

ABSTRACT

In this work Karagöz which is an important branch of the traditional Turkish theater was analyzed according to the Epic Laws of the Folkloric Narratives evaluated within the concepts of text based folklore and it has been tried to reveal the applicability of this law to Karagöz text over a sample play named “Ağalık”.

We confined our study with the text of the play named “Ağalık” which we chose among these plays because lots of the plays within the Karagöz repertoire hold a common form in structural and executive terms. However, occasionally we made references to certain samplings and emphases and thus to other plays and we tried to demonstrate the suitability of Karagöz to lots of the plays.

Within this context, it has been tried to show that this law applied in general to verbal and written folkloric narratives, may be applied to a style based on the sound / movement comics within the theatrical folkloric plays and which differs from others with its theatrical structure and thereby offers the opportunity to be analyzed on this basis.

Keywords: Ağalık, Axel Olrik, Epic Laws, Folk Narratives, Karagöz

GİRİŞ

Geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde gölge oyunu olarak Karagöz önemli bir yer teşkil etmektedir. Fakat bu oyunun Türk toplumunda ilk olarak ne zaman ortaya çıktığı ve kaynağı meselesi birçok araştırmacı tarafından uzunca bir süredir incelenmiş ve bu konuda farklı görüşler ortaya konulmuştur.

Türk gölge tiyatrosunun kökeniyle ilgili olarak araştırmacılar tarafından ortaya konulan görüşlerin genel ve düzenli bir listesini Andreas Tietze’de bulabiliyoruz. Tietze, **The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L. A. Mayer Memorial Foundation** adlı eserinde şimdiye kadar gerek Türkiye’deki gerek Türkiye dışındaki çeşitli araştırmacılar tarafından belirtilmiş olan görüşleri sekiz madde halinde sıralayarak köken ihtimallerinin çeşitliğini göstermiştir. Tietze’nin kronolojik olarak sıralamadan bir dipnotta verdiği bu görüşleri biz karşılaştırmanın daha kolay yapılabilmesi için kronolojik bir liste halinde burada yeniden belirtmenin faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Çeşitli teorilere göre, Türk gölge tiyatrosunun kökeni¹

AXEL OLRİK’İN HALK ANLATILARININ EPİK YASALARI BAĞLAMINDA

“AĞALIK” ADLI KARAGÖZ OYUNU ÇÖZÜMLEMESİ

THE ANALYSIS OF KARAGÖZ SHADOW PLAY CALLED “AĞALIK” IN THE CONTEXT OF EPIC LAWS OF FOLK NARRATIVE BY AXEL OLRİK

Uğur TUNCEL*

ÖZET

Bu çalışmada, geleneksel Türk tiyatrosunun önemli bir şubesi olan Karagöz’ün, metin merkezli halkbilimi kuramları içerisinde değerlendirilen Halk Anlatılarının Epik Yasaları’na göre bir incelemesi yapılarak bu yasanın “Ağalık” adlı örnek bir oyun üzerinden Karagöz metinlerine uygulanabilirliğinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

Karagöz repertuarı içerisindeki çoğu oyun yapı ve icra bakımından geleneksel ortak bir forma sahip olduğundan, incelememizi bu oyunlar içerisinde seçtiğimiz “Ağalık” adlı oyun metniyle sınırlı tuttuk. Fakat yeri geldikçe birtakım örneklemeler ve vurgulamalar dolayısıyla diğer oyunlara da atıfta bulunularak ele aldığımız yasanın, çoğu Karagöz oyununa uygunluğunu göstermeye çalıştık.

Bu bağlamda genellikle sözlü ve yazılı halk anlatılarına uygulanmış olan bu yasanın, seyirlik halk oyunları içerisindeki ses/hareket komiğine dayanan ve teatral yapısıyla diğerlerinden farklılık gösteren bir türe de uygulanarak inceleme yapmaya imkân tanıdığı gösterilmek istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ağalık, Axel Olrik, Epik Yasalar, Halk Anlatıları, Karagöz

* Arş. Gör., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı, ugurtuncel37@gmail.com

¹ Andreas Tietze, **The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L. A. Mayer Memorial Foundation**, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1977, s. 16.

1) Bursa'nın hâlâ başkent olduğu Osmanlı'nın ilk dönemlerinde Türkler tarafından geliştirilmiştir. (Popüler efsane 17. yüzyıl yazarı Evliya Çelebi tarafından bildirilmektedir.)²

2) Richard Pischel'e göre Hindistan kökenlidir ve Yakındoğu'ya Çingeneler tarafından getirilmiştir.³

3) Hermann Reich'e göre Türkler tarafından Bizanslılardan alınmıştır ve bu Antik Yunan Mimos⁴una kadar geriye gitmektedir.⁵

4) Çin kökenlidir ve batıya Moğollar ile Orta Asya Türkleri tarafından taşınmıştır.⁶

5) Orta Asya Türkleri tarafından yaratılmıştır.⁷

6) Hindistan kökenlidir ve Budizm'in yayılmasıyla birlikte oradan Orta Asya'ya yayıldı; Türkler onu korudular ve İslamiyet'in kabulünden sonra Anadolu'ya getirdiler.⁸

7) I. Selim'in Mısır'ı fethinden sonra, Mısırdan Osmanlı başkentine getirilmiştir (Mısırlı tarihçi İbn İyâs Selim'in gölge tiyatrosuna ilgisini ve onun kendisiyle birlikte İstanbul'a gelmesi için hayalîyi davet ettiğini kaydeder; Metin And bu görüşü desteklemektedir.)⁹

8) Sanatın Müslüman mirasının bir parçası olduğu İspanya'dan göç eden Yahudiler tarafından getirilmiştir bu yüzden de nihayetinde kökeni Mısır'a dayanmaktadır. (Metin And tarafından uzak bir ihtimal olarak zikredilmiştir.)¹⁰ şeklinde ifade edilmiştir.

Görülebileceği üzere oyunun kökenine dair farklı birçok görüş ortaya konulmuş ve bu görüşlerle ilgili tartışmalar neticesinde de tam bir mutabakat sağlanamamıştır. Biz bu tartışmalarla ilgili değerlendirmelerin çalışmamızın sınırlarını aşacağından bu konuya girmeyerek bunları ana hatlarıyla belirtmekle yetiniyoruz.

² Evliya Çelebi Mehmed Zillî İbn Derviş, **Evliya Çelebi Seyahatnâmesi**, C. 1, Tab'ı: Ahmed Cevdet, Dersaadet: İkdâm Matbaası, 1314, s. 654- 655.

³ Richard Pischel, **Die Heimat des Puppenspiels**, Halle a. S., 1900, s. 20 ve takip eden sayfalardan alıntıyla Tietze, a.g.e., s. 16.

⁴ Mimos (Yun. Mimos: öykünme) Antik çağda bir halk burleskî; taklit ve doğaçlamaya dayalı, ezgi ve dans, akrobasi ve soytarlık içeren, kısa, açık saçık, kaba güldürü. Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Boyut Yayınları, İstanbul 1992, s. 119.

⁵ Hermann Reich'in Der Mimos; ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch C.1, Berlin, 1903'te yer alan görüşleri için bkz. Metin And, "Karagöz, Mimos ve Reich", **Türk Dili**, C. 12, S. 144, 1963, s. 817-825.

⁶ George Jacob, **Türklerde Karagöz**, Çev: Orhan Şaik Gökyay, Bühraneddin Basımevi, İstanbul 1938, s. 3.

⁷ Sabri Esat Siyavuşgil, **İstanbul'da Karagöz ve Karagöz'de İstanbul**, Bühraneddin Basımevi, İstanbul 1938, s. 4.

⁸ Daha geniş bilgi için bkz. Nureddin Sevin, **Türk Gölge Oyunu**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1968, s. 1-20.

⁹ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla, Karagöz, Ortaoyunu**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969, s. 113.

¹⁰ And. a.g.e., s. 112.

Konuyla ilgili yapılan araştırmalardan hareketle genel olarak bu oyunun Türk toplumundaki ilk şeklinin Karagöz olarak ortaya çıkmadığını ve daha ziyade kaynaklarda hayâl-i zıll olarak adlandırıldığını söyleyebiliriz. Bu konuyla ilgili olarak Sabri Esat Siyavuşgil, "*Bizi Karagöz oyunlarının mahiyet ve mevzuları hakkında az çok tenvir edecek ilk vesikalar XVII. yüzyıla aittir. Bundan evvelki asırlardan kalma vesikalarda hayalin ancak adı geçer.*" diyerek oyunun Karagöz olarak adlandırılmasının XVII. yüzyıl¹¹ itibariyle gerçekleştiğini belirtmektedir. Bu bağlamda XVII. yüzyıl öncesine ait bazı kayıtlara bakacak olursak oyunun hayal ya da hayâl-i zıll olarak geçtiği görülecektir: "*İstanbul fatihi İkinci Mehmed hakkında, Türkçe Macarca kronik, Nürnberg 1685, şu malumatı veriyor: 'Anlaşıyor ki onun sarayında saray delilerine, ip canbazlarına, hokkabazlara ve buna benzeyen süfihadan hiçbirine müsaade edilmesini istemezdi.' Buna nazaran hayal tiyatrosu da onun sarayında bir ehemmiyet bulamazdı.*"¹² Yavuz'un 1517'deki Mısır seferinden bahseden Mısır tarihçisi İbn İyâs, 1312'de Bulak'ta basılmış olan **Bedâyi' ü'z-zuhûr fi vekâyi' i'd-dühûr**, adlı eserinde hayalle ilgili bilgi vererek: "*1517 senesi Cemaziyelevveli vakayii meyanında Birinci Selim'in Cize'de ikameti esnasında bazı geceleri huzurunda hayal oynattırıldığını ve bundan mahzuz olarak hayalîye ihsanlar verdiğini kaydetmekte ve Selim'in 'İstanbul'a avdet ettiğim zaman bunu beraber götürüyüm' dediğini ilave eylemektedir.*"¹³ Diğer bir örnek ise, Jacob tarafından da belirtilen fakat kendisinin ulaşamadığı, daha sonrasında Selim Nüzhet Gerçek tarafından bulunan Ebussud'un hayalle ilgili fetvası XVI. yüzyıla ait önemli bir belgedir: "*Mes'ele: Bir gece bir meclise hayâl-i zıll oyunu getirilip, imam ve hatip olan Zeyt ol mecliste bile olup, oyun ahurına değin bile seyreylese, şer'an imâmetinde ve hitâbetinde azle mustahak olur mu? Elcevap: Eğer ibret için nazar edip ehl-i hâl fikri ile tefekkür etti ise olmaz.*"¹⁴ XVI. yüzyıla ait sünnet düğünlerinde de hayale dair bilgi edinilebilmesi dolayısıyla belge olarak zikredebileceğimiz diğer bir kaynak tipi de sünnet düğünleridir. Hayal örneklerini görebileceğimiz bu sünnet düğünlerinin ilki

¹¹ Araştırmacıları hayalin XVII. yüzyıl itibariyle Karagöz'e dönüştüğü fikrine götüren iki kayıt mevcuttur. Bunlardan birincisi Karagöz ve Hacivat'a dair ayrıntılı bir rivayetin anlatıldığı Evliya Çelebi Seyahatnâmesidir. Bkz. Evliya Çelebi Mehmed Zillî İbn Derviş, **Evliya Çelebi Seyahatnâmesi**, C. 1, Tab'ı: Ahmed Cevdet, Dersaadet: İkdâm Matbaası, 1314, s. 654- 655. Diğeri ise Jacob (1862-1937) tarafından belirtilen Thévenot'tur. Jacob, "*Seyahati 1652-7'ye tesadüf eden Thévenot, hayal oyuncularının alekser Yahudilerden olduğunu haber veriyor ve XVII. asırdan evvel şimdiye kadar şarkta dahi zikredilmeyen Karagöz'ü ilk garplı olarak zikrediyor.*" demektedir. Bkz. George Jacob, **Türklerde Karagöz**, Çev: Orhan Şaik Gökyay, İstanbul, Bühraneddin Basımevi, 1938, s. 11. Ayrıca bkz. Jean De Thevenot, **1655-1656'da İstanbul ve Türkiye**, Çev: Reşad Ekrem Koçu, Çığır Kitabevi, İstanbul 1939, s. 27.

¹² Jacob, a.g.e., s. 5.

¹³ Selim Nüzhet Gerçek, **Türk Temaşası Meddah Karagöz Orta Oyunu**, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1942, s. 65 (1.bs. 1930).

¹⁴ Gerçek, a.g.e., s. 66. Ayrıca bkz. Ertuğrul Düzdağ, **Şeyhülislam Ebussuud Efendi'nin Fetvalarına Göre Kanuni Devrinde Osmanlı Hayatı= Fetava-yı Ebussuud Efendi**, Şule Yayınları, İstanbul 1998, s. 322.

1530 yılında Kanunî Sultan Süleyman'ın yaptığı düğündür, ikincisi şehzade Beyazıt ve Cihangir'in 1539'daki sünnet düğünleri, bir diğeri ise III. Sultan Murad'ın 1582'de oğlu Mehmed'in sünnetidir.¹⁵

Karagöz oyununun, XVII. yüzyıl itibariyle sosyal hayata dair konulara daha fazla değindiği ve toplumsal bir hiciv mahiyetini kazanarak gelişimini ve geleneksel teknik özelliklerini İstanbul merkezli bir şekilde tamamladığını söylemek mümkündür.¹⁶

Karagöz oyunlarının icra mekânı olarak ve de hayat tarzı yansımaları bakımından İstanbul büyük önem taşımakta ve bu oyunlara etki etmektedir. *“Hakikaten Karagöz perdesi, İstanbul’u bütün tipleriyle bütün örf ve adetleriyle aksettiren bir aynadır ve bu aynanın gözünden ne çarpık bir karakter, ne de yanpırı bir hadise kurtulur.”*¹⁷ Olayların cereyan ettiği yerler dolayısıyla İstanbul’un çeşitli yerleri, Hacivat’ın gösterdiği birtakım bilgiçlikler dolayısıyla şehrin edebî, sanatsal çerçevesi, Türk ve yabancı tipler ile bunlar etrafında oluşan vak’alar dolayısıyla İstanbul’un toplumsal hadiseleri ve inanç unsurları gibi birçok alanda bilgi sahibi olabiliyoruz. Bu bağlamda Karagöz oyunu saray, konak, kahvehane, han, açık alanlar vb. gibi İstanbul’un farklı sosyal tabakalarına hitap eden farklı yerlerde icra imkânı bulmuştur. Fakat şunu da önemle vurgulamalıyız ki, Karagöz oyunu uzun geçmişi boyunca sadece İstanbul merkezli olarak icra edilmemiş; halkın teveccühünü kazanması itibariyle oyun gerek Anadolu’da gerekse de o dönem Osmanlı coğrafyası içerisindeki değişik bölgelerde yayılma imkânı bulmuştur.

Karagöz oyununun gelişim serüveni içerisinde ilk şekli olarak adlandırabileceğimiz hayal veya hayâl-ı zıll’ın Şeyh Küşteri¹⁸ ile birlikte

¹⁵ Jacob, a.g.e., s. 5.

¹⁶ Bu konuyla ilgili önemli çalışmalara sahip olan Sabri Esat Siyavuşgil, gerek Selçuklu devrinde gerekse de Osmanlı İmparatorluğunun teşekkül devresi ve sonrasında Osmanlı Türklerince hayal oyununun bilindiğini; fakat bu devrede hayal oyununun Karagöz’e dönüştüğüne dair vesikanın olmadığını vurgular. Siyavuşgil bu konuyla ilgili olarak Evliya Çelebi Seyahatnâmesi, bazı şehrengiz, sürname ve yabancı seyyahların İstanbul’a dair notlarından örnekler vererek hayal oyununun Türklerce bilinen ilk şeklinin tasavvufî bir hüviyet taşıdığını ve XVII. yüzyıl itibariyle de satir halinde Karagöz’ün klâsik şekline dönüşerek İstanbul’da teşekkülünü tamamladığını belirtir. Daha geniş bilgi için bkz. Sabri Esat Siyavuşgil, *İstanbul’da Karagöz ve Karagöz’de İstanbul*, Bühraneddin Basımevi, İstanbul 1938, s. 5-16; Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz, Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, Maarif Matbaası, [y.y.] 1941, s. 72-75.

