

Aslan Ayar, Pelin. “Karagöz Neden Yeniden Sahnede? İnci Aral’ın Kendi Gecesinde Romanında Karagöz’e Yüklenen Anlamlar”. S.135. s.95-106.

4.5.9. Folklor/Edebiyat (1994-...)

1994 yılında Ankara’da çıkan Folklor/Edebiyat Dergisi; Folklor, Antropoloji, Edebiyat, Dil/Dilbilim dallarındaki yazılarla alan katkı sağlayan uluslararası hakemli bir dergi olarak günümüzde de yayın hayatını sürdürmektedir. Derginin farklı sayılarında, Karagöz ile ilgili olarak tespit edilen yazılar şu şekildedir:

Özhan, Mevlüt. “Gaziantep’te Karagöz”. C.1, S.4, s.115-124.

Turan, Metin. “Hayrettin İvgin’le Karagöz Oyunları Konusunda Söyleşi”. C.8, S.32.

Çolakoğlu, Gözde. “Gelenekten Beslenen Karagöz”. C.12, S.46, s.543-552.

Çıblak, Nilgün. “Karagöz Sanatına İşlevsellik Kazandırma Bağlamında Karagöz Ustalarından Hayali Cinas Örneği”. C.13, S.50, s.173-183.

Gökçen, İlhami. “Thevenot Anlatılarında Musiki, Raks ve Karagöz”. C.14, S.54.

İvgin, Hayrettin. “Türk Gölge Oyunu Karagöz Üzerine Nail Tan ile Söyleşi”. C.14, S.56.

Özhan, Mevlüt. “Cumhuriyet Döneminin Büyük Karagöz Sanatçısı: Hayali Küçük Ali”. C.17, S.66, s.157-172.

Tan, Nail. “UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi Gölge Oyunu/Karagöz Sanatçısı Orhan Kurt”. C.24, S.95, s.339-342.

Karahan Yılmaz, Zümre Gizem. “Karagöz-Hacivat Oyunlarında Doğa İkilemi”. C.25, S.100, s.1133-1144.

4.6. Ankara ve Karagöz Bağlamında “Dernekler”

Dernekler her şeyden evvel, belirli bir çatı altında toplanan kişilerin birlik ve beraberliğini sağlamakta ve bu açıdan, üyeler arasında sosyal ortamla birlikte samimiyeti de oluşturmaktadır. Karagöz geleneğinin gerek ulusal gerekse uluslararası alanda sürdürülebilirliği noktasında, kişisel çabaların ve sanatçı imkânlarının yetersiz kaldığı durumlarda oluşabilecek olumsuz sonuçları ortadan kaldırmak adına derneklerin işlevi oldukça önemlidir. Ankara ve hatta Türkiye’de Karagöz ile ilgili olan bu derneklerin başında UNIMA (Milletlerarası Kukla Birliği) Türkiye Millî Merkezi gelmektedir. Bu başlık altında, UNIMA’nın yanı sıra Ankara’da Karagöz sanatı ile ilgili çalışmalar yürüten diğer derneklere ve faaliyetlerine değinilmiştir.

4.6.1. Milletlerarası Kukla Birliği Türkiye Millî Merkezi (UNIMA Türkiye)

Kukla sanatını yaşatmak, tanıtmak, geliştirmek, araştırmak ve alanla ilgili sanatçıları bir araya getirmek gibi amaçlar taşıyan Milletlerarası Kukla Birliği (UNIMA), Prag’da 1929 yılında kurulmuştur. UNIMA’nın Türkiye’de kuruluş süreci ise 1988 yılında Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı’nın çalışmaları üstlenmesiyle sonuca ulaşmış, 27.09.1990 tarih ve 90-1013 sayılı Bakanlar Kurulu kararıyla 2908 sayılı Dernekler Kanunu’nun 11. ve 12. maddelerine göre UNIMA Türkiye Millî Merkezi kurulmuştur. Türk kukla ve Karagöz sanatlarını yurtiçinde ve yurtdışında tanıtarak; diğer milletlerin kukla oyunlarını da ülkemizde tanıtarak bu sanatların araştırılmasını, geliştirilmesini, korunmasını ve yaşatılmasını sağlamak amacıyla kurulan merkez, kısa sürede kukla ve Karagöz oyunlarımızın yurtiçi ve yurtdışında tanıtımı, sanatçıların haklarının savunulması, sanatın geliştirilmesi, yaygınlaştırılması gibi konularda birçok çalışmayı gerçekleştirmiştir. Ülke çapındaki çalışma alanlarının kontrolünü kolaylaştırmak amacıyla, 1997 yılında UNIMA Türkiye Millî Merkezi Bursa Şubesi, 2009 yılında UNIMA Türkiye Millî Merkezi İstanbul Şubesi kurulmuştur (URL 9).

UNIMA çatısı altında gerçekleştirilecek çalışmaların daha etkin bir şekilde yürütülebilmesi için 2023 ve 2024 yıllarında iki komisyon oluşturulduğu görülmektedir. Bu komisyonlardan ilki 2023 yılında oluşturulan UNIMA Türkiye Millî Merkezi Festival Komisyonu’dur. İlgili komisyon, UNIMA Türkiye Millî

Merkezi tarafından, yenilikçi ve çağdaş içerikler üretilmesi, üyelerinin uluslararası görünürlüğüne katkı sunması amacıyla kurulmuştur. İkinci komisyon ise 2024 yılında oluşturulan, UNIMA Türkiye Milli Merkezi Somut Olmayan Kültürel Miras Proje Komisyonu'dur. Bu komisyon, Somut Olmayan Kültürel Miras unsurlarının farkında olarak kurumlar arası iş birliği ile etkin kültürel miras yönetimi oluşturmak amacıyla kurulmuştur. Özellikle bu komisyon çatısı altında belirlenen görevler ve hedeflerin Karagöz'ün gelişimi ve sürdürülebilirliği noktasında önem arz ettiği görülmektedir. İlgili görevlerden bazıları şu şekilde sıralanabilir:

Dünyada Somut Olmayan Kültürel Miras unsurları üzerine yapılan mevzuat örnekleri incelenerek, "Karagöz Mevzuatı" oluşturmak.

Karagöz Dijital Kütüphanesi'nin oluşturulması Türkiye'de ve Dünya'da yapılan tüm çalışmaların arşivlenmesi sağlanacaktır.

Karagöz ve kukla geleneği ilgili uluslararası akademik çalışmalar, projeler üretmek.

Türkiye'de Karagöz ve kukla geleneği üzerine yapılan araştırmaların takip edilmesi ve eleştirel bakış açısıyla değerlendirilmesi üzerine akademik toplantılar hazırlamak.

Talep edilen üniversitelerde Karagöz ve kukla geleneği temelinde UNESCO Kürsüleri kurma süreci üzerine yönlendirici ve danışman olmak (URL 10).



Resim 4. 65. UNIMA Bülteni Kapak Görselleri.

Kukla ve Karagöz sanatçıları başta olmak üzere bu alana ilgi duyan kişilere bünyesinde yer veren UNIMA Türkiye Millî Merkezi'nin; 2025 yılı itibarıyla Ankara, Bursa ve İstanbul şubelerindeki toplam kayıtlı üye sayısı 188'dir. Ayrıca, 2019 yılından bu yana UNIMA Türkiye Millî Merkezi'nin çıkarmış olduğu "UNIMA Bülteni" de akademisyen, araştırmacı, sanatçı, usta ve çırakların yazıları ile kukla ve Karagöz'ün tanınması, gelecek kuşaklara aktarılması ve sürdürülebilirliği açısından önem arz etmektedir.

4.6.2. Kukla ve Karagöz Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Derneği (KUKA)

Kukla ve Karagöz Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Derneği (KUKA); eğitim bilimleri, sanat, sanat eğitimi, tiyatro, geleneksel Türk tiyatrosu, kukla, meddah, ortaoyunu ve Karagöz alanlarında çalışan ustalar, sanatçılar ve eğitmenler tarafından, 2009 yılında Ankara'da kurulmuştur. 2023 yılındaki genel kurul toplantısında seçilen ve akademisyen sanatçılardan oluşan yeni yönetim kuruluyla birlikte derneğin merkezi Muş'a taşınmıştır. Derneğin temel amacı; kuklayı, Karagöz'ü, orta oyununu, dramayı, tiyatroyu eğitim ve sosyal yaşamda bir disiplin ve yöntem olarak geliştirmek ve yaygınlaştırmak olarak belirtilmektedir. Bu amacı gerçekleştirebilmek için dernek bünyesinde seminer, kurs, yayın, konferans, danışmanlık vb. akademik düzeyde bilimsel araştırma ve projeler gibi ulusal ve uluslararası etkinlikler ve tiyatro gösterileri düzenlenmekte; üniversite dâhil hemen her eğitim basamağında bulunan öğretmen, akademisyen ve üniversite öğrencilerine sanat eğitimleri verilmektedir. Bununla beraber çocuklar için de özellikle drama kursları gerçekleştirilmektedir.

