

Bu çalışma, 5–9 Eylül 2012 tarihleri arasında İzmir Karaburun’da düzenlenen

“**kapitalizmin kısılcacında doğa – toplum – teknoloji**” temalı

**7. Karaburun Bilim Kongresi**’nde sunulmak üzere hazırlanmıştır.

Kongre sırasında bildiriye dinleyenlerin önceden okumuş olarak tartışmalara katılabilmesi için bu formatta web sitemizde yayımlanmıştır.

Atıfta bulunabilmek için yazar(lar)ın iznine başvurmanızı rica ederiz.

Karaburun Bilim Kongresi Düzenleme Kurulu

26.08.2012

## Karagöz Örneğinde Uluslaşma Sürecinde Sisteme Dahil Olma ve Olmama

### Ahmet Akşit

Bu sunumun bana ait kısmında Türkiye’de Gölge Oyunun yani Karagöz’ün modernleşme dediğimiz süreçten nasıl etkilendiğini ortaya koymaya çalışacağım. Bunu yaparken doğal olarak Ortaoyunu ve tiyatro gibi diğer sahne sanatlarına da değineceğim. Kullandığım malzeme yazıya geçmiş oyunlardan başka, 1870- 1945 arası çıkmış gazeteler, bu yayınlarda yapılmış tartışmalar, gezginlerin yazdıkları, konuyla ilgili araştırmacıların çalışmaları ve *Hayal*, *Karagöz* ve *Nekru-gu* gazetelerinde çıkan karikatürler.

Karagöz’ün yani hayal oyunun modernleşme sürecindeki gelişimine geçmeden önce bu türün tarihine ve kökenine ilişkin tartışmaları özetlemek istiyorum.

Çeşitli araştırmacılar Hayal Oyunu’nun 1- Cava ve Hindistan’dan, 2- Sefarad Yahudileriyle beraber İspanya-Portekiz’den ve 3- Mısır’dan geldiğini öne sürmüşlerdir. İspanya-Portekiz’den geldiği görüşünü destekleyen bir başka olgu da Osmanlı döneminde Karagöz ve ortaoyuncusu pek çok Yahudi ustanın varlığıdır. Yavuz Sultan Selim’in Mısır seferi sırasında gölge oyunu seyrettiği ve yanında oyuncuları getirdiğine dair inandırıcı kanıtlar vardır.

Yaygın bir söylence de Bursa’da geçen bir olaydır. Karagözcülerin Şeyh Küşteri’yi pir olarak tanınması ve Karagöz perdesine Küşteri Meydanı denmesi bu oyunun kökeni konusunda yaygın bir söylenti yaratmıştır. Orhan Gazi döneminde Bursa’da cami yapımında çalışan Karagöz ve Hacivat’ın güldürücü davranışları yüzünden işler geri kalmaktadır. Orhan Gazi caminin tamamlanamaması sebebiyle bu ikisini öldürtür ama sonra pişman olur. Şeyh Küşteri de Karagöz ve Hacivat’ın deriden tasvirlerini yapar ve konuşmalarının ve tavırlarının bir perde arkasından taklidini yapar. Bu oyun zamanla yaygınlaşır. Bu söylenceyi Karagöz’ün Türkiye kökenli olmasını isteyenlerin tahayyül gücüne bağlamak daha doğru olur diye düşünüyorum.

Karagöz Osmanlı sarayında, kimi zengin evlerinde ya da paşa konaklarında oynansa da Türkiye’ye geldikten sonra esas olarak bir alt sınıf eğlencesi, kahvehanelerde usta - seyirci iletişimi içinde şekillenen bir tarz olmuştur. Karagöz ustasının kullandığı malzeme de bu duruma uygun olarak pek mütavazıdır: Kare veya dikdörtgen ahşap bir çerçeveye gerilmiş açık renk bir kumaş – bazen çerçeve bile yoktur bez iplerle tutturulmuştur, deve derisinden kesilmiş, delinmiş ve boyanmış tasvirler (tasvirleri kartondan kesip yağda kızarttıktan sonra boyamak da mümkün, böylece daha ucuza geliyor), tasvirleri oynatmak için çubuklar, yağ kandili/mum/ampul, tef, nareke. Görüldüğü gibi hayal perdesi için gerekenler her dönemde yoksul insanların bile az bir gayretle edinebilecekleri malzemelerdir.

Karagöz ustası oyunları ezberlemek durumundadır, bilinen ustalardan pek azının okuma yazma bildiği tahmin ediliyor. Karagözcü olmak için öncesinde alınması gereken formal bir eğitim yoktur, sadece hevesli ve bir ustanın gözüne girecek

yetenekte bir çocuk olmak yeterlidir. Yani insan malzemesi olarak da çok yatırım yapılmış, iyi eğitilmiş olmak gibi bir şart yoktur.

