

DOI: 10.55666/folklor.1315558

**TEMAŞANIN KOMEDYA İLE İMTİHANI: AHMET NECİP
EFENDİ'NİN HAYAL OYUNLARI**

Nazlı M. ÜMİT*

Öz

Alışılabilir ve tiyatro tarihyazını Karagöz'ü *geleneksel tiyatro, halk tiyatrosu ve/veya popüler eğlence* kategorileri altında ele alır. Bu kategori içine konulan gösterim türlerine metinsizlik, anonimlik, doğaçlamaya bağlı olma, geleceğe sözlü aktarım ile aktarılmış olma gibi belirli ortak özellikler atanmıştır. Buna bağlı olarak da Karagöz oyunlarının geleneği kullanma biçimleri, çağdaş unsurlara ayak uydurup uyduramaması, yazılı söze ve Batı tiyatrosuna kıyasla potansiyeli her dönem sorgulanmış ve bazı durumlarda da olumsuz yönde değerlendirilmiştir. Ancak Karagöz oyunlarının konuları hakkında bilgi veren yazılı kaynaklara ek olarak on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan dönemde kayıt altına alınmış ve farklı biçimlerde günümüze kadar ulaşmış metinler göstermektedir ki kâr-ı kadim repertuarın içinde de olsa Karagöz oyunları icra edildikleri zamana ve mekâna göre sürekli olarak güncellenmiş ve icra edenin tercihleri doğrultusunda uyarlanmıştır. Bugün *anonim* olarak icra edilen pek çok oyun- sürekli kalıpları kopyalanarak çeşitlenmeleri oluşmuş ve dünya çapında pek çok müzede yer alan onlarca Karagöz tasviri gibi- bir zamanlar yaşamış ancak adları günümüze kadar ulaşamamış Karagözcülerin özgün üretimleridir. Karagöz'ün, icra edildiği her yüzyılda ve dönemde, icra edenin donanımına ve seyircinin beklentisine bağlı olarak sürdürdüğü dinamikliğini, Batı tiyatrosu karşısında durumunu ve tavrını ele alan bu çalışmanın “Karagöz Külliyatı: *Letaif-i Hayal* ve Ahmet Necip Efendi” başlıklı birinci bölümü ilk matbu Karagöz oyunu örneklerini ve bunların yayım nedenlerini ele alır. Günümüze kadar ulaşmış en erken tarihli Osmanlıca matbu dizi olan *Letaif-i Hayal*'in içeriğini inceler ve de bu dizinin yazarlarından biri olarak kabul edilen, Güllü Agop'un yönetiminde Gedikpaşa Tiyatrosu oyuncularından olan Ahmet Necip Efendi'nin tiyatrocusu kimliğine odaklanır. “Temaşa Perdesinde Batı Tiyatrosu: Molière ve Karagöz” başlıklı ikinci bölüm ise Osmanlı Levantenlerinden olan Adolphe Thalasso'nun gözlem ve tespitlerini merkeze alarak Karagöz'de Batı tiyatrosunun etkilerini Molière oyunlarından yola çıkarak inceler. “Karagöz'ün *Kitaplı* ve *Perdeli* Tiyatro ile İmtihanı” başlıklı son bölümde de Ahmet Necip'in kaleme aldığı *Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği* adlı oyun, yazıldığı döneme uyarlanmış bir kâr-ı kadim fasıl çeşitlenmesi örneği olarak incelenir.

Anahtar Kelimeler: Türk tiyatrosu, Karagöz, Molière, Ahmet Necip Efendi, Letaif-i Hayal

**ENCOUNTERS BETWEEN TURKISH THEATRE AND WESTERN COMEDY: KARAGÖZ
PLAYS BY AHMET NECİP EFENDİ**

Abstract

Conventional theatre historiography categorises Karagöz as *traditional theatre, folk theatre and/or popular entertainment*. Improvisation, oral transmission, anonymity, and text-free scenarios are among the features attributed to performing arts which are classified under the same category. Accordingly, Karagöz plays have been often questioned in respect to their use of tradition, adaptation to concepts that are identified as *modern*, and their potential compared to the written word as well as the Western theatre has often been negated. However, a considerable number of Karagöz texts were recorded in different forms between the last quarter of the nineteenth century and the first quarter of the twentieth century, and those texts survived. In addition to other written sources, they prove that Karagöz plays - even if they belong to the classical repertoire - have always been updated and adapted according to the choices of the performer. Several plays that are staged today as *anonymous* texts – just like tasvirs (leather puppets) which one may find in various museums worldwide as variations of their master copies- were once created as authentic pieces by

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü, İstanbul/Türkiye, nazlimumit@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1318-1755.

Karagöz masters whose names are unknown today. This paper emphasizes how Karagöz maintains a dynamic position in different centuries and periods depending on the qualifications of the performer and on the expectations of the audience, and it evaluates Karagöz's attitudes towards the confrontation with the Western theatre. The first part of this paper investigates the pioneering examples of printed Karagöz texts and the reasons why they began to be circulated with a focus on the earliest surviving series titled as *Letaif-i Hayal* as well as Ahmet Necip Efendi, who was an actor employed by Güllü Agop, the director of the Gedikpaşa Theatre, and who is known to be one of the authors of the series. In the second part, the adaptations of Western theatre to the Karagöz stage are exemplified through Molière's plays with a close reading of the notes by Ottoman Levantine Adolphe Thalasso. The final part analyses *Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği* (*Karagöz the Actor or the Comedian*) as an example of adapting the classical repertoire of Karagöz in relation to the period of its composition.

Keywords: Turkish theatre, Karagöz, Molière, Ahmet Necip Efendi, Letaif-i Hayal

Giriş

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren tiyatro tarihyazımını inceleyen araştırmacılara göre, Batı'da yüzyıllar boyunca egemen olmuş tiyatro düşüncesi *poetological* bir eğilime sahipti. Aristoteles kaynaklı olduğu söylenen ancak çoğu kurgulanmış yaklaşımlar üzerinden tiyatrodaki yazılı metni önceleyen bu tiyatro düşüncesi, dramatik edebiyat dışındaki biçimleri *pretheatrical* yani "tiyatro öncesi" olarak değerlendirmişti. Dolayısıyla *popüler eğlence*, *halk tiyatrosu* ya da *geleneksel tiyatro* olarak nitelendirilen gösterim türleri, gerek barındırdıkları törensel unsurlar ve değişmeyen kalıplar gerekse tekinsiz, doğaçlamaya dayalı ve tahmin edilemez içerikleri nedeni *tiyatro* değillerdi (Ümit, 2020a: 19-22; 102). Yirminci yüzyılın sanat akımları ile folklor ve performans kavramları üzerine geliştirilen kuramlar ve uygulamalar, tiyatroyu ve tiyatro metnini yeniden tanımlamayı teşvik edinceye kadar "hikâye anlatıcılığı, teatral dans ve kukla gibi, edebî olmayan popüler eğlenceler ya da halk eğlenceleri gibi diğer tiyatro ve mimetik performans biçimleri de genellikle, geleneksel tiyatro tarihi sınırlarının dışında" (Carlson, 2019a: 200) bırakılmıştı çünkü *yüksek sanat* olarak değerlendirilecek tiyatronun *kitabî* ve *edebî* olması şartı aranmıştı. Örneğin Schmitt'e göre, araştırmacıların ısrarla metinli-metinsiz, sözlü-yazılı, teatral-edebî ya da oyuncu-yazar arasında gördükleri fark, bir İtalyan tiyatro biçimi olan Commedia dell'Arte'yi folklorik ve popüler öğeler açısından göklere çıkarırken tüm diğer özelliklerinin ikinci plana atılmasına neden olmuştu (Schmitt, 2007: 57).

Tiyatroya bu yaklaşımın Türk tiyatrosundaki karşılıkları da ağırlıklı olarak Karagöz, kukla, meddah, Ortaoyunu ve hokkabazlık gibi türler olarak çalışılmıştır. Bunlar üzerine ilk akademik incelemeleri yapan ve yayımlayan Avrupalı şarkiyatçılar genellikle halk edebiyatı ve/veya halk tiyatrosu başlıklarını kullanmışlardır (Ümit 2020:267-268). 1950'lerden sonra Türk tiyatrosu tarihyazımı ve ulusal tiyatro tarihçiliğinde de dönemlendirmelerin ve sınıflandırmaların *Batılı anlamda tiyatro* (ya da Batılılaşma dönemi) ve *geleneksel tiyatro* olarak iki ana başlığın altında olduğu görülür. Bu ayırım, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında egemen olan tiyatro anlayışındaki gibi keskin bir şekilde halk tiyatrosunu ikincil bir konuma yerleştirmeye çalışmıştı çünkü *halk temaşaları*, bazen *müzelik* olarak nitelendirilseler de gerek *millî* ve *kadim* unsurları gerekse kırsaldan ziyade kent eğlencelerinin parçası olmaları nedeni ile önemli bir konuma sahiptir. Örneğin, kukla, Karagöz, meddah ve Ortaoyunu, temsil ve temaşa vasıfları açısından zayıf görülen *iptidai* köy seyirlik oyunlarının aksine, "yüksek sanat tiyatrosuna çok yaklaşmış, tamamen sanat gayesi iktisap etmiş çeşitler" olarak değerlendirilir (Boratav, 1983: 498). "Tiyatroda asıl olan unsur, metindir" (Akı, 1963:8) görüşünün yanında, tiyatronun Tanzimat'tan çok öncesine dayanan geçmişinin olduğunu ve sadece "bir piyesi münasib kıyafetlerle temsil sanatı" (Danişmend, 1924: 4) olmadığını savunan görüşler de tiyatro düşüncesinde belirleyici olmuştur.

Türk tiyatrosunda *Batı* deneyimi de on dokuzuncu yüzyılda ilk yazılı tiyatro metinlerinin ortaya çıkışına, tiyatro binalarının inşasına ve gayrimüslim toplulukların girişimlerine tarihlendirilir. Ancak on dokuzuncu yüzyıl Türk tiyatrosunun Batı ile olan alışverişi sadece "garp dram san'atı örnek alınarak kurulmaya çalışılan" (Sevengil, 1959: III) tiyatrodan ibaret değildir. Tanzimat dönemini takiben *kitabî* ya da *edebî* olarak nitelendirilmiş tiyatro türü, on dokuzuncu yüzyıl Avrupası'nın *elit - popüler* karşıtlığı üzerine kurduğu ve *komedyaya - tragedya* ile sınırladığı, *legitimate theatre* ya da *legitimate drama*'sının Osmanlıdaki (melodram ve vodvilleri de içeren) bir tezahürüdür denilebilir. Tiyatro için inşa edilmiş bir mekân, yazılmış ve yazıldığı gibi ezberlenerek sahnelenen bir edebî metni merkeze alır. Bu *meşru* tiyatro, Avrupa'da da Osmanlı'da da sadece belirli bir izleyici sınıfına ve sınırlı bir tiyatro anlayışına hitap etmiştir (Radcliffe, 2010:132; Newey, 2009:11; Moody, 2000:5). Hâlbuki Avrupa tiyatrosunun ve gösteri sanatlarının farklı türlerinin ve bunları tüketim biçimlerinin Osmanlı'daki örneklerine etkisi çok daha çeşitli boyutlarda gerçekleşmiş, Batı'nın sadece *dram sanatı* değil *gayrimeşru* tiyatrosu da eğlence ve eğlenme geleneklerini etkilemiştir. Örneğin, Tulûat oyunlarının temel ortaya çıkış nedenleri arasında; Güllü Agop'a verilen Türkçe oyun oynama imtiyazı ki benzer uygulamalar on sekizinci yüzyıl Avrupa'sında çoktan denenmiştir (Richards, 2010: 21), bu imtiyaza karşı çare olarak metinsiz tiyatroya tutunma ihtiyacı ve on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında giderek daha fazla izleyiciye ulaşan Batı tiyatrosuna olan rağbet gösterilir. Tıpkı Avrupa'da *illegitimate* tiyatro ile hayatını kazananlar gibi (Moody, 2000: 6), ağırlıklı olarak Ortaoyunu kökenli oyuncular izledikleri çeviri ya da telif eserlerin konularını akıllarında tutup, kendi dağarcıkları ile birleştirip Batı tiyatrosundan uyarlamalar yapmışlardır (Aksel, 1977:57). Ancak söz konusu etkileşimin on

dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında da yaşadığının tanıkları vardır. Gérard de Nerval (Gérard Labrunie) İstanbul ziyaretinde, içinde bir Yahudi bohçacı kadın ve kadı tipinin bulunduğu, kadınları da erkeklerin canlandırdığı bir oyun izler. Nerval'ın detaylı anlatımı gösterir ki izlediği oyun, Mehmet Said Paşa'nın, namıdiğer Yirmisekizçelebizâde'nin, huzurunda oynanması için on sekizinci yüzyılda Germain-François Poulain de Saint-Foix'un tarafından yazılmış *Les Veuves Turques* adlı tek perdelik komedinin bir uyarlaması olabilir (Nerval, 2017:597-600; Akı, 1989: 56; Mander, 2013: 140)¹. On dokuzuncu yüzyılda, Avrupa'nın kent yaşamının popüler eğlenceleri ve gösteri sanatları da İstanbul'un bahçelerinde, mesire yerlerinde ve Saray'da ilgi görmüştür. Örneğin, İmparatorluk tiyatrosu olarak da nitelendirilen Naum Tiyatrosu, ilk olarak sihirbaz Bartolomeo Bosco'nun girişimi ile bir cambazhane olarak ortaya çıkmıştır. Benzer bir şekilde Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kurulduğu alan da Osmanlı Tiyatrosu'nun temsillerinden önce Cirque Imperial de Louis Soullier'e yani sirk sanatlarına ev sahipliği yapmıştır. On dokuzuncu yüzyılın neredeyse ortalarına kadar elçilikler ya da cemaat okulları gibi kapalı topluluklar dışında kalan seyirci için düzenli olarak Batılı biçimlerde gösteriler sunanlar, gezici sirk toplulukları olmuştur (Çilli, 2023: 314-315). Kullandığı teknikler ve görsellik açısından Avrupa'da nam salmış Thomas Holden'in kumpanyası (McCormick, 2018: 68-69), Osmanlı şenliklerinde küpe binmiş dev cadı kuklalarının, vakvak ağacı (Vehbi, 2007:256; Ümit, 2022: 50-53) *automatalarının* yerini alırken, *fevkalade elektrik takımları* ile Osmanlı Kukla Kumpanyası'nın *icra-i lubiyatına* ilham vermiştir. Bir zamanlar beylerin konaklarında *diyalogsuz* farslar oynayan Türkler (Toderini, 2018: 179), Muzika-ı Hümayun'da alafranga hokkabazlık ve pantomim ile meşhur Bertrand ailesi ile aynı sahneyi paylaşmaya başlamış, Ramazan ayında da *tiyatroperveran*, İngiliz rakkaselerinin *mudhik komedileri* ile eğlenmişlerdir (Coşkun, 2019: 55; İrem, 1999: 341; Karahasanoğlu, 1992: 175-176).

Karagöz, Ortaoyunu ve meddah ya da bunlar gibi oyuncu, anlatıcı ya da kukla ile icra edilen türlere atfedilen ortak özelliklerden biri metinsizliktir. Kaynakları, on beşinci yüzyıl elyazmalarından matbu letaifnamelere uzanan; kişileri, köy seyirlik oyunlarında birer arketip, kent yaşamının meddah hikâyelerinde da birer karikatür olarak işlenmiş, yazılı ve sözlü ortak bir dağarcıktan beslenen gösterimler (Ümit, 2021: 56) anonim ve metinsiz olarak tanımlanırlar. Kolektif bir şekilde toplumlar tarafından yeniden tasarlanıp nesilden nesile aktarılan performans biçimlerinin, tıpkı Somut Olmayan Kültürel Miras örneği olan Karagöz gibi, aidiyeti ve fikri mülkiyet kapsamı (Taylor, 2008: 94-95) güncel tartışma konularındandır. Ancak, hareket, ses ve taklide olduğu kadar *logos* yani *söze* dayanan, sözün işleniş biçimlerine göre bölümlere ayrılan bu türlerde metnin oluşumu, özgün kullanım alanları ve aktarımı üzerine de yeniden düşünülmesi gerekir. Aksi takdirde bir ortaoyununda curcunayı fasıldan, fasılı *arzbardan* ayıran, bir hokkabaz muhaveresinde sadece güldürü unsuru olarak değil, *alafranga hokkabazlıktan* farklı olarak bir gözbağı yöntemi olarak işlevselliği bulunan (And, 1969:51) metnin, okunmak ve ezberlenmek için matbu üretilen metinden farkı yeterince kavranamayacak ve kullanılan tanım ve terimler yanıltıcı olacaktır. Schechter'e göre bu tür gösterim biçimlerinin nadiren matbu olarak üretildikleri doğrudur çünkü geçmişleri matbaanın icadından çok daha öncelere dayanır ve sürdürülebilirlikleri için yazıya geçirmek bir zorunluluk değil sadece bir seçenektir. Yazılmayan ancak kolektif bir şekilde oluşturulmuş metin, tekrar tekrar oynanarak ve izlenerek geleceğe aktarılır. Bir *otör* imzasının bulunmaması ya da eser üzerinde söz sahibi olabilecek bir otorite müdahalesinin olmaması oyunun tamamen *text-free* ya da *gayri edebî* olduğu anlamına gelmez (Schechter, 2003: 3-4). Okuryazarlığın artması ya da matbaanın yaygınlaşması da yazılı metin üretiminde özellikle icracılar bakımından bir dönüm noktası olmamıştır. Örneğin kuklacılar, icra ettikleri oyunları, genel yargının aksine okuryazar olmadıkları için değil, rakipleri tarafından çalınıp kopyalanmalarına karşı önlem olarak araştırmacılarla bile paylaşmaya çekinmiş, yazmak yerine ezberlemeyi ya da sadece birlikte çalıştıkları aile üyeleri ile kumpanya oyuncularını arasında paylaşmayı tercih etmişlerdir. Edebî türler sınıfında görülmeyen kukla oyunlarının, antoloji oluşturacak şekilde ilk kez matbu olarak basılmaları ise edebî tiyatro aktörleri tarafından kullanılmaları ve araştırmacılar için zengin halkbilim malzemesine dönüşmeleri ile olmuştur (McCormick ve Pratasik, 2000: 14-15).

Bir kukla tiyatrosu örneği olarak *mizac-ı şahanedan* (Coşkun, 2019: 77) kahvehane izleyicisine, hamam eğlencelerinden tasavvuf düşüncesine çok çeşitli temsil alanları olan Karagöz'ün, özellikle Batı'da muadilleri olarak gösterilen ve meşru tiyatronun bir parçası olmadığı için panayır köşeleri ile ilişkilendirilip marjinalleştirilen (Shershow, 1995: 6) ya da Doğu'da törenselleşen bir format içerisinde doğaçlamaya neredeyse kapalı, değişmeyen bir konu üzerine çoğu zaman sözsüz icra edilen (Barthes, 2003: 49-50) kukla türlerinden

farklı bir konumu vardır. Örneğin ister kukla ile ister oyuncularla icra edilsin, bazı tiyatro biçimlerinde kullanılan jest, mimik, ses tonu ya da ritim gibi unsurlar, sözcükler ne kadar yabancı ya da anlaşılmaz olursa olsun, izleyicinin hikâye ile buluşmasına yardımcı olur (Fo, 2003:106). Osmanlı topraklarına gelip Karagöz oyunlarını izleyen ve oyunun icra edildiği dili bilmeyen seyyahlar ise, etraflarında onlara oyunu anlatan ya da tercüme eden birileri yok ise izlediklerini ve seyircinin o izlenen şeye nasıl bu kadar çok güldüklerini anlamakta zorlanmışlardır. Dolayısıyla Karagöz'den akıllarında kalan genellikle tasvirde ve harekette grotesk yapı ile müstehcenlik olmuştur.

Karagöz'ün özgün konumu, meşruluğunun tartışılmasının önüne geçmemiştir. Türk tiyatrosu üzerine ilk akademik araştırmaların, inceleme ve eleştiri yazılarının ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından bu yana, Karagöz'ün millî tiyatrodan sayılıp sayılmayacağı, bir temaşa örneği olarak ölüp ölmediği, hangi yönlerinin ıslah edilmesi gerektiği ve çağı yakalaması için ne gibi uyarlamalar yapılacağı yönünde fikirler öne sürülmüştür. Benzer tartışmalar bulunduğumuz yüzyılda da devam etmektedir. Özellikle metin içeriği ve dramatik yapısı açısından Karagöz'ün bazı araştırmacılara ve uygulamacılara hâlâ yetmeme durumu olduğu ya da tamamen görmezden gelindiği gözlemlenebilir. Karagöz'ün ciddiye alınabilmesi için William Shakespeare'den Samuel Beckett'e uzanan bir yelpazede Batı tiyatrosu örnekleri ile harmanlanması beklenmektedir (URL 5). Karagöz'ün yirmi birinci yüzyılda "modern"leşmesinin ve ölümden dönmesinin çaresi on altıncı yüzyıl İngiltere'sinde aranmaktadır.² Oysa farklı dönemlerde kayıt altına alınmış metinler, seyahatnameler ya da tarihî kaynaklarda kısa notlar halinde bilgisi verilen Karagöz fasılları gösterir ki oyun konuları bir kadim repertuarın *taklidi* olabileceği gibi, güncel olayların da açıkça işlendiği örnekler göz ardı edilmeyecek kadar çoktur (And, 1969: 129-139). Günümüzde de kâr-i kadim olarak sınıflandırılan fasılların bu şekilde işlendiği örnekler yaygındır (Varışoğlu, 2022: 635). Ancak Karagöz'ün ulaşması gereken hedef, henüz açık bir biçimde tanımlanmamış bir *modernizm* ve *modern tiyatro* anlayışıdır. Carlson, yirminci yüzyıldaki ilk müstakil çalışmalardan önce, Commedia dell'Arte oyunlarının sadece Shakespeare ve Molière gibi yazarların yapıtlarını etkiledikleri oranda tiyatro kitaplarında kendilerine yer bulabildiklerine dikkat çeker (Carlson, 2010: 196). Karagöz külliyatının ise, Batı tiyatrosu ile olan bağları açısından bile temsil edilmediği durumlar mevcuttur.³ Ahmet Necip Efendi'nin kaleminden çıkmış Karagöz metinleri ile birlikte günümüze kadar tespit edilebilmiş, yayımlanmış ya da en azından kütüphane koleksiyonları aracılığı ile ulaşılabilen, iki yüze yakın Karagöz oyun metni (muhavereler ya da tam fasıllar şeklinde) bulunmaktadır. Bu metinleri telif birer eser olarak oluşturanların ya da derleyenlerin büyük kısmının isimleri de ilgili bibliyografya çalışmalarında belirtilmiştir. Buna rağmen Karagöz metinlerinin anonim olarak nitelendirilmesini ve Karagöz oyunlarının özgün eser olarak değerlendirilmemesini Alpay Ekler şöyle yorumlar:

"Karagöz, yaygın anlayışa göre, bilindiği gibi anonim bir sanat değildir ve metinli bir sanattır. Namık Kemal'den başlayan geleneksel tiyatroya önyargılı bakış, Memduh Bey, Kâtip Salih gibi kendi metinlerini kendi yaratan gerçek sanatçıları görmezden gelmiştir. Bu kişilerin bizzat kendilerinin olan bu metinler basit birer el yazması sınıflandırmasıyla kütüphanelerde bekletilmektedir. Bu bakış açısıyla tiyatro tarihimizde yazılı tiyatronun batıdan geldiği önyargısı hala devam etmektedir. Bunu kolaylaştıran, Tanzimat'la birlikte hor görülen bu sanatın gittikçe rağbetini yitirerek zanaatkarlar eline düşmesidir... Oysa geleneksel olarak bilinen ve elimizde metni bulunan bir "karagözün aşıklığı" oyununun tüm nazım bölümlerinin kusursuz bir edebiyatçı elinden çıkmış olduğu ortadadır. Bu divan şiirlerinin anonim olarak tanımlanması ne kadar gülünçse bu sanatı bugün yaşatmaya çalışan değerli ustalarımızın ancak zanaatçı bir geleneği bize taşımaları da aynı oranda acıklı bir durumdur... Karagöz oyunlarının belli bir formatı olması da onun özgün yaratıma kapalı olduğunu göstermez. Tıpkı belli formatlarda metin üreten Aristofanes ve Sofokles gibi (bilindiği gibi komedyaya ve tragedyaya da ancak belirli kalıplara uyduğu sürece yetkin sayılıyordu, Atina da ve hepsi aynı kalıpla yazılmıştır). Kısaca karagöz sanatçısı aynı zamanda bir metin yazarı yani dram sanatçısıydı" (URL 1).