Yurtiçi ve yurt dışında temsillerle kukla ve Karagöz sanatı konusunda farkındalık oluşturmaya ve sürdürülebilirlik sağlamaya hedefleyen derneğin son dönem faaliyetleri incelendiğinde; özellikle Karagöz konusundaki atölye çalışmaları ve "Karagöz Vücudundaki Sistemleri Öğreniyor" isimli Karagöz oyunu dikkat çekmektedir (URL 11).



Resim 4. 66. Kukla ve Karagöz Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Derneği'nde Tasvir Atölyesi.

4.6.3. Kukla, Karagöz, Gösteri ve Sahne Sanatları Derneği (KUKSADER)

Kukla, Karagöz, Gösteri ve Sahne Sanatları Derneği (KUKSADER); özellikle kukla sanatına dikkatleri çekmek ve bu sanatın Türkiye’de daha fazla tanınması, yaygınlaşması ve çağdaş ölçülerde gelişmesine katkıda bulunmak için akademisyen ve sanatçılar tarafından Ankara’da 2013 yılında oluşturulmuş bir dernektir. KUKSADER; büyükelçilikler, belediyeler, yerli ve yabancı kültür merkezleri ve farklı ülkelerin tiyatro gruplarıyla iş birliği yaparak tiyatroya ulaşamayan, yoksul ve hasta çocuklara ücretsiz oyunlar sergilemekte, kukla, mask ve jonglörlük gibi atölye çalışmaları yapmaktadır. Kurulduğu 1984 yılından itibaren gerek kukla gerek Karagöz gerekse modern tiyatro gösterileri ile varlığını sürdüren Tiyatro TEMPO ile organik bir bağı olan KUKSADER, UNESCO’nun ‘Somut Olmayan Kültürel Miras’ olarak kabul ettiği Karagöz sanatına sahip çıkmayı da önemli bir görev olarak görmektedir (URL 12).



Resim 4. 67. Karagöz Şişe Avcısı Oyun Afışı.

KUKSADER ve Tiyatro TEMPO’nun iş birliği ile 2015 yılından günümüze kadar her yıl düzenli olarak gerçekleştirilen “Uluslararası Ankara Kukla Festivali” de kukla ve Karagöz’ün gerek ulusal gerekse uluslararası platformlarda tanıtılmasına ve sürdürülebilirliğine katkı sunmaktadır. Sonuncusu 13-20 Ekim 2024 tarihleri arasında gerçekleştirilen “10. Uluslararası Ankara Kukla Festivali” kapsamında, 17 Ekim 2024 tarihinde Karagöz sanatçısı Hüseyin Dilan “Karagöz Aranıyor-Baba” adlı oyunuyla perde kurarken; 19 Ekim 2024 tarihinde ise Haluk Yüce (Hayâlî Yüce Ali) “Karagöz Şişe Avcısı” adlı gösterisi için perde arkasındaki yerini almıştır.

4.6.4. Hadi Poyrazoğlu Geleneksel Tiyatrosunu Yaşatma Derneği

29 Şubat 2016 tarihinde, Kukla Sanatkârı Hadi Poyrazoğlu’nun torunu olan Şafak Poyraz’ın önderliğinde Ankara merkezli bir dernek olarak kurulan Hadi Poyrazoğlu Geleneksel Tiyatrosunu Yaşatma Derneği; başkentte ve Türkiye’nin diğer şehirlerinde geleneksel Türk tiyatrosu konusunda farkındalık oluşturmak gayretindedir (K.K. 15).



Resim 4. 68. 3. Hadi Poyrazoğlu Kukla ve Karagöz Festivali Afişi.

Ankara ve Türkiye'nin farklı şehirlerindeki geleneksel tiyatro sanatçılarının desteği ile çalışmalarını sürdüren dernek, başta Kültür ve Turizm Bakanlığı olmak üzere diğer paydaşlarıyla birlikte ulusal ve uluslararası boyutta festivaller düzenleyerek özellikle kukla ve Karagöz sanatının görünürlüğünü arttırmaktadır. 21-27 Mart 2022 tarihleri arasında "1. Hadi Poyrazoğlu Kukla ve Karagöz Festivali" ile ulusal anlamdaki festival çalışmalarına Ankara'da başlayan dernek; yurt dışından gelen icracıların da katkılarıyla 13-19 Mart 2023 tarihlerinde bu festivalin ikincisini gerçekleştirerek, çalışmalarını uluslararası boyuta taşımıştır. 6 Şubat 2023'teki Kahramanmaraş merkezli büyük deprem felaketi sonrası, 9-17 Eylül 2023 tarihleri arasında, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın maddi katkılarıyla Malatya, Gaziantep, Kahramanmaraş, Osmaniye ve Hatay'daki çocuklar için "Deprem Kahramanı Çocuklar ile Kukla ve Karagöz Günleri" projesini hayata geçiren dernek; son olarak 22-26 Nisan 2024 tarihlerinde "3. Hadi Poyrazoğlu Kukla ve Karagöz Festivali"ni Ankara, İstanbul ve Bakü'de şehirlerinde gerçekleştirerek festival programına kardeş ülke Azerbaycan'ı da dâhil etmiştir. Hadi Poyrazoğlu Geleneksel Tiyatrosunu Yaşatma Derneği; kukla, Karagöz ve geleneksel tiyatro alanındaki çalışmalarını hâlen sürdürmektedir.

4.7. Ankara ve Karagöz Bağlamında “Müzeler”

Bu başlık altında UNESCO tarafından 17 Ekim 2003 tarihinde Paris’te düzenlenen 32. Genel Konferansında kabul edilen ve Türkiye’nin de 27 Mart 2006 tarihinde taraf olduğu “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi” sonrasında Ankara’da Karagöz sanatına yönelik faaliyetler gösteren müzelerden kuruluş yılına göre sırasıyla bahsedilmektedir.

4.7.1. Yaşayan Müze / Beypazarı



Resim 4. 69. Yaşayan Müze’nin Karagöz Sanatına Yönelik Faaliyetlerine Örnek Bir Afiş.

Ankara’nın Beypazarı ilçesinde kurulan ve özellikle ilk kurulduğu dönemlerde Karagöz sanatına yönelik faaliyetlerde bulunan müzelerden biri de Yaşayan Müze’dir. Halk yaşamını ve halkın ürettiklerini sergileme düşüncesiyle 23 Nisan 2007 tarihinde kurulan bu müzede kültürel unsurlar dönemsel sergi, etkinlik ve uygulamalarla doğal yaşam atmosferinde yeniden canlandırılırken “Geleneksel Türk Tiyatrosu” başlığı altında meddah, ortaoyunu ve Karagöz sanatına yönelik etkinliklere de yer verildiği görülmektedir (URL 14).

4.7.2. Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi

2009 yılında, Türkiye'nin Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsil Listesine Karagöz'ün kaydedilmesiyle birlikte Karagöz sanatı ile ilgili yeni bir süreç başlamıştır. Bu bağlamda Karagöz'ün korunması, gelecek kuşaklara aktarılması ve sürdürülebilirliğine katkı sağlamak üzere Ankara'daki müzelerde Karagöz sanatına yönelik faaliyetlere yer verildiği görülmektedir. Bu müzelerin başında ise Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi THBMER (kurulduğu dönemde Gazi Üniversitesi THBMER), Altındağ Belediyesi ve Ankara Kalkınma Ajansı'nın iş birliği ile 15 Haziran 2013 tarihinde Hamamönü'nde kurulan, Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi gelmektedir. Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi'nde sözleşmede geçen beş alanla uyumlu olarak birçok uygulama gerçekleştirildiği gibi “gösteri sanatları” başlığı altındaki Karagöz'e yönelik uygulamalar da ziyaretçi ile buluşturulmaktadır. Müze ziyaretçilerine müze gezileri esnasında, Karagöz sanatına yönelik kültürel aktarımlar ve anlatımlar yapılırken kısa bir tanıtım gösterisi olarak da “Karagöz muhavereleri” müze rehberleri tarafından icra edilmektedir. Diğer yandan belirli dönemlerde Karagöz gösterileri, Karagöz sanatına yönelik atölye çalışmaları ve söyleşiler de müze çatısı altında ziyaretçilerle buluşturulmaktadır (URL 13).



Resim 4. 70. Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi'ndeki Karagöz Sanatına Yönelik Faaliyetlere Örnek Bazı Afişler.

