

SÖZEL DOKU, MEKÂN-İCRA VE İCRACI BAĞLAMINDA YERELDEN GELENEĞE: KARAGÖZ'ÜN HAN OYUNU*

**From Local to Tradition in the Context of Verbal Texture,
Place-Performance and Performer: Play Han of Karagöz**

Dr. Öğr. Üyesi Zehra KIMIŞOĞLU
Prof. Dr. Adem BALKAYA*****

ÖZ

Gölge oyununun görüldüğü toplumlarda bu sanatın ilkin sözlü bellekte yaratılmış olması gölge oyununun dünyada ilk kez nerede ve kaçınıcı yüzyılda doğduğuyla ilgili sorunsalları da beraberinde getirmiştir. Bu konuyla ilgili çeşitli teoriler ortaya atılmış fakat köken meselesinde öne sürülen güçlü tezler dahi kesin bir şekilde netlik kazanamamıştır. Anadolu'da ise söylencelere dayanan geçmişle birlikte çok eski tarihlere dayandırılabilen karagöz sanatının Anadolu'daki ortaya çıkış tarihi ve yerinin tespitini yapmak da şifahi ortamın yarattığı belirsizliklerden dolayı oldukça güçleşmiştir. Karagöz sanatı, 1517'de devlet kanalıyla dönemin başkenti İstanbul'a getirilmiş ve böylece Anadolu'da halkın belleğinde zaten var olan bu oyun, bu tarihten itibaren resmî bir kimliğe de bürünmüştür. Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferi sonrası beraberinde getirdiği Mısırlı karagöz sanatçıları ve bu kişilerin oyun icra şekilleri çok geçmeden yerini İstanbul'da yetişen karagöz ustalarına bırakmış ve kendi öz kimliğinde şekillenen karagöz, Anadolu'nun küçük bir profili olarak İstanbul'u ve İstanbul insanını anlatır olmuştur. Karagözün Bursa'da ortaya çıktığına dair söylenen rivayetler ve zamanla İstanbul'u aşan popüleriteyle pek çok farklı şehirden yetişen karagöz ustaları, bu oyunun sadece İstanbul'da değil Anadolu'nun pek çok şehrinde icra edildiğinin bir göstergesidir. Karagöz oyununun sahnelendiği şehirlerden birisi de Kars şehri olup bu yörede yetişen karagözcüler sayesinde bu sanat dalı kendisine önemli bir temsil alanı bulmuştur. Bu çalışmada Z. Mahir Baranseli ve İlhan Başgöz tarafından 1967 yılında Kars'ın Kaleiçi mahallesinde Yedigâr Şimşekoğlu'ndan derlenen ve Kars Eli dergisinin Şubat-Haziran 1968 tarihleri arasında 43, 44, 45, 46 ve 47. sayısında olmak üzere 5 dizi halinde yayınlanan "Karagöz'ün Han Oyunu" adlı metin incelenmiştir. Oyun, karagöz sanatının genel çizgilerini yansıtmakla birlikte Şimşekoğlu'nun üslubu ve diliyle mahallî özellikler kazanmış ve yöreye ait pek çok öge bu oyuna taşınmıştır. Karagöz ustasının kendi bildiği oyunlardan ilham alarak sentezlediği olay örgüsünde başkışiler olan Karagöz ve Hacivat dışındaki diğer tipler de tamamıyla yerel tipler şeklinde kurgulanmış oyunun tekniği ve müziği de yerel çizgide ilerlemiştir. Çalışmada Kars'ın son karagöz ustası Yedigâr Şimşekoğlu'nun icra ettiği "Karagöz'ün Han Oyunu"nda sözel doku, mekân-icra ve icracı unsurları Performans Teori bağlamında ele alınmıştır. Oyunun doku özellikleri, mekân-icra etkileşimi, icracının yetiştiği sosyo-kültürel ve ekonomik ortamın icra üslubuna yansımaları ve seyirci kitlesinin yaş, eğitim, cinsiyet, vb. dinamiklerinin icra ve icracının performansı üzerindeki etkileri üzerinde durulmuş ve yerel bir oyun olan "Karagöz'ün Han Oyunu"nın karagöz geleneğindeki yeri tartışılmıştır. Ayrıca oyunun olay örgüsü, bölümleri, kişileri, tekniği ve müziği icra bağlamında ele alınmış ve bu oyunun bünyesinde taşıdığı karagöz sanatının geleneksel ve yöresel unsurları tespit edilerek bu unsurların karşılaştırılmasına çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Karagöz'ün Han Oyunu, sözel doku, mekân, icra, icracı.

ABSTRACT

In societies where shadow play has been performed, the creation of this art in oral memory has raised the question of where and when shadow play was first introduced to the world. Several theories have been raised on this subject, but even the strong arguments that have been asserted about its origin have not been conclusively clarified. In Anatolia, it has become very difficult to establish the date and place where the art of Karagöz appeared which can be traced back to ancient times with its history based on myths, due to the uncertainties brought about by oral environment. The art of Karagöz was brought to Istanbul—the capital of the time—by

* Geliş tarihi: 15 Ağustos 2023 - Kabul tarihi: 10 Mart 2025

Kımışoğlu, Zehra; Balkaya, Adem. "Sözel Doku, Mekân-İcra ve İcracı Bağlamında Yerelden Geleneğe: Karagöz'ün Han Oyunu", *Milli Folklor* 146 (Yaz 2025): 5-16

** Kafkas Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kars/ Türkiye, zehra_kimisoglu@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0003-2029-9321.

*** Kafkas Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kars/ Türkiye, adembalkaya81@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-1309-6406.

the Empire in 1517, and so this play, which already existed in the memory of the people in Anatolia, adopted an official identity as of this date. After the Egyptian expedition led by Sultan Selim I to Egypt, the Egyptian Karagöz masters and their performance styles were soon replaced by Karagöz masters trained in Istanbul, and Karagöz, which was shaped by its own identity, portrayed Istanbul and the people of Istanbul as a small profile of Anatolia. The rumors that Karagöz appeared in Bursa and the Karagöz masters who were trained in many different cities with the popularity of Karagöz that surpassed Istanbul over time indicate that this play was not only performed in Istanbul but also in many cities of Anatolia. One of the cities where the play Karagöz was staged was Kars, and this art branch has found an important representation area for itself due to the Karagöz performers trained in this region. This study examined the script “The Play Han of Karagöz,” which was compiled by Z. Mahir Baranseli and İlhan Başgöz from Yadigâr Şimşekoğlu at the Kaleiçi neighborhood of Kars in 1967 and published in five series between February and June 1968 in the 43rd, 44th, 45th, 46th, and 47th issues of the magazine—Kars Eli. Although the play reflects the general lines of the Karagöz art, it has acquired local characteristics with the style and language of Şimşekoğlu, and many elements pertaining to the region have been added to it. Except for Karagöz and Hacivat—the main characters in the plot—synthesized by the Karagöz master by inspiration from the plays he knew, other characters were completely fictionalized as local figures, and the technique and music of the play also progressed along local lines. This study discussed the elements of verbal texture, place- performance, and performer in the Play Han of Karagöz performed by Yadigâr Şimşekoğlu—the last Karagöz master of Kars—in the context of Performance Theory. The texture characteristics of the play, the place-performance interaction, the reflections of the socio-cultural and economic environment in which the performer was raised on his performance style, and the effects of the dynamics of the audiences, such as age, educational background, gender, etc., on the performance, as well as the performer’s performance were emphasized, and the place of the Play Han of Karagöz, a local play, in the tradition of Karagöz—was discussed. Furthermore, the plot, episodes, characters, technique, and music of the play were discussed in the context of performance, and the traditional and local elements of the art of Karagöz, embodied by this play, were identified, and these elements were compared.