Karagöz Külliyatı: *Letaif-i Hayal* ve Ahmet Necip Efendi

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan dönemde kayıt altına alınmış Karagöz oyun metinleri günümüze farklı şekillerde ulaşmışlardır. İstanbul'da taş baskı matbaalarında üretilen Osmanlı Türkçesi (Eski harfli Türkçe) ilk metinler, dizi hâlinde yayımlanmış matbu metinler, el yazısı ile defterlere aktarılmış metinler, Avrupalı araştırmacıların derlemeleri ve akademik yayımları, günlük gazeteler ya da mizah dergileri gibi süreli yayınlarda çıkan metinler ve taş plak kayıtları

bunlara birer örnektir. Bu çalışmada incelenen *Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği* adlı oyun ise, on dokuzuncu yüzyılda eski harfli Türkçe basılmış ve günümüze kadar ulaşabilmiş en erken tarihli Karagöz oyunları dizisi olan *Letaif-i Hayal* (LH) içerisinde yer almaktadır. Kütüphane koleksiyonlarında yer alan nüshalara ve dönemin süreli yayınlarında verilen bilgilere bakıldığında LH'in toplamda sekiz oyundan oluştuğu görülmektedir. Bu dizi üzerine ilk çalışmayı Alman şarkiyatçı Georg Jacob yapmıştır. Jacob'un çalışması, *Karagöz Komödien* üst başlığı altında *Schejtan Dolaby* (Şeytan Dolabı), *Kajyk Ojunu* (Kayık Oyunu) ve *Die Akserai Schule* (Aksaray Okulu) alt başlıkları ile üç cilt olarak yayımlanmıştır. Jacob, LH oyunlarını, Karagöz oyununun klasik olarak nitelendirilen unsurlarının (kullanılan ağızlar, dil özellikleri vb.) var olup olmamasına göre ikiye ayırır: *Die Akserai Schule* ve *Divanyolu* metinleri. Bu metinlerin İstanbul'un farklı bölgelerinde farklı Karagözcüler tarafından oynatılan oyunlara örnek olduğunu savunan Jacob'a göre *Kayık Oyunu*, *Kanlı Kavak* ve *Mahalle Baskını* yani Divanyolu oyunları, Sultanahmet Cami ve Ayasofya arasında yer alan bir kahvede⁴ görüldüğü oyunları anımsatmaktadır. Kullanılan güldürü öğeleri, şarkılar ya da oyunların bitişi birbirine benzer. Dolayısıyla hepsinin aynı kaynaktan çıkmış olabileceğini söyler ki dizinin bu üç oyunu beraber basılmıştır. Aksaray Okulu olarak sınıflandırdığı *Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması*, *Şeytan Dolabı yahut Karagöz'ün Cinciliği*, *Karagöz'ün Aşıklığı*, *Karagöz'ün Gebeliği (Sahte Gelin)*, *Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği* oyunlarında taklitler yani klasik tipler diğer gruba kıyasla azdır. Güldürü unsurları göz önüne alındığında da bu grubu daha zayıf bulur. Aksaray çevresinde oynatılan Karagöz oyunlarına benzediklerini söyler. Buna delil olarak *Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması* oyununda Karagöz ve Hacivat arasında geçen şu konuşmayı gösterir:

“Karagöz: Ha dur dur! İyi hatırıma geldi. Seninle benim resmimizi, taklidimizi alıp ismini hayal koymuşlar, yarın gece Aksaray'da bir kahvede oynatacaklarımış.

Hacivat: Acayip!” (Jacob, 1899b: 3).

Jacob, LH içindeki metinleri İstanbul nüshaları (Stambuler Karagözdruck) olarak tanımlar. Kendisinin aktardığına göre on dokuzuncu yüzyılın sonlarında İstanbul sokaklarında ya da kitapçılarında Arap harfli ya da Ermeni harfli Türkçe ile özensizce basılmış Karagöz oyunları zaten satılmaktadır (Jacob, 1899a: XII).⁵ Dizinin başlığı da sözlü ve yazılı mizah kültürü ile yakından ilişkilidir. On dokuzuncu yüzyıl, Türk mizahının basın devrinin başladığı dönemdir. Hem halk edebiyatı hem de klasik ve sözlü Osmanlı mizahının temel taşlarından biri olarak görülen Karagöz oyunlarındaki muhavere, çatışma kurgusu, tipler yani taklitlerin yeniden yorumlanması ile üretilen komik unsurlar karikatür gibi görsellerle de beslenerek mizah dergilerinde toplumsal ve siyasi olayları hicvetmenin sıkça başvurulan yolu olmuştur. İstanbul'daki günlük hayattan eski halk inanışlarına kadar çok geniş bir yelpazeden beslenen, usta-çırak ilişkisi ile nesillerden nesillere sözel aktarma yolu ile geçtiği söylenen ve bu nedenle bir *sözel kültür* ürünü olarak kabul edilen Karagöz oyunları yine aynı dönemde kaleme alınarak basılı ve yazılı kültürün bir parçası olmaya başlamıştır. *Latife* sözcüğünün çoğulu olan *letaiif*'in de bu çalışmada incelenen LH için bir başlık olarak kullanılması tesadüf değildir. Tuhaf, güzel söz ve hikâye, şaka, güldürücü nitelikte fıkra, eğlence maksadıyla söylenen söz yahut yapılan şey gibi karşılıkları olan *latife* sözcüğü on altıncı yüzyıldan itibaren manzum veya mensur gülünç kısa hikâye anlamı taşıyan edebî bir terim olarak kullanılmaya başlamış ve latifeler mecmualar hâlinde bir araya getirilmiştir. Divan edebiyatının mizah konulu eserleri olarak *letaiifname*ler, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra büyük ilgi görür ve çok sayıda *letaiifname* yayımlanır (Batislam, 2013: 229-230). Mizah basımının önde gelen isimlerinin gazetelerde yazdıkları fıkralar, daha önceki yüzyıla ait örneklerden yola çıkarak ya da yabancı eserlerden çeviri yolu ile yaptıkları derlemeler on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında yazılı gülmece kültürüne *letaiif kitapları* olarak geçer (Asan, 2017: 19). Şemsettin Sami'nin *Letaif-i*, Çaylak dergisinin kurucusu Mehmet Tevfik'in *Letâif-i Hikâyât ve Garâib-i Rivâyât*'ı ve Georg Jacob'un Türk halk edebiyatı ve meddahlık üzerine incelemelerinde kaynak olarak kullandığı Mehmed Hilmi'nin *Gülünçlü Efsaneler ve Sahne-i Meddah*'ı önemli örneklerdendir. Cüzler ve diziler hâlinde basılmaya başlanan Karagöz oyun derlemelerinin bazılarında da hızla popülerlik kazanan bu tür eserlere benzer başlıklar kullanılmıştır. Buna ek olarak, matbu Karagöz oyunlarının hedef kitlesi sadece okuyucu değildir. Mukavvadan yapılmış tasvirlerle birlikte, Karagözcü olmayan ancak oynatmaya heves edenler için kitapçıklar satılırken (Husson, 1888: 55) Karagöz sanatını icra edenler yani hayalbazan da düşünülmüştür. Örneğin, *Mecmua-i Letaif-i Hayal* dizisinin içinden *Ters Evlenme (Karagöz'ün Gelin Olması)* oyununun ifade kısmında Karagöz oyununu icra eden ve icra etmeye heves edenlere şöyle seslenilmektedir:

“Heveskârân-ı hayâl ve hayâlbâzâna... Mecmua-i Letâif-i Hayâl, bir mecmuâ-i nevâdir ki zaman tahririni iş'ar eden tarih, kitabın yarım asır kadar bir ömr-i güzêşesi olduğunu ifhâm ediyor. Mecmuanın tarz-ı tahriri, muharririnin “fenn-i hayâlbâzî” de bir sahib-i yed-i tûlâ olduğu pek vâzıh bir surette ayân oluyor [...] İşte bu iki şerâiti maaziyâdetin câmi olan bu mecmuâ-i kıymetdârı bir külliyyât tarzında neşrini tasmîm ve birinci cüzünü destgâh-ı mümessile vaz ediyorum. Rağbet gördüğü takdirde diğer eczâlarının dahi -ki, yirmi fasıladan ibarettir- ramazan-ı şerife kadar neşri mukarrerdir” (Arşiv-5).

Bu ifade, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda bulunan ve kayıt bilgileri “*Mecmua-i Letaif-i Hayâl*, Mustafa Ragıb ve İsmail Azmi, *Ters Evlenme yahut Karagöz'ün Gelin Olması*, Matbaa ve Kütüphanesi-i Cihan, İstanbul” olarak verilmiş nüshadan alınmıştır. İç kapakta el yazısı ile Mustafa Ragıb ve İsmail Azmi yazılmış, ifade bölümünün altına “mürettib: Mustafa Ragıb” notu düşülmüştür (Arşiv-5). Yukarıdaki ifadeyi kaleme alan kişi, bu eserin yarım yüzyıl önce (1860 civarı) yazılmış olduğunu söylemektedir. Yirminci yüzyılın başında da bu kitap, hayal sevenler ve hayalciiler ile yeniden buluşmaktadır. İfadenin yazarına göre hayal yani Karagöz oyunu, görünürde bir eğlence olsa da düşünce terbiyesi ve ahlak için vardır. Terbiye sınırları aşılmadığı müddetçe içeriğinde cinas, nükte vb. olması gerekir ancak icra edilen Karagöz olması gerekenden maalesef çok farklıdır. Belki de bu oyunların neşrinin amacı olması gereken Karagöz'ü hatırlatmaktır (Kudret, 2004: 959). *Karagöz'ün Hamamda Dayak Yemesi*'nin giriş bölümünde “Şevki” imzalı ifade de okuyucuların rağbetine şöyle vurgu yapmaktadır:

“Kârî'lerimizden görmüş olduğumuz rağbete binâen havl eden kış geceleri münasebetiyle kârî'lerimizin eğlenceli bir vakit geçirmeleri için yirmi dört cüzde hitam bulmak üzere neşrine ibtidâr edilen Karagöz hikâyelerinin birinci cüzü intişar etmiştir. Bundan böyle de her hafta perşembe günleri muntazaman bir cüz neşr olunacaktır” (Ümit, 2020b: 196).

Karagöz'ün klasik dağarcığına dayanarak geniş bir külliyyat hazırlamış olan Hayalî Memduh Bey'in oyunlarının da bir kısmı matbu olarak günümüze ulaşmıştır. Gayret Kütüphanesi sahibi Garis Fikri, 10 Nisan 338 tarihli önsözde, neden Karagöz oyunları yayımladığını şöyle açıklar:

“Memleketimizde yavaş yavaş sönmeye yüz tutmuş olan Karagöz hayali yeniden ihya için bir Karagöz perdesi külliyyatı tesisini arzu ettik ve bu hususta ihtisas-ı tamı olan Hayali-yi Şehir Memduh Bey'e müracaat ettik [...] Aileler arasında seve seve mütalaa edileceğine eminiz. Bilhassa çocuklar sinemalarda görecekleri komik oyunlardan bin kat fazla millî Karagöz perdelerini okuyarak eğlenceli vakitler geçirecekler” (Arşiv-4).