Metin And Osmanlı Karagöz'ünün üç temel özelliğini vurgular: 1- Siyasi Taşlama 2- Müstehcenlik 3- Mizah.(bkz. Metin And Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu, Ankara 1977) Bu üç özelliğin gerçekten de önemi vardır zira 19. ve 20. yüzyıldaki Osmanlı gösteri sanatlarındaki değişim, mekân ve bazı teknik koşullar gibi konuları bir yana bırakırsak, esas olarak bu özelliklerin değişmesi anlamına gelmektedir.

### **Karagöz, Ortaoyunu, Tiyatro**

#### **Karagöz**

Cevdet Kudret'in Karagöz kitabından bildiğimiz günümüze gelebilmiş 30 küsur oyun ve bunların muhavereleri vardır.(Cevdet Kudret *Karagöz*, İstanbul 2004, 3 cilt) Muhavere daha elastik bir bölüm, usta isterse seyirciye ve ortama göre saatlerce uzatabildiği söyleniyor. Siyasi taşlama esas olarak bu bölümde yapılıyor, güncel meseleler de bu bölümde Karagöz oyununa dahil oluyor. Muhaverenin Osmanlı basını açısından ayrı bir önemi vardır. Teodor Kasap'ın *Diyojen*'de başlatıp *Hayal*'de devam ettirdiği ve bu gazetelerin ilk sayfalarında yer alan muhaverelerde her sayı ayrı bir güncel konu ele alınır. Bu usul 1908'den sonra Karagöz gazetesinde de devam etmiştir.

Kudret'in kitabındaki oyunlarda fasıl, yani esas bölüm daha uzun yer tutar. Fasıllar Kar-ı kadim ve Nev-icad olarak yani eski ve yeni olarak ikiye ayrılır. Fasılda anlatılan zaten bilinen ve sayısız kez pek çok farklı usta tarafından oynanan hikâyelerdir. Muhaverenin aksine bu bölümde ne anlatıldığından çok nasıl anlatıldığı önemlidir; usta maharetini böylece ortaya koyar. Gösterinin esas amacı izleyicilerin eğlenmesi dolayısıyla oynatıcının ihtiyacı olan parayı toplayabilmesidir.

Karagöz oyununda iki eksen tip Karagöz ve Hacivat dışında Ermeni, Rum, Yahudi, Kürt, Arnavut, Laz, Acem, Türk tipleri imparatorlukta yaşayan etnik gruplardan alınmış birer numune gibidirler. Sözlere, şiveleri, tavırları ve hatta meslekleriyle kendilerini değil temsil ettikleri grubu perdeye taşırlar. Çelebi, Tiryaki, Denyo, Beberuhi, Tuzsuz Deli Bekir gibi tipler ise alkol veya afyon düşkünlüğü, delilik veya bücürlük gibi kusurlarıyla perdeye gelirler. Kadınlar Karagöz'ün karısı, Bokana, Zenne, zenci halayık, Çingene kadın tipleriyle perdede yer alırlar. Karagöz ve Hacivat'ın bu tiplerle ama aynı zamanda birbirleriyle ilişkisi muhtelif vesilelerle alaya alma temelinde yürür. Seyirci bugünden bakıldığında eğer illa özdeşleştirecekse kendini en çok farklı kelime hazineleriyle İstanbul Türkçesi konuşan Karagöz ve Hacivat ile özdeşleştirir ya da daha doğru bir ifadeyle en çok onları normal kabul eder. Ama bu Karagöz'ün bir yönü, amacı veya tasarımı olduğu anlamına gelmez. Karagöz diyalogları cahil izleyicilerle aynı şekilde onlar kadar cahil olan Karagözcüler arasında, perdenin önünden ve arkasından kurulan özel bir iletişim sayesinde şekillenir. Burada belirleyici olan seyircidir, usta seyirciye alternatifler sunar seyirci

beğendiğini alkışlar. Nerede ne oynaması gerektiğini bilen usta da oyununu ona göre ayarlar.

Karagöz perdesi genellikle bir kahvede veya kahvenin bahçesinde kurulur buna karşılık konaklarda ve sarayda da oynandığı biliniyor. Karagöz'e damgasını vuran kahvehanelerde erkek kültürü içinde şekillenmiş halidir. Kimi oyunlarda ortaya çıkan kadınlar kadın gözüyle değil erkeklerin gözüyle kadınların nasıl görüldüğünü ortaya koyar. Üstelik bu bir erkeğin değil bir araya gelmiş üç-beş erkeğin kadınları nasıl gördüklerine dair bir gözlemdir(Hiçbir kişiselliği yoktur). Karagöz sanki erkeklerin kendi aralarında çevirdikleri oldukça edepsiz bir eğlencedir. Sarayda ve konaklarda oynanan kadınlarında seyrettiği daha edepli(tomruksuz) Karagöz oyunlarının bir fonksiyonu da kahvedeki hayatın nasıl aktığı konusunda üst sınıfların merakını gidermek olmalıdır. Bu bölümü bitirirken Karagöz'ün en çok Ramazan'da ve de yaz aylarında oynandığını hatırlatalım.