Keywords

Play Han of Karagöz, verbal texture, place, performance, performer.

Giriş

Uzun tarihî seyri içerisinde Türk gölge oyunu icra edildiği dönem ve icra ortamına göre şekillenerek varlığını sürdürmüştür. Döneminin sosyo-kültürel, siyasi vb. örüntülerini yansıtan karagözde işlenen konular başlangıcından günümüze kadar değişen dinamikler doğrultusunda sürekli güncellenmiştir. Kâr-ı kadim ve nev icad oyunlarda karagöz sanatının ilk ürünleri klasik tarzda verilmiş ve bu ürünler karagözün geleneksel icrasının oluşmasında büyük bir rol oynamıştır. Yazılı kaynaklarda geçmeyip sadece sözlü kültür ortamında bulunan erken dönem sayılabilecek karagöz oyunları da kâr-ı kadim başlığı altında kabul görmesine rağmen elde mevcut olmayan bu oyunların dışında sayısı 27’yi bulan klasik karagöz oyunu bulunmaktadır.

Karagöz perdesinde geleneksel tarzda sahnelenen oyunlar Meşrutîyet’le birlikte oynatım tekniği, icra ve konuları açısından birtakım değişikliklere uğramıştır. “Yeni bulguları kapsayan gölge oyunu XX. yüzyıl karagöz ustalarından Kâtip Salih, gölge oyununda geleneksel malzeme kullanma yerine çağın gereklerine uygun bazı yenilikler yaptı. Gergi yerine buzlu cam, mum yerine lamba kullandı ve tasvirleri alışlagelmiş boyutlarından daha büyük olarak perdeye getirdi. Konularda da bazı yenilikler yaptı. Karagöz’ü işçi tulumu ve davulla perdeye çıkardı. Ayrıca o dönemin roman ve hikâyelerinden senaryolar hazırlayarak yeni fasıllar oluşturdu” (Düzgün 2004: 511). Bu dönem karagöz oyunlarının konularında olduğu gibi teknik mekanizma üzerinde de yenilik çalışmalarının yapıldığı bir evre olarak görülebilir. Karagöz oyununun yapısında gerçekleştirilen yenilik çalışmaları sonucunda “Karagöz ve Hacivat kılığına girmiş aktörler elleriyle sakallarını tutarak yahut tek ellerini sallayarak Karagöz ve Hacivat gibi sanki hayal perdesi üzerinde yürüyorlarmış gibi” (Baltacıoğlu 2005: 230-231) canlı temsiller yapmışlar ve cansız karagöz suretlerini farklı yorumlamışlardır.

Cumhuriyet döneminde Türkiye’deki folklor çalışmalarının hız kazanmasıyla birlikte karagöz sanatına olan ilgi de artmış ve bu alandaki çalışmalar yoğunlaşmıştır. 1939 yılında Fuad Köprülü’nün başkanlığında toplanan Halkevleri danışma komitesinin kararlarında karagözle ilgili daha fazla çalışmanın yürütülmesi gerektiği vurgulanmış ve “Kukla-Karagöz halk terbiyesi bakımından bu şubenin çalışmaları içine alınmalıdır” (Erol 2021: 91) maddesiyle karagöz çalışmalarının daha sistematik bir şekilde yürütülmesinin üzerinde durulmuştur.

Bu dönemdeki çalışmaların daha sistemli bir hale gelmesi için yarışmalar düzenlenerek modern karagöz oyunlarının yazılması sağlanmış ve kaleme alınan bu oyun metinlerinin sadece geleneksel icra ortamlarında değil modern tiyatro binalarında da gösterimine başlanmıştır. Geleneksel çizginin dışına çıkılarak yazılan karagöz oyunları arasında İ. Hakkı Baltacıoğlu’nun “Karagöz’ün Köy Muhtarlığı” ve “Köylü Evlenmesi”; Rahmi Balaban’ın “Keloğlan”, “Dağ Deviren”, “Deli Dumru”’l; Hayali Küçük Ali’nin “İyilik Eden İyilik Bulur”, “Tayyare Safası” (Karagöz II 1941: 6) gibi senaryolar yer alır. Daha gerçekçi ve çağına uygun bir şekilde modernize edilmiş Cumhuriyet dönemi karagöz oyunlarında içerik kadar teknik yapı da değişime uğramıştır. Modern tiyatro metinlerinde karşılaşılan perde kavramı karagöz metinlerinde oyun bölümü anlamında kullanılmış ve oyunun bağlamıyla çoğu zaman ilintili olmayan göstermelikler de konuyla ilgili görüntülere dönüşmüştür.

“Karagöz’ün Han Oyunu” ise her çağda büyük bir değişim ve dönüşüm geçiren karagöz sanatının yerel bir kimlikle icra edilen İstanbul dışındaki ilk basılı metnidir. Bu bakımdan önem taşıyan oyun bünyesinde taşıdığı yerel unsurlarla gelenek dışı özellikler taşımakta ve karagöz oyun repertuarının özel bir konumunda bulunmaktadır.