Jacob, LH dizisi içindeki oyunları kimin neşrettiğine dair bir bilgi vermez ancak Millî Kütüphane ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı koleksiyonlarında yer alan Osmanlıca nüshaların üzerine yazılmış notlarda ve yirminci yüzyılda yayımlanmış farklı kaynaklarda ilgili detaylar karşımıza çıkar. Örneğin, Enver Behnan Şapolyo, konu ile ilgili bilgisini şöyle paylaşır:

“Meşrutiyetten evveline ait Karagöz piyeslerini sahaflarda çok aradım. Fakat ancak elime “Letaifi Hayal” adında içinde üç piyes bulunan bir kitap geçti. Bu eserde Yalova Safası Kanlı Kavak Baskın adlı üç piyes vardır. Bu eserde piyesler Karagözün klasik şekillerine riayet edilerek yazılmıştır. Fiatı 40 paradır. Basıldığı tarih malûm değil. Fakat bu eserin elli, altmış sene evvel basıldığını zannediyorum. Bir Karagöz piyesini numune olarak Letaifi Hayal'den alıp buraya dercediyorum. Yani Karagözcülerde defterde yazılı Karagöz piyesleri var; fakat bunlar tam birer eser mahiyetinde değildir. Letaifi hayal'in de bir Karagözcünün defterinden alınmış olması kuvvetle muhtemeldir” (1943: 20-21).⁶

Şapolyo'nun belirttiği gibi LH'nin tarihi hakkında elimizde kesin bir bilgi yoktur ancak Jacob'un bu metinleri çalışıp 1899'da yayımlamış olması gösterir ki ilk nüshalar ya bu tarihte ya da daha öncesinde basılmıştır. Sabri Esat Siyavuşgil'e göre ilk grup Kâtip Cemil tarafından, diğer beş oyun ise Ahmet Necip tarafından yazılmıştır:

“Letaif-i Hayâl, Defterhanede Kâtip Cemil Bey tarafından yazılmıştır; Kayık, Kanlı Kavak ve Baskın oyunlarını ihtiva eder. Neşredildiği tarih yazılı değildir. Letaif-i Hayâl, Güllü Agop ve bilâhare Minakyan aktörlerinden Ahmet Necip Efendi tarafından kaleme alınmıştır; Karagöz'ün Gebeliği, Cinciliği, Aktörlüğü, Aşıklığı, Sahte Gelin, Esrar İçip Deli Olması cüzlerini ihtiva eder” (1941: 52-53).⁷

Yeni Sabah gazetesinde “Yerli Gösteri Sanatlarımız Üzerine Araştırmalar: Karagöz” başlıklı yazı dizisinde de Raif Ogan, LH içindeki oyunların yayımlanma aralıkları hakkında şu bilgileri verir:

“Karagöz kitabı olarak bulunan eserlerin en eskisi de elli yılı bulmaz. İlk çıkarılan: kabında (yazanın adı gösterilmemekle beraber, son devrin meşhur hayalcilerinden Kâtip Salih’in olduğu söylenen üç formalık Letaif-i Hayal adlı kitaptır. Bunda; 1) Mahalle Baskını, 2) Yalova Safası 3) Kanlı Kavak adlarında, hayal geleneğine emsaline göre en uygun yazılmış üç oyun vardır. Bu kitap ayrı zamanlarda pek çok defa basılmıştır.⁸ Eskiden Ramazanlarda, çocukların başlıca eğlencesi semtlerindeki Karagöz’e gitmek, gidemeyenler de mahallelerdeki aktarlardan on paraya yirmi paraya tedarik edebilecekleri mukavva tasvirlerle evde bulunabilen yatak çarşafı, yorgan yüzü gibi bir beyaz patiskayı perde yaparak Karagöz oynatmakla vakit geçirmek olduğundan bu eski kitap zamanki çocuk âleminin çok işine yaramış, hayal oynatmakta onların en kuvvetli arkadaşı, yardımcısı olmuştur. [...] Letaif-i Hayal’den sonra “Şeytan Dolabı”, “Karagözün Yazıcılığı” ve başka bir isimle birer formalık üç kitap çıkmıştır. Üzerlerinde müellif, nâşir adları bulunmamakla beraber bastırılan eski sahaflardan ve değerli kitap mütehasşislerimizden Nasrullah, yazan Gedikpaşa tiyatrosundan kalan en eski Türk aktörü Ahmet Necip merhumlardır. Bu üç kitap; Karagözcülerce “arazban” adı takılan ilave şahıslı muhavere biçiminde muayyen olan Karagöz fasılları mevzuları dışında yazılmıştır” (1945: 4).

Oyunların bulunduğu koleksiyon ve kim tarafından derlendiğine dair Cemaleddin Server de şunları aktarır:

“Ahmet Necib Efendi muhitine nazaren malûmatı yerinde olgun, münevver bir zâtıdır. Tarih ve edebiyata vukufu vardı. İyi söz söylemesini bilenlerdendi. Bu kabiliyeti onun sahnedeki muvaffakiyetini arttırmış ve bir kıymet olarak tanınmasına yardım etmiştir [...] Temâşa kütüphanemize fi’len olduğu kadar kalemiyle de hizmet eden Ahmed Necib’in ‘Letâifi hayâl’ adıyla tertib ettiği ‘Karagöz fasılları’ kitabı Nasrullâh Efendi tarafından basdırıldı. Beheri kırk paraya satılan bu eserler, Sultan Hamid’den gizli olarak tabedildiği için tarihleri konmamıştır. Zengin ve büyük kütübânesinde ‘Temâşa’mıza dâir kıymetli tetkiklere ve vesikalara sahip bulunan Kadıköylü muhterem Bey babamız Talat Bayrakçı’nın lûtfıyla gördüğüm bu ‘Fasıl’lardan birkaçının isimlerini yazıyorum, Yalova sefası, Kanlı kavak, Karagöz’ün gebeliği, Şeytan dolabı-yahud- Karagöz’ün Cinciliği” (1941b: 52).

Ahmet Necip daha çok Ahmet Fehim’in de dâhil edildiği, ilk Müslüman Türk aktörün kim olduğuna dair tartışmalara konu olmuş ya da on dokuzuncu yüzyılın Batılı tarzda tiyatroları kapsamında ele alınmıştır. Refik Ahmet Sevengil’in “otuz yıl boyunca bedeni, kafası ve kalemiyle tiyatro için çalışmış bir sanat adamı” (1968: 241) olarak tanımladığı Ahmet Necip, Güllü Agop’un 1869’da Türkçesi düzgün aktörler aradığı bir ilanı üzerine Gedikpaşa’da kurulan Osmanlı Tiyatrosu’na katılır. Daha sonra Mınakyan’ın Osmanlı Dram Kumpanyası ile tiyatro hayatına devam edecektir. Oyunculuk ve yönetmenliğin yanı sıra telif tiyatro eserleri de yazan Necip’in tiyatro yaşamı ile ilgili Raif Ogan şu bilgiyi verir:

“Ahmet Necip Efendi; “Osmanlı Tiyatrosu” adını taşıyan ve Türk tiyatrosuna hizmet ve himmetleri bugün dahi inkâr olunmamak icap eden Manakyan kumpanyası’nda mevcut ‘Ahmet’ adlı üç Türk artistinin en eskisidir. Bunlar sırasile Ahmet Necip, Ahmet Fehim, Ahmet Hulusi’dir. Ahmet Necip; bizim yetiştiğimiz zamanda beyaz sakallı, nur yüzlü bir ihtiyardı. *Hüsrev-Şirin* isimli matbu ve telif bir piyesi de vardır. Bu bakımdan, hâline ve emsaline göre değerli idi” (1945: 4).

Ahmet Necip’in ilk Türk aktörü olduğunu savunan ve bu doğrultuda iki yazısı bulunan Cemaleddin Server de şöyle der:

“Uzun müddet Üsküdar’da Divitçiler’de oturan Ahmed Necib Efendi, Güllü Agop Efendi’nin Gedikpaşa tiyatrosunda on senelik imtiyazla açtığı “Osmanlı Dram Kumpanyası’nda sanatkâr şahsiyeti ile tanınmış birinci sınıf ilk Türk aktörüdür. Buradan Minag’ın idaresindeki trupa geçen ve ölünceye kadar orada çalışan Ahmed Necip Efendi gençliğinde “Komik” ve Jön Prömiye” janrında temayüz etmiş; sonraları *Fatih Sultan Mehmed yahud Feth-i celil-i Kostantîn* dramında Fatih rolündeki muvaffakiyeti ile meşhur olmuştu. Son yıllarda yaşının ilerlemesi dolayısıyla ihtiyat aktör olarak temsillere iştiraki muvafik görüldü. Bu arada tefferüat nev’inden bazı orta oyunlarında “Pişikâr” açtığı da oldu” (1941a: 36).

Vasfi Rıza Zobu da ağırlıklı olarak Güllü Agop üzerine hazırladığı yazılar arasında Ahmet Necip ile ilgili şu anısını paylaşır:

“Aktör Necib efendiyi babam merhuma sormuştum. Bana şu malûmatı verdi: ‘Necib efendiyi Gedikpaşa tiyatrosunda iki kere görmek kısmet oldu. İki rolünde de yeşil sarıklı ve sakallı idi. Sakalı muntazamdı. Hiç de takmaya benzemiyordu. Güzel bir sesi ve fevkalâde bir tarzı telâffuzu vardı. Belâgati lisana

mâlikti. O kadar güzel ve bir hatip gibi konuşuyordu ki; zamanımızın, iyi konuşmağa hevesli gençleri onun tarzını, âhengini taklid ederlerdi [...] Güllü Yakub Efendi de arkadaşı Necib efendiyi pek sever ve takdir eder olacak ki: küçük oğlunun ismini 'Necib' koymuştur" (1958: 4).

Ahmet Necip'in Karagöz fasılları yazdığı ile ilgili bir diğer kaynak olan Metin And da bizlere şu bilgileri verir:

"Batılı anlamda ilk Müslüman profesyonel tiyatro oyuncusu Ahmet Necip Efendi [?-1898] Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda oynamıştır. Önemli rollerinden ilki Ayyar Hamza'da Muhterem Efendi'dir. Onun adına gerek Güllü Agop'un gerek Mınakyan'ın Osmanlı Tiyatrosu el ilânlarından sık sık rastlıyoruz. Murat Efendi'nin seyrettiği ve ilerde sözünü edeceğimiz Schiller'in Haydutları'nda sahneye sarıkla çıkan da gene Ahmet Necip'tir. Yazarlar bölümünde göreceğimiz gibi birçok -oyunu vardır. Ayrıca Karagöz fasılları da yayınlamıştır" (1999: 126).

"Türk Temaşasının Doğuşunda Kukla" başlıklı makalesinde Nahit Bilga, klasik Türk kukla tiyatrosunun ortaya çıkışını, gelişimini ve nasıl "nisyana gömüldüğünü" kaleme aldıktan sonra Karagöz ve Tulûat sahnesi arasında bir bağlantı kurar ve Ahmet Necip'e şöyle yer verir:

"Güllü Agop'un süflörlü imtiyazını aldıktan sonra tekrar bir canlanma alâmeti gösteren kukla, Türk tulûat tiyatrosunu meydana gelmesine âmil olmuştur. Tulûat tiyatrosunun iyi kabul görmesi üzerine birçok kukla piyesleri, tulûat sahnesinde intikal ve tatbik ettirilmiştir. Bu eserlerin birçoğunu Gedikpaşa tiyatrosu aktörlerinden Ahmet Necip Efendi Karagöze tatbik etmiş "Letaifi Hayal" namile de neşredilmiştir. Bunlar arasında "Sahte Gelin" isimli olanı iç Asyada malûm olan bir kukla mevzuudur. Bilâhare tulûat sahnesine intikal eden bu mevzu Azerbaycan tiyatro müelliflerinden Aziz Bey Hacı Bekof'da ele almış ve Meşhedüibat isimli müzikli eseri meydana getirmiştir" (1949: 6).