### **Ortaoyunu**

Ortaoyunu Karagöz ile büyük benzerlik gösterir, adeta bir gölge oyunu olan Karagöz'ün insanlar tarafından oynanan halidir. Sadece Ortaoyununa has fasıllar vardır buna mukabil bir kısım fasıllar nerdeyse Karagöz ile aynıdır. Tipler de Karagöz'de olduğu gibi kalıp tiplerdir. Ortaoyunun konumuz açısından önemli olduğunu düşündüğüm bazı özelliklerinin altını çizmek istiyorum.

Karagöz'de olan kadın tiplerinin neredeyse aynıları Ortaoyunu'nda da vardır; zenneler, zenci kadın vb. Bu tipleri kadınlar canlandırmaz, kadın kılığına girmiş erkekler oynar. Karagöz'den farklı olarak Ortaoyunu etrafını yumurta veya daire şeklinde seyircilerin çevirdiği, açık bir meydan da oynanır. Burada kafesli bir bölümde de olsa kadınlara ayrılmış bir yer vardır. Kimi seyyah anılarında kafesli özel bir bölüm olmasa da kadınların arka sıralarda peçelerinin arkasından Karagöz izlediklerini biliyoruz.

Ortaoyunu da Karagöz gibi ağırlıklı olarak yaz aylarında oynanır.

### **Tiyatro**

Durum böyleyken 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Karagöz ve Ortaoyununa bir rakip çıkıyor: Tiyatro. İstanbul'da ilk olarak Beyoğlu'ndaki elçiliklerdeki çalışanların eğlencesi için tiyatrolar kuruluyor ancak bunlar Avrupa dillerinde oyunlar, operalar, oparetler hazırlıyorlar. Yeni oluşmakta olan Osmanlı tiyatrosunda ise belirgin şekilde Ermeni sanatçıların ağırlığı var. Bunlar genellikle Ermenice oynuyorlar ama programlarında Türkçe oyunlar da var. Şark Tiyatrosu, Naum Tiyatrosu, Hekimyan Topluluğu ve Vaspuragan Tiyatrosu sayılabilir. İzmir'de faaliyet gösteren ..... topluluğu. Ahmed Vefik Paşa'nın desteğinde ve himayesinde Bursa'da da bir tiyatro kuruluyor. O yıllarda esasında oldukça başarılı bir şekilde muhtelif oyunları sahneye koyan Güllü Agop'un tiyatrosu tabii en önemlisi. Agop 1870'te İstanbul'da Türkçe oynamak için imtiyaz alıyor 10 yıllığına. Ama onun grubu sadece Türkçe oynamıyor hem Türkçe hem Ermenice oynuyor. Bu tiyatroların sarayla da bağlantıları var zaten Agop, o ilişkileri de kullanarak imtiyaz alabiliyor. Seyirci

tutmak için sirklerle, dans toplulukları ile çalışıyorlar. Osmanlı devlet adamları oyunları izliyorlar ve onların gelecekleri basında ilan ediliyor. Anlaşılan o ki aynı çatı altında ileri gelen devlet adamları ile bulunmak da cazip bir şey. Bir başka önemli gelişme mekân ile ilgilidir: Temsillerin sunumu için sarayın da desteği ile Gedikpaşa'da ve Bağlarbaşı yakınlarında locaları da olan iki salon inşa edilmişti. Bu salonlar Metin And'ın anlatımından anlaşıldığı kadarıyla yüzlerce insanı aynı anda içine alabilecek büyüklükte mekânlardı. Yani kostümü, bir metni ve hazır diyalogları olan, provası yapılmış, kalıp tiplerin değil de karakterlerin sahnede olduğu tasarlanmış oyunlar. Sunulan oyunlardan bazıları Moliere'den Tartuffe, Cimri adaptasyonları, Türkçe oyunlarda en bilinenler Vatan Yahut Silistre, Besa. Bu yeni gösteri o dönem gitgide önemli bir çekim merkezi haline geliyor. Seyircinin de tabii tiyatro düzenine alışması birdenbire olmuyor. Seyircinin laf atması, oyuna müdahale etmeye kalkması gibi sorunlar o dönem tiyatrocularının göğüslemek zorunda kaldıkları zorluklar arasında. Bunların bir kısmının Karagöz ya da Ortaoyunundan gelen alışkanlıklar olarak düşünebiliriz.