¹⁷ Sabri Esat Siyavuşgil, *İstanbul’da Karagöz ve Karagöz’de İstanbul*, Bühraneddin Basımevi, İstanbul 1938, s.16.

¹⁸ Küşteri, kaynaklarda Şüşteri, Tüsteri gibi farklı şekillerde de geçmektedir. Küşteri’ye dair Selim Nüzhet Gerçek ve Sabri Esat Siyavuşgil, Küşteri hakkında bilgi veren *Şakayık-ı Nu’maniye, Mir’at-ı Kâinat, Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Zühdet’ül- Vakâyi* adlı eserlerden hareketle İran’ın Şüşter, Küşter, yahut Tüster olarak kayıtlarda geçen bir kasabasının Bursa’ya geldiğini fakat bu eserlerde onun hayal ile bağına ve vefat tarihine değinmediğini belirtirler. Siyavuşgil, a.g.e., s. 37-38; Gerçek, a.g.e., s. 55. Gerçek, ayrıca *Tacüt-tevarih*’te hayalle bağına değinmemekle beraber I. Murad (1362- 1389) devrinde yaşadığının belirtildiğini söyler. Gerçek, a.g.e., s. 58. Şeyh Küşteri ve hayal oyunu Karagözle ilgili olarak kaynaklarda verilen bilgilerde farklılıklar olmasına rağmen hayaliler tarafından şeyh, Karagöz’ün piri olarak Bursa’da yaşamış bir zat olarak kabul edilmiştir.

tasavvufî bir özellik taşıdığını¹⁹; XVII. yüzyıl itibari ile ise artık Karagöz-Hacivat tiplerinin eklenmesi ve teknik özellikleri bakımından da olgunlaşarak klâsik şeklini alması bakımından oyunun komedi ve gündelik hayat unsurlarını taşımaya başladığı söylenilebilir. Karagöz daha sonra söz konusu bu klasik şekliyle geçmişten günümüze sosyal şartlara uyum sağlayarak devam edegelmiştir.

Karagöz oyunları hangi konuyu, hangi tip çevresinde işlerse işlesin hep komik öğeler ön plana çıkmaktadır. Acıklı bir sonla bittiği bilinen birtakım konular Karagöz’de komedyaya²⁰ şekline bürünür. Örneğin Tahir ile Zühre, Ferhad ile Şirin gibi dramatik halk hikâyeleri bile Karagöz oyunlarında komedyaya şeklinde sunulur ve bu hikâyelerdeki kavuşamayan sevdalılar Karagöz perdesinde kavuşurlar.²¹

“Karagöz’ün oyun repertuarı yirmi sekiz oyundan oluşmaktadır. Bu rakam, ramazan ayında Tanrıya tapınmakla geçirilmesi gereken “Kadir gecesi” dışındaki gecelerin sayısına denktir. Ne var ki, bilinen Karagöz oyunlarının sayısı bu rakamın üzerinde olup, Karagöz sanatçıları Ramazan aylarında onlar arasından seçtikleri yirmi sekiz oyunla kendilerine göre bir dağarcık meydana getirirler.”²² Cevdet Kudret Karagöz’ün gerek eski klasikleşmiş oyunlarını ve gerekse de daha sonradan bu repertuara dâhil edilmiş olan oyunlarını iki başlık altında tasnif eder: Kâr-ı kadîm (eski zaman işi: klasik), Nev-icâd (yeni uydurulmuş: Modern).²³

Halk edebiyatı inceleme sahasına giren çoğu edebi verim gibi Karagöz oyunları da sözlü yayılım, farklı hayalilerin icraları ve seyirci kitlesi itibariyle

¹⁹ Bizi burada hayal ya da hayâl-i zıll’ın tasavvufî bir özellik taşıdığına dair fikir yürütmemize götüren sebepler arasında XVII. yüzyıl öncesine ait Ebussuud’un fetvası, hayâl-i zılla dair bilgiler ile perde gazellerinde de hâlâ süren tasavvufî birtakım unsurlar zikredilebilir. Fakat şunu da belirtmeliyiz ki Karagöz oyunlarıyla ilgili şuan elimizde bulunan metinlerde tasavvufî yön yalnızca perde gazellerinde bulunup fasıl bölümlerinde buna rastlanılmamaktadır. Bu konuyla ilgili görüşler hakkında bkz. Gerçek, a.g.e., s. 65-66; Siyavuşgil, a.g.e., 1941, s. 31-32; Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969, s. 137.

²⁰ “Komedyaya, İ. Ö. 486 yılında, Dionisos adına düzenlenen şenliklerde filizlendi. ... Komedyaya da Tragedya gibi, dinsel inançlardan ortaya çıkmıştı. Cümbüş ve sarhoşluk, şaka ve saldırganlık Grek komedyasının kaynağında olan şeylerdi. ... Komedyaya insanların coşkun ve gülünç yanlarını dile getirirdi. Bunun için de, komedyada her şey, bir karikatür anlayışı içinde ele alınır, toplumsal, siyasal her türlü alay bir karikatürün çizgilerindeki ekonomi içinde verilir.” Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi (Başlangıçtan XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar)*, C. 1, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971, s. 40-41.

²¹ Mevlüt Özhan, *Kukla ve Gölge Tiyatrosu*, Bursa Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., Bursa 2010, s.29.

²² Cevdet Kudret, *Karagöz*, C.1, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968, s.22.

²³ *Kâr-ı kadîm oyunları*: Abdal Bekçi, Ağalık, Bahçe, Balık, Büyük Evlenme, Canbazlar, Câzûlar, Çeşme, Ferhad ile Şirin, Hamam, Kanlı Kavak, Kanlı Nigâr, Kayık, Kırınlar, Mandra, Meyhane, Orman, Ödüllü (Pehlivanlar), Salıncak, Sünnet, Şairlik, Tahir ile Zühre, Tahmiş, Ters Evlenme, Tımarhane, Yalova Safası, Yazıcı. Kudret, a.g.e., C. 1, s. 23. *Nev-icâd oyunları*: Aşçılık, Bakkal (Yangın), Bursalı Leylâ, Cincilik, Eczane, Hain Kâhya, Hançerli Hanım, Kerem ile Ash, Leylâ ile Mecnun, Sahte Esirci, Sahte Kedi, Ortaklar, Karagöz’ün Fotoğrafçılığı, Karagöz Dans Salonunda vb. Kudret, a.g.e., C. 1, s. 24.

çeşitlenmeye uğramıştır. Bu noktada özellikle seyirci kitlesinin icraya etkisi üzerinde durmak gerekirse;

Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu üzerine gerçekleştirilen araştırmalar seyircinin oyunlarda önemli bir belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Gerek toplum bütünlüğü içinde değerlendirilebilecek muhtemel (potansiyel) seyirci olsun; gerekse icrayı takip eden mevcut seyirci olsun, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda oyunun yapısında, sahne düzeninde, konusunda, gündemi ve cemiyeti takip ettirme noktasında etkili olmuştur.

Meddah Karagözcü ve Orta Oyuncular daha başarılı icra gerçekleştirebilmek için toplumu mercek altında tutmuş, seyirciyle sürekli temas halinde bulunmuşlardır. Seyircinin, yaşı, eğitim durumu, mesleği, cinsiyeti, psikolojisi, anlık tepkileri gibi özellikleri oyuncular tarafından dikkate alınmış, seyirciye göre oyunun icrası şekillenebilmiştir.²⁴

Dolayısıyla hayalîler de Karagöz oyun repertuarındaki herhangi bir oyunu, icra edecekleri mekânın seyirci kitlesine göre yeniden düzenlenmektedirler. Bu bağlamda “Ağalık” adlı oyunun sarayda, konakta ya da kahvehanedeki seyirciye göre icra farklılığı göstermesi de muhtemeldir.

Bu çeşitlenmeye ek olarak zamanla hayalîler bu oyunları icra edildikleri dönemin sosyal şartlarına göre yeniden düzenlemiş yahut insanların değişen eğlence, mizah anlayışlarına ve isteklerine göre yeni oyunlar üretmiş²⁵ ve üretmeye de devam etmektedirler.²⁶ Fakat Karagöz oyunlarının eski popülaritesini koruduğunu ve yaygın bir şekilde yaşadığını söylemek de oldukça güçtür. Bu bağlamda Karagöz oyunlarının teknik ve içerik bakımından güncellenmesine, zamana uygun bir şekilde yaşatılmasına dair kimi araştırmacılar tarafından olumlu ya da olumsuz fikirler ortaya atıldığını da söylememiz gerekmektedir.²⁷

²⁴ Abdulkadir Emeksiz, “Geleneksel Türk Tiyatrosunda Seyirci Odaklı İcra Farklılaşması”, **Dümbüllü İsmail Efendi ve Düinden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri**, [6-7 Kasım 2007/ İstanbul], İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., İstanbul 2008, s. 67.

²⁵ Bu konuya örnek teşkil etmesi açısından, Ünver Oral'ın hazırladığı ve Kitabevi yayınlarından *Karagöz Oyunları I, Kâr-ı Kadim*, Haz: Ünver Oral, Kitabevi, İstanbul 2007. Serinin ikinci ve üçüncü eserleri ise vurgulamak istediğimiz yeni oyunlar için önem arz etmektedir. Bunlar: **Karagöz Oyunları II, Nev- İcâd**, Haz: Ünver Oral, Kitabevi, İstanbul 2007; **Karagöz Oyunları III, Yeni**, Haz: Ünver Oral, Kitabevi, İstanbul 2007. Serinin ikinci ve üçüncü eserleri her biri farklı kişilerce oluşturulmuş dokuzar yeni oyunu içermektedir.

²⁶ Günümüz elektronik kültür ortamında Karagözle ilgili birtakım internet siteleri üzerinden bazı hayalîler çalışmalarıyla ilgili paylaşımlarda bulunmakta ve çeşitli yerlerdeki icralarıyla ilgili duyurular yapmaktadırlar. Bu da bu oyunun gerek performansa dayalı, modernize edilmiş geleneksel icrasının, gerekse de elektronik kültür ortamındaki icra ve bilgi paylaşımlarının devam ettiğini göstermesi açısından önem arz etmektedir.

²⁷ Bu konuyla ilgili daha geniş bilgi için bkz. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Karagöz Nasıl Dirilir”, **Yeni Adam**, S. 255, 1939, s. 10-11; İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Karagöz Nasıl Dirilir”, **Yeni Adam**, S. 256, 1939, s. 10-11; Kamil Toygar, “Türk Gölge Oyunu: Karagöz'ü Nasıl Yaşatabiliriz?” **Türk Folklor Araştırmaları**, C. 16, S. 313, İstanbul 1975, s. 7390; Orhan Asena, “Karagöz'ü Nasıl Diriltebiliriz?”, **Türk Tiyatrosu**, S. 423, 1977, s. 62-64; Ünver Oral, Karagöz Nasıl Yaşatılabilir?”, **Türk Edebiyatı**, S.

Bu çalışmada kâr-ı kadim oyunlar içerisinde değerlendirilen “Ağalık” yahut “Karagöz'ün Ağalığı” olarak adlandırılan oyun üzerinden Danimarkalı halkbilimci Axel Olrik'in (1864-1917), “Halk Anlatılarının Epik Yasaları”na göre bir inceleme yapılacaktır. İncelememizin ana çerçevesini bu oyun oluşturmakla beraber yeri geldiğinde diğer bazı oyunlardan da faydalanılarak konu aydınlatılmaya çalışılacaktır.

Olrik, söz konusu yasayı ortaya koyarken farklı toplumların anlatıları arasında tanışıklık duygusu uyandıracak şekilde birtakım içerik ve yapısal düzene ilişkin benzerlikler olduğunu vurgulamaktadır.²⁸ Bizim bu incelemeyle amacımız, genellikle sözlü ve yazılı halk anlatılarına uygulanmış olan bu yasanın, seyirlik halk oyunları içerisinde değerlendirilmekte olan ve daha ziyade ses/hareket komiğine dayanan Karagöz oyunları açısından nasıl bir sonuç verdiğini belirleyerek inceleme yapmaya imkân tanıyıp tanımadığını ortaya koymaktır.

1. Axel Olrik'in Halk Anlatılarının Epik Yasaları²⁹:

Olrik, halk anlatılarıyla ilgilenen herhangi bir kimsenin uzaktaki bir halkın edebiyatını okuyunca, bu halk ve onun geleneksel anlatılarının o kimseye şimdiye kadar tamamen yabancı olsa bile, bu anlatılarla daha önce karşılaşmış gibi bir duyguya kapıldığını vurgular.³⁰ Dolayısıyla kendi çevremizdeki bildiğimiz anlatılarla yabancı olduğumuz bir toplumun anlatıları arasında bir takım yapı ve işleyiş benzerlikleri hissedebiliriz.

Olrik, söz konusu olan bu tanışıklığı açıklamak için öne sürülen; “ilkel insanın ortak zihin özelliği ve bu özelliğe uygun olan doğa kavramı ile ilkel mitoloji” etkenlerini yeterli görmez ve bizi asıl çarpan nokta olarak; anlatıdaki dünya kavrayışının aşına olmasını değil, bazı hikâyeye özgü ayrıntılarla da tanışık olunmasını vurgular.³¹ Bu bağlamda asıl üzerinde düşünülmesi gereken nokta farklı toplumlara ait anlatılardaki birtakım ayrıntıların nasıl bir benzerlik gösterdiği ve bunların belli bir kural teşkil edip etmediğidir. Bu konu üzerinde çalışmalarını yürüten Olrik, yalnızca bir masal (märchen) biyolojisi veya sadece bir mit sınıflaması elde etmek için değil fakat sage adı verilen daha geniş bir kategori üzerinde daha sistemli bir bilim elde etmek için bu yaygın benzerliklerin bir araya getirilerek, bütün bu sage biçimlerinin meydana

147, İstanbul 1986, s. 39-41; Mustafa Mutlu, “Karagöz Yapım ve Oynatım Tekniğinde Yenilikler Neler Olmalıdır?”, **Milletlerarası Türk Folklor Kongresi-3**, (Bursa, 22-28.06.1981), Ankara 1983, s. 185-191.

²⁸ Axel Olrik, “Halk Anlatılarının Epik Kuralları”, **Milli Folklor**, C. 3, S. 23, Ankara 1994, s. 2.

²⁹ Olrik'in “Halk Anlatılarının Epik Yasaları” olarak bilinen bu metodu ilk olarak 1909 yılında “Epische Gesetze der Volksdichtung” adıyla *Zeitschrift für Deutsches Altertum* dergisinin 51. sayısında yayımlanmıştır.

³⁰ Olrik, **a.g.m.**, S. 23, s. 2.

³¹ Olrik, **a.g.m.**, S. 23, s. 2.

getirilmesinde ortak olan kurallara “halk anlatılarının epik kuralları”³² denebileceğini belirtir.³³

Axel Olrik'in önemli eserlerinden biri olan “Halk Anlatılarının Epik Yasaları” adlı çalışması halkbilimciler tarafından başlı başına bir teori olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın bir teori olarak değerlendirilmesindeki en önemli etmen, Fin yönteminin kuramsal çerçevesinin zayıf görülerek bir kuram olmaktan ziyade bir yöntem olduğu yönündeki eleştiridir. Böylelikle “Epik Kanunlar Teorisi”nin Fin yönteminin bu zayıflığını giderdiği söylenebilmektedir.³⁴

Olrik'in Epik yasalarını şu şekilde sıralayabiliriz:

- 1- Giriş ve Bitiriş Yasası
- 2- Yineleme Yasası
- 3- Üçleme Yasası
- 4- Bir Sahnede İki Yasası
- 5- Zıtlık Yasası
- 6- İkizler Yasası
- 7- İlk ve Son Durumun Önemi Yasası
- 8- Anlatımda Tek Çizgililik Yasası
- 9- Kalıplaştırma Yasası
- 10- Anlatı Mantiği Yasası
- 11- Büyük Tablo Sahnesi Yasası
- 12- Tek Entrika Yasası ve Epik Birlik- İdeal Epik Birlik Yasası
- 13- Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama Yasası

2. Epik Yasaların “Ağalık” Adlı Oyuna Uygulanması

2.1. “Ağalık” Oyunu:

İncelememize geçmeden evvel konunun daha iyi anlaşılabilmesi için ele almış olduğumuz “Ağalık” adlı oyuna bakacak olursak: Oyun klâsik formuyla giriş ve muhâvere olarak başlar. Daha sonra asıl olayın yer aldığı fasıl bölümü yer alır. Bu bölümde Acem, hoş sözler söyleyerek üzüntüsünü giderecek birini arar. Hacivat bununla ilgili olarak Karagöz'ü Acem'e yollar. Karagöz konuşmaları ve tavırlarıyla Acem'i eğlendirir ve Acem de ona bin dinar verir. Karagöz evine gider, güzel elbiseler giyer ve karısına bugün ağa olduğunu söyleyip evin önüne geçip oturur. Hacivat Karagöz'ün yanına gelir ve ağalık için ona yol yordam gösterir, kendisi de Karagöz'e kâhya olur. Hacivat konak

³² Olrik'in orijinal ismi “Epische Gesetze der Volksdichtung” olan yazısının Milli Folklor dergisindeki imzasız çevirisinde “Gesetze” kelimesi “kural” olarak tercüme edilmiştir. Bu kelime bazı çalışmalarda “kural”, “kanun”, “yasa” gibi farklı şekillerde kullanıldığından biz çalışmamızda bütünlük oluşturması amacıyla “yasa” kelimesini tercih ettik.