Server'in de belirttiği gibi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda bulunan LH nüshaları Talat Bayrakçı koleksiyonunda yer almaktadır. *Sahte Gelin* başlıklı nüshanın ön kapağında 1322 tarihi yazılıdır. Buradan yola çıkılarak *Letaif-i Hayal*'in yirminci yüzyılın başında tekrar basıldığı ya da dizi içerisindeki oyunların farklı tarihlerde basıldığı gibi sonuçlara varılabilir. Aynı kapakta "Nasrullah Efendi tarafından neşredilmiştir" (Arşiv-2) yazmaktadır. Büyük olasılıkla bu kişi, Avrupalı araştırmacılara çok sayıda kaynak temin eden Rıza Nasrullah Tebrizi'dir. Buna ek olarak "yazan, Mınakyan'da Necip" (Arşiv-2) notu düşülmüştür. Aynı oyunun *Karagöz'ün Gebeliği* başlıklı nüshasının iç kapağında da el yazısı ile "Güllü Agob aktörlerinden ve bilahare Mınakyan'da oynayan Ahmed Necip Efendi tarafından yazılmıştır" notu bulunur (Arşiv-3).

Temaşa Perdesinde Batı Tiyatrosu: Molière ve Karagöz

"Bay Büyükelçi B. Venedik Balyozunu yemeğe davet etti. Kendisini fevkalade yemeklerle izaz ettikten sonra, adamlarına Komedi Fransez'in iki oyununu oynatmak suretiyle onu eğlendirdi. Oyunlar, masrafi Son Ekselansca verilmiş pek güzel bir sahne üstünde oynandı. Oyuncular ikisi de Molière'in piyesleri olan Défrit amoureuxxc ile Cocu imaginaire'i seçmişlerdi..." (1987: 4).

Galland'ın yukarıda sözünü ettiği ve özel kâtibi olarak beraber İstanbul'a geldiği Fransız Elçisi Marquis de Nointel, elçilik binasına, İtalya Parma'da Farnesi tiyatrosunun bir küçük örneğini yaptırmış ve burada Türklerin de seyirci ve oyuncu olarak sahne aldığı çok sayıda temsil düzenlemiştir (And, 1971:77). Gerek on yedinci ve on sekizinci yüzyıl boyunca yabancı topluluklar tarafından sarayda, elçiliklerde ve konaklarda verilen temsiller, gerekse on dokuzuncu yüzyılın Osmanlı tiyatro kumpanyaları tarafından sahnelenen Molière eserleri, Türkçeye çeviri ve uyarlama yolu ile daha geniş ve çeşitli bir seyirci kitlesine ulaşmıştır. Bilinen en erken tarihli çeviri ve uyarlamalar on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında orta çıkmıştır. Örneğin, 1813 yılında H.A.G. Antimosyan, *Le Médecin malgré lui* (Zoraki Doktor) adlı oyunu Türkçeye uyarlamıştır (And, 1983: 20). Molière oyunlarının Türkçe olarak sahnelenmesi ile ilgili en erken tarihli kayıtlar 1847 yılına işaret etmektedir. Dönemin yabancı dilde basılan gazete haberleri, "sarayda tiyatro çalışmalarının başladığını, Safvet Bey'in Çırağan sarayında Molière'den birçok çeviriler yaptığı, rolleri genç müzik öğrencilerine dağıttığı, giysilerin hazırlandığı ve Sultan önünde temsil edildiği"ni yazmıştır (And, 1972: 28). Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap ve Âli Bey'in, ağırlıklı olarak Gedikpaşa'da Osmanlı Tiyatrosu tarafından sahneye konulan çeviri ve uyarlamaları da Molière oyunlarının on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Saray dışında halk ile buluşmasında öncülük etmiştir (And, 1974: 50-51). Bir yüzyıla yayılmış ve

Türk tiyatrosunda Batılılaşmanın önemli işaretlerinden sayılan bu gelişmeleri Karagöz, en az *perdeli* tiyatro kadar erken yakalamış ve halka açık Türkçe temsiller içerisinde Molière’i perdeye taşımıştır.

Türk tiyatrosunun, Batılılaşma etkisinde Avrupa tiyatro gelenekleri ile kesişmesine ilk dikkat çeken isimlerden biri Venedik kökenli Osmanlı Levantenlerinden olan Adolphe Thalasso’dur. Fransa’da öğrenim gören ve hayatı İstanbul-Paris arasında geçen Thalasso’nun bir şair, yazar, sanat tarihçisi ve eleştirmeni olarak Osmanlı’da resim, müzik ve sahne sanatları üzerine pek çok inceleme yazısı Fransa ve İstanbul’da basılmıştır. Thalasso’nun yazarlık deneyimi ilk olarak Türk tiyatrosu özellikle Karagöz ve Avrupa tiyatrosu üzerine yazdığı monografi niteliğindeki çalışmalar ile başlamıştır. Türk tiyatrosunu kendi belirlediği ve tanımladığı dönemlere ayırarak inceleyen Thalasso’ya göre Karagöz, *premier* dönemi (...-1790) temsil eder (Ümit, 2020a: 236-240). Şahit olduğu birkaç durum sonrasında, Batı tiyatrosu ve Türk tiyatrosu ilişkisini Karagöz üzerinden inceleyen Thalasso, *Molière en Turquie; étude sur le théâtre de Karagueuz* (1888) başlıklı bir etüt hazırlamıştır. Burada aktardığına göre Thalasso bir gün Bâb-ı Âli civarında yürürken oyun oynayan çocukların yanından geçer. Çocukların birbirleri ile konuşmalarında, *Cimri* oyununun ilk perdesinin üçüncü sahnesinde Harpagon ile La Flèche arasında geçen diyaloga benzettiği sözler duyar. Çocukların yanına gidip bu sözleri nereden öğrendiklerini sorar. Onlar da her gece Sultanahmet’te izledikleri Karagöz oyununda duyduklarını söylerler. Thalasso hemen o akşam ve daha sonraki günlerde Sultanahmet’teki o Karagöz gösterisine gider. Her gittiğinde, Molière’in farklı oyunlarından alınmış aynı sözlerin ve bölümlerin kullanıldığına tanıklık eder. Hayretler içerisinde kalan Thalasso bir an önce bu gizemi çözmek için, izlediği Karagözcü ile konuşmaya karar verir. Karagözcü, Thalasso’nun oyunda duyduğu parçaları, yirmi yıl Karagözcülük yapan babasından öğrenmiştir. Thalasso babasının Fransızca bilip bilmediğini sorar. Karagözcü, “bilse böyle bir rezil işi niye yapsın” der. Babasının, Molière oyunlarına nasıl bu kadar hâkim olduğunu sorunca da dedesinin Karagöz ustası olduğunu ve yaşadığı dönemde İstanbul’un en iyi Karagözcüsü olduğunu söyler. Kendisini Karagöz ile öyle özdeşleştirmiştir ki kendisine “Hasan Karagöz” demişlerdir. Ancak dedesi de babası gibi Fransızca bilmez, aksine Frenkler’den (Hristiyanlar) de dillerinden de hiç hoşlanmazmış. Thalasso, Sultan Ahmet’teki bu üçüncü nesil Karagözcüden kendisine iki sahne dikte etmesini ister. Bu sahneler Molière’in eserlerindeki (*Cimri*, birinci perde/ üçüncü sahne ve *Tartuffe* birinci perde/beşinci sahne) sahneler ile neredeyse birebir aynıdır (1888: 15-17).

Thalasso birkaç yıl sonra Sultan Beyazıt’ta Karagöz izler. Buradaki Karagözcünün oyunları da neredeyse tümüyle *Les Fourberies de Scapin* (Scapin’in Dolapları)’ den aktarılmıştır. Oyun kısaltılmış, Türk seyircinin güldürü anlayışına uygun olsun diye “spiritüel” sahneler çıkarılmış, yerine bol bol söz oyunları ve müstehcenlik getirilmiştir. Thalasso neden bu oyunun seçildiğini sorgular. Oynatan Karagözcü ile konuşan Thalasso ondan da benzer bir şey duyar. Oyunu amcasından almıştır ve amcası da bir zamanların büyük ustası Hasan Karagöz’ün çıraklığını yapmıştır. Thalasso’nun bir sonraki durağı Büyükkada’dır. Her akşam Karagöz oynatılan bir kahvede sürekli olarak *Scapin’in Dolapları*’ndan ikinci perde-on birinci sahnenin, üzerinde oynanmış ve uyarlanmış hâline şahit olur. Buradaki Karagözcüye bu oyunun kaynağını sorar. Karagözcü önce, oyunun kendi telif eseri olduğunu öne sürer ancak Thalasso karşı çıkıp ısrar edince, daha önce Beyazıt’ta beraber çalıştığı Karagözcüden aldığı itiraf eder. Ada’daki bu Karagözcüye ilgili sahneleri dikte ettirir. Bu sahneler haricinde Molière ile benzeşen pek çok ifade Thalasso’nun dikkatinden kaçmamıştır. Thalasso’nun aktardığına göre Osmanlı toplumunda Molière algısı her kesim için değişiklik göstermektedir. Molière halk arasında, okumuş kesimde olduğundan daha popülerdir. Halk, Molière’in oyunlarının isimlerini bilmese de bu oyunlardaki belirli bölümlere ve söyleşmelere aşinadır. Bu aşinalığın nasıl oluştuğuna ise Thalasso birebir şahit olmuştur:

“Molière Türkiye’de tanınmıyor mu? Lövantenlerin yüksek sınıflarında evet, aşağı sınıflarında hayır. Türklerin ise aşağı sınıflarında evet, yüksek sınıflarında hayır. Çünkü lövantenler, Molière’i kolejlerde okuduktan başka, misafir tiyatro toplulukları veya Yunan tiyatroları tarafından Yunanca verilen Molière temsillerini de zaman zaman görmeye giderler; Türkler ise Molière’i okullarda okumazlar, fakat “aşağı sınıflar” onu Karagöz vasıtasıyla tanırlar” (Akı, 1989: 66-67).

Thalasso, Molière oyunlarının çevirilerinin Hasan Karagöz’e nasıl ulaştığının yanıtını bulamaz. Benzer oyunları oynatan başka bir Karagözcü, Hasan Karagöz’e bu metinleri vermiş olabilir. Ya da Molière oyunlarına on dokuzuncu yüzyılda artan talebi fark eden Hasan Karagöz, en popüler oyunların tümünü ya

da içlerinden bazı bölümlerinin çevirilerini temin etmiştir. Hasan Karagöz'ün torunu, dedesinin kırk yıl önce öldüğünü söyler. *Molière en Turquie*, 1888'de yayımlandığına göre bu ölüm tarihi 1848 olabilir. Sanatındaki ustalığı yetiştirdiği üçüncü nesil çıraklardan da belli olan Hasan Karagöz hayatının sadece son yirmi senesinde Karagözcülük yapmış olsa dahi, Molière İstanbul'da halk sahnelerinde on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde çoktan yerini almış ve Karagöz perdesi, Molière oyunlarından söyleşileri seyirciye ezberletecek kadar benimsetmiştir denebilir.

Le Figaro gazetesinden öğrendiğimize göre Thalasso, 1889 yılının Nisan ayında Karagöz'ü Paris'e götürür. M. Frédéric Gargiulo'nun aracılığı ve yardımı ile *Les Amours de Karagueuz* adlı bir Karagöz oyunu sergilerler. Oyunun müzikleri de Thalasso'ya aittir (1889: 2). Oyun, kabare kültürünün gereklilikleri doğrultusunda, dar kafalı burjuvanın değerlerini ve gelenekleri sorgulayacak nitelikte özgün yapıtlara yer veren ve vefatına kadar Rudolf Salis'in yönetiminde olan (Houchin, 2003: 181-182) Chat Noir'de izleyici ile buluşur. Üçüncü katı kukla tiyatrosuna ayrılmış olan bu popüler sahnede güldürü unsurlarından ve Türk kimliğinden taviz vermeden, Parislilerin tevazu ve zevklerini de rencide etmeyecek kadar arınmış bir Karagöz gösterisinin izleyici ile buluşacağı Paris medyasında vurgulanır.