Yöntem

Bu çalışma, “Karagöz’ün Han Oyunu”nun yazılı metnini esas almakla birlikte karagöz ustasının oğlu Yücel Şimşekoğlu’yla 13.11.2020 tarihinde gerçekleştirilen ve görüşme yöntemiyle elde edilen bulgulara dayanmaktadır. Şimşekoğlu kendisiyle yapılan görüşmede elinde oyuna ait herhangi bir video veya ses kaydının bulunmadığını belirterek bu materyallerin araştırmacılar tarafından oluşturularak incelenmek üzere İstanbul’a taşındığını belirtmiştir. Aile albümünden temin ederek tarafımıza ilettiği üç adet fotoğraf ise çalışmanın kapsamı dışında kaldığından bu fotoğrafların çalışmada kullanılması tercih edilmemiştir. Gerçekleştirilen görüşmede Şimşekoğlu’ndan karagöz ustasının hayatı, sanatı ve “Karagöz’ün Han Oyunu”nu seyreden hayattaki tek kişi olarak oyun hakkındaki izlenimleri üzerine ayrıntılı bilgiler edinilmiştir. Oyundaki unsurlar yazılı kaynakların yanı sıra bu bilgiler doğrultusunda yorumlanmaya çalışılmış ve oyun metni üzerinde Performans Teorinin temel dinamiklerine göre doküman analizi yapılarak sistematik bir çalışma yapılması amaçlanmıştır.

1. Sözel Doku, Mekân-İcra ve İcracı Bağlamında Yerelden Geleneğe: Karagöz’ün Han Oyunu

Halk bilgisine ait bilimsel yönelimler Avrupa’da geç sayılabilecek bir tarihte başlamış ve yüzyıllardır görmezden geline bu alanda ancak XIX. yüzyılda bilimsel bir bakış açısı geliştirilebilmiştir. Yeniçağda başta Avrupa olmak üzere dünya genelinde değişime uğrayamaya başlayan özellikle siyasi ve ekonomik alandaki dinamikler Avrupa toplumlarının sosyal yaşamlarında o zamana kadar yabancı oldukları kavramlarla karşılaşmalarına neden olur. Ticari ilişkiler sonucunda kıtalar arası farklı kültürlerle tanışan Avrupalılar ulaştıkları bölge halklarının yerel kültürlerini yakından görme fırsatı bulmuşlar ve

böylece folklor disiplini tarihî seyir içinde yavaş yavaş oluşmaya başlamıştır. Kendi özlerini halkın yarattığı ürünlerde arayan toplumlarda sorgulanan ilk unsur ‘halk’ kavramı olmuş ve uzunca bir süre zihinleri ‘halk kimdir’ sorusu meşgul etmiştir.

Halk kavramının değişen tanımlaması ve halka yeni bakış açılarının geliştirilmesiyle birlikte bağlam merkezli halk bilimi kuramları da ön plana çıkmıştır. Metnin biçim ve içerik özelliklerine odaklanarak salt eldeki metni değerlendiren metin merkezli kuramlardan farklı olarak sözlü anlatı türlerinin olduğu pek çok sosyal şart ve unsuru dikkate alan bağlam merkezli halk bilimi kuramları bu halk anlatılarını çeşitli perspektiflerden inceler.

İşlevsel Halk Bilimi ve Sözlü Formül Kuramı gibi bağlam merkezli yöntemlerin kuramsal çerçevesinde yapılan dil çalışmalarının büyük bir etkisinin olduğu görülür. Dilin sosyal işlevsel özellikleri üzerinde duran İşlevsel Halk Bilimi kuramcılarıyla Homer meselesinde yazılan şiirlerin Homer’e ait olup olmadığını sorgulayan ve sözlü-yazılı kültür meselesini tartışan teorisyenler daha sonraki dönemlerde gelişen Performans Teorinin kuramsal altyapısının oluşumunda katkı sağlamışlardır.

Performans kavramı icra terimiyle de karşılanmakta ve “Bu yeni anlayışa göre folklor, anlatan ve dinleyen arasında geleneksel bir anlatı yoluyla kurulan iletişim biçimi olarak ele alınmakta ve sosyal bir olay olarak folklorun canlı icraları incelenmektedir” (Çobanoğlu 2005: 272). Dan Ben-Amos, Kenneth Goldstein gibi birçok önemli isim bu teorinin ilerlemesinde katkı sağlamış ve Alan Dundes ise sözel doku (texture), metin (text) ve bağlam (context) olmak üzere üç başlıkta geliştirdiği dinamiklerle Performans Teorinin çizgilerini daha net belirlemiştir.

Folklor ve dil arasındaki organik bağ kuramcılarının kültürü oluşturan dil üzerine yoğun bir şekilde yönelmelerine ve karşılaştırmalı dilbilim çalışmaları yapmalarına olanak sağlamıştır. Performans Teorinin ortaya çıkış noktasında da sürdürülen dil kaynaklı çalışmalar yer alır. Sözel doku, teoride sözlü anlatıyı yaratan dil ve özelliklerini kapsayan üç ana unsurdan biri olarak ele alınır. Dilin sözlü halk anlatısında özel bir forma büründüğü tüm fonem ve morfemler dokuyu oluşturan dil öğeleridir. (Dundes 1998: 108) Bir dili diğer dillerden ayıran en önemli faktörlerden biri olan ses ve sese ait özellikler ve kelimelerin yapısı o dile özgü kültürel kodları da bünyesinde barındırır.

Halk bilimcilerin genel bağlamda kuramsal çerçevede en çok üstünde durdukları konu sözlü anlatının bizzat kendisi olmuş ve metin üzerinden yapılan değerlendirmeler çoğu zaman yeterli görülümüştür. Diğer unsurlara göre daha ulaşılabilir ve çözümlenebilir bir konumda bulunan metni çeşitli yaklaşım tarzlarına göre yapısal ve içerik yönünden tahlil etmek kuram çalışmalarının önemli bir kısmını oluşturur. Performans Teoriye göre “Bir folklor ürününün metni (texti) esasî itibarıyla bir masalın bir versiyonu veya tek bir anlatımı, bir atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türküsünün okunmasıdır” (Çobanoğlu 2005: 280). Sözel doku ve bağlamdan ayrı olarak ele alınabilen metnin her iki unsurla da yoğun bir etkileşim içinde olduğunu söylemek mümkündür.

Bağlam sözcüğüyle Türkçe’ye çevrilen context kavramı ise sözlü anlatı türünün içinde olduğu sosyal durum ve koşulları ifade eder. Halk bilimciler tarafından ihmalî en çok yapılan bağlam tahlili, sözlü anlatının gerçek değerinin anlaşılmasında vazgeçilmez bir unsur olarak Performans Teoriyi diğer kuramlardan farklı kılan bir niteliğe sahiptir. Bağlamsal kuram adıyla da bilinen bu teorinin temelinde kültürden kültüre farklılık gösteren sosyal koşullar ve durumların bağlamı doğrudan etkilediği ve sonuçta her toplumun sözlü yaratılarındaki bağlamın kendine has özellikler barındırdığı düşüncesi bulunur. Anlatıcı-dinleyici/seyirci ekseninde anlatıcının kimliği, tavrı, yaşı, cinsiyeti, eğitimi, yetiştiği sosyo-kültürel ortam aynı şekilde dinleyici kitlesinin de sahip olduğu özellikler ve

zaman-mekân gibi sosyal şartları belirleyen dinamikler bağlam kapsamında değerlendirilmektedir.