³³ Olrik, **a.g.m.**, S. 23, s. 2.

³⁴ Özkul Çobanoğlu, **Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**, 4. bs., Akçağ Yayınları, Ankara 2008, s. 114.

için lazım gelen işlere bakar ve önce Çelebi'yi hizmetkâr olarak Karagöz'e yollar. Çelebi neler yapacağını anlatır ve maaşta anlaşır gider. Sonra Hacivat Türk'ü aşçı olarak yollar. Karagöz ondan neler bildiğini öğrenir ve onunla da maaşta anlaşır. Daha sonra Hacivat Zenne'yi cariyeye olarak yollar. Karagöz onunla daha önce nerede çalıştığıyla ilgili konuşur ve onunla da anlaşır. Karagöz sonra köçek ister, köçekler gelir ve oynayıp giderler. Bunlardan sonra bir Ak Arap dilenci olarak gelir ve Karagöz'den dua karşılığında para ister. Son olarak da Beberuhi gelip Karagöz'e kapılanmak istediğini söyler ve Karagöz'ün onun boyuyla dalga geçtiği bir söyleşme olur. Bundan sonra kısa bir bitiş bölümü olur ve oyun sona erer.

İncelememizde metin olarak faydalandığımız “Ağalık” oyunu ilk olarak Hellmut Ritter tarafından Hayalî Nazif Bey'den dinlenilerek kaydedilmiş ve 1953'te neşredilen **Karagös, Türkische Schattenspiele** adlı eserinin üçüncü cildinde 265-296. sayfalarında yayınlanmıştır. Cevdet Kudret de “Ağalık” adlı oyun metnini buradan almıştır. Bu oyunun farklı çeşitlemeleri de mevcuttur. Bunlar: Wilhelm Radloff, Ignaz Kúnos, **Proben, Der Volksliteratur Der Türkischen Stämme VIII**, Haz. Saim Sakaoglu, Metin Ergun, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1998, s. 313- 323. (Orijinal Basım: Petersburg 1899), Hayalî Memduh, **Ağalık Faslı**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Belediye Yazmaları, No: K.65-I/1, [t.y.], 1-46 yk. (20x15,5 cm.), Sefer Mehmed, **Ağalık**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Belediye Yazmaları, No: K.1500, [t.y.], 33 yk. (22,5x15 cm), Hayalî Memduh, **Karagöz'ün Mirasyediliği**, Gayret Kütüphanesi-Karagöz Perdesi Külliyyatı: 2, İstanbul, 1338-1340 [1924], Mustafa Rona, **Karagöz'ün Ağalığı**, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1944.

2.2. Giriş ve Bitiriş Yasası

“Anlatı³⁵ birdenbire başlamaz ve birden bire bitmez. Bu ilkeye giriş yasası ve bitiriş yasası diyebiliriz. Anlatı durgunluktan coşkunluğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerden birinin başına gelen bir felaketi içeren sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunluğa giderek biter.”³⁶

Karagöz'de bu yasanın işleyişini daha iyi anlayabilmek için öncelikle oyundaki durgun ve coşkun tarafların tespit edilmesi gerekmektedir. Bu tespiti yapabilmek için de oyunun geleneksel bölümlenmesinin incelenmesi gerekmektedir. Oyunun genel yapısına baktığımızda Karagöz'ü başlıca dört bölümde incelemekteyiz:

Mukaddime (Giriş)

³⁵ Milli Folklor dergisinin 23 ve 24. sayılarında yer alan “Halk Anlatılarının Epik Kuralları” adlı çeviri metinde “Sage” kavramı kullanılmakla birlikte biz bu kavram yerine incelememizde ve yasanın maddeleriyle ilgili kısımlarında “Anlatı” kavramını tercih ettik.

³⁶ Olrik, **a.g.m.**, S. 23, s. 2.

Muhâvere (Karşılıklı Konuşmalar)

Fasıl (Ara)

Bitiş (Epilog)

Görülebileceği üzere Karagöz oyununun geleneksel yapısı içerisinde bulunan giriş ve bitiş bölümünü bu yasa çerçevesinde düşünebiliriz. Yani Karagöz'de olay birden bire başlayıp bitmemekte, ana olaya belli bir düzen içerisinde bir anlamda başlangıç hususiyeti gösteren semâî, perde gazeli, Hacivat'ın bir yâr-i vefâkâr, bir refik çağırışı gibi kısımlarla giriş yapılmakta ve olay yine belli bir düzen içerisinde bitiş kısmıyla sona ermektedir. Karagöz oyunlarının kendine mahsus özel başlama ve bitiş cümleleri vardır. Bu cümleler çoğu oyunda benzerlikler gösterir. Bu daha sonra ele alacağımız kalıplaştırma yasasıyla da ilgili düşünülebilir.

Karagöz oyununun başlangıcına değinmek gerekirse, oyun başlamadan önce perdeye bir göstermelik yerleştirilir. (Göstermelik, çiçek dolu saksı, fiskiyeli havuz, kalyon, dalyan, bir saksıda limon ağacı, vakvak ağacı, yaşam ağacı, gemi, denizkızı, çalgıcılar vb. süslerdir.) Göstermelik, "nâreke" denen kamış bir düdükten çıkarılan zırlıtlı bir sesle perdeden kaldırıldıktan sonra, oyunun mukaddime bölümü başlar.

Mukaddime (Giriş):

Hacivat öncelikle bir semâî söyleyerek perdede görünür; semâîyi bitirince, Hay Hak! diye seslenir ve bunun ardından bir 'perde gazeli' okur. Perde gazeli, Karagöz'ün geneline baktığımızda diğer kısımlardan farklılık gösterir; çünkü burada dünyadaki birtakım görüntülerin aslında gerçeğin gölgeleri olduğu yönünde Karagöz yapısıyla da bir anlamda bağlantılı, daha içe dönük daha felsefi birtakım söylemlerin olduğu bir şiir yer alır. Karagöz'ün perde gazeli kısmı gerek icracılar ve gerekse de bazı araştırmacılar tarafından Karagöz oyunundaki tasavvufi bir yöne de işaret eden şiirler olarak yorumlanmıştır.³⁷

Perde gazelinden sonra Tanrı'ya ve zamanın padişahına dua eder, yere kapanıp secde eder; kalkınca da: "*Her hâli latîf, etvârı zarîf bir yâr-ı vefâkâr olsa, oldukça Arabî ve Farisî bilse, biraz da fenn-i mûsikî ve şiirden anlasa, o söylese ben dinlesem, bendeniz söylesem o dinlese, huzzar-ı kirâm safâ-yâb olsa!... Diyelim, bu gece de işimizi Mevlâm rasgetire!... Yâr, bana bir eğlence! Yâr, bana bir eğlence!...*" diye seslenir, Karagöz, perdenin seyirciye göre sağ üst köşesinden atlayarak Hacivat'ın yanına gelir ve kavgaya tutuşurlar. Hacivat kaçır, perdede yalnız kalan Karagöz onun bağıra çağıra gürültü edip rahatsızlık

vermesinden şikâyet eder. Karagöz'ün öfkesi geçince, Hacivat yine gelir, ikisi arasında 'muhavere' başlar.³⁸

Bitiş (Epilog):

Bitiş bölümünün Karagöz oyununun en kısa bölümü olduğunu söyleyebiliriz. Bu bölüm, ana olay çözüme kavuştuktan sonra Karagöz'le Hacivat arasında geçen birkaç cümlelik kısa bir konuşmayı içerir. "Fasıl" bölümünde olayın konusuna göre kimi oyunlarda Karagöz ve Hacivat değişik kılıkalarda perdeye çıkmış olabilirler. Oyun sona erdikten sonra her ikisi de tekrar kendi klasik giysilerini giymiş olarak perdeye gelirler; Karagöz, Hacivat'ı gene döver, bunun üzerine Hacivat:

"Yıktın perdeyi eyledin vîrân!

Varayım sahibine haber vereyim hemân!"

diyerek çıkar, Karagöz de:

"Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola!

Yarın akşam "....." oyununda yakan elime geçerse, Hacivat, bak ben de sana ne oyunlar oynarım!" dedikten sonra çekilip gider; perde arkasındaki ışığın sönmesiyle de oyun sona erer.³⁹

Oyunun başlangıcında yani mukaddime bölümünde perdede sadece Hacivat vardır ve olay bu kısımda durgundur ve karmaşık bir hareket yoktur. Muhâvere bölümünden itibaren Karagöz'ün de perdeye gelmesiyle oyunda diyalog, hareketlilik, ses ve hareket komiklikleri başlar. Burada yasa çerçevesinde söz konusu edeceğimiz coşkunluğu ve düğüm noktasını ise fasıl bölümü teşkil eder. Çünkü bu bölümde oyuna ismini veren olay ortaya çıkar, bu olayın karmaşıklaşmasını sağlayan diğer tipler kendilerine mahsus müziklerle perdede görülür, gülmeceyi sağlayan diyaloglar ve hareketler artar. Fasılın sonuna doğru ise artık olay çözülmüştür ve bitiş kısmında Hacivat'ın perdeye gelip Karagöz'e geçmiş olsun demesi Karagöz'ün ona vurması ve ertesi gün icra edilecek oyunun belirtilmesi suretiyle işlevsel bir şekilde oyun sona erer. Dolayısıyla oyun giriş kısmıyla durgun şekilde başlayıp coşkunluğa doğru gider ve sonrasında da bitiş bölümüyle tekrar durgunluğa geçerek son bulur.

Genel özelliklerini verdiğimiz "Giriş" ve "Bitiş" bölümlerine "Karagöz'ün Ağalığı" oyunundan vereceğimiz örnekler konuyu daha somut ve açık hale getirecektir.

Ağalık oyunundan;**GİRİŞ**

"HACİVAT- (Semâîyi söyleyerek perdeye gelir)

O nühüfte gamzelerden bunu kim recâ ederdi

³⁷ Konuyla ilgili olarak bkz. Pakize Aytaç, "Karagöz'ün Perde Gazellerinde Tasavvuf" **Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri**, [27-29 Nisan 2006], Yay. Haz.: M. Öcal Oğuz, Yeliz Özay, Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, Ankara 2006, s. 162-183.

³⁸ Cevdet Kudret, **Karagöz**, C. 1, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968, s. 18-19.

³⁹ Kudret, **a.g.e.**, C. 1, s. 22.

Bu nigâh-i âşinâî neden iktizâ ederdi

Gice gördüm encümende bün ü nahl-i nâ-revende
Ki rakîb ile çemende çelebim safâ ederdi”

Bundan sonra ise,
“Hay Hak!

(*Perde gazeli 'ni okur*)

Çeşm-i insâfa beyâz-i perde hikmet gösterir
Mebde-i icâd-i âlemde işâret gösterir

Pertev-i şems-i hakikatten uyandı şem'ası
Sîreti ibret-nümâdır gerçi sûret gösterir

Bu hayâl-i cünbüsü seyr eyle zir-i perdeden
Âdeme bir özge şevk ile meserret gösterir

Hak Şehinşâh-i cihânın şevket ü dârâtını
Eylesin pâyende Sultânım adâlet gösterir

Râşidâ durdukça dünyâ sağ ola Şâh-i cihan
Sâyesinde her kişi hâlince râhat gösterir

Huzur-ı erbâb-ı safâda, nazargâh-ı ehl-i dehâda, yani şu bezm-i zevk-efzâda icrâ-yi lû'biyyâta ibtidârdan evvel cenâb-ı Hâlık-i kevn ü mekân, her ân ü zamân, duâ-yi tezâyüd-i ömr ü ikbâli uhde-i ubûdiyyetimize farz olan şevketlü, kudretlü, kemâl-i mehâbetlü pâdişâh-i zi-şân Sultan Mehemed Han efendimiz hazretlerini ilâ âhir-id-devrân erîke-pîrâ-yi şevket ü şân buyursun! vird-i bî-riyâsımı îsâl-i kabûlgâh-i Mennân ederiz:

Âlemi Sultan Mehemed âdilin
Şem'a-i ikbâli tenvîr eylesin

beyt-i güzîniyle tezyin-i zebân-i müsâdakât-beyân eylerim (*Secdeye kapanır, yeri öper*)
Efendim, demem o demek değil:

Nâdanlar eder sohbet-i nâdânla telezzüz
Dîvânelerin hem-demi dîvâne gerektir

beyt-i güzînin müeddâsınca şu meydân-i meserrette her hâli lâtif, etvârî zarîf bir yâr-i vefâkâr, bir refik-i gam-güsârım olsa, oldukça Arabî Fârisî bilse, bâzı fûnûna da

vukufu olsa, biraz da fenn-i mûsikî ve şiirden anlasa, musâhabete başlasak, o bendenize tatlı tatlı söylese, bendeniz de haddim olmayarak ona güzel güzel cevap versem, bu vesîle ile huzzâr-ı kirâm safâ-yâb olsa.

Diyelim: Bu gece de işimizi Mevlâm rast getire!
(*Tegannîye başlar*)

Yâr, bana bir eğlence! Yâr, bana bir eğlence!”⁴⁰

Yukarıda örneğini verdiğimiz bölümle birlikte oyuna giriş yapılmakta, daha sonra icra geleneğine göre “muhâvere” ve “fasıl” bölümleriyle oyuna devam edilmektedir. Fasil bölümünde ortaya çıkmış olan vak'anın çözüme kavuşmasıyla birlikte genel oyun içerisinde kısa bir bölümü teşkil eden “bitiş” icra edilir;

BİTİŞ

“(Hacivat gelir; Karagöz eve gider, elbisesini değiştirir, tekrar gelir)

HACİVAT: İyi misin, Karagöz? Geçmiş ola!

KARAGÖZ: Müteveffâ kargalar gözünü oya! (*Vurur*)

HACİVAT: Karagöz, elin, ayağın kırılımsın!

KARAGÖZ: Kenetlenir yine vururum! (*Vurur*)

HACİVAT: Yiyecek ekmek bulma!

KARAGÖZ: Devlet millet sayesinde has francala yer yine vururum! (*Vurur*)

HACİVAT: Yıktın perdeyi, eyledin vîrân!

Varayım sahibine haber vereyim hemân! (*Gider*)

KARAGÖZ: Şikeste beste ma'zûr! Her ne kadar sürc-i lisân ettikse af ola!

Yarın akşam “.....” oyununda yakan elime geçerse, Hacivat, bak ben de sana neler yaparım! (*Gider*).⁴¹

“Ağalık” oyunundan verdiğimiz giriş ve bitiş bölümlerinin benzerlerini diğer oyunlarda da görmek mümkündür. Karagöz oyunlarının hayalîler tarafından icraları esnasında oyunun başındaki semâî ve perde gazeli değişiklik gösterebilir. Çünkü hayalîler oynayacakları fasla göre repertuarlarındaki uygun semâî ve perde gazellerini seçebilir, aynı semâî ve perde gazellerini başka oyunlarda da kullanabilir. Fakat bu kısımlardaki belli cümleler kalıp şeklinde aynıdır ve bazı değişiklikler gösterir. Bitiş bölümü ise hemen hemen tüm oyunlarda yapı olarak benzer şekilde görülmektedir.