Eski Yunan ve Roma tiyatrosundan Avrupa halk edebiyatı ve toplumsal gerçeklere kadar geniş bir yelpazeden beslenen Molière, özellikle Batılılaşma dönemi seyircisinin karşısında oynanan Karagöz'de kendisine yer bulmuştur. Elimizdeki bu bilgiler doğrultusunda da söylenebilir ki bilinen en erken tarihli Molière ve Karagöz etkileşimi on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde Hasan Karagöz⁹ ile gerçekleşmiş ve yirminci yüzyılın ortalarına doğru devam etmiştir. Aradan geçen bir yüzyıl içerisinde Batı komedisinin Türk tiyatrosu dağarcığına olan etkisi Ortaoyunu ve Tulûatta da belirlediği gibi Karagöz'de de farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Yine Ahmet Necip'e atfedilen *Şeytan Dolabı yahut Karagöz'ün Cinciliği* oyunu buna örnek olarak gösterilir (Kudret, 2004: 320). Büyü ve cinler aracılığı ile olan biteni bilme ya da biliyormuş gibi davranma, iyileştirme ya da cezalandırma gibi başka Karagöz oyunlarında da kullanılan motifler ile Molière'in kullandığı motifler ve temalar (aldatılan erkek, çokeşlilik, kavuşamayan genç âşıklar, sahte doktorluk ve/veya şarlatanlık, cimrilik vb.) birleştirilmiştir. Bir gece rüyasında aksakallı kimseler gördüğünü söyleyen Karagöz, onlardan el aldığına, hastaları ve delileri iyileştirebileceğine Hacivat'ı inandırır. Hacivat'ın kızı Dilber ile Tosun Bey de düğün yapabilmek bir plan yapmaktadırlar. Dilber, Hacivat'ın bahçede sakladığı altınların yerini tarif ederken Karagöz duyar ve Hacivat'ı gençleri evlendirmesi için ikna eder. Aksi takdirde Hacivat'ın malına cinler el koyacaktır. Deli numarası yapan Tosun Bey'i de oyununa katar. Böylelikle Karagöz, hem güçlerini Hacivat'a ispat etmiş olur hem de gençler evlenebilirler.¹⁰

Yirminci yüzyıl boyunca Molière'in oyunları ve Batı tiyatro edebiyatından başka komedi örnekleri ya Tulûat aracılığı ile ya da doğrudan Karagöz ile buluşmuşlardır. *Bir Denaet'in Encamı*¹¹ oyunu (Tilgen, 1953:55; Ümit, 2020a: 255) ile bilinen, Osmanlı ve Cumhuriyet'in erken döneminde eğlence yaşamının önemli parçası olan kantoları kullanan, Karagöz tekniğine ve oyun içeriğine yenilikler getiren Kâtip Salih; *Zoraki Tabip* uyarlamalarını (Kudret, 2004: 526) Karagöz perdesine taşıyan Hayalî Küçük Ali (Muhittin Sevilen) ve onun hem torunu hem yârdağı olan Tuncay Tanboğa (Hayalî Torun Çelebi) bu etkileşimi canlı tutmuş isimlerden bazılarıdır. Karagöz perdesinde Molière'in varlığını yirmi birinci yüzyıla taşıyan isimlerden biri de tiyatro ve Karagöz sanatçısı Kemal Atangür'dür. Babasından kalan, kendisinin Hacivat Köftçisi olarak adlandırdığı dükkânının alt katında kurduğu Münir Özkul Oda Tiyatrosu'nda (Ekmek Arası Tiyatro) sahnelediği farklı tiyatro oyunlarının yanı sıra, Türk güldürüsünü ve temsilcilerini temel alarak yaptığı Molière uyarlamalarını Karagöz perdesine taşımaktadır. Kukla tiyatrosunun Karagöz dışındaki örneklerinde de dramatik edebiyatın uyarlandığını görürüz. Hem Avrupa hem de Türk edebiyatından yapıtların kukla sahnesine nasıl taşındığını ve kuklanın nasıl "tiyatrolaştığını" bize bizzat bu işi icra edenlerden İrfan Efendi şöyle aktarır:

"Kârı kadim hayal ölmüştür. Yeni hayal duruyor... Hem de nasıl, demir gibi... Halk şimdi o eski "Kanlı Nigâr"lara, "Karagözün Gelin Olmalarına" kulak asıyor, şimdi yeni istiyor, tiyatrolaştırılmış hayal... Meselâ ben eskiden Darülbeydinin "Taş Parçası"nı, "Süt Kardeşler"i, "Bir Gece Faciası"nı kuklada oynattım... Şahıslar hep o şahıslar oldu. Piyes aksamadan saatlerce kuklalarla temsil edildi" (1934: 6).¹²

Karagöz'ün Kitaplı ve Perdeli Tiyatro ile İmtihanı

Dizi hâlinde basılan Karagöz metinlerinin bazılarında sadece bir semai ve bir perde gazeli örneği bulunur ki bunlar da genellikle ilk nüshada verilir ve bir daha tekrar edilmez. Birçok örnekte muhavere de yoktur ya da o da aynı şekilde sadece ilk nüshada örnek olarak verilir. Yani mukaddime ve muhavere atlanıp oyunlar fasıl bölümü ile başlar. Şarkıların da hepsi yazılmaz. *Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği* (KAO) yapı olarak, Karagözcülerden birebir derlenerek günümüze kadar ulaşmış kâr-i kadim oyunların özelliklerini taşımakla birlikte matbu eser olarak ortaya çıkmış oyunların da bu ortak özelliklerini barındırır. Hacivat semai ile perdeye gelir ancak semai metinde yer almaz. Perde gazelinde Karagöz'e hitaben "tarik-i haktan ayrılma mesleğinde müstakim ol" (Arşiv-1) der ve bir dördlük ile ısrarla kapısını çalarak Karagöz'ü çağırır. Muhavere, Hacivat'ın Karagöz'e geçinip geçinemediğini sorması ve Karagöz'ün onun sorularını sürekli yanlış anlaması üzerine gelişir. Her zamanki gibi Karagöz'ün beş parasız olduğu anlaşılır ve Hacivat ona bir yazıhane açmayı teklif eder. Hacivat'ın masa ve sandalye getirmesi ile yazıhane kurulur. Karagöz masa başına geçip oturacak, Hacivat da ona çiraklık yapacaktır.

Dizi içinde yer alan *Kanlı Kavak*, *Kayık* ve *Mahalle Baskını* oyunlarında bölümler ve tiplerin girişi *birinci tasvir*, *ikinci tasvir* gibi ayrılırken KAO'da ve Ahmet Necip'e ait olduğu söylenen diğer oyunlarda *meclis* ifadesi kullanılmıştır. Asıl metinde belirtilmemiş olsa da giriş (mukaddime) ve söyleşme (muhavere) birinci meclisi oluşturur. İkinci meclis, yazıhane müşterilerinin toplu olarak gelişi ile başlar. Bu müşterilerin adları Kin, Fransua, Alber, Matmazel Mari ve Matmazel Jani'dir. Gördükleri bir ilandan yola çıkarak Şeyh Küşteri meydanındaki bu yazıhaneye gelen müşteriler bir piyes yazdırmak istediklerini söylerler ancak Karagöz bunu ilk seferde *piyaz* olarak anlar. Müşteriler, "efendim piyes dediğimiz madde bir esastan ibarettir" diyerek gülünçlü bir komedyaya yazdırmak istediklerini tekrar dile getirdiklerinde de Karagöz'ün tepkisi şöyle olur:

JANİ – Bir komedyaya demek isteriz.

MARİ – Evet efendim, gülünçlü bir komedyaya.

KARAGÖZ – Tavasını mı istiyorsunuz dolmasını mı?

JANİ – Nenin?

KARAGÖZ – İsteddiğiniz o midyenin.

JANİ – Bizim var evde midyemiz. Biz komedyaya istiyoruz.

KARAGÖZ – Biliyorum vardır midyeniz ama belki şimdi canınız istiyor.

MARİ – Hayır, midye biz istemeyiz.

KARAGÖZ – Ah benim canım ne kadar istiyor, pişirmesini bilemiyorum. Ne olur, başımızın gözünüzün sadakası olsun, siz iyi yaparsınız... Sizin midyenizden bir parça bana tattırsanıza, ne olur? Rica ederim efendim.

JANİ – Ben sana bir tabağa koyup gönderirim.

KARAGÖZ – Şimdi yanınızda yok mu?

MARİ – Evde bıraktık. Bilmiş olsa idik bu kadar istediğinizi, beraber alıp gelirdik.

KARAGÖZ – Ya kedi falan kaparsa? Yazık!

JANİ – Kapalı yerdedir, bir şey olmaz" (Arşiv-1).

Kur yapmakla meşgul olan Karagöz, gelenlerin ne tam olarak yazdırmak istedikleri şeyi ne de kim olduklarını anlar. Araya Fransızca sözcükler sıkıştırarak konuşan bu müşterilerin niyetlerini ve kimliklerini de açıklamak yine Hacivat'a düşer ve o da şöyle der:

"[A]ktör yani tiyatro oyuncularını. Bunlar bukalemun gibi bin renge girerler. İhtiyarları genç olur, gençleri ihtiyar olur. Zaman-ı selefteki vukuatı yahut bir şair edibin tasviratını aynı teccüm ettirerek meydan-ı temaşaya korlar. Bunlar artist adamlardır" (Arşiv-1).

Üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı ve yedinci meclislerde tek tek Kin, Fransua, Alber, Matmazel Mari ve Matmazel Jani müşteri olarak gelirler. Kıyafet değiştirdikleri için ne Hacivat ne de Karagöz onları tanır. Karagöz'e yazdırmak istedikleri şeyleri söylerler ancak bunların hepsi birer saçmadan ibarettir. Örneğin, Jani'nin yazılmasını talep ettiği "planı" yani Hacivat'ın ifadesi ile hikâyesi şöyledir:

"JANİ – Ben söyleyeyim siz yazınız. Sizden müfârakatımızdan üç gün sonra çarşıya çıkıp fistanlık kumaş alır iken herifin birisi yanıma geldi "senin gibi güzele böyle kumaş yakışmaz ben sana daha alasını alayım zira sizin o gül cemalinize âşık oldum" der demez bunun suratına bir tokat aşk edince "âşık oldum ben bir güle" şarkısını çağırarak kendisini âşıklar meydanında buldu. Bunu gören âşıklar maşukalarına "aşk olsun matmazel, sende bu aşkbazlık var iken pek çok âşıkları kendine meftun edersin, gel bu aşkbazlıktan vazgeç de seninle bir âşık atalım. Aşkında çıkmayan, kaşığında çıkar" darbimeselince çakşırılı bir piliç çıkmasın mı? Şimdi bu piliç geldi yetiştirdi akran emsaline yetiştirdi, gel de birlikte mürüvvetini görelim. Yazın da ben gelir alırım" (Arşiv-1).

Sekizinci ve son mecliste tüm müşteriler eski kıyafetleri ile hep beraber gelirler ve piyeslerinin hazır olup olmadığını sorarlar. Karagöz ve Hacivat, müşterilerin neden bahsettiklerini önce anlayamazlar ancak yazıhaneye gelip söyledikleri fıkralardan ve saçma hikâyelerden örnekler verilince gelenlerin onlar olduklarını fark ederler. Kin, her ikisinin de şaşkınlığını görüp, "biz aktörüz. Her bir renge boyanırız. Size dostane bir nasihat vereyim, bu yazıcılık sizin harcınız değil. Siz başka bir sanat tutunuz" der (Arşiv-1). Önce Hacivat ve sonra da Karagöz hemen razı olurlar. Müşterilerin teklifi Karagöz'ü bir *komik* yapmaktır. Artık kırk yıllık Karagöz, kendi ifadesi ile *aktar* yani *aktör* olacaktır.