Biraz tiyatronun getirdiği yenilikler ve Osmanlı toplumu için yeni olan bu türün Karagöz ile Ortaoyunu'nun koşullarını nasıl etkilediği üzerinde duralım.

Yukarıda söz edilmişti; Karagöz bir erkek kültürü içinde, oynatıcının seyircinin tepkisine göre yönlendirdiği, yani seyircinin müdahalesine kural olarak daima açık olan, farklı ortamlarda farklı bir üslupla oynanması yadırganmayacak tam tersine bunun kural olduğu bir türdür. Tiyatro ise belli bir yazarın kaleminden çıkma, yönetmeni önceden ilan edilen, dolayısıyla değişiklik yapılırsa bile bunu kimin yaptığı belli olan bir edebiyat eseridir. Buradaki bir önemli fark da okuma-yazma bilmeyen bir kişi Karagöz oynatabilir iken tiyatro metnini çok iyi eğitim almış, yabancı dil bilmesi için doğası gereği olan birinin kaleme alma zorunluluğudur. Buradaki sınıfsal fark esasında seyircide de gözlenebilir.

Karagöz insanlar için mahallenin kahvehanesinde seyrettikleri her zamanki kıyafetleri içinde özel bir hazırlık yapmadan gittikleri ya da şöyle bir uğradıkları ala-turka bir seyirliktir. Tiyatro ise zaman zaman Osmanlı devlet adamlarının da seyrettiği dolayısıyla seyirciye onlarla aynı çatı altında olma ihtimalini sunan bir durumdur. İstanbullular büyük kısmı için örneğin Agop'un Gedikpaşa tiyatrosuna ulaşmak kısa bir şehir içi yolculuğunu zorunlu kılan gündelik hayatta pek olmayan istisnai, dolayısıyla hazırlığı özenilmiş bir durum olsa gerektir. Tiyatro seyircisi olmak ala-franga tarza açık olmak, "modern" olmak anlamına geliyordu muhtemelen.

Bir diğer önemli fark mekânla ilgilidir. Tiyatro bilindiği üzere kapalı bir salondur. Seyirci bulduğu sürece iklim koşullarından bağımsız olarak on iki ay sahneye konabilir. Ve tabii ramazan ayı tiyatro için özel bir ay değildir, bu anlamda tiyatronun yaygınlaşması seküler hayat tarzının yaygınlaşması ile paralel düşünülebilir.

**Aydınlık**

Gösteri sanatları üzerine başlayan tartışma, yeni bir okumuş-yazmış tipin, Batı kültürüyle tanışmış, Batı'yı anlamaya çalışan aydın tipinin Osmanlı toplumuna dahil olmasıyla başlamıştır. Bu gruba esasında çok sınırla sayıda insan dahildir. Bunların Batı'yla tanışması genellikle Fransızca(Tercüme Odası'nda ilk öğretilen dilin Fransızca olduğunu hatırlayalım) üzerinden olmuş dolayısıyla örnek aldıkları edebiyat, tiyatro vs esas olarak Fransız edebiyat ve tiyatrosudur. 19. yüzyılda büyük değişimler geçiren Avrupa üzerinde Fransa'nın ve Fransızcanın ne kadar çok dönüştürücü bir etkiye sahip olduğu bilinen bir olgudur. Benzer bir etkinin 19. yy ortalarında Osmanlı aydınları üzerinde de olduğunu kabul etmek gerekir. Pek çok açıdan bunalım ve hatta çöküş içinde olan Osmanlı düzeni sorunlarına kendini ait hissettiği kültür dünyası içinden tatmin edici cevaplar bulamamaktadır. Bu bakımdan Batı kültürüyle tanışmış Osmanlı aydınlarının Osmanlı ülkesinde yaşanan sorunlara Batı'dan bakarak cevap araması tabiidir. Burada söz konusu etmek istediğimiz tartışma da gösteri sanatları konusunda Batı etkisini normal kabul edenler arasında geçen bir tartışmadır. Bunun en belirgin örneği Osmanlı'ya tiyatronun girmesi konusunda tartışmayı yürüten tarafların hiç birisinin itiraz etmemesidir. Tartışma oluşmakta olan Osmanlı tiyatrosunun geleneksel Osmanlı gösteri sanatlarından etkilenip etkilenmemesi ve eğer etkilenecekse nasıl ve ne derece etkilenmesi gerektiği üzerinedir.