Türk halk anlatı geleneğinde özellikle usta-çırak ilişkisine bağlı olarak gelişen türler ve karagöz sanatı Performans Teorinin uygulama pratiğinin geniş olduğu bir alandır. İlk kurulduğu günden beri icracı ve seyircinin var olduğu hayal perdesinde icra geleneği bu iki unsurun karşılıklı etkileşimi sayesinde devam eder. Performans Teorinin ana dinamiklerinden olan icracı-seyirci gözlemi karagöz oyunlarında canlı bir şekilde izlenirken bağlamın icra esnasında tespit edilmesi ise teorinin en önemli yönünü oluşturur.

1.1. Sözel Doku

Dil aracılığıyla aktarımı gerçekleştirilen sözlü anlatının kullanıldığı dilin yapısı ve özelliklerini içeren doku etmenlerini diğer tüm etmenlerden bağımsız olarak değerlendirmeye imkânı mevcuttur. Karagöz oyunlarındaki genel dil özellikleri incelendiği zaman sözlü-yazılı kültür ve dijital ortamda İstanbul Türkçesinin oyun dili olarak kullanıldığı gözlemlenir. Karagözün tarihi kaynaklarda geçen İstanbul'a gelişi ve Anadolu'ya bu merkezden yayılması dil kullanımını da etkilemiş ve İstanbul Türkçesini kullanmak geleneğin bir parçası haline gelmiştir. Karagöz ustaları dili kullanırken kendi yetenekleri doğrultusunda sade ve akıcı bir dil veya yabancı sözcüklerin daha çok yer aldığı bir üslubu benimsemişlerdir. Karagöz oyununun doğal yapısında bulunan yansıma ses, ikileme, tonlama, vurgu, ünlem, kafiye ve secili sözcükler gibi dilsel göstergeler karagözün ironik dil yapısını aktarmada başarıyla kullanılmış ve tüm bu unsurlar karagöz oyunlarındaki söz komiğinin gerçekleşmesinde rol oynamıştır.

"Karagöz'ün Han Oyunu" sözel doku bakımından karagöz oyunlarının genel yapısından farklılık arz eder. Oyun metnindeki dil kullanımı karagöz oyun repertuarında benzersiz özelliklere sahiptir. Yöresel bir oyun olarak "Karagöz'ün Han Oyunu" bünyesinde barındırdığı pek çok mahallî malzemenin yanı sıra oyun metninde kullanılan dil ve ağız özellikleriyle de tamamıyla bölgesel unsurlar içerir. Kars coğrafi konumu itibarıyla çeşitli etnik grupların yaşadığı bir merkez olmuş ve bölgede yaşayan toplulukların çeşitli dil yapıları zengin bir kültürel zemin yaratmıştır. "Kars ili; gerek etnik, gerek diyalektik bakımından Azerbaycan'ı Türkiye'ye bağlayan bir halkadır. Bu halkanın bir ucu Erzurum, Çoruh ve hatta Orta Anadolu'ya bağlanırken diğer ucu Bakü, Nahçıvan, Erivan, Akbaba, Ahılkelek, Tiflis, Kazak, Borçalı ve Ahıska'ya uzanmaktadır" (Ercilasun 2020: 145). Bu denli geniş bir coğrafi etkileşim alanı içerisindeki yörede Ardahan Posof ve Kars yerlilerinin, Türkmenlerin, Kars Terekeme ve Kars Azerilerinin konuştuğu çeşitli 'ağız'lar türemiştir.

Kars yerli ağzının hâkim olduğu oyunda ise iki esas tipin yanı sıra diğer tiplerin de aynı ağız kullandıkları saptanır:

"Karagöz: Efendi ben birez annıyamırım Yavaş yavaş dee ben de anniyim" (Baranseli 1968d: 8).

"Karagöz: Gıdıyhleri guvalırım, dedim ya" (Baranseli 1968b: 8). Karagöz'ün şimdiki zaman ekini –ir şeklinde kullandığı görülür.

"Karagöz: Yoh ola Hacivat, ben dedim ki iki been, bir seen" (Baranseli 1968b: 11). Birinci ve ikinci tekil şahıs zamirlerindeki yaklaşma ekinin söylenişi, Kars yerli ağız ses özelliklerinin örnekleri arasında yer alır. Durum eklerinin genelinde bu duruma rastlanır.

"Karagöz: Ola, Hacivat, beş bene, heç sene dedim. Daha neye gelmiş bennen para istiyirsin" (Baranseli 1968c: 8).

Karagöz yabancı kökenli sözcükleri de kendi dilince ifade eder:

"Karagöz: Hacivat, ikimizin de barabar. Ehlemdürüllah altı aydır yüzüme su değme-miştî" (Baranseli 1968c:10).

İnsanların birlikte sosyalleşip eğlendikleri her ortam düğünler ve sünnet düğünleri, evler, bahçeler vb. perde kurulup şem'a yakılan mekânlar olmuştur. Halka açık yerlerde sergilenen karagöz diğer taraftan sarayda padişaha, vezir konaklarında ise vüzerâ heyetine hitap etmeyi başarmıştır. Zaman-mekân ve icracı-seyirci uyumu sonucunda karagöz pek çok mekânda gösterim imkânına erişmiştir denilebilir.

Karagözün somut bir mekânda tiyatral bir sahnede sergilenişi oyunlarda iki düzlemde gerçekleşen mekân algısının oluşmasına neden olur. Seyircinin bulunduğu ortam açık ve geniş alanlar olabileceği gibi genellikle dar ve kapalı alanlar ön plana çıkar. Erkek kitlesine yönelik oyunların kahvehanelerde genel kitleye açık oyunların ise ev, konak gibi oyunu seyretmek için gelen herkesin bulunabileceği yerlerde sergilendiği görülür.

Karagöz İstanbul'da farklı mekânlarda toplumun her kesiminden seyircisiyle buluşurken Anadolu'da da benimsenmiş ve halkın eğlence vasıtası haline gelmiştir. 1960'ların sonlarında Kars'ın Paytoncular durağındaki Yanıklar Kırâathanesi olarak da bilinen Kafkas ve Bakırcılar Caddesindeki Kar Kazım'ın Kahvehanesi şehrin o dönemlerdeki sosyalleşme ortamları olduğu gibi kültürel etkinliklerin de düzenlendiği mekânlarıdır. Kars'ta Aşık kahvehanesinin bulunmadığı o dönemlerde Posoflu Müdâmi, Murat Çobanoğlu ve Şeref Taşlıova bu mekânda program düzenlerlermiş. Çobanoğlu, bir tepsinin üzerine vala (ince başörtüsü) atarak aşıklar için bahşiş toplar ve Şimşekoğlu'ndan dinlediği hikâyeleri not edermiş (KK-1). Aşıkların sahne aldığı ve karagöz oyunlarının sergilendiği sosyo-kültürel bu ortamlardan Kafkas Kahvehanesinde "Karagöz'ün Han Oyunu" derlenerek kayıt altına alınmıştır.