2.3. Yineleme Yasası

“Anlatıda, ne zaman çarpıcı bir sahne ortaya çıkarsa durum olayın akışını kesmeyecek şekilde uygunsa, sahne yinelenir. Bu sadece gerilimi sağlamak için

⁴⁰ Kudret, a.g.e., C. 1, s. 97-100.

⁴¹ Kudret, a.g.e., C. 1, s. 137.

değil, aynı zamanda anlatının boşluklarını doldurmak için de geçerlidir. Yineleme, bazen gerilimi arttırıcı bazen basittir.”⁴²

Karagöz oyunlarında bu yineleme yasası birkaç şekilde görülmektedir; yinelemenin oluşmasındaki ana etken Karagöz'ün yanlış anlamasıdır. Öncelikle bir cümle, kelimenin yinelenmesini söyleyebiliriz. Karagöz oyunlarındaki ana güldürü unsuru olan yanlış anlaşılmalarda/ters anlamalar dolayısıyla Karagöz söylenen bazı şeyleri doğru olarak anlayamaz ya da karşısındakinin sorduğu birtakım şeylere doğru cevap veremez. Bu yüzden diyaloglarda sorulan, anlatılmak istenen şey ya aynen ya da farklı biçimde birkaç defa tekrar edilir.⁴³ Bu sebeple biz çalışmamızda bu söz tekrarlarını yineleme olarak aldık.

Karagöz oyunlarındaki bir diğer yineleme ise sahnenin yinelenmesi şeklinde görülür. Bunu iki şekilde görmekteyiz. Birincisi; Karagöz yapmak istediği, amaçladığı şeyi gerçekleştirmeye çalışır fakat yanlış anlaması dolayısıyla başarılı olamaz ve her defasında doğru olduğunu düşündüğü şekliyle sahne yinelenir. Sahne yinelemesinin ikinci şekli ise aynı sahnenin Karagöz dışındaki farklı tiplerce yinelenmesi fakat Karagöz'ün de bu sahnelere bir şekilde müdahil olmasıdır.⁴⁴

İncelememizde ele aldığımız “Ağalık” oyunundaki yinelemeye bakacak olursak, buradaki yinelemenin Karagöz aracılığıyla sahnenin tekrar edilmesi şeklinde olduğu görülecektir.

⁴² Olrik, a.g.m., S. 23, s. 3.

⁴³ Bu duruma güzel bir örneği Kanlı Nigâr oyununun muhavere bölümünden verebiliriz:

HACİVAT- (Gelir) Ne dedin Karagöz

KARAGÖZ- (Gelir) İstakrazoz.

HACİVAT- Değil, efendim istakoz.

KARAGÖZ- İstakrazoz.

HACİVAT- Karagöz, senin dilin dönmüyor.

KARAGÖZ- Benim dilim makinale mi?

HACİVAT- Öyleyse, bilâder heceleyelim!

KARAGÖZ- Nerede geceleyelim?

HACİVAT- Senin sözlerin saçma sapan.

(...)

HACİVAT- Elif sin esa: is

KARAGÖZ- Herif ile seyis

HACİVAT- “Herif ile seyis” değil! Elif sin esa: is

KARAGÖZ- Herif sin iki seyis

(...)

HACİVAT- Kaf ze ötür: koz

KARAGÖZ- Kaf ze ötür: koz

HACİVAT- Ne oldu?

KARAGÖZ- Beykoz

HACİVAT- Değil, a canım! Kaf ze ötür: koz. Kudret, a.g.e., C. 2, s. 309-312.

⁴⁴ Sahne yinelenmesinin Karagöz dışındaki farklı tiplerce gerçekleştiği ve Karagöz'ün de buna müdahil olduğu örnekler için bkz. Kayık oyunu fasıl bölümü, Kudret, a.g.e., C. 2, s. 373-395; Yalova Safâsi oyunu fasıl bölümü, Kudret, a.g.e., C. 3, s. 345-373; Salıncak oyunu fasıl bölümü, Kudret, a.g.e., C. 3, s. 57-81.

“**KARAGÖZ:** Vay Efendim! Akşam-ı şerifler hayırlar olsun!... (*Acem cevap vermez.*) Efendim, evet!... Teşrif-i teşerrüfünüzden müteşerrif oldum!... Kulunuz bu gibi şeyleri iltizâm-pezîr buyururum... (*Karagöz, Hacivat'a gider.*) Hacivat, bu herif dilsiz, lâkırdı etmiyor.

HACİVAT: (*İçeriden*) Sen ona patı çak⁴⁵

KARAGÖZ: (*Perdeye gelir.*) Vay efendim! (*Acem'e vurur.*)

ACEM: Pes ki biyô!⁴⁶ Pes ki biyô!

KARAGÖZ: (*İçeri gelir.*) Hacivat, bu herifin evden çıkarken karnımı doyurmak yok mu?

HACİVAT: Neden?

KARAGÖZ: Neden olacak? Herif, vurur vurmaz, ‘Pestil pilâv, pestil pilâv!’ diye bağırmağa başladı.

HACİVAT: Hay Allah mütahakkımı versin! Canım, git, de ki: ‘Hacivat’ın tarif ettiği adam benim!’ de.

KARAGÖZ: (*Gelir.*) Baksanıza a, efendim! Hacivat’ın tarife defterleri varmış, verin!

ACEM: Pes ki men mugayyid miyem, mugayyid miyem,

KARAGÖZ: Ben mümeyyiz miyim? (*İçeriden*) Hacivat, dedim ki: ‘Hacivat’ın tarife defterleri varmış!’ dedim; ‘Pes ki men mugayyid miyem, pes ki men mugayyid miyem?’ dedi.

HACİVAT: Canım, öyle değil. ‘Hacivat Çelebi’nin tarif ettiği Karagöz benim!’ de.

KARAGÖZ: (*Perdeye gelir.*) Baksan a, Acem baba! Hacivat Çelebinin tahin yediği çanağı verin!

ACEM: Pes ki men tahin yemerem! Pes ki men tahin yemerem!

KARAGÖZ: Tahin yemezsen ziftin kökünü ye! (*İçeriden*) Yine anlatamadık, Hacivat!

HACİVAT: Kalın kafalı adamsın! ‘Hacivat’ın tarif ettiği adam benim’

KARAGÖZ: Sensen gitsen e!

HACİVAT: Benim dediğim gibi söyle.

KARAGÖZ: Peki. (*Gelir.*) Hacivat Çelebi’nin terâvihe gittiği feneri verin!

ACEM: Pes ki men terâvihe getmerem! Pes ki men terâvihe getmerem!

KARAGÖZ: (*İçeriden*) ‘Ben terâvihe getmerem!’ diyor.

HACİVAT: (*İçeriden*) Sen ne dedin?

KARAGÖZ: (*İçeriden*) ‘Hacivat Çelebi’nin terâvihe gittiği feneri verin!’ dedim.

HACİVAT: Vay kalın kafalı herif vay! Haydi git, de ki: ‘Hacivat’ın gönderdiği sâde Karagöz benim’ de. (...)⁴⁷

⁴⁵ Temannâ etmek, selâm vermek.

⁴⁶ “biya”, gel.

⁴⁷ Kudret, a.g.e., C. 1, s. 112-113.

Bu yanlış ya da ters anlamalar böylece devam edip gitmektedir. Buradaki amaç da görüleceği üzere bir eğlence, güldürü oluşturmaktır. Bu tip bir yineleme ve yanlış anlaşılma da bunu sağlayan önemli unsurlardır.

2.4. Üçleme Yasası

Yineleme her zaman üç sayısına bağlıdır. Fakat üç sayısı aynı zamanda kendi başına bir yasadır. Hepimizin bildiği gibi üç sayısı masalda ve mitlerde ve hatta basit yerel efsanelerde sayısız kez ortaya çıkar. ...Üç geleneksel anlatılarda karşılaşılan insan ve nesnelere en yüksek sayısıdır.⁴⁸

Formel sayılardan biri olan üç, halk anlatılarında sıklıkla görülebilmektedir. Özellikle masalarda “padişahın üç oğlu”, “üç güzel kız”, “üç arkadaş”, “üç zorlu engel”, “üç canavar” vb. şeklinde yedi, dokuz, kırk gibi diğer formel sayılarla birlikte karşımıza çıkan üç sayısını ve bununla bağlantılı olarak da “üçler yasanın” Karagöz oyunlarında görememekteyiz. Zira Karagöz oyunları içerisinde ne kahraman sayısı ne de yinelemeyle bağlantılı olarak üçler yasanın bir örneğinin olmadığını söyleyebiliriz.

“Ağalık” oyunu üzerinden bu yasanın incelendiğimizde genellikle halk anlatıları olay örgüsü içerisinde yer alan ve sıklıkla küçük olan üzerinde düğümün olduğu üç kahraman yapısının burada söz konusu olmaması; bununla birlikte yinelemelerin de üçten fazla olması dolayısıyla bu yasanın Karagöz işleyişine uymadığını söylemek mümkündür.

2.5. Bir Sahnede İki Yasası

“İki, aynı zamanda ortaya çıkan en yüksek kişi sayısıdır. Aynı zamanda ortaya çıkan üç kişiden her birinin kendi kişilikleriyle rol alması geleneğin bozulması demektir. ... Bütün anlatı boyunca sadece iki kişi aynı sahnede ortaya çıkar. ... Bir Sahnede İki Yasası, yine önemli olan Zıtlık Yasası'yla birbirini tamamlamaktadır.”⁴⁹

Karagöz oyunlarına baktığımızda, giriş, mukaddime, fasıl ve bitiş olmak üzere tüm bölümlerde genel olarak aynı anda iki kişinin konuşmasını görürüz. Gerçekten de epik yasaların bu maddesi doğrudan Karagöz oyununa uymaktadır. Oyunda sahnedeki karakterler değişir fakat kişi sayısı genelde ikidir. Bu aslında gölge oyunu için de en uygun olanıdır. Çünkü gölge sanatçıları genellikle tek başlarına tasvirleri oynattıklarından üç tipin aynı sahnede oynatılması, seslendirilmesi gerçekten de güçlük doğurabilir. Karagöz sahneleri içerisinde üç kişinin aynı anda sahnede olduğu oyunlar da vardır. Fakat bu tip sahnelerde biri öne çıkar diğer ikisi ise aynı tip şahıslar konumuna

⁴⁸ Olrik, a.g.m., S. 23, s. 3.

⁴⁹ Olrik, a.g.m., S. 23, s. 4.

geçerler.⁵⁰ Yani diğer ikisi biraz daha silik, ikinci tip karakter konumundadırlar. Bir başka şekilde ise üçüncü kişi bazen evin içinden, bazen tavan arasından, bazen pencereden, bazen de bir şey içinden (küfe, sandık gibi) seslenerek kendisi gözükmebilir.

Ağalık oyunundan;

(...)

“**HACİVAT:** Canım, sizin evde taife-i nisâdan kimse yok mu?

KARAGÖZ: Bizim evde davulcu esnafından kimse yok.

HACİVAT: Canım, sizin odabaşı yok mu?

KARAGÖZ: Hacivat, ben handa oturmuyorum, kendi evimde oturuyorum.

HACİVAT: Anladım, bilâder. Sizin evde kaşık düşmanı yok mu?

KARAGÖZ: Bereket versin, Hacivat, bizim komşunun tekir kedisine! Evde hiçbir tane bırakmadı.

HACİVAT: Neyi bırakmadı?

KARAGÖZ: Kaşık düşmanlarını.

HACİVAT: ‘Kaşık düşmanı’ dediğin kim oluyor?

KARAGÖZ: Kim olacak? Fareler.

HACİVAT: Değil efendim. Sizin evde bacı yok mu?

KARAGÖZ: Ulan, budala herif! Bir karıya ne kadar isim taktın?

HACİVAT: Ona seslen de ipi koyuversin.

KARAGÖZ: İyi hatırıma getirdin. Abla!

KARAGÖZ'ÜN KARISI: (İçeriden) Ne var, herif?

KARAGÖZ: Kuzum ablacığım, acele ile çıkarken çamaşır ipi ayağıma doladı, asıldım.

KARAGÖZ'ÜN KARISI: (İçeriden) Çamaşırıcının kızı ile basıldın mı?

KARAGÖZ: Al lâkırdı anlayanın biri daha!”⁵¹ (...).

Örnekte de görüleceği üzere bir sahnede öncelikle Karagöz ve Hacivat'ın diyalogları görülmekteyken daha sonra Karagöz'ün karısı da sahneye dâhil olur fakat o içeriden konuşmaktadır.

(...)

“**KARAGÖZ:** Ayda kaç kuruş istiyorsun?

TÜRK: Beş yüz guruş.

KARAGÖZ: Beş yüz kuruş çok. Üstüne başına yaparım, ayda sana üç yüz kuruş.

TÜRK: Peki efendim.

⁵⁰ Buna örnek olarak Bursalı Leylâ oyununun fasıl bölümündeki bir sahneyi gösterebiliriz. Bu sahnede aynı anda üç kişi görülür. Bunlar: Hacivat, I. Zenne, II. Zenne'dir. Bu sahne de biz aynı anda üç kişiyi görmekle beraber Hacivat dışındaki iki zenneyi aynı seviyede biraz daha silik tipler olarak görmekteyiz. Aynı fasılın ilerleyen bölümlerinde Karagöz, Ramazan, Bayram; Karagöz, Zeybek, Arnavutlar üçlü şekilde görülmektedir. Fakat ana tiplerimiz olan Karagöz ve Hacivat dışındakiler bu fasılda da görüleceği üzere aynı seviyede ikincil tipler olarak karşımıza çıkar. Böylelikle biz aslında öne çıkan üç farklı tipi sahnede görmemekteyiz ki bu da “bir sahnede iki yasanın” ile uyumludur. Bu örnek için bkz. Kudret, a.g.e., C. 1, s. 286-294.

⁵¹ Kudret, a.g.e., C. 1, s. 102-103.

KARAGÖZ: Yatağımı al da gel!

(*Türk gider, Hacivat gelir*)

HACİVAT: Nasıl, Karagöz Bey, ahçıyı beğendiniz mi?

KARAGÖZ: Pekâlâ, beğendim.

HACİVAT: Daha başka ne istersiniz?

KARAGÖZ: Cârîye isterim.

HACİVAT: Ben şimdi gider, esir pazarında bir cârîye bulur, zât-ı âlînize gönderirim.⁵² (...)

Bu sahnede de Karagöz ve Türk iş konusunda görüşürler, konuşmaları bitince sahneden Türk ayrılır, Karagöz'ün yanına Hacivat gelir ve bu sefer ikisi konuşmaya devam ederler.

Bazı muhavere ve ara muhavere istisna tutulursa, fasıl haricinde Karagöz ve Hacivat dışındaki diğer tiplerin genellikle perdede bulunmadığını; fasılda da genelde Karagöz ya da Hacivat'la birlikte –Hacivat-Acem, Karagöz-Çelebi, Karagöz-Zenne vb. şeklinde– yer aldıklarını söyleyebiliriz:

“**HACİVAT:** İran'da ne isimle yâd olunursunuz?

ACEM: İran'da Hâce Serfirâz'ın oğlu Baba Nukûd deyelle”⁵³ (...)

“**ÇELEBİ:** Arz edemedim efendim. Bir zât-i âli-kadri arıyorum

KARAGÖZ: Madem ki Kadri Beyi arıyorsun, mahalle kahvesinden sor.

ÇELEBİ: Anlatamadım efendim. Bir şey sormak isterim.”⁵⁴ (...)

“Ağalık” oyununda da örneğine rastladığımız şekliyle bazen Hacivat ve Karagöz dışındaki diğer tiplerin de kendi aralarında küçük diyaloglarını görebilmekteyiz. Fakat genel olarak fasıl bölümlerini incelediğimizde bunlar oldukça yaygın bir örnek teşkil etmemektedir:

“**KARAGÖZ'ÜN KARISI:** Bizim herif bu akşam ağa oldu.

HÜRMÜZ HANIM: Yakışır ya! Deveye kazaklık! - Dürdane Hanım, hû!”⁵⁵ (...)

Dolayısıyla örneklerde de görüleceği üzere biz Karagöz sahnesinde genellikle aynı anda iki kişiyi görmekteyiz ki bu, *bir sahnede iki yasa* ile güçlü bir şekilde uyum göstermektedir.