4.7.3. Altinköy Açık Hava Müzesi

Ankara’da Karagöz sanatının uygulanabilirliğine rastlanan müzelerden bir diğeri de Altındağ ilçesi sınırlarında bulunan Altinköy Açık Hava Müzesi’dir. 2013 yılında kapılarını ziyaretçilerine açan müze içerisinde; geleneksel köy evleri, köy bakkalı, köy okulu, köy kahvesi, köy camisi, köy müzesi, etnografya müzesi, oyuncak müzesi, çocuk etkinlik evi, asma köprü ve hayvanların da yaşadığı kümes ve ahırlar bulunmaktadır. Altinköy Açık Hava Müzesi’nde köy yaşamına dair somut kültürel miras unsurları konakların içerisinde ve açık hava alanlarında sergilenirken; dönemsel olarak gerçekleştirilen uygulamalarla köy hayatının somut olmayan kültürel miras unsurları ziyaretçilerle buluşturulmaktadır. Örneğin, her yıl düzenli olarak gerçekleştirilen “Geleneksel Hasat Festivali” kapsamında; tırpanlar bilenir, ekinler biçilir, düvenler ve patozlarla sapı ile samanı ayrılan buğday taneleri yel ve su değirmenlerinde öğütülerek un elde edilirken her aşamada maniler ve türküler söylenerek bu uygulamanın kent kültüründe sürdürülebilirliğine katkı sunulmaktadır.



Resim 4. 71. Altinköy Açık Hava Müzesi Geleneksel Hasat Festivali Afişi.



Altinköy ÇOCUK ETKİNLİK EVİ



Resim 4. 72. Altinköy Açık Hava Müzesi Çocuk Etkinlik Evi Afişleri.

Köy hayatını kent kültürü içerisinde canlandırmayı amaçlayan bu müzenin kuruluşundan itibaren “Çocuk Etkinlik Evi” olarak konumlandırılan konakta ise geleneksel çocuk oyunları ile ilgili etkinlikler ve geleneksel çocuk oyuncaklarıyla ilgili atölye çalışmaları gerçekleştirilirken; 2018 yılından itibaren geleneksel Türk tiyatrosuna yönelik faaliyetler de Çocuk Etkinlik Evi’nin çatısı altında icra edilmektedir. Çocuk Etkinlik Evi’nde belirli dönemlerde meddah, kukla ve orta oyunu gösterilerine yer verilirken; konak içerisine sabit olarak kurulan Karagöz perdesi ile hafta içi okul gruplarına, hafta sonu ise müze ziyaretçilerine yönelik Karagöz gösterileri icra edilmektedir (K.K. 13).

2018 yılında, Karagöz ve kukla sanatı alanında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı olan Şafak Yılmaz’ın atölye ve gösteri çalışmalarını Altinköy Açık Hava Müzesi Çocuk Etkinlik Evi’ne taşımasıyla birlikte özellikle çocuklara yönelik gösteri ve atölye çalışmalarının yoğunlaştığı Altinköy Çocuk Etkinlik Evi, günümüzde de Ankara’nın Karagöz ihtiyacına karşılık vermeyi sürdürmektedir.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Gölge oyunu geçmişte de günümüzde de her şeyden evvel bir “oyun” olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanın kültürlenme ve kültürleşme süreçlerinin öncesinde var olan oyun kavramının, gölge ile buluşması ise insanın ışıkla ilk temasına dayanmaktadır. Gerek mitlerdeki gerekse kutsal kitaplardaki bilgilerden hareketle insanın ışıkla buluştuğu ve dolayısıyla gölgeyle de temas ettiği ilk süreç göz önünde bulundurulduğunda, gölgeyi hem insanın düşmanı hem de oyuncaklarından biri olarak değerlendirmek mümkündür. İlk aşamada korktuğu için gölgeyi düşman olarak konumlandıran insanın bu korkuyu zaman içerisinde dostluğa ve ardından oyuna dönüştürdüğü söylenebilir. Gerek ısınma gerek pişirme gerekse aydınlatma amacıyla kullanılan ateşin evcilleştirilmesi ise ışığın ve dolayısıyla gölgenin evcilleşmesini de beraberinde getirmiştir. Karanlığı aydınlatan ateşin oluşturduğu hareketli gölgeler zamanla sembolik anlamlarla donatılmış ve böylelikle insan gölgeyi ritüelistik sürece dâhil etmiştir. Gölgenin bu ritüelistik süreç içerisinde, ataların ruhunun ya da gölgesinin yüklü olduğu totemler ve maskeler aracılığıyla dramatik oyuna dönüşüm aşaması ise gölge oyununun kökenlerine işaret etmektedir. Elbette ki gölge oyununu ortaya çıkaran durum insanın sadece ayin ve oyun bağlamındaki uygulamaları ile sınırlı değildir. Gölge oyunu; oynatıcı, ışık ve drama ile ilişkili olduğu kadar tasvir (kukla) ve taklide de ihtiyaç duymaktadır. İnsanın ahlaki edinimleri neticesinde oluşan iyi ve kötü gibi kavramlar inançların, bu inançlar da şamanın ortaya çıkmasını desteklemiştir. Şamanın ayin sırasındaki taklitleri ve bu taklitlerin bir ürünü olan kuklalar, dramının ve tiyatronun kökenlerini oluşturmuştur. Taklitsel kuklalar, maskeler veya figürler insanın alet kullanma becerisinin neticesinde oluşmuş ve hammaddesi deri olan gölge oyunu kuklalarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. İnsanın bireysellikten toplumsallığa geçiş sürecinde önemli bir etken olan oyunun; taklit, tasvir, gölge ve ayin ile bütünleşmesi ise ilk gölge oyunu örneklerinin temelini oluşturmuştur.

Bu ilk örneklerin ortaya çıktığı medeniyetler ya da coğrafya konusunda tutarlı olan görüş, gölge oyununun Asya’dan doğup Avrupa’ya doğru yayıldığı şeklindedir. Çin gölge oyununun tarihsel süreci oldukça dikkat çekici ve önemli olsa da oluşumu M.Ö. 400 yıllarına kadar uzanan ve ilk gölge oyunu örneklerine esin kaynağı olan “Mahabharata ve Ramayana” destanları, gölge oyununun doğduğu sınırları işaret

etmektedir. Bu destanlardan esinlenerek oluşan gölge oyunu bağlamında ise Hindistan ve Endonezya (Cava) kültürleri ön plana çıkmaktadır. Gölge oyununun Anadolu'ya gelişi hususunda ise Çin'den geldiği, Mısır'dan getirildiği ve yaşayan iki eğlenceli insanın ölümünün veya öldürülmesinin ardından suretlerinin perdeye aktarıldığı şeklinde üç farklı tez ileri sürülmüştür. Türk kültürünün, Çin ile tarihi ve coğrafi ilişkilerinin yoğun olduğu dönemde, gölge oyunu ile tanışması ve göçlerle birlikte gölge oyununun Turan coğrafyası üzerinden Anadolu'ya gelmiş olması ihtimal dâhilindedir. Fakat Turan'dan Anadolu'ya doğru gerçekleşen göç yolu üzerindeki Türk Cumhuriyetlerinde, gölge oyunu konusundaki kaynakların şu an için yetersiz olması bu tezi zayıflatmaktadır. Öte yandan geçmişteki Moğol istilaları ve S.S.C.B döneminde bu coğrafyanın maruz kaldığı kültür kırımı, bu durumun bir nedeni olarak değerlendirilebilir. Gölge oyununun Mısır'dan getirildiği konusunda ise kuvvetli kaynaklar olsa da bazı tezatlıklar mevcuttur. Bu konuyu; Evliya Çelebi'nin bir folklor derlemecisi ve derlediklerinin de folklor malzemesi olduğu kanaatiyle Karagöz'ün Anadolu'ya gelişi ile ilgili aktardığı bilgileri dikkate alarak halk bilimi açısından değerlendirmek gerekir. Seyahatnâme'sinde Karagöz adından, oyunlardan ve oynatıcısından bir hayâl oyunu biçimiyle ilk kez bahseden Evliya Çelebi, bu bağlamda ilk kaynak olarak önem arz etmektedir.