Günümüze ulaşamayan kahvehanede icra edilen oyunun iç-dış ölçüleri belirtilmeyen patiskadan yapılmış karagöz perdesi, icracının oyunu kurgulayıp yönettiği oyun mekânı halini alır. Karagöz oyunlarında 'perde' dünya hayatını anlatan temsili bir mekân olarak görülür. Seyirci seyrettiği oyunun hakikatinin bilincindedir. Perdede yansıyan her karagöz figürü mekânın geçiciliğini vurgulamak için sahnede bulunur.

Karagöz perdesi genel itibarıyla 3 metre boyunda ve 2.5 metre genişliğinde ölçülere sahiptir. Ayna adıyla bilinen oyunun sergilendiği asıl kısım hakkında "Karagöz'ün Han Oyunu"nda herhangi bir bilgi bulunmaz. Tenekeden yapılmış ve hareket yetenekleri kısıtlı olan figürler de mekânın tekdüzeliğini artırır. Karagöz oyunlarının mukaddime kısmında seyircileri oyuna hazırlamak için perdenin arka fonunda bulunan ve çeşitli görüntülerden oluşan göstermelik ise oyunlarda mekânsal izleği yaratmada yardımcı öge konumdadır. "Kanlı Kavak" oyununda arka planda yer alan kavak ağacı, "Kayık" oyununda iskele ve kayık, "Aşçılık" oyunundaki aşçı dükkânı vb. oyunlarda nesnelerin faslın konusuyla bağlantılı olması seyircide somut gerçekçi bir algıyı kurgusal bir mekân üzerinden tanımlama gayesini taşır. "Karagöz'ün Han Oyunu", Metin And'ın ifadesiyle "İstanbul karagözünden çok değişik metinler" (And 1969: 147) den biri olup bu farklılık oyunun mekân algısını yaratan göstermelik unsurunda daha net bir şekilde görülür. Mukaddime denebilecek kısım, marş ve oyun havalarıyla başlar ve sırasıyla "Hoş Gelişler Ola Mustafa Kemal Paşa, Laleler (Azeri şarkı), Ondört, Kentvari" (Baranseli 1968a: 9) oyunları çalınır. Adet olduğu üzere davul ve zurnayla Köroğlu çalındıktan sonra sahnede iki atlı belirir. Atlılardan biri Kızıroğlu ve bir diğeri de Karagöz'ün kendisidir. Oyunda göstermelik işlevini gören nesnelerin sahnede beliren iki atlının olduğu söylenebilir. Oyunun giriş kısmında "Karagöz: Ola atları yahu. Kafamda beynimde idare goymadı. Böğün hep dırıltıynan getdi meydan yahu" (Baranseli 1968a: 9). İfadelerinden şehir meydanının oyun mekânı olarak tasarlandığı görülür. Olaylar bu meydana başlar, gelişir ve ilerler. Karagöz ve Hacivat'ın tüm aksiyonları bu geniş alanda gerçekleşir.

Kars kent meydanının olayların yaşandığı ana merkez olmasında seyirci kitlesinin günlük yaşam rutinlerini bu alanda gerçekleştirmesinin büyük bir payı vardır. İcracının ana kurgusunu yerel dinamiklerden seçtiği oyunda mekân seyircinin sosyal morfolojisinin uygun olduğu bir ortam arasından seçilerek oyuna kendine özgü yerel bir üslup kazandırılmaya çalışılır. İkinci ve diğer olayların gelişiminde de icracı mekânın işlevselliğini kullanarak olaylar dizisini birbirine bağlar ve karagöz oyunlarındaki mekânsal sınırlandırmayı bu şekilde aşmayı dener.

1.3. İcra (Gösterim)

Karagöz sanatında perdeye yansıtılan gösterinin kendisi Performans Teori açısından metin içeriğinde yer alırken bu icranın doğal ortamında gözlemlenerek kayda geçirilmesi büyük bir önem taşır. Bu bağlamda seyircilerin önünde doğal icra ortamında kaydı yapılan tek yerel metnin “Karagöz’ün Han Oyunu”nun olduğu söylenebilir. Bu oyun, M. Fahrettin Kızıoğlu’nun değindiği: “Karagöz ile Hacıbat”, “Tuzsuz Ağa ile Kızıroğlu”, “Deli Çeçen ile Kökkopardan”, “Sihirler Dağı”, “Memiş Ağa”, “İstanbul Kayıkçı”, “Kızların Meclisi/Kırmalı Hanım Oynar” (Kızıoğlu 1958: 1789) adlı icralar arasında yer almaz. İcracının sergileyip fakat adını bilemediği bu oyunda Memiş Ağa tipinin oluşu ve olaylarda etkin rol alması “Karagöz’ün Han Oyunu”nun aslında Kızıoğlu’nun bahsettiği “Memiş Ağa” adlı oyun olma ihtimalini güçlendirmektedir. Ayrıca gösterilerini bir anda da sergilediği bilinen icracının bu durumdan esinlenerek böyle bir tercihte bulunduğu düşünülebilir. İcracı oyunun gerçekliğini ve sürdürülebilirliğini artırabilmek için seyircinin yakından tanıyıp bildiği bir mekânı seçerek icra-mekân birlikteliğini kurmaya çalışır.

İstanbul karagözcüleri kâr-ı kadim ve nev-icad oyunlarda karagöz sanatının geleneksel icra üslubunu yansıtır. Bu oyunlarda İstanbul hayatı farklı karagözcüler tarafından aynı geleneksellik içinde işlenir. İstanbul ve çevresinde gelişen karagöz sanatının icrası yerel görünümde ise apayrı bir forma bürünerek oyunların yapısal özelliklerinden içeriğine kadar karagöz genel karakterinden farklı özellikler yansıtır. Klasik tarzda oynanan bir karagöz oyununda giriş bir dizi geleneksel icra kurallarıyla gerçekleşir fakat uzun ve detaylı bir giriş bölümü, “Karagöz’ün Han Oyunu”nda bulunmadığı gibi bu bölümün tespitini yapmak da güçtür. Kızıroğlu’nun sadece girişte at sırtında görünüp kaybolması iki atlinin göstermelik işlevinde kullanıldığı ve çalınan havaların ise mukaddime kısmındaki müzikal öğeleri karşıladığı kabul edilirse Karagöz’ün:

“Ya ha... Şaraba ..ptım, perde kurdum merhaba. Bögün ben bir dünya gördüm bey ağalar merhaba. Kulda kusur çok olur, effeder efendiler. Eyvallah... Eyvallah... Eyvallah...” (Baranseli 1968a: 8-9) sözlerini de Hacivat’ın okuduğu perde gazeline benzetme amacıyla Karagöz tarafından söylendiği düşünülebilir.