2.6. Zıtlık Yasası

“Anlatıda her zaman kutuplaşma vardır....Bu temel zıtlık, epik yapısının önemli bir yasadır: Genç ve ihtiyar, büyük ve küçük, insan ve canavar, iyi ve kötü. Zıtlık yasa, anlatının başkahramanlarından, özellikleri ve eylemleri başkahramana zıt olma gereksinimiyle belirlenen diğer bireylere kadar etkili olur.”⁵⁶

⁵² A.e., s. 130.

⁵³ A.e., s. 107.

⁵⁴ Kudret, a.g.e., C. 1, s. 123.

⁵⁵ A.e., s.118.

⁵⁶ Olrik, a.g.m., S. 23, s. 4-5.

Karagöz oyunlarına baktığımızda bu zıtlık yasadını öncelikle başkahramanlar olan Karagöz ve Hacivat'ta görmekteyiz. Bu iki kahraman tamamen birbirinin zıttıdır. Karagöz oyunları büyük oranda bu zıtlık ve çekişme üzerine kuruludur.

Karagöz: “Özü sözü bir düşündüğünü söylemekten çekinmeyen, patavatsız bir kişi olduğu için ikide bir zor durumlara düşer; gücü yeten herkes onu aşağılar, bütün çapraşık hallerde kabak onun başına patlarsa da paçayı kurtarır; en zor durumlarda dahi neşesini kaybetmez. Çoğu zaman işsiz kalır, Hacivat'ın bulduğu işlere girer.”⁵⁷

Hacivat'ın davranışları ve kullandığı dil olarak kendini bilgili, görgülü gösterme çabasının zıttı olarak Karagöz halka daha yakın bir tiptir ve Hacivat'a oranla oldukça sade ve halk diliyle konuşur. Karagöz karşısındaki kişilerin çoğunlukta yabancı kelime ve terkiplerden oluşan ifadelerini fakat azımsanmayacak oranda da Türkçe kelime ve sade ifadeleri de birtakım ses benzerlikleriyle ters anlar.

Hacivat: Yukarıya doğru kıvrık sakalıyla, kurnaz görünüşüyle her hareketi önceden hesaplanmış bir tiptir. Hacivat karşılaştığı olayları her zaman kabullenmeye hazırdır, düzen ve güçten yanadır. Herkesin huyuna suyuna göre konuşur, içten pazarlıktır, insanların her türlü anlaşmazlıklarında arabuluculuk yapar. Karakter davranış olarak her türlü kalıba girmeye uygundur. İnsanların kusurlarına göz yumar, onlara öğüt verir yol gösterir. Okumuş, çelebi bir görünüşü vardır ama bilgisi yüzeyseldir. Bilim, sanat, edebiyat vb. hemen her konuda biraz bilir, görgü kurallarına uyar, iş yapmaz ama işi organize eder veya kurur.⁵⁸

Ağalık oyunundan;

(...)

“**HACİVAT:** İşte, Karagöz'üm, o Acem'in pederi İran'dan Tahran'a gelirken vefât etmiş.

KARAGÖZ: Pazardan tarhana getirirken Vefa'ya mı gitmiş?

HACİVAT: Bak habise! Yani esnâ-yi râhta füc'eten mürd olmuş.⁵⁹

KARAGÖZ: Ayvansaray'da bekçi Kürd'ü mü bulmuş?

HACİVAT: Bak şu münasebetsize! Yani yolda pederi ölmüş.

KARAGÖZ: Ulan, deminden beri böyle söylesen e! E, sonra?

HACİVAT: Sonra, bilâder, Tahran'a gitmiş, orada oturamamış.

KARAGÖZ: Buraya mı gelmiş oturmak için?

HACİVAT: Nihayet, “belki hüznümü izâleye muvaffak olurum” diyerek İstanbul'a gelmiş.

KARAGÖZ: Hasan Ağa ile fıstıklı lokum yiyerek İstanbul'a mı gelmiş?

HACİVAT: “Eğlenirim” diye İstanbul'a gelmiş.

⁵⁷ Kudret, a.g.e., C. 1, s. 27.

⁵⁸ Özhan, a.g.e., s. 26-27.

⁵⁹ Esnâ-yi râhta füc'eten mürd olmuş: Yolda birden bire ölmüş.

KARAGÖZ: E, sonra?

HACİVAT: Sonrası, Karagöz'üm, eğer şimdi bu Acem'in kalb-i gamnâkini ferahnâk edecek olursan, sana birçok dînâr verecek.

KARAGÖZ: Nasıl, nasıl? Eğer Acem'in karnabaharını kebab edersem bana enginar mı verecek?"⁶⁰ (...)

Hacivat kullandığı kelimeler ve bahsettiği konular itibariyle eğitim görmüş, bilgili, aydın bir kişi olduğunu vurgulamaya çalışır. Bunun tam zıttı Karagöz ise onun konuşmasını sürekli yanlış ya da ters anlayarak cahil bir kişi görüntüsü sergilemektedir.

Buna ek olarak Karagöz oyunundaki ana ve diğer tipler dolayısıyla sosyal hayata dair saray-halk, eğitilmiş-cahil, erkek-kadın, kibar-kaba vb. birtakım zıtlıklardan da bahsetmek gerekmektedir. "Ağalık" oyunundan örnek vermek gerekirse, Hacivat ve Çelebi'yi eğitilmiş tipler arasında zikretmenin doğru olacağı kanaatindeyiz. Özellikle Çelebi, Avrupaî giyinişi, kibar tavırları, İstanbul ağzıyla güzel konuşması, şiir okuması vb. özellikleriyle eğitilmiş ve üst sınıfa mensup bir görüntü sergiler. Bu tip kimi zaman varlıklı bir ailenin mirasyedi çocuğu kimi zaman da işsizdir. Ama her iki durumda da söz konusu özelliklerini sergilemektedir. Hacivat'ın da her konudan anlar görüntüsü, kibar, güzel ve İstanbul ağzıyla konuşmaları dolayısıyla onu eğitilmiş, saraylı kısma dâhil edebiliriz. Her iki tipin de doğrudan saraylı olduğunu söyleyemsek de tavırları, konuşmaları ve sergiledikleri görüntü dolayısıyla söz konusu zıtlığın bir kanadını teşkil ettikleri kanaatindeyiz. Bunlar aynı zamanda kibar tiplerdir. Bunlara karşılık Karagöz ve Türk⁶¹ ise halktan kimseleri temsil etmektedirler. Bu tipler aynı zamanda herhangi bir okumuşlukları olmaması, kimi zaman ortaya koydukları sert, çatışmacı tavırları ve konuşma tarzları dolayısıyla cahil ve kaba görünüş sergileyen tipler olarak düşünülebilir.

Karagöz oyunu tek bir cinsiyetin hâkim olduğu bir oyun değildir. Karagöz perdesinde çoğu zaman zenne tipiyle diğer erkek tipleri birtakım münasebetler dolayısıyla bir arada görülebilir. Karagöz'deki zenne tiplerinin neredeyse tamamı olumsuz özellik taşımakta, hafifmeşrep tavır, eğlence ve dedikoduyla öne çıkmaktadırlar. Dolayısıyla birtakım cinsî, ahlakî ve sosyal hadiseler dolayısıyla kadın erkek zıtlığı da Karagöz perdesinde görülebilmektedir.

Görüleceği üzere Karagöz oyunlarındaki bu çeşitli zıtlıklar çeşitli sosyal yönleri yansıtmakla beraber büyük oranda, oyunun temel dayanağı diyebileceğimiz komik olanı, mizahı oluşturmaktadır.

⁶⁰ Kudret, a.g.e., C. 1, s. 111.

⁶¹ Türk tipi oyundan oyuna çeşitlilik göstermekte ve farklı mesleklerle ve isimlerle anılabilmektedir. Bazen Kayserili, bazen Bolulu aşçı, Kastamonulu oduncu, yoğurtçu vb. şekillerde karşımıza çıkabilir. Ağalık oyununda ise aşçı olarak görülmektedir.

"Nükte (wit, esprit), mizah (humor), komik (comic) ve fıkra (joke) gibi tabirler çoğu defa birbirlerinin yerine geçecek şekilde kullanılmaktadır."⁶² Erol Güngör nükte, fıkra ve komiği daha umumi bir tabir olan mizah mevhumu içinde ele alarak şöyle tanımlar: "Birtakım harekî veya kelâmî unsurların gülme reaksiyonu uyandıracak şekilde manalı bir organizasyona kavuşması."⁶³ Tam da bu tanıma uygun olarak, klasik formunu aldıktan sonra Karagöz oyunlarının hareket ve söz unsurlarının oluşturduğu mizahla öne çıktığını söyleyebiliriz.

Araştırmacılar mizahın oluşmasındaki üç önemli unsur üzerinde durmaktadırlar. Bunlar: Tezat, mübalağa ve sürprizdir.⁶⁴ Halk anlatılarının epik yasalarının bir maddesi olarak zıtlık yasasıyla Karagöz oyunlarındaki mizahî yapının oluşmasında da önemli bir rol oynayan tezat unsurlarının uyumluluğu gerek incelememiz gerekse daha önceki araştırmaların⁶⁵ ortaya koyduğu neticeler açısından önem arz etmektedir.

2.7. İkizler Yasası

"İki kişi aynı rolde ortaya çıktığında, bunların ikisinin de küçük ve zayıf olarak betimlendiğini gözlemleyebiliriz. Bu iki tip yakından ilişkili iki kişi, zıtlar yasasından uzaklaşarak ikizler yasasının etkisi altına girer. 'İkizler' kelimesi burada geniş anlamda ele alınmalıdır. Bu, hem gerçek ikizler hem de aynı rolde olan iki kişi anlamına da gelebilir. ...İkinci derece de gelen tipler çift olarak ortaya çıkmaktadır."⁶⁶

Karagöz oyunlarının başkahramanlarının Karagöz ve Hacivat olduğunu söyleyebiliriz. Oyunların ana iskeletini de bu iki tipin güldürüye dayanan diyalog ve fiziksel hareketleri oluşturmaktadır. Fakat oyunları şekillendiren, oyunlar için olmazsa olmaz ikinci dereceden önemli tipler de vardır. Bunlar, Çelebi, Beberuhi, Tiryaki, Tuzsuz Deli Bekir, Zenne, Arap, Çerkez, Arnavut, Yahudi, Rum, Laz, Acem, Frenk vs. tiplerdir. Bunlar her oyunda bulunmamakla beraber oyunun konusuna uygun en az iki tanesi Karagöz ve Hacivat'la birlikte düğümü oluşturan ana olaya dâhil olmaktadır.

Bu kişiler ikizler yasası çerçevesinde ele alındığında buradaki ikizlik gerçek manadaki ikizlik değil, rol olarak aynı görevi üstlenenlerin ikizliğidir diyebiliriz. Zira bu kişiler oyunların kompleks bir hal almasını, tek düzelikten kurtulmasını sağlayan gerekli kişilerdir. Aynı sahnede bu kişilerin ikisi ortaya çıktığında çoğu zaman tip olarak bu kişiler birbirlerinin önüne geçemezler.

⁶² Erol Güngör, *Kelâmî Sahada Estetik Yapı Organizasyonu*, Ötügen Neşriyat, İstanbul 1999, s. 23.

⁶³ Güngör, a.e., s. 24.

⁶⁴ Mizahı oluşturan tezat, mübalağa ve sürpriz unsurları ile bunların birtakım anlatılardan örnekleri hakkında daha geniş bilgi için bkz. Güngör, a.g.e., s. 23-47.; Abdulkadir Emeksiz, *Bir İstanbul Kahramanı Bekri Mustafa (İnceleme-Metin)*, Mühür Kitaplığı, İstanbul 2010, s. 38-40.

⁶⁵ Bu konuyla ilgili olarak yapılmış deneysel bir çalışmanın neticeleri ve daha önce ortaya konulmuş görüşlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Güngör, a.g.e., s. 55-64.

⁶⁶ Olrik, a.g.m., S. 23, s. 5.

Ağalık oyunundan;

“**KARAGÖZ'ÜN KARISI:** (*İçeriden*) Bana baksan a, Hürmüz Hanım, hû!

HÜRMÜZ HANIM: (*İçeriden*) Ne var, kardeşim?

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Duydun mu?

HÜRMÜZ HANIM: Hayrola!

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Bizim herif bu akşam ağa oldu.

HÜRMÜZ HANIM: Yakışır ya! Deveye kazaklık! - Dürdane Hanım, hû!

DÜRDANE HANIM: (*İçeriden*) Ne var, kardeşim?

HÜRMÜZ HANIM: Duydun mu?

DÜRDANE HANIM: Hayrola!

HÜRMÜZ HANIM: Karagöz bu akşam ağa olmuş.

DÜRDANE HANIM: Yakışır ya! Kel başa şimşir tarak! - Nazlı hanım, hû

NAZLI HANIM: (*İçeriden*) Ne istiyorsun, kardeşim?

DÜRDANE HANIM: Duydun mu?

NAZLI HANIM: Hayrola!

DÜRDANE HANIM: Karagöz bu akşam ağa olmuş.

NAZLI HANIM: Vay musibet vay!⁶⁷

Örnekte de olduğu gibi bu tip sahneler oyunun ikinci derece önemli kişileri arasında geçer. Bunlar karagöz oyunlarının geneline baktığımızda olayın ilerleyişinde, ana çerçevesinde olması gereken, bize konunun, problemin oluşumunu veren sahnelerdir. Fakat yukarıda da açıkladığımız gibi bu sahnelerin ikizler yasası çerçevesinde ikinci derece ortak rol alanlar bakımından değerlendirilmesi gereklidir. Fakat genel olarak Karagöz oyunlarını incelediğimizde bu yasanın örnekleri görülmekle birlikte çok yaygın olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü yukarıda isimlerini saydığımız bu ikinci dereceden tiplerin diyalogları genellikle ya Karagöz'le ya da Hacivat'la birlikte. Yani bu tipler birinci dereceden tiplerle (Karagöz ve Hacivat) ortaya çıkmaktadırlar ki bu durum ikizler yasasını engellemektedir. Dolayısıyla Karagöz-Zenne, Hacivat-Acem, Karagöz-Çelebi vb. diyalogların ikizler yasasına pek uymadığı görülecektir.

Yukarıda belirttiğimiz örneği aynı zamanda bir sahnede iki yasası kapsamında da değerlendirebiliriz. Karagöz oyunlarının geneline baktığımızda aynı anda iki kişi konuşurken diğer kişilerin konuşmaları burada olduğu gibi - içeriden- ifadesiyle dışarıda tutulmakta ve aynı sahnede iki kişinin ortaya çıkması sağlanmaktadır.

2.8. İlk ve Son Durumun Önemi Yasası

“Bir sürü kişi veya nesne peş peşe ortaya çıkınca en önemli kişi öne gelir. Buna rağmen sonuncu gelen kişi anlatının duygudaşlık doğurduğu kişidir. Bu ilişkiyi denizcilik terimleriyle ifade edebiliriz; ‘Baş Tarafın Ağırılığı’ (das Toppgewicht)

ve ‘Kıç Tarafın Ağırılığı’ (das Achtergewicht). Anlatının ağırlık merkezi her zaman Achtergewicht'te yatmaktadır.”⁶⁸

Karagöz oyunlarında bu yasa için söz edebileceğimiz yer fasıl bölümüdür. Çünkü bu bölüm olayın gerçekleşmesi dolayısıyla aynı zamanda oyuna adını veren kısımdır. Burada ana ve yardımcı karakterler birlikte bir olayı sahnelerler. Burada olay ya başından itibaren ya da daha sonradan hep Karagöz'ün etrafında geçer. Bu olaylarda bazen Karagöz farkında olmadan, bazen de bizzat kendisi olayın içine girerek merkeze oturur. Dolayısıyla oyunun öne çıkan en önemli kişisi Karagöz'dür.