Evliya Çelebi'nin aktardığı bilgilerden hareketle Karagöz'ün Anadolu'daki geçmişi, Seyahatnâme'nin yazıldığı dönemden yaklaşık dört yüz yıl öncesine dayandırılrsa da Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'yi yazarken sadece rivâyetlerden değil kaynak olabilecek eserlerin metinlerinden de faydalanmış olması aktardığı bilgilerin gerçekliğini arttırmaktadır. Seyahatnâme'deki bilgilerden hareketle XIII. yüzyılın sonlarında Anadolu'da yaşadıklarından bahsedilen Karagöz ve Hacivat adındaki iki kişi, ölümünün ardından zamanın gölge oyunu ustaları tarafından perdeye aktarılmış ve böylelikle perdede oynanmaya başlayan bu temaşa sanatı Osmanlı sarayına kadar ulaşabilmiştir. Günümüzde de bilinen Kanlı Nigâr gibi oyunların aktarıldığı Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'si, yazıldığı dönem olan XVII. yüzyıl ve de öncesinde Karagöz'ün Anadolu'daki varlığı konusuna ve gelişimine kaynaklık etmektedir. Hacivat'ın Bursalı bir Yörük, Karagöz'ün ise Kırkkilise yakınlarından bir kişi olması ise Seyahatnâme'deki bir diğer önemli noktadır. Çünkü, Bursa ve Kırkkilise'nin bağlı olduğu Edirne şehirleri dönemi itibarıyla Osmanlı Devleti'nin İstanbul'dan önceki başkentleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı sarayının Karagöz perdesine ilgisi, Karagöz sanatının uzun yıllar başkent İstanbul'da kök salmasını ve sürdürülmesini sağlamıştır. Karagöz sanatı, Osmanlı kültürünün başkentinde günümüzdeki hâlini alırken Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemleri bu sanatın başka şehirlere ve başka coğrafyalara yayılmasının önünü açmıştır. Özellikle II. Meşrutiyet'in ilanı ile nerdeyse tamamen sarayın dışına çıkan ve halk ile buluşan Karagöz sanatı; İstanbul'un İngilizler tarafından işgali, Cumhuriyet'in ilanı, Ankara'nın başkent seçilmesi ve Halkevleri süreçlerini takip ederek, Hayâlî Küçük Ali ile birlikte Ankara'nın kent kültüründe de yer etmeye başlamıştır. Hayâlî Küçük Ali'nin Ankara Halkevi çatısı altındaki çalışmaları, işlediği tasvirler, yazdığı ve oynattığı güncel oyun metinleri Karagöz'ün Ankara'da benimsenmesini sağlarken bu sanatın Ankara'daki temellerini de oluşturmuştur. Küçük Ali, radyodan sesinin ulaştığı tüm Anadolu'ya Karagöz'ün sesini ve Karagöz oyunlarını duyurarak hem kendisinin hem de Karagöz'ün Türkiye'de meşhur olmasına katkı sunmuştur. Karagöz sanatı açısından yetiştirdiği oğlu Mustafa Kemalettin Sevilen (Karagöz Kemal) sadece tasvir yapımıyla sınırlı kalsa da Ankara'da Hayâlî Küçük Ali'nin başlattığı Karagöz geleneğini tam anlamıyla Küçük Ali'nin torunu, Tuncay Tanboğa sürdürmüştür. Hayâlî Küçük Ali'nin torunu olması nedeniyle Hayâlî Torun Çelebi adıyla bilinen Tuncay Tanboğa, dedesinin Ankara'ya yerleştirdiği ve dönemin medyası yoluyla Anadolu'ya duyurduğu Karagöz sanatını, uluslararası festivallere taşıyarak Karagöz sanatının yurt dışında da farkındalığını arttırmıştır. Öte yandan Karagöz sanatına gösteri mekânı oluşturan Kuklacı Hadi Poyrazoğlu, bu sanatın Ankara'da kök salarak saçaklanmasına katkı sağlamıştır. Ankara'da Karagöz geleneğinin başlaması, gelişmesi ve yayılması açısından dörtlü sac ayak olarak düşünülebilecek bu sanatçılar, Karagöz alanında yetişen birçok sanatçı veya çırağa da ustalık etmiştir. Özellikle Hayâlî Küçük Ali'den sonra Ankara'nın Karagöz sanatı açısından gelişmesine katkı sunan ve UNIMA Türkiye Millî Merkezi gibi bir derneğin kurulması için çaba harcayan Tuncay Tanboğa ile yükselişe geçen bu süreç; Haluk Yüce, Mustafa Mutlu ve Mehmet Tahir İkiler gibi sanatçıların yetişmesini ve ustalaşmasını sağlamıştır.

Karagöz sanatının, UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası (SOKÜM) Temsilî Listesi'ne 2009 yılında kaydedilmesiyle birlikte; Karagöz alanında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı, sanatçı tanıtım kartına doğrudan

sahip olan Haluk Yüce (Hayâlî Yüce Ali) ve Mustafa Mutlu (Hayâlî Mutlu) ile birlikte bu alanda zaman içerisinde birçok Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı da Karagöz sanatının Ankara'daki temsilcileri hâline gelmiştir. 2009 yılı itibarıyla Karagöz sanatının Ankara'daki Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcıları; Mustafa Mutlu (Hayâlî Mutlu), Haluk Yüce (Hayâlî Yüce Ali), İshak 2.Tekgöl, Mustafa Tivem, Altan Alkan, Aliş Arkadaş, Bahadır Bıyıklı, Yücel Özdemir ve Şafak Yılmaz olarak sıralanabilir. Diğer yandan çocukluğunu ve gençliğini Ankara'da geçiren, sonrasında Hatay'a taşınan fakat 6 Şubat 2023 tarihinde yaşanan Kahramanmaraş merkezli deprem felaketi sonrasında Hatay'dan tekrar Ankara'ya taşınan Karagöz alanında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı Mansur Erk de bu tez çalışmasının tamamlandığı 2025 yılında hâlen Ankara'da yaşamını sürdürmektedir.

Karagöz'ün bir gösteri sanatı olarak varlığını sürdürmesinde Karagöz sanatçılarının çabaları ile birlikte bu alanla doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili olan dernek, müze ve yayınların varlığı ve ortaya konan üretimleri de dikkate almak gerekmektedir. Bu bağlamda Ankara'da varlık gösteren dernekler arasında Milletlerarası Kukla Birliği Türkiye Millî Merkezi (UNIMA Türkiye), Kukla ve Karagöz Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Derneği (KUKA), Kukla, Karagöz, Gösteri ve Sahne Sanatları Derneği (KUKSADER) ve Hadi Poyrazoğlu Geleneksel Tiyatrosunu Yaşatma Derneği; müzeler noktasında Yaşayan Müze, Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi ve Altınköy Açık Hava Müzesi; yayınlar arasında da Millî Folklor Dergisi; Folklor/Edebiyat Dergisi ve UNIMA Bülteni sıralanabilir. Söz konusu müze; dernek ve yayınlar Karagöz sanatıyla ilgili toplumda bir bilinç ve farkındalık oluştururken bu sanatın gelecek kuşaklara aktarılmasında da önemli bir misyon üstlenmektedir. Tek elden yürütülen faaliyetlerle korunması ve yaşatılması mümkün olmayan bu sanatın; sanatçı başta olmak üzere dernek, müze ve yayın faaliyetleriyle çok yönlü bir çaba ile sürdürülebileceği anlaşılmaktadır. Bir Karagöz sanatçısı olarak Hayali Küçük Ali özelinde bakıldığında da sanatçının perde arkasındaki oyun icralarının yanı sıra çeşitli dergilerde kaleme almış olduğu Karagöz oyunları, Karagöz'ün sürdürülmesine ilişkin ortaya koyduğu fikir yazıları ve TRT Ankara Radyosu'nda düzenli olarak ortaya koyduğu Karagöz temsilleri ile sanatçının Karagöz'ün sürdürülmesi noktasında çok yönlü bir çaba sarf ettiği görülmektedir. Günümüzde de Karagöz sanatçılarının ortaya koydukları temsillerle birlikte dernek, müze ve çeşitli yayın organları çatısı altında gerçekleştirilen Karagöz'e yönelik

retimlerin desteklenerek gerekli teşviklerin sağlanması; Karagöz sanatının gerek Ankara özelinde gerekse ulusal ve uluslararası düzeyde korunması, yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılmasında önem arz etmektedir.