Bilindiği gibi Osmanlı ülkesinde ilk tiyatro metnini 1860 yılında kaleme alan *Şair Evlenmesi* ile Şinasi'dir. Cevdet Kudret'in de sonradan çok takdir edeceği üzere Şinasi bu oyunda yerli oyun geleneklerinden yararlanma yoluna gitmiş, Ali Bey, Teodor Kasap ve Ahmed Vefik Paşa ile devam edecek olan akımın başlatıcısı olmuştur ( bkz . Cevdet Kudret'in önsözü. *İşkilli Memo* Teodor Kasap. 1965 İstanbul. s. 16). Metnin dilinde de kurguya paralel bir anlayışla ortaoyunu ve Karagöz'den pek çok unsur bulunur. *Şair Evlenmesi*'nin en önemli yeniliklerinden birisi, görücü usulü evliliğin ve rüşvetin nasıl kötü bir şey olduğu fikrini seyirciye geçirmeye çalışmış olmasıdır. Toplum hayatını dönüştürmeyi hedefleyen bir mesaj... Şinasi sanki bu tercihleriyle yıllar sonra Namık Kemal, Teodor Kasap ve Haşmet arasında geçecek olan tartışmada kendi tutumunu ortaya koymuştur.

*Şair Evlenmesi*'nin karşısına Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre*(1873)'sini koyalım. Burada Karagöz veya Ortaoyunu'nun izini bulamayız. Oyun evde, sokakta ve cephelede bir kalede geçer; kalıp tip yoktur, onların yerini karakterler almıştır. Bütün duygular en uçtadır. Oyunun belirgin bir amacı vardır; seyirciye çok güçlü bir şekilde Osmanlı vatan sevgisi iletilmeye çalışılır.

**“Medeniyet Haricden Gelmeyup...”**

Şimdi 1870'lerin ilk yarısında yukarıda sözünü ettiğimiz *Hayal*, *İbret*, *Hadika* ve *Diyojen* gazetelerinde yer alan, Kasap, Namık Kemal ve Haşmet arasında cereyan eden tartışmaya geçebiliriz. İlk olarak Cevdet Kudret'in konu ettiği bu tartışma bir yönüyle tiyatro ölçeğinde yapılan Batı dışı modernleşme

tartışmasıdır.(bkz. İşkilli Memo, Teodor Kasap, 1965 İstanbul baskısındaki Cevdet Kudret'in önsözü, aynı tartışma için bkz Peri Efe, "Medeniyet Bir Memlekete Haricden Girmeyub İçinden Çıktığı Gibi", *Toplumsal Tarih* s. 181, Ocak 2009, ss. 80-85). Tartışma *Mamul* dergisinde Ayvazyan imzalı bir yazıda Karagöz'e karşı alaycı bir dil kullanılmasıyla başlar. Teodor Kasap buna karşı Karagöz ve Ortaoyunu'nu savunmaya geçer: "Musset'nin kadehimiz küçük ise de bizim olduğu için andan içeriz dediği gibi bunlar da bizim kendi meta'ımızdır. Bunların kaba sözleri kaba hikâyeleri Türk ahlakı üzerine bina edilmiştir". Kasap Osmanlı tiyatrosunun Zuhuri kolu yani ortaoyunu olduğunu fakat islah edilmesi gerektiği görüşündedir. Yapılacak islahatta kimi şeylerin Batı'dan alınmasına karşı olmadığı sonucunu çıkarabiliyoruz. Kasap'ın Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunlarla ilgili kısmen yıkıcı ve böyle Batılı bir anlayışla Osmanlı tiyatrosu yapılamayacağını yönünde eleştirilerini öncelikle belirtmek gerek. Ancak Gedikpaşa tiyatrosundaki oyunlarla ilgili örneğin Türkçe kullanımı ve başka birçok konudaki sert eleştirilerinin yanı sıra bir taraftan da Gedikpaşa Tiyatrosu'nun locasında geçen Kasap'ın yazdığı muhaverede Hacivat, tiyatro düzenini kavramakta zorlanan Karagöz'e tiyatroyu tanıtır. Kasap'ın tiyatro tanıtımını bir muhavere şeklinde yapmayı tercih ettiğinin altını çizelim. (bkz. *Hayal*, sayı 4. 31 teşrin-i evvel 1289/ 31 Ekim 1873. Aktaran Peri Efe, *Toplumsal Tarih* s. 181)

Bu tartışmada Kasap'ın karşısında Namık Kemal ve Haşmet imzasını kullanan bir yazar vardır ve bu ikisinin tutumu birbirine benzemektedir. Namık Kemal, Kasap'ın "medeniyet bir memlekete haricden gelmeyub içinden çıktığı gibi tiyatro dahi haricden gelmez içinden çıkar" yolundaki yaklaşımına tepki gösterir. Avrupalıların tiyatroyu eski Yunan ve Roma'dan aldıklarını hatırlatır ve "acaba Yunanlıların ve ahlak ve adet-ı milliyeleri sair Avrupa milletlerinin terbiye ve ahlakına muvafık mı imiş ki anlar Kasab efendi gibi taasub etmeyub de taklid ve kabul eylemişler?..." der.