Oyunun hareket ve merkez noktası fasıl bölümüdür. İlk ve son durum bu bölümde, kendi içerisinde başlangıç ve bitiş olarak belli bir önem taşır. Yani entrikanın bütüncül olarak verilmesi bu bölüm sayesinde. “Ağalık” oyunu için düşündüğümüzde, Karagöz önce Hacivat'ı kendisine kâhya yapar daha sonra da ağalığı için gerekli olan birtakım kişileri ondan göndermesini ister. Hacivat'ın gönderdiği her yeni tiplerle birlikte perde yenilenir. Karagöz'le bu gelen kişi arasında yanlış/ters anlamalar ve alaylarla örülü mizahî söyleşmeler başlar. Burada anlatının duygudaşlık doğurduğu kişi sonuncu gelendir. Örneğin Hacivat Karagöz'ün yanından gittikten sonra Çelebi, Karagöz'e uşak olmak için gelir ve bu konuyla ilgili söyleşme başlar. Çelebi'den sonra Türk, aşçı olmak için gelir ve söyleşi aşçılıkla ilgili devam eder. Ondan sonra gelen Zenne ile de cariyelik ile ilgili söyleşme olur. Görüleceği üzere her yeni gelen tiplerle perde yenilenir ve söyleşi mevzuu değişir. Karagöz olayların etrafında döndüğü önemli kişi olarak perdede sabit kalmakla beraber yanına gelen tipler değişen her perdenin son kişisi olarak ağırlık merkezini teşkil etmektedir. Çünkü perdede yapılan her yeni mizahî söyleşme onlar üzerinden ortaya çıkmaktadır.

Dolayısıyla anlatının ağırlık merkezi Olrik'in ifadesiyle Achtergewicht'te yani “Kıç Tarafın Ağırılığı”nda yatmaktadır. Genel olarak Karagöz oyunlarının söz konusu fasıl bölümüne baktığımızda olayda yer alacak olan diğer birçok tipler genelde bu bölümde ortaya çıkıp düğümün oluşmasına etki eden rollerini icra ederler ve olay bir karmaşıklık, bir hareket kazanmaya başlar. Daha sonra da Karagöz üzerinden, bir şekilde onun müdahalesiyle sonuçlanır.

2.9. Anlatımda Tek Çizgililik Yasası

“Halk anlatısı bir olay çizgisini bir başkasıyla karıştırmaz; halk anlatıları her zaman tek çizgilidir. Eksik kalan ayrıntıları tamamlamak için geriye dönüş yapmaz. Eğer daha önceki olaylar hakkında bilgi vermek gerekiyorsa; bu bir konuşmanın içinde verilir.”⁶⁹

⁶⁷ Kudret, a.g.e., C. 1, s. 117-118.

⁶⁸ Axell Olrik, “Halk Anlatılarının Epik Kuralları-II”, *Milli Folklor*, C. 3, S. 24, Ankara 1994, s. 4.

⁶⁹ Olrik, a.g.m., S. 24, s. 4.

Karagöz oyunlarında anlatının belli bir sistemi vardır. Bu sistemde zaman hep ileriye doğru akar. Oyun semâî ve perde gazeliyle başlar, sonra muhavere bölümünde Karagöz-Hacivat diyaloglarıyla devam eder. Muhâverede konuşmalar dolayısıyla asıl iki karakter tanıtılır. Sonra fasıl bölümüyle asıl olay gerçekleşir. Bitiş bölümüyle de oyun sona erer. Bu ileriye doğru giden bir oyun sistemidir. Hiçbir oyunda önce fasıl sonra muhavere vb. değişmelere rastlanmaz. Her şeyin bir sırası vardır. İşte bu sıra zaman olarak ileriye dönüktür. Karagöz oyunlarında genelde geriye dönüş görülmez. Ayrıca Karagöz oyunlarında önceki olaylar hakkında bilgi vermek gibi bir şeye de pek rastlanmaz. Çünkü Karagöz oyunlarının sayısı hayli fazla olmasına rağmen hiçbirinin arasında her hangi bir bağ yoktur. Her oyun kendi başına bir bütünlük arz eder. Diyalog içerisinde de geçmişe dönük bir bilgi yok gibidir.

Anlatımda tek çizgилilik yasasını yukarıda özetini de vermiş olduğumuz “Ağalık” oyunu üzerinden inceleyecek olursak oyun, Karagöz ve diğer tiplerin diyalogları yanlış/ters anlamalar, dalga geçmeler vb. mizah unsurlarıyla örülü olarak bir akış hâlinindedir. Karagöz’ün bir tiple diyalogu biter diğeriyle başlar ve ana olay çerçevesinde oyun ileriye doğru tek çizgi halinde devam eder. Ayrıca bu süreç içerisinde herhangi bir geri dönüş veya geriye dönük hatırlatma unsurları görülmediğini de söyleyebiliriz.

2.10. Kalıplaştırma Yasası

“Aynı çeşitten iki insan veya durum elverdiği ölçüde değişik değil, elverdiği ölçüde birbirine benzerdir. ...Hayatın böyle katı üsluplaştırmasının kendine özgü bir estetik değeri vardır. Gereksiz olan her şey atılmış ve sadece gerekli olanlar göze çarpıcı bir durumda ortaya çıkarılmıştır.”⁷⁰

Karagöz oyunlarında kalıplaştırma yasasını iki şekilde görüyoruz;

- 1- Bölümlerdeki ve kurgudaki kalıplaştırma.
- 2- Kişi özelliklerindeki kalıplaştırma.

Bu iki kalıplaştırma şekli Karagöz oyunlarının tamamında ortak olarak görülebilmektedir.

Karagöz oyunları yukarıda da bahsedildiği üzere giriş, muhavere, fasıl ve bitiş olmak üzere dört bölümden oluşur. Tüm Karagöz oyunlarında bu bölümleri bu sırayla görürüz. Bölümlerin hiçbir zaman özelliklerinde bir değişim gözlenmemiştir. Yani bölüm sırası ve bölüm içerisindeki çeşitli unsurların (Perde gazeli, semâî, tekerleme, çeşitli nidalar vb.) kullanılması dolayısıyla oyunlarda sağlam bir kalıplaştırmadan söz edebiliriz. Bu bağlamda semâî, tekerleme ve muhaverelelerin belli bir düzen içerisinde, belli yerlerde söylenmesi

⁷⁰ Olrik, a.g.m., S. 24, s. 4.

de oyunun bu kalıplaşmış bölüm düzeni ve kurgusundan kaynaklanır. Bölümlerde birtakım unsurların kalıplaşmış şekilde yer alması ve bunların diğer oyunlarda da kullanılabilmesine güzel bir örneği Hayalî Memduh’un Atatürk Kitaplığı’ndaki yazma eserinde görebilmekteyiz. Hayalî, bu yazma eserlerinden birinde oyunlarında kullandığı se-mailer ve tekerlemeleri, diğer bir kaçında ise muhaverelelerini toparlamıştır.⁷¹ Böylelikle Hayalî icra edeceği oyunların kalıp özellik gösteren kısımları için bir havuz oluşturmuş bulunmaktadır. Bu sayede Hayalî icra edeceği bir fasıl için uygun gördüğü semâî, tekerleme ve muhavereyi seçerek oyununu sürdürmektedir. Bu bize aynı zamanda Hayalî’nin bir oyunu her seferinde belli söyleşmeler açısından yeniden kompoze ettiğinin bir göstergesidir. Zira Karagöz oyunları için belirli bir metin formatının olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Örneğin “Karagöz’ün Ağalığı” adlı oyunu Hayalî Memduh farklı icra ortamlarında ve farklı dinleyici kitlelerine göre farklı semâî, tekerleme ve muhavere bölümleriyle yeniden kompoze edebileceği gibi aynı oyunu farklı hayaliler oyunun kalıplaşmış bölüm formatına uymak koşuluyla farklı semâî, tekerleme ve muhavereleler kullanarak icra edebilirler. Karagözle ilgili şimdiye kadar neşredilmiş eserlerdeki aynı adlı oyunların çeşitlemelerinde farklı perde gazelleri, semâîler, tekerlemeler, muhavereleler ve ara muhaverelelerden oluşan yeni metin özellikleri görülebilmemesinin de bu sebeple olduğunu söyleyebiliriz.

Bölüm ve kurgudaki kalıplaştırmaya ek olarak belli bölümlerde sarf edilen sözcük grubu ya da cümlelerden de kalıplaştırma bağlamında söz edebiliriz. Özellikle giriş ve bitiş bölümlerinde, çoğu farklı oyunda ya tamamen ya da küçük farklarla benzerlik gösteren birtakım söz grupları ya da cümleler bulunmakta; bunlar bir kalıp şeklinde aynen tekrar edilmektedir. Bunlardan birkaç örnek vermek gerekirse:

Giriş bölümünde;

Hacivat’ın “Hay Hak!”, “Diyelim: Bu gece de işimizi Mevlâm rast getire!”, “Yâr, bana bir eğlence! Yâr, bana bir eğlence!” cümleleri; yine aynı bölümde Karagöz’ün “Sen gidersin de ben durur muyum? Ben de gideyim îdgâha, dolaba, dilber seyrine! Bakalım âyine-i devran ne sûret gösterir!” gibi ifadeleri,

Bitiş bölümünde;

Hacivat’ın kullandığı “Yıktın perdeyi, eyledin vîrân! Varayım sahibine haber vereyim hemân!” cümlesi; Karagöz’ün oyunun sonunda “Her ne kadar sürc-i lisân ettikse of ola!”, “Yarın akşam ‘.....’ oyununda yakan elime

⁷¹ Atatürk Kitaplığı Demirbaş No: Bel_Yz_K.000062-02, Hayalî Memduh Bey, **Karagöz Oyunları: Semailer, Tekerlemeler**, t.y., 62 yk.; Atatürk Kitaplığı Demirbaş No: Bel_Yz_K.000063-02, Hayalî Memduh Bey, **Karagöz Oyunları: Akıl, Nasihat, Gülgeç vd. Muhavereleler**, t.y., 49 yk.; Atatürk Kitaplığı Demirbaş No: Bel_Yz_K.000065-01/02, Hayalî Memduh Bey, **Karagöz Oyunları: Bilmece Muhaveresi**, t.y., 11 yk.; Atatürk Kitaplığı Demirbaş No: Bel_Yz_K.000062-05, Hayalî Memduh Bey, **Karagöz Oyunları: Külbasti, Gül ve Sahte Hasta Muhavereleleri**, t.y., 39 yk.

geçerse, Hacivat, bak ben de sana neler yaparım!” cümleleri bir kalıplaştırma örneği olarak verilebilir.

Yukarıda belirtilen cümleler, her oyunda mutlaka görebileceğiniz kalıp cümlelerdir. Ayrıca bu kalıplaştırma sayesinde Karagöz oyunlarının kendine has üslubu da oluşmuştur.

Kişi özellikleri bakımından da Karagöz oyunlarında bir kalıplaştırma görüyoruz. Karagöz oyunlarında belirli bir tiplleşme olduğundan her tip kendine has dil, üslup ve tek yönlü belirli davranış, hareket özelliklerine sahip olup, bu özellikleriyle oyunun konusunu teşkil eden olay içerisinde rollerini icra ederler. Aşağıda sıraladığımız tipler belirtilen bu özellikleriyle özdeşleşmişlerdir.

İncelememiz çerçevesinde “Ağalık” adlı oyundaki şahıs kadrosuna bakacak olursak;⁷²

Celebi: Kibar aile çocuğudur, gençtir, incelmış, nazik, züppe, İstanbul ağzıyla konuşur. Ya mirasyedir, ya da züğürttür. Güzel konuşmasını, şiir okumasını, eğlenceyi, gezmeyi seven vefasız bir âşıktır. **Beberuhi:** Altı Kulaç ya da Pişbop olarak da bilinir. Çabuk, duraksız konuşur, işi gürültüye, bağırtyaya, yaygaraya getirip sövüp sayar. Yılışık, densiz ve laf getirip götüren bir tiptir. Karagözle alay eder, Karagöz de onun boyunun kısalığıyla alay eder. **Tiryaki:** İstanbul ağzıyla konuşur. Tütün, nargile, kahve, esrar gibi keyif verici şeylere düşkündür. Belli bir uğraşı yoktur, boş gezer, konuşmasının orta yerinde uyuklamaya, horlamaya başlar. Gönlü kocamış diye bilinir. **Zenne:** Zenne ya da oyun argosunda gaco denilen kadınlar çok çeşitli yaş ve toplumsal sınıflardan kişilerdir. Bunlar ahlak kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, kalpsiz, maddî değerlere önem veren, kurnaz, hafifmeşrep kişilerdir. **Arap:** Arap iki türlü olur: Ak Arap ve Kara Arap. Oyunlarda tüccar, dilenci, deveci, uşak, lala vb. olabilir. Aptaldır, zor anlar, Arapça kelimeler kullanır. **Acem:** İran'dan ya da Azerbaycan'dan gelir, varlıklıdır. Eli açık, gönlü yüce, mübalağacı ve şiire düşkündür. Tüccar, tömbekici, tefeci ya da antikacı olarak perdeye çıkar. Hep eğlence, dalkavukluk arar, eğlendirenlere bol para verir. **Türk:** Kastamonulu oduncu, Bolulu aşçı, yufkacı, yoğurtçu vb. Bekçi, Leblebici olarak karşımıza çıkar. Boyu uzun, tavırları kabadır. Bunların bir çeşitlemesi de daha incelmış, daha açık göz Kayserili ya da Karamanlıdır.⁷³

Karagöz oyunlarındaki kişi özellikleri bakımından kalıplaştırmanın bir başka yönü ise, her tipin kendine mahsus kalıp bir müzikle perdeye gelmesi, belirli söz, hitap kalıpları kullanmaları ve belirli şekillerde davranış, hareket kalıpları sergilemeleridir.

⁷² Kişi özelliklerindeki kalıplaşmayı göstermek için çalışmamızın sınırları dâhilinde sadece “Ağalık” oyunundaki tipleri belirtmiş bulunuyoruz.

⁷³ Bu kısım, Metin And, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1977, s. 290-316'dan özetlenmiştir.

Tiplerle ilgili belirtilen bu özellikler oyun değişse bile farklılık göstermeyip kalıp şeklinde aynı kalmaktadır. Yani Çelebi “Bakkallık” oyununda başka özellik, “Ağalık” oyununda başka özellik sergilememektedir ve bu, tüm tipler için geçerli bir husustur. Bu kalıplaştırmalarla Karagöz oyunlarında gereksiz tip oluşması önlenmiş, tüm oyunlar için sabit, belli bir şahıs kadrosu oluşmuştur.

2.11. Anlatı Mantığı Yasası

“Ortaya konulan temaların konunun ana hatlarını etkilemesi gereklidir ve üstelik bu etki temaların anlatı içindeki ağırlığı ile doğru orantılı olmalıdır. Anlatının bu mantığı her zaman doğal dünya ile ölçülemez. Animizme ve hatta mucize ve büyüye olan eğilim onun temel kuralıdır. Her şeyden önce onun kabul edilmesi büyük ölçüde entrikanın iç tutarlılığına dayanır.”⁷⁴

Karagöz oyununun da kendine has bir anlatı mantığı vardır. Bu mantık daha çok çatışma, tartışma ve yanlış anlaşılmalardan, bir güldürü, eğlence elde etme şeklinde zuhur eder. Karagöz oyunlarının genelinde ana özelliğin gülmece olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu özellik kendine has bir konu ve kahraman profili oluşturacaktır. Şahıslar bu ana mantığa göre konuşacak, onun gerektirdiği şekilde davranacaktır. Bu çatışma ve tartışmayı en güzel şekilde sağlayan Karagözün diyaloglardaki yanlış anlamalarıdır. Mesela;

Karagöz'ün Ağalığı Hacivat

Acem'in kalb-i gamnâkini ferah-nâk
edecek olursan sana birçok dinâr
verecek
Dilgir
Dinar
Diyar-ı İran'dan bir zât
Duvak düşkünü
Esnâ-yı râhta füc'eten mürd olmuş
Gürûh-i seleden değilim

Karagöz

Acem'in karnabaharını kebab edecek
olursam bana enginar mı verecek⁷⁵
Kevgir⁷⁶
Enginar⁷⁷
Diyar-ı ayrandan kızartma⁷⁸
Dudağı düşmüşü⁷⁹
Ayvansaray'da bekçi kürdü mü
bulmuş⁸⁰
Kirli köseleden değilim⁸¹

⁷⁴ Olrik, **a.g.m.**, S. 24, s. 5.

⁷⁵ Cevdet Kudret, **Karagöz**, C.1, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968, s. 111.