Karagöz ve Hacivat’ın diyaloglarının başladığı “Karagöz’ün Han Oyunu”nun muhavere bölümünde icracının yöresel ilençlerini Hacivat’ın kullandığı görülür ve icracı bazı yerlerde kullandığı ifadeleri tekrarlayarak oyunda hareketliliği ve ahengi sağlamaya çalışır. Konu gereği Karagöz ve Hacivat haricinde 10 tipin daha katıldığı oyunda bu sayının yarısını erkek tipler yarısını da zenneler oluşturur. Olaylar İstanbul Üsküdarlı Memiş Ağa’nın hanımlarının meydanda oyun havası çaldırıp oynama isteğiyle başlar ve Hacivat’ın Karagöz’e iki kez aracılık ettiği iş nedeniyle ilerler. Hacivat’ın bu tutumu diğer karagöz fasıllarındaki Hacivat tipinin davranışlarıyla benzerlik gösterir ve pek çok karagöz oyununda Hacivat’ın işsiz güçsüz olan Karagöz’e komisyon karşılığında iş bulduğu görülür. Birinci işte Karagöz turşu satıcısı, ikinci işte ise kahve dövücüsü olur fakat iki işte de karakterinden ötürü kararlılık gösteremez.

Oyunun fasıl kısmında gelişen olaylar, karagöz oyunlarından “Tahmis” (Kudret 1970: 245) adlı karagöz oyunuyla benzer noktalar içermekle birlikte karagözcü bu İstanbul oyununu yeniden kurgulayıp yerel dinamiklerle yorumlamıştır denilebilir. Olay örgüsünü bildiği ve duyduğu karagöz oyunlarını yerel unsurlarla örüntüleyip geliştiren icracı oyunun son kısmını “Büyük Evlenme” (Kudret 1968: 327) adlı karagöz oyununun konusuyla ilişkilendirir. “Büyük Evlenme” oyununda Karagöz ve Hacivat arasında geçen diyaloglar, “Karagöz’ün Han Oyunu”nda Karagöz ve karısı arasında geçer.

Tüm icranın yerel unsurlarla gerçekleştirildiği “Karagöz’ün Han Oyunu”nda yer alan tipler de yerel özellikleriyle ön plana çıkar. İracı Karagöz’ü diğer oyunlardaki genel özelliklerine uygun bir görünümde çizer. Hacivat ise diğer karagöz oyunlarında rastlanmayan bir tipolojide seyircinin karşısına çıkartılır. Görgülü, nazik davranışlardan, ağır ve süslü ifadelerden çok uzak tutumlar sergileyen Hacivat bu oyunda Karagöz benzeri bir üslup benimser. Oyundaki Karagöz ve Hacivat dışındaki diğer tipler de yine mahallî bir görünümde sunulur. Olayların odağında bulunan en önemli ikincil tip Memiş Ağa’dır. Kars’ın Teley köyünden Karagöz’ün ablasıyla aynı yöreden mahallî bir tip olarak çizilen Memiş Ağa İstanbul’dan Kars’a ailesiyle birlikte memleket ziyaretinde bulunan çok eşli biridir. Oyunda icracının seyircinin ilgisini çekebilmek ve beklentisini karşılayabilmek için oyun tiplerini tamamıyla yerelleştirdiği gözlemlenir. İracı özellikle Cevdet Kudret’in derlediği oyunlarda görülen Suluca Yayla Çayırı, Dillice Çeşme (Kudret 1968: 332) gibi olağan dışı isimlere benzer şekilde Hendek Atlamaz ve Dolma Yutmaz adlı tipleri de oyuna dahil eder.

Her tipin cansız figürlerle sahnelendiği karagöz oyunlarında müzik perdenin canlılığını ve ahengini sağlar. Konuların zamanla çeşitlenmesi ve İstanbul şehir hayatının çok kültürlü bir yapıya sahip olması farklı tarzlardaki müzik çeşitlerini de beraberinde getirmiştir. Karagöz oyunlarında sahnede ve sahne arkasında çalınan çalgı aletleri birbirinden farklı ve çok geniş bir kapsama sahiptir. Konularına göre genellikle bölüm başı veya sonlarında çeşitli havalarda çalınan veya söylenen müzik parçaları aynı zamanda karagöz oyun bölümlerinin en temel unsurlarındandır. “Karagöz’ün Han Oyunu”nda müzik icrası ise geleneğin dışına çıkılarak yöresel havalarla yapılır. İracı karagöz müzik geleneğini bozarak tiplerin sahneye gelişinde herhangi bir çalgı kullanmaz. Tiplerin sahneye gelişleri sade bir tarzda gerçekleşir. Müzik ancak oyunun giriş, fasıl ve bitiş bölümleri arasında bir geçiş işlevi görür. Girişte Kars halkının çok severek benimsediği ve 1924’te Atatürk’ün Kars’a gelişini kutlamak için yazılan ‘Hoş Gelişler Ola Mustafa Kemal Paşa’ adlı marş ardından da bir Azeri şarkı olan ‘Laleler’ adlı eser çalınır. Bu iki parça sözlü olmasına rağmen icrası sözsüz gerçekleşir. Kars yöresinde, ‘Kentvari’ oyun havası olarak da bilinen ‘Beş Açılan/Baş Açılan’ havası ile ‘Ondört’ adlı parça sözsüz (çalgısal) eserler arasında (Uluman 2019: 19) olup oyunda davul ve zurna eşliğinde icra edilir. Dört hareketli parçanın ardından metinde “Yine davul-zurna Köroğlu’nu çalıyor” (Baranseli 1968a: 9) ifadelerinden maksadın yörede sıklıkla icra olunan Köroğlu dairesinden ‘Kızıroğlu’ parçasının olduğu anlaşılmaktadır. Oyunun giriş kısmındaki peş peşe çalınan eserlerden sonra muhavere kısmında da müzikal öge bulunmaz. Fasılda Karagöz, 4 kadınla beraber yine davul ve zurnanın çaldığı ‘Kars’a Gidelim Kars’a’ adlı bar eşliğinde meydanda oynar. Diğer kâr-ı kadim ve nev icad oyunlara göre müziğin yoğun olarak yer almadığı bu oyunda fasıldaki müzik de konu gereği bulunur. Oyunun bitiş kısmı ise ‘Atlı’ havasıyla yapılır.