KAYNAKÇA

- Al, E. (2019). *1720 Sûr-ı Hümayûn Hazırlıkları ve Organizasyonu* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Alvan, T. (2020). “1582 Tarihli Yeni Bir Surname Metni: Akşemseddin’in Torunu Kadîmî’nin Sûr-nâme’si”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 25, 1-77.
- Altuntaş, H. ve Şahin M. (2011). *Kur’an-ı Kerim Meâli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- And, M. (1959). *Kırk Gün Kırk Gece: Eski Donanma ve Şenliklerde Seyirlik Oyunları*. İstanbul: Taç Yayınları.
- (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu – Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- (1974). *Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- (1975). “Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu-II”. *Milliyet Sanat Dergisi*, 120: 9-11.
- (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- Anohin, A. V. (2006). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*. (Çev. Zekeriya Karadavut-Jannet Meyermanova). Konya: Kömen Yayınları.
- Arısoy, S. (1977). *Karagöz ve Folklor*. (I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri: Ayrı Basım). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı’da Gösteri Sanatları. (2015). (Haz. Resul Köse, Muzaffer Albayrak). İstanbul: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü-Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı.
- Artun, E. (2008). *Köy Seyirlik Oyunları ve Anonim Halk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Barnett, R. D. ve Watson, W. (1955). “The World’s Oldest Carpet and Other Fabrics Preserved in Perpetual Ice For 2400 Years In The Heart Of Siberia-Discussed and Illustrated in Full Colour”, *The Illustrated London News*, 26: III-IV.
- Baycar Aktaş, Y. (2006). II. Mahmud’un Kızı Mihrimah Sultan’ın Sûr-I Hümayûnu (Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, İstanbul.
- Bayrak, Ö ve Çelik M. (2019). “Türk Kültüründe ve Dünyada Kukla” *Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (41): 11-31.
- BCA. (1945a). Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi. (490-1-0-0/391-1657-3/9). <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Default.aspx> , Erişim Tarihi: 11.01.2025.
- BCA. (1945b). Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi. (490-1-0-0/5-26-8/1). <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Default.aspx> , Erişim Tarihi: 11.01.2025.
- BCA. (1946). Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi. (490-1-0-0/1029-964-1/75,76,77,78,80,81,82). <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Default.aspx> , Erişim Tarihi: 11.01.2025.
- BCA. (1947). Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi. (490-1-0-0/1040-1000-1/380). <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Default.aspx> , Erişim Tarihi: 11.01.2025.

- Borcaklı, A. (1975). “Yitirdiğimiz Hayalî Küçük Ali”. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 16(307): 7230-7231.
- Chen, F.P. (2013). “Dünyada Gölge Oyunu”. *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenegin İcadı*. (Ed. Peri Efe). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. 1-47.
- CHP. (1935). *Halkevleri 1932-1935 – 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı*. (TBMM Kütüphanesi, Yer: 74-2111, Demirbaş: 74-4033).
- CHP. (1940). *CHP Halkevleri 1940*. Ankara: Ulusal Matbaa. (TBMM Kütüphanesi, Yer: 74-2111, Demirbaş: 74-4035).
- CHP. (1941). *Karagöz: İki Mukaddeme ve Yedi Senaryoyu Havidir*. (Cumhuriyet Halk Partisi Yayını – Karagöz Senaryosu I). Ankara: Recep Ulusoglu Basımevi.
- CHP. (1942). *CHP Halkevleri ve Halkodaları 1932-1942*. Ankara: Alâeddin Kırıl Basımevi. (TBMM Kütüphanesi, Yer: 74-2107, Demirbaş: 74-4024).
- Çeçen, A. (1990). Atatürk’ün Kültür Kurumu Halkevleri. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- DİA, (2022). Kıptiler. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 25, s. 423-425). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Diktürk, G. (1970). “Karagöz-Hacivat ve Arkeolojik Hakikatler”, *Türk Folklor Araştırmaları*, 12(250): 5624-5628.
- Dundes, A. “Halk Kimdir?”. Çev.: Metin Ekici. *Millî Folklor*, 37 (Bahar 1998):139-153.
- Düzdağ, M. E. (2006). *Şeyhülislâm Ebussuud Efendi’nin Fetvalarına Göre Kanunî Devrinde Osmanlı Hayatı*. İstanbul: Yitik Hazine Yayınları.
- Eberhard, W. (1947). *Çin Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ekici, M. (2012). “Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi’nde Sözlü ve Yazılı Metin İlişkisi”. *Evliya Çelebi’nin Sözlü Kaynakları*. (Haz. Öcal Oğuz ve Yeliz Özay). Ankara: UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Yayınları. 27-36.
- Ekler, A. (2008). *Gölgenin Renkleri*. (Ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- (2011). “Karagöz Mısır’dan mı Geldi (3)”. *Yeni Tiyatro Dergisi*, 5 (33): 17-20.
- Elçin, Ş. (1991). *Anadolu Köy Orta Oyunları*. Ankara: A.Ü. Basımevi.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev. Sema Rifat). İstanbul: Om Yayınevi.
- Emiroğlu, K. ve Aydın, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Erdoğan İşkorkutan, S. (2017). *The 1720 Imperial Festival in Istanbul: Festivity and Representation in the Early Eighteenth-Century Ottoman Empire* (Yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Ersin, Y. (2023). “Osmanlı Devleti’nde Karaferye Kıptilerinin Sosyo-Demografik Yapısı”. *Uluslararası Ekonomi Siyaset İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 6 (2): 147-157.
- Ersoy, R. (2006). “Gaziantep Eğlence Yaşamında Karagöz Oyunu ve SOKÜM Bağlamında Gaziantep’li Karagöz Ustası Mehmet Parlaksoy’un Koleksiyonu”. *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri*. Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayını. 235-245.
- Ertem, H. (2003). “Hattiler ve Hititler Dönemi’nden Eski Türklere, Osmanlılara ve Günümüz Anadolusuna Kadar Uzanan Bazı Benzer Unsurlar-I”, *Archivum Anatolicum-Anadolu Arşivleri*, 6(2): 39-72.
- Evliyâ Çelebi. (2013a). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*. (1. Kitap). (Haz. Robert Dankoff vd.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2013b). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*. (2. Kitap). (Haz. Robert Dankoff vd.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2013c). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*. (9. Kitap). (Haz. Robert Dankoff vd.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- (2013d). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*. (10. Kitap). (Haz. Robert Dankoff vd.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Frazer, James G. (2004a). *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri-I*. (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- (2004b). *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri-II*. (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- George, A. (2011). "The Illustrations of the Maqamat and the shadow play", *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*. Sayı: 28. 1-42.
- Gerçek, S. N. (1942). *Türk Temaşası – Meddah, Karagöz, Ortaoyunu*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Gölgenin Renkleri. (2008). *Gölgenin Renkleri*. (Ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü.
- Grant, I. J. (2023). Karagöz and the Shadowengine: Digitising the Karagöz Collection of the Institut, International de la Marionnette (Version 1). University of Sussex. <https://hdl.handle.net/10779/uos.23467415.v1> , Erişim Tarihi: 20.01.2025.
- Gürkan, T. (1973). *Atatürk'ün Uşağı İdim*. (Anlatan: Cemal Granda). İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Güven, M. Salim. (2015) "Şâzeliyye". Türkiye'de Tarikatlar- Tarih ve Kültür. (Ed. Semih Ceyhan). İstanbul: İsam Yayınları. 373-443.
- Güvenç, B. (1979). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (1994). *Türk Kimliği*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hasar, V. (2022). *Atatürk Döneminde Ankara Halkevi ve Faaliyetleri 1932-1938* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Hayâlî Küçük Ali. (1963). "Karagöz, Nevrekân, Zırlı, Perde". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 8(163): 2968-2969.
- Hayâlî Küçük Ali / Sevilen, M.). (1969). *Karagöz*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Haydar Çelebi. (1976). *Haydar Çelebi Ruznâmesi*. (Haz. Yavuz Senemoğlu). İstanbul: Tercüman-Kervan Kitapçılık.
- Herodot. (1973). *Herodot Tarihi*. (Çev. Müntekim Ökmen-Azra Erhat). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hınçer, İ. (1960). "Hayâlî Küçük Ali ve Karagöz". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 6(128): 2107-2108.
- Houtstma, M.T. (1894). *Ein Türkischch-Arabisches Glossar*. Leiden: E. J. Brill.
- Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Huten, M. (2022). "20. Yüzyıl Karagöz Sanatçıları". Geleneksel Türk Gölge Tiyatrosu Karagöz. (Haz. Cengiz Özek). İstanbul: İBB Yayınları. 472-561.
- İbn Battûta (2004). *İbn Battûta Seyahatnamesi – I. Cilt*. (Çev. A. Sait Aykut). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ibn Danyal. (2013). *Theatre From Medieval Cairo: The Ibn Daniyal Trilogy*. (Translated and edited by Safi Mahmoud Mahfouz and Marvin Carlson). New York: Martin E. Segal Theatre Center Publications.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm – Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnayet, A. (2015). "Uygur Türkçesindeki Korçak Sözcüğü Üzerine", *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 6: 1-5.
- Jacob, G. (1938). *Türklerde Karagöz* (Çev. Orhan Şaik Gökyay). İstanbul: Bürhaneddin Matbaası.