Namık Kemal, Teodor Kasap'ın "Fransız ahlakını tashih için yapılmış bir oyun ise hiç bir vakit Türk ahlak ve etvarını tashihe medar olamaz. Belki ifsad eder." yolundaki kaygısını şöyle karşılar: "...Bir millet ihtilat ettiği diğer milletin ahlak ve adatına vakıf olunca neden ahlak ve terbiyesini gaybetsün?...Eğer bu dava doğru olsa hiç bir milletin kendi tarihlerinden başka milel-i sairenin tevarih ve asarını mütalaa etmemesi lazım gelür idi..."

Teodor Kasap tiyatroya direnmenin anlamsız olduğunu muhtemelen görüyordu ancak geleneksel gösteri sanatları içindeki değerli bulduğu unsurların da Osmanlı tiyatrosu içinde kalmasını istiyordu. Kasap'ın Moliere'den uyarladığı *İşkilli Memo*'yu (İstanbul, 1291/1874) bu gözle okumak gerekir. (Dipn. aslı *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, 1660.) Kasap İşkilli Memo'nun girişine "ortaoyunu" yazar. Bir fasılın 24 meclise bölündüğü bu oyunda yine mahalle düzeni vardır ve yine Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nde olduğu gibi görücü usulü evlilik alaya alınır; yalnız İşkilli Memo'da evlendirilecek kızın kendi tercihini ortaya koymasına fırsat tanınır. Şahıslar tip olmaktan çıkıp karakter olmaya

başlamışlardır ama bunlarla Karagöz veya ortaoyunundaki tipler arasında kolayca paralellik kurulabilir. Burada özellikle *İşkilli Memo*'nun kendi kendine yaptığı iç konuşmalar, seyirciyi dolaylı olarak karakterli ve ilkeleri olan bir insan olmaya iknaya yöneliktir, yani geleneksel türlerden farklı olarak metnin insanı/toplumunu dönüştürmeyi amaçlayan net bir mesajı vardır.

(Dipnot. Teodor Kasap'ın bazı ortaoyunlarının islah edilerek ve Batılı yazarların eserlerinden seçme yaparak kullanılması ve böylece bilinçli bir politika oluşturulması yolunda eshab-ı kaleme yaptığı çağrı(*Hayal* 16 Mart 1290/28 Mart 1874, sayı 45) karşılık bulmamıştır. Kasap'ın tutumunu doğru bulan Cevdet Kudret, Kasap'ın karşılık bulmayan çağrısının önemine değinir ve bu çağrı cevapsız kaldığı için bugün Türk tiyatrosunun sağlam temeller üzerine oturmadığı değerlendirmesini yapar.(bkz. *İşkilli Memo*, Teodor Kasap. İstanbul, 1965. önsöz Cevdet Kudret s.16.)

### **TEODOR KASAP**

Teodor Kasap tiyatro, Ortaoyunu ve Karagöz hakkındaki tartışmaları yürütür ve Güllü Agop'la bir tiyatro nasıl olmalı konusunda çekişirken aslında bir yandan da söylediklerini hayata geçirmeye çalışıyordu. *Hayal* gazetesinde Karagöz ve Hacivat arasındaki siyasal taşlama tadındaki muhavereler aslında nasıl bir ıslahtan bahsettiğini, bu halk seyirliklerinin nasıl bir yönde devam etmesini arzuladığını, bu türün hangi özelliklerine sadık kalıp neleri değiştirmeyi önerdiğini görmek açısından benzersiz örneklerdir. Bu diyalog formunu sadece *Hayal*'de değil, *Diyoben ve Çingiraklı Tatar*'da da kullanmıştır, ancak *Hayal* gazetesindekiler Karagöz ve Hacivat arasında geçer. Bu muhavereler çok çeşitli konularda olabilir. Dönemin siyasal itişmeleri, basın üzerindeki baskılar, dış politika, değişik alanlardaki kültürel yenilikler ve bunların getirdiği sorunlar, kimlik meselesi gibi çok farklı konularda Karagöz ile Hacivat'ı konuşturur. Dil özellikleri açısından geleneğe bağlı kaldığını görürüz. Ayrıca espriyi de korur. Ancak belden aşağı espri yoktur, değil dolaysız ifadeler en ufak bir gönderme de yapmaz. Burada türün jargonuyla 'yutturma'(dolaylı belden aşağı küfür) yoktur. Karagöz ve Hacivat'ın konuşmalarında çok sık görülen bir komik öğesi olan söylenen lafı anlamama ya da yanlış anlamayı Kasap hayli sık kullanır. Dayak da yoktur. Ancak aynen geleneksel oyundaki gibi – cinsel içerikli olmama kaydıyla- aşağılayıcı adlandırmalar sıkça kullanılır. Siyasi taşlama olduğu için olmaması gereken şeyi gösterip nasıl olması gerektiğinin altının çizilmesi icap ettiğinden çoğu muhavere mesellidir, yani 'böyle olmasın da şöyle olsun' der ve bu aslında geleneksel Karagöz oyunlarının doğasına pek de uygun değildir. Teodor Kasap'ın çabasını halk geleneğine ait bir çerçeveye başka bir içerik kazandırmaya çalışmak olarak da değerlendirebiliriz. Bunu yaparken güldürmeyi hep aklında tuttuğunu farkedebiliriz. Karagöz'le Hacivat arasındaki gerilim bu muhaverelerde çok görülmez. Aslında her ikisi de olması gerekenin ne olduğunu biliyorlardır. Bu muhaverelerin Kasap'ın önerisi olarak değerlendirmek gerektiğini aynı öneriyi örneğin *İşkilli Memo*'da da yaptığı düşünülebilir. Kasap'ın hem muhaverelerinde hem de adaptasyonlarında