Sahneye müzik olmadan yansıyan tiplerin tasvirleri ise karagöz figürlerinin canlı renklerini taşımaz. Karagöz Ragıp’tan kalan tasvirler deri iken “Bundan 10-15 yıl önce Kızıroğlu Mehmet Fahrettin bunları bozdurarak tenekeden figürler yaptırmış. Bunun için

figürlerin hareket kabiliyeti azdır ve renk yoktur” (Baranseli 1968a: 9). İcracının kendisinin yaptığı bu tasvirlerden Karagöz, ‘üç çubuk’la oynatılması bakımından diğer karagöz figürlerinden ayrılır. Karagöz oyunları ile özdeşleşmiş nareke hakkında ise oyunda geçen herhangi bir detay yer almaz. Aydınlatma geleneksel bir araç olan mumla yapılır. Oyunun girişi ve bitiş kısmındaki teknik işlemlerde kullanılan çalgılar ise sadece davul ve zurnadır. Karagözün sahne arkasındaki karmaşık teknik yapının sosyo-ekonomik şartlar nedeniyle bu oyunda geleneğe göre kurulamadığı ve oyunun mevcut imkânlarla icra edildiği gözlemlenir. Perde, profesyonel bir düzlemde ziyade karagözcünün kendi emek ve imkânlarıyla hazırladığı mahallî bir düzenekten oluşur.

1.4. İcracı

Karagöz sanatı göstermeciliğe açık biçim tiyatrosu türünün bir örneğidir ve bu sanatın açık bir alanda tasvirler eşliğinde doğaçlama olarak sergilenmesi oyunlarda icra kadar icracının da önemini ortaya çıkarır. İcracı/anlatıcı bireyi olduğu toplumun halk bilgisini büründüğü çeşitli kimliklerde görünür kılar. Bireysel-sosyal ve sözel üç boyutlu kuramsal bir modelde (Ben Amos 2007: 238) karagöz gösterisinin bireysel boyutundaki icracı gösterisinin sosyal boyutunu oluşturan seyirciye göre sözel boyutu (icra) belirler.

Gösteri sanatlarında icracının yetiştiği aile, sosyo-kültürel çevresi, kişiliği, kimliği, yetenekleri vb. doğrultusunda şekillenen sözel boyut her icracının üslubunda yeniden yorumlanır ve anlam kazanır. Aynı karagöz oyununun farklı karagözcüler tarafından icrası gerçekleşirken oyunun bağlamı da sosyal çevre ve koşullara göre şekillenir.

İstanbul karagözcülerinin yanı sıra Türkiye’nin birçok şehrinde yetişen karagöz ustaları geleneğin aktarımında en önemli etken olmuşlardır. “Karagöz’ün Han Oyunu”nun icracısı Yedigâr Şimşekoğlu da geleneği yerelde temsil eden bir isim olarak 1918’de Kars merkezde dünyaya gelir. Babası Kars’ın yerli ailelerinden Mehmet Bey ve annesi ise Kars Terekemelerinden Gülizar Hanımdır. Bir ablası ve bir de ağabeyi bulunan Yedigâr Şimşekoğlu’nun babası kendisi henüz dünyaya gelmeden vefat eder. Zor bir çocukluk evresi geçiren Yedigâr Usta, 1935’te Tamaşa Hanım’la evlenir ve bu evlilikten beş çocukları olur. Asıl mesleği bekçilik olan Şimşekoğlu sonraki dönemlerde ise ticarete atılır ve duvar ustalığı yapmaya başlar (KK-1). İcracının yetiştiği aile ortamı ve ebeveynlerinden gelen epigenetik kodların yanı sıra ailesinden aldığı dilsel kalıtım gibi kültürel miras kodları da sanatının şekillenmesinde belirleyici güç olur.

Okur-yazarlığı olan Yedigâr Usta Kars’ta 1970’lerde ilk folklor ekibini kurarak bir süre eğitmenlik yapar. Sarı Gelin ve Oy Maral türküsü ile çeşitli barların Erzurum TRT repertuarına kazandırılmasında da rolü olur (KK-1). Yerel çapta kültürel faaliyetler sürdüren Yedigâr Usta gençlik yılları olan 1933 ve sonraki dönemlerde sosyal çevresinden etkilenecek karagöz sanatına ilgi duymaya başlar ve dayısı Muhittin Usta’dan bu sanatın inceliklerini öğrenerek 35 yıl boyunca ustasıyla birlikte Kars-çevresi ve Artvin yöresinde karagöz oyununu icra eder (Baranseli 1968a: 8). Yücel Şimşekoğlu ise Z. Mahir Baranseli ve İlhan Başgöz’ün Yedigâr Usta’nın dayısı olarak bahsettikleri Muhittin Usta’yla herhangi bir akrabalık bağlarının olmadığını ifade eder. (KK-1) Muhittin Usta’nın ustası ise “93’ten sonra kalan şehir yerlileri arasında Karagöz Ragıp adlı büyük halk sanatkarı, en iyi türkölü ve saya (nesir) hikâyeleri söyler, en iyi karagöz oyunlarını oynatmış” (Kırzioğlu 1958: 1789). Şimşekoğlu sadece kahvehanelerde ve düğünlerde değil ayrıca Kars Halk Eğitimi Merkezi ve kendi evinde de ustasından öğrendiği karagöz oyunlarını icra ederek hikâyeler anlatır (KK-1). Usta-çırak geleneğinde yetişen Yedigâr Şimşekoğlu Kars’ın son karagöz ustası olup kendisinden sonra geleneği yerel bağlamda temsil eden herhangi bir icracının yetişmediği görülür. Bu durumda icracının kendi çocuklarının karagöz sanatıyla ilgilenmemeleri etken olduğu gibi icracının asıl mesleğinin karagözcülük

olmayışının da büyük bir payı vardır. İcrasını meslek erbabı olarak gerçekleştirmeyen Yedigâr Usta kendisinden sonra bu geleneği sürdürecektir olan bir çırak yetiştirmemiş ve içe kapanık mizacının etkisiyle de sanatını kendisi icra etmiştir denilebilir.

Birçok kez İstanbul'da bulunan Yedigâr Şimşekoğlu büyük şehirde karagözün icra mekânlarını dolaşmış ve İstanbul karagözünü asıl ortamında gözlemleme olanağı bulmuştur. Usta malî oyunlar sergileyen icracının geleneksel karagöz oyunlarını yetiştirdiği yerel ortamın sosyo-kültürel ve ekonomik şartlarına göre yeniden inşa ederek yerel icra tavrını benimsediğini söylemek mümkündür. İcracı oyunda zaman-mekân, seyirci kitlesi ve bu kitlenin yaş, cinsiyet, aile, sosyal çevre vb. dinamiklerini dikkate alarak kendine özgü bir icra geleneği oluşturur. Bir karagöz oyunu ve icrasının bünyesinde bulunan tüm dinamiklerin bu oyunda yerel bir kimlikle işlendiği görülür. Oyunun bölümleri, olay örgüsü, tipleri, dili, üslubu, tekniği ve müziği özgün bir şekilde yorumlanarak icra edilir.