- Kahraman, S. A. (2021), *Evliya Çelebi Seyahâtnamesi – İstanbul*. (İstanbul Ticaret Odası). İstanbul: İlbey Matbaa.
- Kahle, Paul. (1910). “İslamische Schattenspielfiguren aus Egypten-I”, *Der Islam: Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients*. Strassburg: Verlag von Karl J. Trübner. 264-299.
- (1911). “İslamische Schattenspielfiguren aus Egypten-II”, *Der Islam: Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients*. Strassburg: Verlag von Karl J. Trübner. 143-195.
- Karakoç, K. İ. (2012). *Ulus-Devletleşme Süreci ve “Türk Edebiyatı”nın İnşası (1923-1950)* (Doktora tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kaşgarlı Mahmud. (2005). *Dîvânü Lugâti't-Türk*. (Çev. Seçkin Erdi-Serap Tuğba Yurtsever). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kılıçer, G. S. (2005). *Karagöz (1930-1938) Siyasi, Mizahi Bir Halk Gazetesi* (Yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kırzioğlu, F. (1958). “Kars Şehrinde Karagöz Oyunu”, *Türkiye Folklor Araştırmaları Dergisi*, 5(112): 1789-1790.
- Komnene, A. (2009). *The Alexiad*. (Çev. E. R. A. Sewter, Ed. P. Frankopan). London: Pinguin Books.
- Kottak, C. Phillip. (2002). *Antropoloji-İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*. (Çev. Serpil N. Altunek vd.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kudret, C. (2013). *Karagöz I-II-III*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Qadirov, M. (2003). *Ozbek Teatrı Tarıxı (XVIII-XX Asrlar)*. Toshkent: Ijod Dunyosi Nashriyot Uyi.
- Lvova, E. L. vd. (2013b). *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri-İnsan ve Toplum*. (Çev. Metin Ergun). Konya: Kömen Yayınları.
- Lévy-Bruhl, L. (2006). *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*. (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Malinowski, B. (2000). *Büyü, Bilim ve Din*. (Çev. Saadet Özkal). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Milwright, M. (2011). “On The Date Of Paul Kahle's Egyptian Shadow Puppets”, *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*. Sayı: 28. 43-68.
- Oğuz, Ö. (2012). “Bir Sözlü Anlatım Tekniği Olarak Evliyâ Çelebi'nin Arasözleri”. *Evliya Çelebi'nin Sözlü Kaynakları*. (Haz. Öcal Oğuz ve Yeliz Özay). Ankara: UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Yayınları. 115-122.
- (2013). “Türkiye’de Folklorun İlk Makaleleri”. *Millî Folklor*, 25(99): 5-14.
- (2014). “Araştırmaların Tarihi, Türkiye’de Halk Edebiyatı Çalışmaları, Ziya Gökalp Halka Doğru”. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. (Ed. M. Öcal Oğuz). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Ong, J. Walter. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür-Sözün Teknolojileşmesi*. (Çev. Sema Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları.
- Oral, Ü. (2020). *Karagöz Üstâdı Hayâlî Küçük Ali*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Ölçekçi, H. (2020). “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Ocağı’nın Ankara’daki Faaliyetleri ve Kapatılması Meselesi”. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, 2(4): 664-690.
- Örnek, S.V. (2014). *100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Özbudun, S. (1997). *Ayinden Törene / Siyasal İktidarın Kurulma ve Kurumsallaşma Sürecinde Törenlerin İşlevleri*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.

- Özdemir, M. (2018). Osmanlı İstanbulu-V. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu Bildiri Kitabı. (Ed. Emecen, Feridun M. vd.), *1582 Şenliğine Dair Yeni Keşfedilen Bir Eser: Ferâhî Sûrnâmesi* (379-414) içinde. İstanbul: İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi; İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Özhan, M. (2011). “Doğumunun 125. Yılı Anısına Cumhuriyet Döneminin Büyük Karagöz Sanatçısı Hayali Küçük Ali” *Folklor/Edebiyat*, 17(66): 157-172.
- (2021). “Karagöz Sanatçısı Orhan Kurt’la Söyleşi”. *Folklor/Edebiyat*, 27(108): 1191-1210.
- Özmutlu, G. (2012). IV.Mehmed Dönemi Osmanlı Saray Hareminde Sanatçı Cariyeler (1677-1687), (Doktora tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Isparta.
- Öztahtalı, İ. İ. (2018). “Karagöz Gazetesi ve Karagöz’ün Kabri.” *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, Şubat (Ek Sayı): 43-48.
- Öztürkmen, A. (2009). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Poyrazoğlu, H. (2019). *Kukla Oyunları*. (Ed. Şafak Poyraz). Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojileri-Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. (Çev. Koray Akten vd.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Ritter, H. (1977). Karagöz. *İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 6, s.246-251). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Safarov, O. (2010). *Ozbek Xalq Ogzaki Ijodi*. Toshkent: Musiqa Nashriyoti.
- Sağlam, T. (1997). Eğitimde Drama ve Türk Çocuklarının Ritüel Nitelikli Oyunlarının Eğitimde Drama Kullanımı, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı Doktora Tezi. Ankara.
- Sevengil, R. A. (2014). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Sevin, N. (1968). *Türk Gölge Oyunu*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Sevinç, E. (2009). “Cinsel Bilgileri Öğrenirken Sağdıcımız Karagöz: Karagöz Evleniyor (1913) Oyunu”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27(1): 33-50.
- Seyhun, N. (1968). “Hayali Küçük Ali”. *Cumhuriyet Gazetesi*, 2 Aralık 1968, s.4. <https://egazete.cumhuriyet.com.tr/yayinlar>, Erişim Tarihi: 11.01.2025.
- Siyavuşgil, S. E. (1941). *Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Şapolyo, E.B. (1946). *Karagözün Tarihi*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Şahin, S. (2019). “Osmanlı Devleti’nde Çingeneler/Kıptiler” *Genç Kalemler Tarih Araştırmaları Dergisi*, 5 (6): 142-145.
- Tevârîh-i Âl-i Osman*. (1992). (Haz. Nihat Azamat). İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Tilakasiri, J. (2008). *Asya Kukla Tiyatrosu*. (Çev. Çağrı Yılmaz). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Turan Karabulut, A. (2013). “Türk Halk Bilgi Derneği Tarafından Yayımlanan Halk Bilgisi Haberleri Dergisi Hakkında Kısa Bir Değerlendirme”. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 50: 143-149.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turner, V. (2018). *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı*. (Çev. Nur Küçük). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Uzun, H. (2022). “İttihat ve Terakki Cemiyeti ve II. Meşrutiyet Dönemi”. *Başlangıcından Günümüze Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*. (Ed. Temuçin Faik Ertan). Ankara: Siyasal Kitabevi. 33-50.

- Ümit, N. M. (2020). *Hayal Yahut Karagöz'ün Son Perdesi ve Nev'îcad Hayal Tiyatrosu – Behic ve Salih Efendiler*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Yılmaz, Ç. (2023). “Kuklacı Hadi Baba (1901-2000)”. *Ankara Ansiklopedisi-II. Cilt*. (Ed. Özkul Çobanoğlu ve Recep Koçak). Ankara: Net Kitaplık.
- Yeni Mecmua. (2013). “Şeyh Küşterî ve Karagöz”. *Yeni Mecmua Bursa Özel Sayısı*. (Haz. Uygur Umut). Bursa: Bursa Kültür A.Ş. 97-101.
- Zerzan, J. (2013). *Gelecekteki İlkel*. (Çev. Cemal Atila). İstanbul: Kaos Yayınları.
- Ziya Gökalp. (2015). *Türkçülüğün Esasları*. (Haz. Salim Çonoğlu). Ankara: Ötüken Neşriyat.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- URL 1. <https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6lge>. Erişim Tarihi: 20.09.2024.
- URL 2. <https://www.trtdinle.com/show/karagoz-ve-hacivat> , Erişim Tarihi: 12.01.2025.
- URL 3. <https://www.trtdinle.com/show/hayali-kucuk-aliden-karagoz-oyunu-1964> Erişim Tarihi: 12.01.2025.
- URL 4. https://aliinandim.blogspot.com/2013/01/hacettepenin-yasayan-ansiklopedisi_9441.html Erişim Tarihi: 15.01.2025.
- URL 5. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLS7YtBhpFZFK8iW50IzzkMjnYz5RWvSNU> Erişim Tarihi: 16.01.2025.
- URL 6. <https://www.unima.org.tr/hadi-poyrazoglu/> Erişim Tarihi: 19.01.2025.
- URL 7. <https://www.unesco.org.tr/> , Erişim Tarihi: 23.01.2025.
- URL 8. <https://www.tustav.org/sureli-yayinlar-arsivi/yurdun-sesi/> , Erişim Tarihi: 23.01.2025.
- URL 9. <https://www.unima.org.tr/hakkimizda/> , Erişim Tarihi: 23.01.2025.
- URL 10. <https://www.unima.org.tr/sokum-proje-komisyonu/> , Erişim Tarihi: 23.01.2025.
- URL 11. <https://kukasahne.com/> , Erişim Tarihi: 24.01.2025.
- URL 12. <https://www.ankarakuklafest.com/biz-kimiz> , Erişim Tarihi: 24.01.2025.
- URL 13. <https://hacibayram.edu.tr/thbmer/ankara-sokum-muzesi?lang=tr-TR> , Erişim Tarihi: 25.01.2025.
- URL 14. <https://muze.yasayankoy.com.tr/tr/about> , Erişim Tarihi: 25.01.2025.