Görüldüğü üzere KAO, farklı klasik Karagöz dağarcığından unsurlar barındırır. Öncelikle, *Yazıcı* oyununun bir çeşitlemesi olarak değerlendirilebilir. *Yazıcı*, sadece Karagöz'ün kâr-ı kadim fasıllarından değildir.¹³ Ortaoyunu üzerine yazılı kaynaklara başvurulduğunda da bu faslın ortaya çıkışı on altıncı yüzyıl kadar geriye tarihlendirilebilir (Kudret, 2007: 12). *Yazıcı* oyununun diğer çeşitlemelerinde Karagöz yazıcı kıyafeti giyerken bu örnekte müşteriler kılık değiştirirler. Karagöz'ün, müşterilerle kurduğu diyalog çatışma ve güldürünün temelini oluşturur. Ayrıca, Karagöz'ün giderek kendisini müşterilerin saçmalarına kaptırıp kendisinin de onlara ayak uydurması, *Timarhane* oyununda Karagöz'ün timarhaneden kaçmış ve arka arkaya perdeye gelen delillerle söyleşerek delirmesi ile ilişkilendirilebilir. Ancak bu iki oyunda da karşımıza çıkan tipler yerine Ahmet Necip hem Avrupa tiyatrosundan hem de Osmanlı Tiyatrosu'ndan meşhur isimleri perdeye çıkarır. Örneğin Britanyalı Edmund Kean (Kin) on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılların en tanınmış aktörlerindedir (Bratton, 2005: 90). Alexandre Dumas'ın, onun hayatını konu alarak yazdığı *Kean* (1836) adlı oyunu Ahmet Necip'in çalıştığı tiyatroların repertuarında yer almıştır. Kadın müşterilerden olan Mari de hem Güllü Agop hem de Minakyan ile çalışmış yani Ahmet Necip ile aynı sahneye çıkmış döneminin başarılı kadın oyuncularından olan Mari Nivart (1853 – 1884) ile ilişkilendirilebilir.

On dokuzuncu yüzyılda gerek Osmanlı aydınlarının gerekse halkın değişen tiyatro anlayışına ve artık daha çok ulaşılabilir olan Batılı tiyatro biçimlerine karşı tavrı sıkça mizah konusu olmuştur. KAO'da Karagöz'ün, tiyatrocunun ve/veya aktörün ne yaptığı hakkında bilgisi yoktur. Piyesin ne olduğunu bilmediği gibi söylenenleri anlamaz. Ancak müşteri kılığındaki tiyatrocuların da anlaşılır olmak gibi bir kaygısı yoktur. Timarhane delileri gibi Karagöz'ün kafasını karıştırmak için tekerlemeler ile karışık sözler söylemekten başka bir şey yapmazlar. Bu konudaki becerileri ile Karagöz'ü şaşırtıp onlardan biri olmaya ikna ederler. Başka yapacak işi olmayan Karagöz'ün yeni ekmek kapısı, piyesler ile çalışan kitaplı ve perdeli tiyatrodaki bir *komik* olmaktır. Tıpkı Osmanlı Dram Kumpanyası'nda "Komik" ve Jön Prömiye" (Server, 1941a: 36) olarak nam salmış Ahmet Necip Efendi gibi.

Tiyatro tarihinin önemli bir parçası olmasına ve onsuz tiyatro tarihinin hep eksik kalacak olmasına rağmen, alışılabilir tiyatro tarih yazımında kuklaya yer verilmemesinin nedenini Zurbach, *tiyatro* sözcüğünün tanımının *textocentrist* (metin merkezli) ve seçkin kaynaklarına bağlar. Kurumsal tiyatroların edebiyat kanonlarına verdikleri öncelik, tiyatro yazarlarına ve *aktörlere* verilen bir imtiyaz şeklini almıştır. Ancak gözden kaçırılan bir diğer nokta, çok sayıda yazarın kukla tiyatrosu için de metinler ürettiğidir (Zurbach, 2020:1). Özellikle on dokuzuncu yüzyılda, diğer kukla türlerine kıyasla, gerçek aktörlerden daha ekonomik bir seçenek olan ve yüksek hareket kabiliyeti ile illüzyonu arttıran *manikin*lerin (Holden kumpanyasının gösterilerindeki gibi) kullanıldığı, dolayısıyla sokaklardaki seyirciye değil kapalı

mekânlarda *üst sınıf* bir kukla sanatı olarak oynatılan *marionette* yani ipli kukla tiyatrosu için metinler yazılmış ya da dönemin meşhur sahne yapıtları ipli kukla için uyarlanmıştır (McCormick ve Pratasik, 2000:8;192-203). Halk hikâyelerinden Beyoğlu'nun eğlence yaşamına kadar farklı kaynaklardan beslenen bir oyun yazarı (And, 1999: 177-178) ve Ortaoyunu meydanında Pişekâr'a çıkmış bir on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı tiyatrosu figürü olarak Ahmet Necip Efendi'nin yazdığı Karagöz oyunları da döneminin tiyatro anlayışına ve Batı tiyatrosu ile etkileşime ışık tutarken Karagöz dağarcığının birer parçası olmuşlardır.

Sonuç

Batı kaynaklı tiyatro edebiyatının ve Batı'da egemen tiyatro düşüncesinin etkileri doğrultusunda bir dönem olarak çalışılan on dokuzuncu yüzyıl Türk tiyatrosunun şekillenmesinde Karagöz, kukla tiyatrosu, Ortaoyunu, sirk sanatları ve gösteri (*spectacle*) niteliğinde pek çok eğlence biçimi tıpkı *kitaplı* ve *perdeli* tiyatro gibi bu etkileşimden payını almış ve dönemin ihtiyaçlarına karşılık vermiştir. Günümüze ulaşmış ve bu çalışma kapsamında incelenmiş kaynaklar göstermektedir ki on dokuzuncu yüzyılın başında Karagözcüler, seyirciyi Molière ile tanıştırmış ve Karagöz'de güldürünün bir parçası hâline getirmişlerdir. Aynı yüzyılın ikinci yarısında hem okuyucuya hem icracılara yönelik üretilen matbu metinler de bu etkileşimi yazıya taşımıştır. Ahmet Necip Efendi'nin *Letâif-i Hayal* dizisinde yayımlanmış Karagöz oyun metinleri bunun örneklerindedir. Türk tiyatrosu tarihyazımı çerçevesinde *geleneksel tiyatro* ya da *halk tiyatrosu* örneği olarak değerlendirilen Karagöz'ün dağarcığının oluşumunda usta-çırak ilişkisi içinde öğrenilmiş fasılların irtica yolu ile çeşitlenmesinin rolü büyüktür. Ancak toplumsal olaylardan, halk anlatılarından ve yazılı kaynaklardan da yoğun biçimde etkilenen fasılların ilk ortaya çıktıklarında özgün birer yorum olduğu göz ardı edilmemelidir. Karagöz'ün yaşayabilmesi için başka tiyatro biçimleri ya da teknolojiler ile birleşmesinin kaçınılmaz olduğu yönünde bugüne kadar süregelen iddialar ve uygulamalar, Karagöz'ün özünde ve geçmişinde barındırdığı dinamiklik ve güncellik ışığında yeniden değerlendirilmelidir.

Sonnotlar

¹ Selim Nüzhet Gerçek bu eseri *Çifte Nikah* başlığı ile yayımlamıştır.

² Karagöz perdesine Murat Karahüseyinoğlu'nun uyarladığı, yönettiği ve 15 Ocak 2022 tarihli ilk gösterimi gerçekleşen *Godot Bize Gelmez* adlı oyunun, internet sitelerinde yayımlanan tanıtım yazılarından biri şöyledir: “Çağdaş karşı-drama örneklerinin en ünlüsü ‘Godot’yu Beklerken’in sakat, zavallı, umarsız, bilinçsiz, bilgisiz, inançsız nitelikte çizilmiş karakterlerinden olan Vladimir ve Estragon’un yerini Türk Tiyatrosunun bir o kadar ünlü iki karakteri Hacivat ve Karagöz’ün aldığı “Godot Bize Gelmez” oyunu; şimdye kadar ‘gelenekçi’ ve ‘demode’ bulunan hatta ‘çocuk oyunu’ sanılan Karagöz’ün aslında yetişkinler için olduğunun bir hatırlatması ve bir aslına dönüş projesidir” (URL 2). İlk gösterimin sonundaki konuşmasında da Karahüseyinoğlu benzer bir şekilde Karagöz’ün ölümünün önüne bu gibi yapıtlarla geçileceğini vurgulamıştır. Ayrıca bu eser, “Türkiye tiyatrosu”na uluslararası görünürlük kazandırmayı amaçladığı söylenen “Türkiye Tiyatro Vitrini TheatreİST” programına dahil edilen tek ‘Karagöz’lü’ örnektir (URL 3).

³ Örn. bkz., 20 Mayıs 2022 Cuma – 31 Ağustos 2022 tarihli, “İBB Arşivlerinde Molière'den Molyer'e” başlıklı sergi (URL 4). İBB Atatürk Kitaplığı'nda yer alan bu sergide, Ahmet Necip Efendi'nin yazdığı ve Atatürk Kitaplığı'nın arşivinde bulunan matbu Karagöz metinlerine ya da genel olarak Karagöz ile Molière ilişkisine yer verilmemiştir. Sergide ayrıca şöyle bir ifade kullanılmıştır: “Bir edebi tür olarak Batılı anlamda tiyatronun Şinasi'nin 1860 tarihli *Şair Evlenmesi* ile başladığı genel bir kanıdır. Oysa *Şair Evlenmesi*'nden de önce Venedik'te Osmanlı toprağı sayılan San Lazzaro Adası'nda, Osmanlı Ermenileri tarafından yazılan Batılı anlamda ilk modern Türkçe tiyatro örnekleri bulunmaktadır. Günümüze ulaşan bu eserlerden bazıları da Molière'in Türkçe, Ermeni harfli Türkçe ve Ermenice yazılmış uyarlamaları ve çevirileridir.” *Şair Evlenmesi*'nden önce yazılmış ve günümüze ulaşabilmiş Türkçe tiyatro metinleri üzerine Fahir İz ve Metin And'ın derlemeleri zaten bulunmaktadır. Yirminci yüzyıl Türk tiyatrosu araştırmalarında ve hâkim terminolojide çoğunlukla *köy seyirlik* ve *ortaoyunu* başlıkları altında incelenen gösterim türleri ile çok sayıda ortak yönü bulunan; sadece Molière'den değil, halk edebiyatı motiflerinden ve arketiplerden zengin biçimde faydalanmış (Ümit, 2021:51-56) Ermeni Mıkhitarist rahiplerin oyunlarını, “Batılı anlamda modern Türkçe tiyatronun” öncüsü olarak konumlandırma ve ‘ilk’leştirme çabası da metin odaklı, Avrupa merkezci ve hatta şarkiyatçı tiyatro tarihyazımı örneği olarak değerlendirilebilir.

⁴ Lokanda-i Osmanije.

⁵ Sabri Esat Siyavuşgil'e göre ilk matbu Karagöz metinleri 1874'te Ermeni harfli Türkçe ile basılmıştır (Siyavuşgil, 1941: 52).

⁶ Diğer birkaç kaynakta da *Kayık Oyunu* yerine *Yalova Sefası* yazılmıştır ancak oyun *Kayık Oyunu*'dur. Bu çalışmada kullanılan nüshada oyunun sonunda Karagöz, "Hoş olsun Hacivat! Bu gece elimden tez kurtuldun. Yarın gece Yalova Safası'nda yakan elime geçer ise bak ben sana ne yapardım" der. Ogan bu yanlışlık ile ilgili şöyle der: "Kitaptaki ikinci oyuna Yalova Sefası denilmiş ise de bu isim yersiz ve uygunsuzdur. Oyun; Karagözle Hacivat'ın ortaklaşa kayıçılık yapmalarını gösteren Kayık oyunudur" (Ogan, 1945:4).

⁷ Siyavuşgil aynı kaynağın farklı bir yerinde *Mahalle Baskını* oyununun tarihini 1897 olarak verir (Siyavuşgil, 1947: 97).

⁸ Şapolyo'nun *Karagöz Tekniği* kitabı içerisinde yer verdiği *Kanlı Kavak* oyunu ile bu çalışmada kullanılmış *Kanlı Kavak* oyunu arasında farklılıklar vardır. *Letâif-i Hayal*'in birçok kez basılmış olması bu farklılıkları açıklayabilir.

⁹ Ya da Karagöz Hasan. Karagöz sözcüğünün lakap olarak isminin öncesinde ve sonrasında kullanıldığı başka Karagözcüler ya da Ortaoyunu oyuncularına da vardır (And, 1969: 170).