Karagöz ve ortaoyunu dilini, esprisini kullandığını söylemiştik. Ancak bu önceden hazırlanmış ve yazıya geçirilerek durağanlaştırılmış metinlerin dil ve espiye rağmen – ki bu durum mizahı da etkiler aslında- Karagöz ya da ortaoyunun yenilenerek ya da değişerek yoluna devam etmesini değil onlardan yola çıkarak – özellikle konunun işlenişi açısından-bir tiyatro/ bir milli tiyatro yaratmaya yönelik öneriler olduğunu düşünüyorum.

### **Abdülhamid Dönemi**

Yukarıda sözü edilen tartışmalardan ve dergilerden ve bunların dışındaki olgulardan biliyoruz ki, II. Abdülhamid sultan olduğunda (31 Ağustos 1876) İstanbul’da yeni açılan tiyatrolar, yeni yazılan oyunlar, uyarlamalar ve çevirilerle güçlenen ve çeşitlenen bir gösteri sanatları hayatı ve bunu yakından takip eden bir basın vardı. Gitgide daha fazla sayıda yazar yeni oyunlar ve görüşlerle tiyatro, Karagöz ve ortaoyununa ilişkin tartışmalara katılıyordu(örneğin Ali Bey, Ahmet Midhat vb. Ahmet Hamdi Tanpınar *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* 2006 İstanbul) 1877-78 Rus Harbi Osmanlı için büyük felaket ile sonuçlanınca bilindiği gibi Abdülhamid iç politikada katı bir istibdad rejimini uygulamaya koyar. Güllü Agop’un Gedikpaşa tiyatrosu yaşayamaz hale gelir ve 1884’te muhtemelen devlet eliyle yıktırılır(bkz. Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu İstanbul* 1999, s. 100), Güllü Agop ve Teodor Kasap saraya alınırlar, basına sansür gelir; tiyatro hayatının gelişimi ciddi bir yara alır ve yurt içinde bu konudaki tartışmalar eskisi gibi devam edemez hale gelir.

1860lı ve 1870li yıllar Osmanlı tiyatrosunun tutunması ve gelişmesi için kafa yoran, çaba gösteren insanların rahat ettikleri yıllar değildi elbette, bunu Namık Kemal’in, Teodor Kasap’ın, Şinasi’ni hayatlarına bakınca kolayca anlayabiliyoruz. Ancak Tanzimat Dönemi bu insanların Osmanlı devleti içinde destek bulabildikleri, Batı eğitimi almış, tiyatro için yazar, çevirmen ve uyarlamacı olarak emek vermiş ve tiyatroyu koruyan Ahmed Vefik Paşa gibi bürokratlarla işbirliği yapabiliyorlardı.(dipnot: Ahmed Vefik Paşa’nın vali iken Bursa’da 36 localı bir tiyatro yaptırdığı ve halkı tiyatroya gitmeye teşvik ettiği biliniyor. (Bkz Anabritannica “Ahmed Vefik Paşa” maddesi, cilt s. 220-21). Güllü Agop’un İstanbul’da 10 yıllığına Türkçe oynama imtiyazı alması da tiyatronun gelişimine devlet içinde birilerinin önem verdiğini gösterir(bkz. Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu*. S. 54). Metin And Şinasi’nin *Şair Evlenmesi*’nin Dolmabahçe Saray Tiyatrosu’nda oynanmak üzere ısmarlandığının altını önemle çizer. (M. And *Osmanlı Tiyatrosu*. s. 165) Abdülhamid istibdadının başlaması ile tiyatroyu kollama döneminin sonuna gelinir. Devlet yine bütünüyle Osmanlı toplumu içinde dengeleri kollama pozisyonuna geri dönmüştür. Bu dönemde Karagöz gösterilerinin devam ettiğini Richard Davey (1907)(aktaran Daryo Mizrahi “Ciddi Hayatın Komik Gölgeleleri Osmanlı’da Karagöz Oyunları” *Toplumal Tarih* sayı 181, Ocak 2009 ve N. I. Vasiliadis (1895)’in (aktaran Linda Suny Myrsiades, *The Caragiosis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, 1988 Hannover ve Londra s. 40) yazdıklarından biliyoruz, en azından bizim gördüğümüz kaynaklarda Karagöz’ün merkezi bir kararla yasaklandığına