RESİM KAYNAKÇASI

- Resim 3. 1. İnternet: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/>, Erişim Tarihi: 23.10.2024.
- Resim 3. 2. İnternet: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/>, Erişim Tarihi: 23.10.2024.
- Resim 3. 3. İnternet: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/>, Erişim Tarihi: 23.10.2024.
- Resim 3. 4. İnternet: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/>, Erişim Tarihi: 23.10.2024.
- Resim 3. 5. İnternet: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/>, Erişim Tarihi: 23.10.2024.

- Resim 3. 6.** İnternet: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>, Erişim Tarihi: 25.10.2024.
- Resim 3. 7.** İnternet: <http://www.konya.gov.tr/konya-ivriz-kaya-aniti>, Erişim Tarihi: 28.10.2024.
- Resim 3. 8.** İnternet: <https://collection.kunstkamera.ru/>, Erişim Tarihi: 31.10.2024.
- Resim 3. 9.** İnternet: <https://collection.kunstkamera.ru/>, Erişim Tarihi: 31.10.2024.
- Resim 3. 10.** İnternet: <https://collection.kunstkamera.ru/>, Erişim Tarihi: 31.10.2024.
- Resim 3. 11.** İnternet: <https://www.dha.com.tr/gundem/hacivat-ve-karagozun-yaraticisinin-refujdeki-sembolik-mezar-tasina-tepki-1737570>, Erişim Tarihi: 18.11.2024.
- Resim 3. 12.** And, M. (1975). “Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu-II”. *Milliyet Sanat Dergisi*, 120: s.11.
- Resim 3. 13.** Kahle, Paul. (1910). “Islamische Schattenspielfiguren aus Egypten-I”, *Der Islam: Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients*. Strassburg: Verlag von Karl J. Trübner. s.264-299.
- Resim 3. 14.** Kahle, Paul. (1910-1911). “Islamische Schattenspielfiguren aus Egypten- I / II”, *Der Islam: Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients*. Strassburg: Verlag von Karl J. Trübner. (I-s.296, II-s.166).
- Resim 3. 15.** İnternet: https://sammlung-digital.lindenmuseum.de/en/object/shadow-figure_740, Erişim Tarihi: 29.11.2024.
- Resim 3. 16.** *Gölgenin Renkleri*. (2008). (Ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü. s.68.
- Resim 3. 17.** Erdoğan İşkorkutan, S. (2017). *The 1720 Imperial Festival in Istanbul: Festivity and Representation in the Early Eighteenth-Century Ottoman Empire* (Yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi: İstanbul. (s.277).
- Resim 3. 18.** *Gölgenin Renkleri*. (2008). (Ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü. s.82.
- Resim 3. 19.** Ekrem, E. (1945). *Dünden Hatıralar*. (Resimleyen: Fehim, M.). İstanbul: Yedigün Neşriyat. (s.5).
- Resim 3. 20.** *Gölgenin Renkleri*. (2008). (Ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü. s.130.
- Resim 3. 21.** *Gölgenin Renkleri*. (2008). (Ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü. s.103.
- Resim 3. 22.** *Gölgenin Renkleri*. (2008). (Ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü. s.152.
- Resim 3. 23.** İnternet: <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/items/11a86f72-404b-4a67-9c67-c6e8b8478525>, Erişim Tarihi: 21.12.2024.
- Resim 4. 1.** Fırat, N.İ. (1998). *Ankara’da Cumhuriyet Dönemi Mimarisinden İki Örnek: Etnografya Müzesi ve Eski Türk Ocağı Merkez Binası (Devlet Resim ve Heykel Müzesi)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. s.62.
- Resim 4. 2.** *CHP Halkevleri ve Halkodaları 1932-1942*, TBMM Kütüphanesi, Yer: 74-2107, Demirbaş: 74-4024, Grafikler Eki.
- Resim 4. 3.** K.K. 2. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 4.** İnternet: Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi. (490-1-0-0/391-1657-3/14). <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Default.aspx>, Erişim Tarihi: 11.01.2025.

- Resim 4. 5.** İnternet: Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi. (490-1-0-0/391-1657-3/13). <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Default.aspx> , Erişim Tarihi: 11.01.2025.
- Resim 4. 6.** İnternet: Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi. (490-1-0-0/1040-1000-1/357). <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Default.aspx> , Erişim Tarihi: 11.01.2025.
- Resim 4. 7.** *Gölgenin Renkleri*. (Ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, (Sırası ile sayfa: 194-346-347).
- Resim 4. 8.** İnternet: <https://collections.quaibranly.fr/> , (Karagöz ve Hacivat Tasvirleri), Erişim Tarihi: 31.10.2024.
- Resim 4. 9.** İnternet: <https://www.milligazete.com.tr/haber/6020502/hayali-kucuk-ali-kimdir> , Erişim Tarihi: 11.01.2025.
- Resim 4. 10.** *Gölgenin Renkleri*. (Ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, (s.267).
- Resim 4. 11.** *Gölgenin Renkleri*. (Ed. Nilüfer Zeynep Özçörekçi Göl). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, (Sırası ile sayfa: 272-279).
- Resim 4. 12.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 13.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 14.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 15.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 16.** Grant, I. J. (2023). Karagöz and the Shadowengine: Digitising the Karagöz Collection of the Institut, International de la Marionnette (Version 1). University of Sussex. <https://hdl.handle.net/10779/uos.23467415.v1> , Erişim Tarihi: 20.01.2025.
- Resim 4. 17.** İnternet: Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi. (490-1-0-0/5-26-8/1). <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Default.aspx> , Erişim Tarihi: 11.01.2025.
- Resim 4. 18.** K.K. 7. Adı-Soyadı: Mehmet Tahir İkiler, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 60, Eğitimi: Lise, Mesleği: Gelenekli Tiyatro Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 22.11.2024.
- Resim 4. 19.** Poyrazoğlu, H. (2019). *Kukla Oyunları*. (Ed. Şafak Poyraz). Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- Resim 4. 20.** <https://yakegm.ktb.gov.tr/TR-345107/karagoz-tr.html> , Erişim Tarihi: 13.01.2024.
- Resim 4. 21.** K.K. 6. Adı-Soyadı: Mustafa Mutlu, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 82, Eğitimi: Üniversite, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.02.2023.
- Resim 4. 22.** K.K. 6. Adı-Soyadı: Mustafa Mutlu, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 82, Eğitimi: Üniversite, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.02.2023.

- Resim 4. 23.** K.K. 6. Adı-Soyadı: Mustafa Mutlu, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 82, Eğitimi: Üniversite, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.02.2023.
- Resim 4. 24.** K.K. 6. Adı-Soyadı: Mustafa Mutlu, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 82, Eğitimi: Üniversite, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.02.2023.
- Resim 4. 25.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 26.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 27.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 28.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 49.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 30.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 31.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 32.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 33.** K.K. 7. Adı-Soyadı: Mehmet Tahir İkiler, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 60, Eğitimi: Lise, Mesleği: Geleneksel Tiyatro Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 22.11.2024.
- Resim 4. 34.** K.K. 7. Adı-Soyadı: Mehmet Tahir İkiler, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 60, Eğitimi: Lise, Mesleği: Geleneksel Tiyatro Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 22.11.2024.
- Resim 4. 35.** K.K. 7. Adı-Soyadı: Mehmet Tahir İkiler, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 60, Eğitimi: Lise, Mesleği: Geleneksel Tiyatro Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 22.11.2024.
- Resim 4. 36.** K.K. 7. Adı-Soyadı: Mehmet Tahir İkiler, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 60, Eğitimi: Lise, Mesleği: Geleneksel Tiyatro Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 22.11.2024.
- Resim 4. 37.** K.K. 5. Adı-Soyadı: İshak 2.Tekgöl, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 47, Eğitimi: Üniversite, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 28.06.2024.
- Resim 4. 38.** K.K. 5. Adı-Soyadı: İshak 2.Tekgöl, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 47, Eğitimi: Üniversite, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 28.06.2024.