⁷⁶ Mustafa Rona, **Karagöz'ün Ağalığı**, Türkiye Yayınevi, [y.y.] 1944, s. 30.

⁷⁷ Rona, **a.g.e.**, s. 21.

⁷⁸ Muhittin Sevilen, **Karagöz**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, s. 122.

⁷⁹ Mustafa Rona, **a.g.e.**, s. 49.

⁸⁰ Kudret, **a.g.e.**, s. 111

⁸¹ Kudret, **a.g.e.**, s. 120.

Hacivat Çelebi'nin ta'rif ettiği Karagöz benim! De
 Hacivat'ın ta'rif ettiği adam benim! De
 İnci
 İran'dan Tahran'a gelirken vefât etmiş
 Müjdelerim
 Refikayla niza etmişiniz
 Serpuş
 Servet saman sahibi oldunuz
 Tâife-i nisâdan
 Tefeci

Hacivat Çelebi'nin tahin yediği çanağı verin!⁸²
 Hacivat'ın tarife defteri varmış verin⁸³
 İncir⁸⁴
 Pazardan tarhana getirirken Vefa'ya mı gitmiş⁸⁵
 Mücverlerim⁸⁶
 Refik beyle mezada gitmemiştim⁸⁷
 Sarhoş⁸⁸
 Sepetle saman sahibi olduk⁸⁹
 Davulcu esnafından⁹⁰
 Küfeci⁹¹

Türkçe Kelimeler

Oyun Adı	Yanlış anlaşılan söz	Doğrusu
Yazıcı	Bohça ⁹²	Akça
Yazıcı	Havlıyorsun ⁹³	Anlıyorsun
Yazıcı	Kakıyor ⁹⁴	Bakıyor
Yazıcı	Eşekçi ⁹⁵	Bekçi
Salıncak	Eşeği ⁹⁶	Beşiği
Tımarhâne	Büyükdere'den ⁹⁷	Büyük yerde
Kanlı Nigâr	Açıldı ⁹⁸	Çarpıldı
Abdal Bekçi	İki ayı ⁹⁹	İki aylık
Tahir ile Zühre	İncir yiyerek ¹⁰⁰	İncitmiyerek

⁸² Kudret, a.g.e., s. 113.

⁸³ Kudret, a.g.e., s. 112.

⁸⁴ Sevilen, a.g.e., s. 122.

⁸⁵ Kudret, a.g.e., s. 111.

⁸⁶ Sevilen, a.g.e., s. 122.

⁸⁷ Rona, a.g.e., s. 48.

⁸⁸ Rona, a.g.e., s. 8.

⁸⁹ Rona, a.g.e., s. 49.

⁹⁰ Kudret, a.g.e., s. 74.

⁹¹ Rona, a.g.e., s. 20.

⁹² Kudret, a.g.e., C. 3, s. 384.

⁹³ Kudret, a.g.e., C. 3, s. 382.

⁹⁴ Kudret, a.g.e., C. 3, s. 391.

⁹⁵ Kudret, a.g.e., C. 3, s. 386.

⁹⁶ Kudret, a.g.e., C. 3, s. 59.

⁹⁷ Kudret, a.g.e., C. 3, s. 311.

⁹⁸ Kudret, a.g.e., C. 2, s. 330.

⁹⁹ Kudret, a.g.e., C. 1, s. 84.

Kanlı Kavak	Kalın kabak ¹⁰¹	Kanlı kavak
Hamam	Kilimci ¹⁰²	Kilci
Salıncak	Aldığın oyuncak ¹⁰³	Kurdıkları salıncak
Hain Kâhya	Necis sensin ¹⁰⁴	Necisin?
Tahir ile Zühre	Kaçma ¹⁰⁵	Saçma
Ağalık	Yormak ¹⁰⁶	Sormak
Tahir ile Zühre	Hesap görmeli ¹⁰⁷	Söz söylemeli
Tahir ile Zühre	Denk ¹⁰⁸	Tek
Tahir ile Zühre	Başmaklarını ¹⁰⁹	Yaşmaklarını
Tahir ile Zühre	Attı ¹¹⁰	Yattı

Karagöz tüm oyunlarda yukarıda verdiğimiz şekilde kimi kelimeleri yanlış ya da ters anlar. Yanlış anlaşılmanın büyük çoğunluğunu yabancı kelime ve terkipler oluşturmakla beraber yukarıda kimi oyunlardan verdiğimiz bazı örneklerden de anlaşılacağı üzere yanlış ya da ters anlaşılmanın içerisinde birçok Türkçe kelime de vardır. Karagöz üzerine incelemelerde bulunan araştırmacıların bu yanlış anlamalarıyla ilgili olarak iki farklı görüş ortaya koydukları söylenebilir. Birinci görüşe göre Karagöz eğitimsiz cahil bir kişi olduğundan Hacivat gibi konuşmalarında zaman zaman yabancı dillerden kelimeleri, birtakım edebiyat, sanat, bilim vb. dallarına mahsus kavramları sıklıkla kullanan kişilerin konuşmalarını saçma ve ilgisiz şekilde anlamaktadır. Diğer bir görüşe göre ise Karagöz aslında yabancı, yapmacık sözcük kullanma özentsine karşı bir dil tenkidi yapmaktadır.¹¹¹

¹⁰⁰ Kudret, a.g.e., C. 3, s. 222.

¹⁰¹ Kudret, a.g.e., C. 2, s. 283.

¹⁰² Kudret, a.g.e., C. 2, s. 223.

¹⁰³ Kudret, a.g.e., C. 3, s. 59.

¹⁰⁴ Kudret, a.g.e., C. 2, s. 180.

¹⁰⁵ Kudret, a.g.e., C. 3, s. 202.

¹⁰⁶ Kudret, a.g.e., C. 1, s. 123.

¹⁰⁷ Kudret, a.g.e., C. 3, s. 203.

¹⁰⁸ Kudret, a.g.e., C. 3, s. 221.

¹⁰⁹ Kudret, a.g.e., C. 3, s. 221.

¹¹⁰ Kudret, a.g.e., C. 3, s. 197.

¹¹¹ Karagöz'ün dil tenkidi yaptığını söyleyen araştırmacıardan öne çıkan birkaçının görüşlerini şöyle sıralayabiliriz: Sabri Esat Siyavuşgil bu konuyla ilgili olarak; "Hacivad'ın Enderun'u hatırlatan mustalah ve bazan müsecca' bir ifadesi vardır. Karagöz ise halk diliyle konuşmakta ısrar eder. Birinin bu sun'iliğiyle öbürünün bu tabiiliği, perdenin ilk tuhaflığı ve aynı zamanda cemiyet hicvinin ilk tecellisidir. Hacivat bu anlaşılmaz üslubunda ne kadar ısrar ederse, Karagöz de anlamamakta o kadar inatçılık gösterir. Karagöz'ün bu davranışında daha XVI. asırda "Türk-i basit'e münteni olan halk haleti ruhiyesini sezmemek imkânsızdır. Hacivad'ın gazeli Karagöz'ün manisiyle, Hacivad'ın aruzu Karagöz'ün hecesiyle daimi bir ihtilaf halindedir." der. Siyavuşgil, a.g.e., s. 153-154. Cevdet Kudret'te benzer düşünceleri görmekteyiz: "Karagöz halk diliyle konuşur; öğrenim görmüş kişilerin (Hacivat, Çelebi, Tiryaki vb.) yabancı sözcük ve dil kurallarıyla yüklü sözlerini anlamaz, anlayabildiklerini de anlamaz görür; bu yabancı sözleri Türkçe sözlere benzeterek, onlara ters anlamlar verir" Kudret, a.g.e., C. 2, s. 26-27. Nihad Sami Banarlı, Karagözden bahsederken; "Karagöz saf ve temiz ruhlu, hadiselerin gülünç taraflarını büyük ustalıkla yakalayan, zeki fakat okumamış, yani âlim değil fakat irfan sahibi Türk halkını temsil eder.

Yanlış anlaşılabilir kelimeler incelendiğinde bunların büyük çoğunluğunun bir takım ses benzeşmeleriyle yeni bir kelimeye dönüştürüldüğünü ya da yeni bir kelime şeklinde anlaşıldığını görüyoruz.¹¹² Karagöz oyunundaki bu yanlış anlaşılabilir kelimelerin sınıf farkından kaynaklı bir yanlış anlaşılma ya da bir dil tenkidi olduğu konusu ayrıntılı araştırma ve yorumlamaya muhtaç gözükmeyle beraber Karagöz oyununun asıl amacının Karagöz'ün düştüğü durumlar üzerinden mizah, eğlence unsuru ortaya koyarak insanları eğlendirmek ve bunun yanında Karagöz, Hacivat ile diğer tipler aracılığıyla oluşan komiklikler üzerinden topluma birtakım toplumsal ve eğitsel mesajlar vermek olduğu da söylenebilir. Fakat bu oyunda ağır basan unsurun gülmece üzerinden toplumu eğlendirmek olduğunu özellikle vurgulamak gerekmektedir.

Olrik'in anlatının bu mantığının her zaman doğal dünya ile ölçülemeyeceğini, animizme hatta mucize ve büyüye olan eğilimin de onun temel kuralı olduğunu vurguladığı cihetle bazı Karagöz oyunlarındaki günlük hayatın realitesinden uzakta gördüğümüz büyü, cin, cazu gibi birtakım olağanüstü unsurları da bu bağlamda düşünebiliriz. Bu unsurlar sosyal hayat içerisindeki halk inançlarının da yansıması olarak entrika içerisinde bir iç tutarlılık sergilemektedir. Dolayısıyla Olrik'in anlatı mantığına dair vurguladığı bu husus Cazular, Canbazlar, Yazıcı oyunlarındaki olağanüstülüğe dayanan hususiyetler sebebiyle Karagöz için de söz konusu olabilmektedir.

2.12. Büyük Tablo Sahnesi Yasası

Anlatı her zaman büyük tablo sahneleri ile doruğuna erişir. Bu sahnelerde anlatının kahramanları yan yana gelirler: Kahraman ve atı, kahraman ve canavar. ...Bu görkemli durumlar çoğu zaman gerçeğe değil hayale dayanır. ...Büyük tablo sahnelerinin bir geçicilik duygusu değil bir çeşit zaman içinde süreklilik niteliği taşıdığı fark ediliyor.¹¹³

“Ağalık” oyununa baktığımızda olayın çeşitli tipler etrafında karmaşıklaştığı fasıl bölümünde belirli bir coşkunluktan söz edilebilirse de buradaki coşkunluk görkemli bir büyük tablo sahnesini içermemektedir. Tiplerin bu bölümdeki birbirleriyle olan münasebetleri aynı tip bir güldürüyü oluşturmaktadır. Yani Karagöz-Hacivat, Hacivat-Acem, Karagöz-Zenne vb.

Dilde, ahlakta, davranışlarda daima iyiden ve güzelden hoşlanır. Bu güzelliklere katılan her yabancı ve yapmacık unsuru alaya alır.” diyerek Karagöz'ün dil, ahlak ve davranışlarda iyi ve güzelin yabancı, yapmacık unsurları içermesine tepkili olduğunu vurgulamaktadır. Nihad Sami Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi: Destanlar Devrinden Zamanımıza Kadar**, C. 2, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1971, s. 734, Banarlı ayrıca Karagöz'ün dil bozukluklarını, dil sürçmelerini ve istilahlı konuşmaları affetmediğini, bu şekilde olan kelimeleri Türkçede onların ahengine uygun bir başka sözle anladığını, bu yüzden de muhaverelerin zaman zaman komik ve kuvvetli bir lisan tenkidi mahiyetini aldığını vurgular. Banarlı, **a.g.e.**, s. 735.

¹¹² Karagöz'deki ses benzeşmeleri ve dil tenkidiyle ilgili bkz. Coşar, Asiye Mevhibe, Çiğdem Usta, “Geleneksel Türk Gölge Oyununda Ana Tipler ve Dil Yergisi”, **Bilig**, S. 51, 2009, s. 13-32.

¹¹³ Olrik, **a.g.m.**, S. 24, s. 5.

tiplerin bir arada oldukları perdeler olayın akışı içerisinde mizahî açıdan aynı düzeyde olduklarından herhangi birinin daha görkemli, daha çarpıcı bir sahne oluşturduklarını söylemek pek mümkün gözükmemektedir.

Özelde “Ağalık” oyunu olmak üzere genel Karagöz oyunlarına baktığımızda fasıl bölümünün belli bir düğüm teşkil etmesine rağmen, anlatının doruğa eriştiği görkemli bir sahne oyunlarda görülmediğinden, bunun yanında gerek oyunun işleyiş şekli ve gerekse de tek bir hayalî tarafından icra edilmesi gibi sebeplerle “Büyük Tablo Sahnesi Yasası”nın Karagöz'de işlemediğini söylememiz gerekmektedir.

2.13. Tek Entrika Yasası ve Epik Birlik- İdeal Epik Birlik Yasası¹¹⁴

Tek entrika anlatı için bir ölçüdür. ...Entrika yapısında gevşek olayların ve belirsiz hareketlerin varlığı ürünün elden geçirildiğinin en belirgin işaretidir. Epik birlik bütün anlatı öğelerinin, en baştan beri ortaya çıkma ihtimali görülen ve artık gözden uzak tutulamayan olaylar yaratması şeklinde gerçekleşmektedir. ...Öte yandan bir de ideal epik birlik vardır. Birçok anlatı öğeleri, kişiler arasındaki ilişkileri en iyi şekilde aydınlatmak için bir araya gelirler.¹¹⁵

Bu yasaların da Karagöz oyunları için önem arz ettiğini söylemek gerekir. Çünkü her Karagöz oyunu bir entrika, bir olay içerir. Bu olaya göre de isimlendirilir. Yani oyunlarda ana olayla bir şekilde bağlantılı iç içe başka olaylar yoktur.

Mesela Cambazlar, Cincilik, Ağalık, Çeşme, Eczane, Bahçe, Aşçılık... Her oyun bir olay üzerine kuruludur. Seçilen her kahramanda bu olay için en uygun kahramanlardır. Burada kalıplaştırma yasası da devreye girerek gereksiz olan her şey atılmış ve olayı en iyi yansıtacak unsurlarla birlik sağlanmaya çalışılmıştır. Anlatıda kullanılan cümleler, yanlış anlaşılabilir, uygun kişiyle yapılan diyaloglar hep kişiler arasındaki bağı, ilişkiyi ortaya koymak için ustaca düzenlenmiş unsurlardır. İşte bu düzen, bu doğru seçim sözü edilen birlik yasalarını ortaya çıkarmaktadır.

“Ağalık” oyunu üzerinden örneklendirecek olursak entrika: Karagöz'ün Acem'i eğlendirerek ondan bin dinar alması ve kendisini ağa ilan etmesi ile bu ağalık olayı etrafında dönemin sosyal tipleriyle yapılan mizahi söyleşmelerdir. Bu oyunda Hacivat'ın yol göstermesiyle dönemin sosyal şartları içerisinde bir ağalık yaşantısının gerekli unsurları canlandırılmıştır. Oyunumuzun tek entrikasını Karagöz'ün ağalığı teşkil etmekle beraber, bu ağalık yaşantısı için gerekli olan konak yaşantısı, kâhya (Hacivat), hizmetkâr (Çelebi), aşçı (Türk), cariyeye (Zenne), vd. (Ak Arap, Beberuhi), gibi unsurları temsil eden uygun tipler epik birlik ve ideal epik birlik çerçevesinde bu entrika etrafında rollerini icra

¹¹⁴ Tek entrika yasası yanında, epik birlik ve ideal epik birlik yasalarını incelememizde birlikte ele alınmıştır.

¹¹⁵ Olrik, **a.g.m.**, S. 24, s. 5.

ederler. Bu oyunda perdeye çıkan tiplerle Karagöz'ün yapmış olduğu mizahi söyleşmelerin bu kişiler arasındaki ilişkiyi ortaya koymak için bir araya geldiğini söyleyebiliriz.

Karagöz oyunlarında Karagöz'ün birtakım hataları, diğer bazı kimselerin kurnazlıkları, hareketleri ve oyunda yer alan birtakım anlatı öğeleri Karagöz'ün başına gelebilecek durumları gösterir bir tarzda yani oyundaki ana olayı ortaya koyacak şekilde bir birlik oluşturur. Ele aldığımız "Ağalık" oyununda da Karagöz'ün kendisinin ağa olduğunu söyleyerek güzel giyimli bir şekilde evinin önünde otururken Hacivat'ın gelip ona bir anlamda nasıl ağa olunacağına dair bilgi vermesi ve akabinde gerçekleşenlerin buna örnek teşkil ettiğini söyleyebiliriz.