¹⁰ *Cincilik* oyununun kendisinden erken tarihli bir çeşitlemesi henüz kayıtlara geçmemiştir ancak büyücülük temasının diğer bazı klasik oyunlarda (Örn. *Mal Çıkarma*) işlenmesinin yanı sıra Karagöz'ün, özel güçleri varmış gibi Hacivat'ın mal varlığını açığa çıkarması, Nilüfer Özçörekçi Göl'ün derlediği ve yayım aşamasında olan Gaziantep- Kilis Karagöz'ü fasıllarından *Karagöz'ün Falcılığı*'nda da karşımıza çıkar. Ayrıca bkz. "Karagöz'ün Rüyası" (Kaynak, 2012: 150-161).

¹¹ Bkz., Hayalî Memduh Bey'den *Hain Kâhya* [Enver Ağa], (Kudret, 2004: 433-470). *Bir Denaet'in Encamı* ile ilgili ayrıca bkz., *Müthiş İntikam yahut Fedakâr Komşu* (Alangu, 2021: 723; Kaynak, 2012: 118-129).

¹² *Taş Parçası*, Reşat Nuri Güntekin; *Süt Kardeşler* (uyarlama), kaynak eser *Madame Et Son Filleul*, yazarlar: Maurice Hennequin, Pierre Verber ve Henry de Gorsse; *Bir Gece Faciası*, kaynak eser: *Terre inhumaine*, yazar: François de Curel, uyarlayan: Reşat Nuri Güntekin. Batı tiyatro edebiyatı izlerinin görülebildiği İbiş oyunları da etkileşimin önemli örneklerindedir.

Kaynaklar

- AKI, N. (1963). *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi*. Erzurum: Ankara Üniversitesi.
- AKI, N. (1989). *Türk Tiyatro Tarihi I*. İstanbul: Dergâh.
- ALANGU, T. (2021). *Türkiye Folkloru Elkitabı*, İstanbul: Yapı Kredi.
- AND, M. (1969) *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi.
- AND, M. (1971). "Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, C.2, S. 2, 77-102.
- AND, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk tiyatrosu*. İstanbul: İş Bankası Kültür.
- AND, M. (1974). "Türkiye'de Moliere". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, C.5, S.2, 51-64.
- AND, M. (1983). *Şair Evlenmesinden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*. İstanbul: İnkılap ve Ata.
- AND, M. (1999). *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost.
- ASAN, N. (2017). *Yeni Türk Edebiyatında Letaifname (1837 – 1928)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi.
- BARTHES, R. (2003). "On Bunraku". *Popular Theatre: A Sourcebook*, (Ed. Joel Schechter). Routledge: Oxon, 49-52.
- BATİSLAM, H. D. (2013). Divan Edebiyatında Latife ve Hezl". *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 22, S.1, 229-230.
- BİLGA, N. (1949). "Türk Temaşasının Doğuşunda Kukla". *Türk Tiyatrosu*, S. 231, 4-6.
- BORATAV, Pertev Naili. *Folklor ve Edebiyat (1982) II*, İstanbul: Adam, 1983.
- BRATTON, J. (2005). "The Celebrity of Edmund Kean: An Institutional Story". *Theatre and Celebrity in Britain*. (Ed. Mary Luckhurst and Jane Moody). Palgrave Macmillan: United Kingdom, 90-106.
- CARLSON, M. (2010). "Space and Theatre History". *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*, (Ed. Charlotte Canning ve Thomas Postlewait). Iowa: University of Iowa Press.
- CARLSON, M. (2019a). "Global Bir Tiyatro Tarihi Üzerine Düşünceler". *Tiyatro Tarihi*, Ed. David Wiles ve Christine Dymkowski, Çev. Sûha Sertabiboğlu, İstanbul: Sanat ve Kuram.
- CARLSON, M. ve Nazlı M. Ümit. (2019b). *Letâif-i Hayâl Traditional Turkish Theatre: Karagöz Puppet Plays*, New York: Martin E. Segal Theatre Center Publications.
- COŞKUN, N. S. (2019). *Komik-i Şehir Naşit Efendi*. (Yay. Haz. İbrahim Özen). İstanbul: Büyüyen Ay.
- ÇİLLİ, Ö. (2023). *Osmanlı'da Eğlence*, İstanbul: İletişim.
- DANIŞMEND, İ.H. (1942). "Türkoloji Bahisleri: Eski Osmanlılarda Tiyatro". *Cumhuriyet*.
- FO, D. (2003). "Wordless Speech". *Popular Theatre: A Sourcebook*, (Ed. Joel Schechter). Routledge: Oxon, 104-106.
- GALLAND, A. (1987). *İstanbul'a Ait Günlük Hâtıralar*. (Çev. Nahid Sırrı Örik). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- HOUCHIN, J. (2003). "The Origins of the Cabaret Artistique". *Popular Theatre*. (Ed. Joel Schechter). New York: Routledge, 180-186.
- HUSSON, J. F. F. (1888). *Le Musée Secret de la Caricature*, Paris: E. Dentu.
- İRTEM, S. K. (1999). *Osmanlı Sarayı ve Harem'in İçyüzü*. İstanbul: Temel.
- KARAHASANOĞLU, S. H. (1992). "Doksan Beş Yıl Önce Şehzadebaşında Ramazan Temaşası". *Tarih ve Toplum*, Mart, S. 99, 174-177.
- KAYNAK, M. (2012). *İhsan Rahim'in Neşrettiği Şarklı Kantolu Karagöz Oyunları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- KUDRET, C. (2004). *Karagöz*. İstanbul: Yapı Kredi.
- KUDRET, C. (2007). *Ortaoyunu*. İstanbul: Yapı Kredi.
- JACOB, G. (1899a). *Karagöz Komödien Heft I: Schejtan Dolaby*. Berlin: Mayer & Müller.
- JACOB, G. (1899b). *Karagöz Komödien Heft III: Die Akserai Schule*. Berlin: Mayer & Müller.
- MANDER, J. (2013). "Turkish Delight? Confecting Entertainment for Ottoman Guests in Eighteenth-Century France". *The Turk of Early Modern France*. C. 53, S.4, 139-151.
- MCCORMICK, J. ve Bennie Pratasik. (2000). *Popular Puppet Theatre In Europe, 1800-1917*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- MCCORMICK, J. (2018). *The Holdens: Monarch of the Marionette Theatre*. London: Society for Theatre Research.
- MOODY; J. (2000). *Illegitimate Theatre in London*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NERVAL, G. (2017). *Doğu'da Seyahat*. (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: Yapı Kredi.
- NEWY, K. (2009). "Speaking Pictures: The Victorian Stage and Visual Culture". *Ruskin, the Theatre, and Victorian Visual Culture*. (Ed. Anselm Heinrich vd.). London: Palgrave Macmillan, 1-19.
- OGAN, R. (1945). "Yerli Gösteri Sanatlarımız Üzerine Araştırmalar: Karagöz". *Yeni Sabah*, 04 Mart, 4.
- RADCLIFFE, C. (2010). "Dan Leno: Dame of Drury Lane". *Victorian Pantomime*. (Ed. Jim Davis). London: Palgrave Macmillan, 118-135.
- SCHECHTER, J. (2003). "Back to the Popular Source". *Popular Theatre: A Sourcebook*, (Ed. Joel Schechter). Routledge: Oxon, 3-12.
- SCHMITT, Natalie Crohn. "Commedia dell'Arte: Characters, Scenarios, and Rhetoric", *Text and Performance Quarterly*, 24:1, 2007, 55-73.
- SERVER, C. (1941a). "İlk Türk Aktörü Ahmet Necib I". *Servetifünun Uyanış*, C. 51, S. 2363, 4.
- SERVER, C. (1941b). "İlk Türk Aktörü Ahmet Necib II". *Servetifünun Uyanış*, C. 51, S. 2365, 6.
- SEVENGİL, R. A. (1959). *Türk Tiyatrosu Tarihi I: Eski Türklerde Drama Sanatı*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- SEVENGİL, R. A. (1968). *Türk Tiyatrosu III: Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Millî Eğitim.
- SHERSHOW. S. C. (1995). *Puppets and "Popular" Culture*. New York: Cornell University.
- SİYAVUŞGİL, S. E. (1941). *Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*. Ankara: Maarif.
- ŞAPOLYO, E.B. (1943). *Karagöz Tekniği*. İstanbul: Türkiye Basımevi.
- TAYLOR, D. (2008). "Performance and Intangible Cultural Heritage". *The Cambridge Companion to Performance Studies*. (Ed. Tracy C. Davis), Cambridge: Cambridge University Press, 91-107.
- THALASSO, A. (1888). *Molière en Turquie: étude sur le théâtre de Karagueuz*. Paris: Tresse & Stock.
- TİLGİN, N. (1953). *Karagöz: Tarihçe- Fasıllar- Fıkralar*. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık.
- TODERINI, G. (2018). *Türklerin Yazılı Kültürü*. (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: YKY.
- ÜMİT, N. (2020a). *Türk Tiyatrosu Tarihyazımı ve Avrupalı Şarkiyatçılar*. İstanbul: Libra.
- ÜMİT, N. (2020b). *Behic ve Salih Efendiler: Hayal yahut Karagöz'ün Son Perdesi*. İstanbul: Libra.
- ÜMİT, N. (2021). "Bir Hikâyenin Ortaoyununa Dönüşüm Örneği". *Ressam Muazzez'den OrtaOyunları*. İstanbul: Karagöz Derneği, 35-70.
- ÜMİT, N. (2022). "Bir İstanbul Eğlencesi Olarak Vakvak Masalı". *Karagöz Sanat*. İstanbul: Karagöz Derneği, 50-53.

- VARIŞOĞLU SARP KAYA, E., (2022). "Karagöz Oyunlarının İşlevsel Halk Bilimi Kuramı Açısından İncelenmesi. *Folklor Akademik Dergisi*, Cilt:5, Sayı:3, 627-637.
- ZOBU, V. R. (1958). "Güllü Yakub Efendinin Hususî Hayatı Hakkında Yeni Öğrendiklerimiz". *Cumhuriyet*. C. 20, S. 12.
- ZURBACH, C. (2020). "Dom Roberto Theatre". *Seminaires Puppetplays: Reappraising Western European Repertoires for Puppet and Marionette Theatres*. URL: <https://nakala.fr/10.34847/nkl.8ebbz961> DOI: 10.34847/nkl.8ebbz961
- (Yazar Belirtilmemiş), 12 Ağustos 1934, "Kuklacılar". *Son Posta*, 6.
- (Yazar Belirtilmemiş), 24 Nisan 1889, "Karagueuz a Paris". *Le Figaro*, 2.

Arşiv Kaynakları

1. Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği, Letaif-i Hayal, Millî Kütüphane, Kayıt no: EHT 1966 A 568.
2. Sahte Gelin, Letaif-i Hayal, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Kayıt no: TB_0747/04.
3. Karagöz'ün Gebeliği, Letaif-i Hayal, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Kayıt no: TB_0986/04.
4. Hayalî Memduh Bey, Karagöz'ün Gelin Olması, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Kayıt no: TB_0787/03.
5. Mustafa Ragıb ve İsmail Azmi, Ters Evlenme yahut Karagöz'ün Gelin Olması, Mecmua-i Letaif-i Hayâl, Matbaa ve Kütüphane-i Cihan, İstanbul. (Tarih verilmemiştir) İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Kayıt no: TB_0647/02

İnternet Kaynakları

- URL 1: <https://tiyatronline.com/karagoz-metinleri--2509> (Erişim: 25.07.2021)
- URL 2: <https://tiyatrodergisi.com.tr/godot-bize-gelmez-moda-sahnesinde-seyircisiyle-bulusuyor/> (Erişim: 28.03.2022)
- URL 3: <https://teboyun.com/theatrist-turkiye-tiyatro-vitrininin-ardindan/> (Erişim: 28.05.2023)
- URL4: https://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/Content/publications/3/ibb_arsivlerinde_moliereden_molyere_sergi_katalogu.pdf (Erişim: 28.05.2023)
- URL 5: <https://www.mimesis-dergi.org/2020/05/shakespeare-ve-karagoz/> (Erişim: 06.04.2021)