- Resim 4. 39.** K.K. 5. Adı-Soyadı: İshak 2.Tekgöl, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 47, Eğitimi: Üniversite, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 28.06.2024.
- Resim 4. 40.** K.K. 5. Adı-Soyadı: İshak 2.Tekgöl, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 47, Eğitimi: Üniversite, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 28.06.2024.
- Resim 4. 41.** K.K. 8. Adı-Soyadı: Mustafa Tivem, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 56, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 30.07.2024.
- Resim 4. 42.** K.K. 8. Adı-Soyadı: Mustafa Tivem, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 56, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 30.07.2024.
- Resim 4. 43.** K.K. 9. Adı-Soyadı: Altan Alkan, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 54, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 02.03.2024.
- Resim 4. 44.** K.K. 9. Adı-Soyadı: Altan Alkan, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 54, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 02.03.2024.
- Resim 4. 45.** K.K. 10. Adı-Soyadı: Aliş Arkadaş, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 50, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 27.04.2024.
- Resim 4. 46.** K.K. 10. Adı-Soyadı: Aliş Arkadaş, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 50, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 27.04.2024.
- Resim 4. 47.** K.K. 10. Adı-Soyadı: Aliş Arkadaş, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 50, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 27.04.2024.
- Resim 4. 48.** K.K. 11. Adı-Soyadı: Bahadır Bıyıklı, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 39, Eğitimi: Lise, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 11.05.2024.
- Resim 4. 49.** K.K. 11. Adı-Soyadı: Bahadır Bıyıklı, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 39, Eğitimi: Lise, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 11.05.2024.
- Resim 4. 50.** K.K. 12. Adı-Soyadı: Yücel Özdemir, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 36, Eğitimi: Doktora, Mesleği: Akademisyen ve Karagöz Tasvir Sanatçısı, Derleme Yeri: Nevşehir, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 25.05.2024.
- Resim 4. 51.** K.K. 12. Adı-Soyadı: Yücel Özdemir, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 36, Eğitimi: Doktora, Mesleği: Akademisyen ve Karagöz Tasvir Sanatçısı, Derleme Yeri: Nevşehir, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 25.05.2024.
- Resim 4. 52.** K.K. 12. Adı-Soyadı: Yücel Özdemir, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 36, Eğitimi: Doktora, Mesleği: Akademisyen ve Karagöz Tasvir Sanatçısı, Derleme Yeri: Nevşehir, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 25.05.2024.
- Resim 4. 53.** K.K. 13. Adı-Soyadı: Şafak Yılmaz, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 37, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 11.01.2024.
- Resim 4. 54.** K.K. 13. Adı-Soyadı: Şafak Yılmaz, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 37, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 11.01.2024.

- Resim 4. 55.** K.K. 13. Adı-Soyadı: Şafak Yılmaz, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 37, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 11.01.2024.
- Resim 4. 56.** K.K. 13. Adı-Soyadı: Şafak Yılmaz, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 37, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 11.01.2024.
- Resim 4. 57.** K.K. 14. Adı-Soyadı: Mansur Erk, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 69, Eğitimi: İlköğretim (Lise Terk). Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 14.05.2024.
- Resim 4. 58.** K.K. 14. Adı-Soyadı: Mansur Erk, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 69, Eğitimi: İlköğretim (Lise Terk). Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 14.05.2024.
- Resim 4. 59.** K.K. 14. Adı-Soyadı: Mansur Erk, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 69, Eğitimi: İlköğretim (Lise Terk). Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 14.05.2024.
- Resim 4. 60.** K.K. 14. Adı-Soyadı: Mansur Erk, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 69, Eğitimi: İlköğretim (Lise Terk). Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 14.05.2024.
- Resim 4. 61.** K.K. 14. Adı-Soyadı: Mansur Erk, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 69, Eğitimi: İlköğretim (Lise Terk). Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 14.05.2024.
- Resim 4. 62.** İnternet: <https://seyriadem.com/wp-content/uploads/2019/08/karag%C3%B6z-1908-4-696x1024.jpg>, Erişim Tarihi: 22.01.2025.
- Resim 4. 63.** Yeni Adam Dergisi. Sırasıyla: S.269, (1940), S.280, (1940).
- Resim 4. 64.** “Karagöz Perdesi”. *Yurdun Sesi*, (1964), S.15, s.16.
- Resim 4. 65.** İnternet: https://www.unima.org.tr/wp-content/uploads/2023/08/1_Unima-Bulteni.pdf ve https://www.unima.org.tr/wp-content/uploads/2024/12/UTMM_13_12_24.pdf, (UNIMA Bülteni 1. ve 13. Sayı), Erişim Tarihi: 23.01.2025.
- Resim 4. 66.** İnternet: <https://kukasahne.com/egitim/karagoz-hacivat-tasviri-atolyesi>, Erişim Tarihi: 23.01.2025.
- Resim 4. 67.** K.K. 1. Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- Resim 4. 68.** K.K. 8. Adı-Soyadı: Umut Şafak Poyrazoğlu, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 38, Eğitimi: Lise, Mesleği: Kukla Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 13.04.2024.
- Resim 4. 69.** İnternet: <https://hacibayram.edu.tr/thbmer/ankara-sokum-muzesi?lang=tr-TR>, Erişim Tarihi: 25.01.2025.
- Resim 4. 70.** İnternet: <https://muze.yasayankoy.com.tr/tr/about>, Erişim Tarihi: 25.01.2025.
- Resim 4. 71.** İnternet: <https://www.altindag.bel.tr/#!/haberler/geleneksel-altinkoy-hasat-senligi-ne-bekliyoruz>, Erişim Tarihi: 25.01.2025.
- Resim 4. 72.** K.K. 13. Adı-Soyadı: Şafak Yılmaz, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 37, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, (Kişisel Arşivi). Derleme Tarihi: 26.01.2024.

KAYNAK KİŞİLER

- K.K. 1.** Adı-Soyadı: Haluk Yüce, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 70, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Tiyatro-Geleneksel Tiyatro, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 15.03.2024.
- K.K. 2.** Adı-Soyadı: Haluk Balaban, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 85, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Eğitimci/Araştırmacı/Seymen, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 08.07.2024.
- K.K. 3.** Adı-Soyadı: İsmail Hadi Poyraz, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 45, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Kukla ve Karagöz Sanatçısı, Gıda Sektörü, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 14.09.2024.
- K.K. 4.** Adı-Soyadı: Şinasi Çelikkol, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 77, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı (Yaşayan İnsan Hazinesi), Derleme Yeri: Bursa, Derleme Tarihi: 01.10.2024.
- K.K. 5.** Adı-Soyadı: İshak 2.Tekgöl, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 47, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 28.06.2024.
- K.K. 6.** Adı-Soyadı: Mustafa Mutlu, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 82, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 15.02.2023.
- K.K. 7.** Adı-Soyadı: Mehmet Tahir İkiler, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 60, Eğitimi: Lise, Mesleği: Geleneksel Tiyatro Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 22.11.2024.
- K.K. 8.** Adı-Soyadı: Mustafa Tivem, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 56, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 30.07.2024.
- K.K. 9.** Adı-Soyadı: Altan Alkan, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 54, Eğitimi: Yüksek Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 02.03.2024.
- K.K. 10.** Adı-Soyadı: Aliş Arkadaş, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 50, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 27.04.2024.
- K.K. 11.** Adı-Soyadı: Bahadır Bıyıklı, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 39, Eğitimi: Lise, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 11.05.2024.
- K.K. 12.** Adı-Soyadı: Yücel Özdemir, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 36, Eğitimi: Doktora, Mesleği: Akademisyen ve Karagöz Tasvir Sanatçısı, Derleme Yeri: Nevşehir, Derleme Tarihi: 25.05.2024.
- K.K. 13.** Adı-Soyadı: Şafak Yılmaz, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 37, Eğitimi: Lisans, Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 11.01.2024.
- K.K. 14.** Adı-Soyadı: Mansur Erk, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 69, Eğitimi: İlköğretim (Lise Terk). Mesleği: Karagöz Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 14.05.2024.
- K.K. 15.** Adı-Soyadı: Umut Şafak Poyrazoğlu, Cinsiyeti: Erkek, Yaşı: 38, Eğitimi: Lise, Mesleği: Kukla Sanatçısı, Derleme Yeri: Ankara, Derleme Tarihi: 13.04.2024.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Şafak YILMAZ
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti

Eğitim	Eğitim Birimi	Mezuniyet
Derece		
Lise	Bafra Kızılırmak Lisesi	2004
Lisans	Ankara Üniversitesi	2014

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2015-2018	Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi	Müze Rehberi
2018-2020	Altındağ Belediyesi	Usta Öğretici
2018-	Altıncöy Açık Hava Müzesi	Kukla ve Karagöz Sanatçısı

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Bronner, Simon J. (2018). “Halk Biliminin Dijitalleştirilmesi ve Sanallaştırılması”. (Çev. Şafak Yılmaz-Zehra Bayır). İnternet Folkloru: Netlore ve Netnografi. (Yay. Hzl. M. Öcal Oğuz vd.). Ankara: Geleneksel Yayınları. 45-94.