Oyunun icra ortamı, seyirci kitlesinin cinsiyet, yaş, eğitim seviyesi gibi unsurlar dikkate alındığında icracının karagöz oyunlarının genel karakterinde bulunan kaba ve argo üslubu Karagöz'ün Han Oyununda da rahatça kullanmasına neden olduğu söylenebilir. Kadınlara ve çocuklara sergilenmeyen bu oyunda "Küfür genelde şakalaşmanın bir ögesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bunu şöyle açıklamak mümkündür. Ciddi durumlarda küfür hiç de hoş karşılanmayan hatta pek başvurulmayan bir şey olmasına karşın şaka yollu söğüşme sırasında bol bol yararlanılan bir araç (!) durumundadır" (Ertuğ 2007: 95). İcracının kendi eğitim seviyesinin ve bulunduğu ortamın da bu durumda etken bir rol oynadığı tahmin edilebilir. Uzun yıllar boyunca karagöz oyunlarını kendine has üslubuyla yeniden yorumlayan karagöz ustası 1996'da 78 yaşında memleketi olan Kars'ta vefat eder.

Sonuç

Karagöz sergilendiği her çağın sosyal şartlarına uyum sağlayarak kadim bir geçmiş inşa eden bir gösteri sanatı olarak ön plana çıkar. "Karagöz'ün Han Oyunu" da sergilendiği sosyo-kültürel ortamın dinamiklerine göre şekillenerek karagöz sanatının yerel bir temsili niteliğinde icra edilmiştir. Yedigâr Şimşekoğlu geleneğin bir devamı olarak kahvehanede icra ettiği oyunun dil yapısını tamamıyla yerel unsurlarla örmüş ve birçok kez İstanbul'da bulunup karagöz sanatının icra ortamlarına katılmış olmasına rağmen kendi oyununda bulunduğu ortamın ve seyircinin sahip olduğu sözel dokuyu yansıtmayı tercih etmiştir.

İcra bağlamında oyunun olay örgüsünün klasik karagöz oyun metinlerinden esinlenerek kurgulandığı fakat oyun bölümlerinin ise net çizgilerle saptanamadığı görülür. İcra-ırcacı düzleminde oyunun iki ana tipi ve diğer tiplerin de yerel bir kimlikle oluşturulduğu ve teknik yapı ve müzik icrasının da yine oyunun genel bağlamına uygun bir şekilde gerçekleştirildiği saptanır. Oyunun icra edildiği ortam ve bu ortamın sosyal gereksinimleri ve koşulları, icrayı yönlendiren seyirci kitlesinin özellikleri, icracı-seyirci arasındaki etkileşim ve aradaki etkileşimin sağlıklı olmasını sağlayan sözel doku "Karagöz'ün Han Oyunu"nda mekân, icra-ırcacı birlikteliği bağlamında gözlemlenir.

"Karagöz'ün Han Oyunu"nın özgün ve yerli bir oyun olmasının yanı sıra elde mevcut bulunan tek ve tam yazılı metni ve bünyesinde barındırdığı dinamiklerle sergilenecek diğer yerel karagöz oyunlarına örnek teşkil edebilecek bir dinamiğe sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca 2009 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesine geleneğin sürdürülebilirliği ve korunması açısından dahil edilen karagöz sanatının yerel bir çeşitlemesi olan "Karagöz'ün Han Oyunu" bu geleneğin Anadolu'nun en uzak şehirlerinden birine kadar ulaşarak kısmen de olsa korunduğunun bir göstergesi niteliğindedir.

NOTLAR

1. Yedigâr Şimşekoğlu'na ait bilgiler, oğlu Yücel Şimşekoğlu'nun onayı ile bu makalede kullanılmıştır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %60, İkinci Yazar %40.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada Kafkas Üniversitesi Rektörlüğü Etik Kurulu'nun 20.10.2021 tarihli ve 23 sayılı etik komite onayı bulunmaktadır.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAK KİŞİLER

KK-1: Yücel Şimşekoğlu, Erkek, 72, Kars, serbest meslek, ilkokul mezunu.

KAYNAKÇA

- And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla Karagöz Orta Oyunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- Baltacıoğlu, İ. Hakkı. "Karagöz Nasıl Dirilir?". *Karagöz Kitabı* (Haz. Sevgül Sönmez). İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2005: 227-233.
- Baranseli, Z. Mahir. "Kars Karagözü". *Kars Eli* 43 (Şubat 1968a): 8-11.
- , "Kars Karagözü". *Kars Eli* 44 (Mart 1968b): 8-11.
- , "Kars Karagözü". *Kars Eli* 45 (Nisan 1968c): 8-11.
- , "Kars Karagözü". *Kars Eli* 46 (Mayıs 1968d): 8-11.
- , "Kars Karagözü". *Kars Eli* 47 (Haziran 1968e): 12-13.
- Ben-Amos, Dan. "Halk Bilgisinin (Folklorun) Bağlamı: İmalar ve Beklentiler" Çev. Metin Ekici. *Milli Folklor* 76 (Kış 2007): 232-243.
- Çobanoğlu, Özkul. *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.
- Dundes, Alan. "Doku, Metin ve Konteks" Çev. Metin Ekici. *Milli Folklor*. 38 (Yaz 1998):106-119.
- Düzgün, Dilaver (2004). "Nev-İcat Hayal". *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, C.IV. Ankara: AKM Yayınları, 2004: 511.
- Ercilasun, Ahmet Bican. *Kars İli Ağzları Ses Bilgisi*. Ankara: TDK Yayınları, 2020.
- Erol, Türker. *Karagöz ve Halkevlerinde Karagöz Folkloru*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2021.
- Ertuğ, Mehmet. *Anılar ve Alıntılarla Geleneksel Kıbrıs Türk Seyirlik Oyunları Karagöz, Meddahlık, Orta Oyunu, Kukla ve Diğerleri*. Lefkoşa: Ertuğ Yayınları, 2007.
- Karagöz II İki Mukaddeme ve Yedi Senaryoyu Havidir*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, 1941.
- Kırzioğlu, Mehmet Fahrettin. "Kars Şehrinde Karagöz Oyunu Adları ve Döşemeleri". *Türk Folklor Araştırmaları*, 5/112 (Kasım 1958):1789-1790.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz cilt III*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz cilt I*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*. Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Uluman, Şermin "Kars Yöresi Türk Halk Müziği Ezgilerinin Müzikal Analizi ve Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 2019.