2.14. *Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama Yasası*

Halk geleneğinin en büyük yasaı dikkati başkahraman üzerine toplamadır. Anlatıda tarihsel olaylar anlatılıyorsa, dikkat kahraman üzerinde toplanır. ...Anlatıda iki kahraman belirlediği zaman halk anlatısının nasıl geliştiğini görmek çok ilgi çekicidir. Bir tanesi her zaman gerçek başkahramandır. Anlatı onun hikâyesiyle başlar ve bütün dış görünüşüyle o, en önemli karakterdir.¹¹⁶

Ele aldığımız Türk gölge oyununun genel adlandırmasında dikkatin başkahraman olarak Karagöz üzerinde toplandığını söyleyebiliriz. Örneğin bu oyunlar ya sadece "Karagöz" veyahut da "Karagöz Hacivat" oyunu olarak adlandırılmaktadır. Fakat bu oyunların sadece "Hacivat" şeklinde adlandırılması gerek yazılı kaynaklarda gerekse de hayalîlerin sözlü ortam icralarında hiç görülmemektedir. Dolayısıyla oyunun genel adlandırmasında bu yasanın işlediğini görebilmekteyiz.

Genel olarak Karagöz oyunlarının icralarında Karagöz ve Hacivat başkahramanlar gibi görünürler. Fakat burada asıl başkahramanın Karagöz olduğunu söyleyebiliriz. Karagöz oyunlarına adı veren Karagöz'ün başına gelen olaylardır. Karagöz'ün Ağalığı, Bekçiliği, Aşçılığı, Bakkallığı bunlardan bazılarıdır. Oyunlarda Karagöz'ü bir şeylerin içine sokan, ona yeni işler bulan, Hacivat'tır. Hacivat kendi çıkarına göre bir şeyler planlar. Karagöz'ü de bu işlerde kullanır ve onun üzerinden çıkar elde etmeye çalışır. Sonuç itibariyle olayın gerçekleşmesinde başrol Karagöz'e aittir. Biz fasıl bölümlerinde olayların onun üzerinde düğümlendiğini açıkça görürüz. Olay Karagözle başlar ve gelişir. Olay esnasında Hacivat'ı da görürüz fakat olayın çözümüne yakın Hacivat perdede olmaz. Olay sonuçlanınca perdeye gelip Karagöze geçmiş olsun diler ve bitiş bölümüyle oyun sona erer.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Axel Olrik'in Halk Anlatılarının Epik Yasaları'nın Karagöz'e uygulanabilirliğini incelediğimiz bu çalışmada yasaların bazı diğer halk anlatıları için olduğu gibi ses ve hareket komiğine dayanan, diğerlerinden farklı olarak teatral bir yapı arz eden Karagöz repertuarındaki oyunlar için de inceleme ve uygulama imkânı sağladığını gördük. Yasaların çoğunun örneğini Karagöz'ün bölümlerinde, oyunların icrasında ve düzenlenmesinde görmekteyiz. Yasaların bazıları Karagöz'e uymamakta ya da Karagöz'ün işleyişinde bir anlam ifade etmemektedir.

İncelememizi daha ayrıntılı olarak sürdürebilmek için "Ağalık" oyunu sınırlı tutmamıza rağmen yapı, muhteva ve işleyiş bakımından aynılık gösteren Karagöz repertuarındaki diğer oyunlar için de elde ettiğimiz bulguların genel geçer olduğunu söyleyebiliriz. Fakat burada özellikle şu noktayı vurgulamak gerekir ki, her hayalînin icrası farklılık gösterebileceğinden ve bunlar ancak belirli kayıtlarla tespit edilebileceğinden, biz incelememizi elde bulunan oyun metinleri üzerinden yapmış bulunmaktayız.

Epik yasalar doğrultusunda yaptığımız incelemede elde ettiğimiz bulgulardan öne çıkanları özetlemek gerekirse;

Geleneksel şekil ve yapı itibariyle oyunlarda yer alan Giriş-Bitiş bölümleri epik yasalarla doğrudan uyum göstermektedir.

Oyunun belki de en temel güldürü öğelerinden olan yanlış ve ters anlamalar dolayısıyla yineleme yasaını kelime ve sahne yinelemeleri şeklinde görmekteyiz.

Bir sahnede iki yasaı çerçevesinde Karagöz oyunlarına baktığımızda perdedeki kişi sayısı birkaç istisna dışında ikidir. Fasıl dışında Karagöz ve Hacivat haricindeki diğer tipler genellikle perdede yer almamakta fasıl bölümünde de bu tipler Karagöz ve Hacivat'tan biriyle beraber ikili şekilde yer almaktadır ki bu durum söz konusu yasayla uyum göstermektedir. Genellikle bir hayalî tarafından icra edilen oyunun birkaç fasıl istisna tutulursa aynı anda iki tipi perdeye çıkarması, hem olayda belli bir akış düzeni hem de hayalîye seslendirme ve hareketleri etkili şekilde gerçekleştirebilme dolayısıyla icra kolaylığı sağlayacaktır.

Zıtlık yasaı çerçevesinde öncelikle ana tipler diyebileceğimiz Karagöz ve Hacivat'ın genel davranış özellikleri, daha sonra da ana ve diğer tipler dolayısıyla saray-halk, erkek-kadın, kibar-kaba vb. sosyal hayattaki birtakım zıtlıkların oyunun temel güldürü/mizah unsurlarını teşkil ettiğini söyleyebiliriz.

Başkahramanlar dışındaki diğer şahıs kadrosunun ikizler yasaı çerçevesinde ana konuyla bağlantılı olarak aynı rol seviyesinde birbirlerinin önüne geçmeden perdeye çıkmaları, konunun etrafında döndüğü başkahramanları öne çıkarmakta ve diğer tipler arasında farklı ve yoğun kişilik

¹¹⁶ Olrik, a.g.m., S. 24, s. 5.

özellikleri ortaya çıkışını engellemektedir. Bu durum olay örgüsündeki çerçeve hikâyeleri engelleyerek tek yönlü bir ilerleme sağlamaktadır.

Yine Karagöz oyunlarındaki yapı ve muhteva bakımından anlatımda tek çizginin olması da bununla bağlantılı düşünülebilir. Oyunlar girişten bitişe doğru belirli bir işleyiş düzeniyle ilerleyerek geri dönüşlere imkân vermez.

Karagöz oyunları bölüm ve kurgusunda belli bir kalıplaştırma barındırmaktadır ki bu oyunların geleneksel formunu teşkil etmektedir. Söz konusu bu kalıplaştırmayı farklı oyunların icralarında görebilmekteyiz. Bu kalıplaştırma bir kısırlık oluşturmamakta, aksine belli unsurları korumakla çeşitlenmeye de imkân vermektedir. Kişilerdeki kalıplaştırmayla da dönemin sosyal hayatını yansıtmakta ve gereksiz şahıs kadrosunu engellemektedir. Fakat bu kişi kalıplaştırmasını icra dönemlerine göre gelişime açık olarak düşünmek gerekmektedir ki son dönem icralarının bazılarında bunun örneklerini görmek mümkündür.

Bu oyunların genel anlatı mantığına baktığımızda bunun daha ziyade yanlış/ters anlamalar üzerinden ortaya konulan ve oluşturulmaya çalışılan mizah olduğu söylenebilir.

Modern tiyatro ve anlatılardan farklı olarak Karagöz oyunlarının olay örgüsünde entrika birliğinin olduğunu söylemek mümkündür. Zira modern tiyatro ve anlatılarda belirli bir olay çevresinde kimi zaman gevşek kimi zaman sağlam ilişkilerle bağlı olan değişik hikâye katmanları ya da çerçeve hikâyeler Karagöz oyun repertuarında hemen hemen hiç yoktur. Karagöz oyunları oyuna adını da veren fasıl bölümündeki belirli bir konu etrafında düğümlenerek sonuca ermektedir.

Karagöz oyunlarının genelinde dikkatin başkahraman Karagöz üzerinde toplandığını da görmekteyiz. Zira konuyu teşkil eden ve oyunlara adını veren de Karagöz'ün başına gelen olaylardır. Ayrıca söz konusu ettiğimiz oyunlar genel ifadeyle Karagöz ya da Karagöz ve Hacivat olarak adlandırılmakla beraber sadece Hacivat şeklinde hiç adlandırılmamaktadır ki bu da dikkatin Karagöz üzerinde toplandığını göstermektedir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki incelememize konu edindiğimiz Halk Anlatılarının Epik Yasaları, Türk seyirlik oyunları repertuarlarının halkbilimsel incelemeleri için de geçerlilik taşımaktadır. Dolayısıyla bu yasa, uygulama sahası olarak halk anlatılarıyla sınırlı olmayıp gösterime bağlı verimler için de kullanılabilir. Ayrıca bu çalışma bize Olrik'in de vurguladığı gibi farklı toplumlara ait anlatıların incelenmesi neticesinde bir tanışıklık duygusunun oluşması fikri üzerinde de düşünmemizi sağlamaktadır. Zira yukarıda da vurguladığımız şekilde Olrik'in belirttiği yasaların bizim edebi verimlerimizle de uygunluk gösterebilmesi farklı toplumlara ait ürünlerde içerik, icra şekli ve yapısal düzen açısından bir başka ifadeyle metnin iskelet yapısı açısından benzerliklerin olabileceğini göstermektedir. Bu durumun halkbilimsel

karşılaştırmalı metin tahlillerinin; anlatının girişinden bitişine kadar genel işleyişi, icra şekli, tiplerin işlevleri vb. yönlerden analizlerinin daha sağlıklı yapılabilmesine yardımcı olacağı kanaatindeyiz. Yine gösterime bağlı verimlerle ilgili olarak geleneğin güncellenmesi bağlamında yapılan çalışmalar düşünüldüğünde, vurgulanan yasaların ortaya koyduğu haliyle belirli bir işleyiş sistemi ve form barındırması, verilecek olan yeni ürünlerin bu forma göre icrasıyla geleneksel anlatı mantığının devam ettirilebilmesine de yardımcı olabileceği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- And, Metin, "Karagöz, Mimus ve Reich", *Türk Dili*, C. 12, S. 144, 1963, s. 817-825.
- And, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.
- And, Metin, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1977.
- Asena, Orhan, "Karagöz'ü Nasıl Diriltebiliriz?", *Türk Tiyatrosu*, S. 423, 1977, s. 62-64.
- Aytaç, Pakize, "Karagöz'ün Perde Gazellerinde Tasavvuf" *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, [27-29 Nisan 2006], Yay. Haz.: M. Öcal Oğuz, Yeliz Özay, Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, Ankara 2006, s. 162-183.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Karagöz Nasıl Dirilir", *Yeni Adam*, S. 255, 1939, s. 10-11.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Karagöz Nasıl Dirilir", *Yeni Adam*, S. 256, 1939, s. 10-11.
- Banarlı, Nihad Sâmî, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi: Destanlar Devrinden Zamanımıza Kadar*, C.2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1971.
- Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Boyut Yayınları, İstanbul 1992.
- Coşar, Asiye Mevhibe, Çiğdem Usta, "Geleneksel Türk Gölge Oyununda Ana Tipler ve Dil Yergisi", *Bilig*, S. 51, 2009, s. 13-32.
- Çobanoğlu, Özkul, *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, 4. bs., Akçağ Yayınları, Ankara 2008.
- Düzdağ, Ertuğrul, *Şeyhülislam Ebussuud Efendi'nin Fetvalarına Göre Kanuni Devrinde Osmanlı Hayatı= Fetava-yı Ebussuud Efendi*, Şule Yayınları, İstanbul 1998.
- Emeksiz, Abdulkadir, "Geleneksel Türk Tiyatrosunda Seyirci Odaklı İcra Farklılaşması", *Dümbüllü İsmail Efendi ve Düünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri*, [6-7 Kasım 2007/ İstanbul], İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., İstanbul 2008, s. 55-68.
- Emeksiz, Abdulkadir, *Bir İstanbul Kahramanı Bekri Mustafa (İnceleme-Metin)*, Mühür Kitaplığı, İstanbul 2010.

- Evliya Çelebi Mehmed Zillî İbn Derviş, **Evliya Çelebi Seyahatnâmesi**, C. 1, Tab'ı: Ahmed Cevdet, Dersâdet: İkdâm Matbaası, 1314.
- Gerçek, Selim Nüzhet, **Türk Temaşası**, 2. bs., Kanaat Kitabevi, İstanbul 1942.
- Güngör, Erol, **Kelâmî Sahada Estetik Yapı Organizasyonu**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999.
- Hayalî Memduh, **Semaîler, Tekerlemeler**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Belediye Yazmaları, No: K.62-II, 62 yk. (23,5x17,5 cm.).
- Hayalî Memduh, **Akıllı, Nasihat, Gelgeç vd. Muhavereler**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Belediye Yazmaları, No: K.63-II, 49 yk. (24x17 cm.).
- Hayalî Memduh, **Bilmece Muhaveresi**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Belediye Yazmaları, No: K.65-I/II, 47-57 yk. (20x15,5 cm.).
- Hayalî Memduh, **Külbastı, Gül ve Sahte Hasta Muhaveresi**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Belediye Yazmaları, No: K.62-V, 39 yk. (25x16,5 cm.).
- Jacob, George, **Türklerde Karagöz**, Çev: Orhan Şaik Gökyay, Bürhaneddin Basımevi, İstanbul 1938.
- Kudret, Cevdet, **Karagöz**, C. 1, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968.
- Kudret, Cevdet, **Karagöz**, C. 2, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.
- Kudret, Cevdet, **Karagöz**, C. 3, Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.
- Mutlu, Mustafa, "Karagöz Yapım ve Oynatım Tekniğinde Yenilikler Neler Olmalıdır?", **Milletlerarası Türk Folklor Kongresi-3**, (Bursa, 22-28.06.1981), Ankara 1983, s. 185-191.
- Nutku, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi (Başlangıçtan XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar)**, C. 1, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971.
- Olrik, Axel, "Halk Anlatılarının Epik Kuralları", **Milli Folklor**, C. 3, S. 23, Ankara 1994, s. 2-5.
- Olrik, Axel, "Halk Anlatılarının Epik Kuralları- II", **Milli Folklor**, C. 3, S. 24, Ankara 1994, s. 4-6.
- Oral, Ünver, "Karagöz Nasıl Yaşatılabilir?", **Türk Edebiyatı**, S. 147, İstanbul 1986, s. 39-41.
- Oral, Ünver, **Karagöz Oyunları I, Kâr-ı Kadim**, Kitabevi, İstanbul 2007.
- Oral, Ünver, **Karagöz Oyunları II, Nev- İcâd**, Kitabevi, İstanbul 2007.
- Oral, Ünver, **Karagöz Oyunları III, Yeni**, Kitabevi, İstanbul 2007.
- Özhan, Mevlüt, **Kukla ve Gölge Tiyatrosu**, Bursa Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., Bursa 2010.
- Rona, Mustafa, **Karagöz'ün Ağalığı**, Türkiye Yayınevi, [y.y.] 1944.
- Sevilen, Muhittin, **Karagöz**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.
- Sevin, Nureddin, **Türk Gölge Oyunu**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1968.
- Siyavuşgil, Sabri Esat, **İstanbul'da Karagöz ve Karagöz'de İstanbul**, Bürhaneddin Basımevi, İstanbul 1938.

- Siyavuşgil, Sabri Esat, **Karagöz Psiko-Sosyolojik Bir Deneme**, Maarif Matbaası, [y.y.] 1941.
- Thevenot, Jean De, **1655-1656'da İstanbul ve Türkiye**, Çev: Reşad Ekrem Koçu, Çığır Kitabevi, İstanbul 1939.
- Tietze, Andreas, **The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L. A. Mayer Memorial Foundation**, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1977.
- Toygâr, Kamil, "Türk Gölge Oyunu: Karagöz'ü Nasıl Yaşatabiliriz?" **Türk Folklor Araştırmaları**, C. 16, S. 313, İstanbul 1975, s. 7390.