dair bir belge yok. Devletin zararlı görmediği tiyatrolar, ortaoyunları faaliyetlerine devam ederler. Ortaoyununu da sarayda oynanmaya devam eder ancak ilk yıllarında bundan fevkalade lezzet duyan Abdülhamid bile bir süre sonra sıkılmaya başlar. Sultan ortaoyununa rağbet etmemesi neticesinde Kavuklu Hamdi'den saraydan çekilmesi istenir.(bkz. İstanbul Armağanı 3, Gündelik Hayatın Renkleri. Haz. M. Sabri Koz. İstanbul 1997. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları No. 47. Ayırbaşım. s. 149) Dönemin ruhu kendini sarayda bile hissettirmektedir.

## **II. Meşrutiyet**

1908'de II. Meşrutiyet'in ilanı ertesinde pek çok tiyatro topluluğu kurulur. Bilge Seçkin'in II. Meşrutiyet bu dönemde yükselen tiyatronun önemine değinir. (İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi No: 38(Mart 2008), "1908 Devrimi'nde Politik Tiyatro ve Besa Oyunu"). O dönem yayımlanan bir gazetenin haberi de seyircinin tiyatro ile tutkulu bir ilişkiyi kurduğunu ortaya koyar: 17 Aralık 1908'de *Tanin* gazetesinde yayınlanmış bir olaya yer verilmişti: Kadıköy'de bir süredir oynanan "Sabah-ı Hürriyet" oyunu izlemeye gelen seyircilere önce oyunun men edildiği sonra da Beyoğlu'na kışlık tiyatroya taşındığı bilgisi veriliyor. Birkaç gün sonra seyirci Beyoğlu'na gidiyor. Bu sefer de oyunun kaldırıldığı açıklanıyor. Seyirciler infiale geliyor ve olayları yatıştırmak için zabıta tarafından oyunun ertelendiği ve daha sonra oynanacağı açıklanıyor. Ancak söz verilen tarihte yine oynatılmasına izin verilmeyince zabıta ile seyirciler arasında birkaç gün süren olaylar yaşanıyor. Olaylar ancak süvari askerinin müdahalesi bastırılıyor. (bkz Emel Seyhan, Osmanlı Basınında Yüzyıl Önce Bu Ay. *Toplumsal Tarih* sayı 180, Aralık 2008. s. 5)

Metin And, II. Meşrutiyet sonrasında eski tarzın, örneğin ortaoyununa da çıkan Abdürrezzak'ın artık ilgi görmemesini şöyle açıklıyor: "Bu yıllarda tiyatrodan beklenen başkaydı; daha çok amatör toplulukların oynadığı tarihi, siyasal dramlar geçerliydi". And bu yıllarda oynanan oyunlar listesini verirken de en başta Namık Kemal'in "Vatan Yahut Silistre"sini koyar. (Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu*. s. 227-228)

### **Karagöz gazetesi**

Meşrutiyet sonrası Osmanlı basınındaki gelişmeler İstibdat öncesinde Teodor Kasap'ın yaptıklarının da unutulmadığını ortaya koyar. 10 Ağustos 1908'de 1950'lilere kadar basılacak *Karagöz* adlı bir gazete yayın hayatına girer, kurucusu karikatürist ve gazeteci Ali Fuad Beydir. (*Karagöz* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Erol Üyepazarcı, *Müteferrika* sayı 19, "Uzun Soluklu Bir Halk Gazetesi *Karagöz* ve Kurucusu Ali Fuad Bey", s. 17-33). Üyepazarcı, Ahmet Rasim'den aktararak Ali Fuad'ın Teodor Kasap'ın *Hayal* gazetesindeki bazı karikatürleri çizmiş olma ihtimalinden söz eder. Bu sadece bir ihtimal olsa da Ali Fuad'ın 1875-1877 arasında 162 sayı çıkan *Çaylak* adlı mizah dergisindeki karikatürleriyle ismini duyurduğunu biliyoruz (Üyepazarcı, age s. 21-22). Anlaşılan o ki Ali Fuad, 1870lerde Teodor Kasap'ın *Hayal* dergisinin kendisinin de şahit olduğu başarısını tekrarlamak için II. Meşrutiyet sonrası ortamı müsait

bulmuştur. Karagöz gazetesinin giriş sayfasında Karagöz ve Hacivat tasvirleri yer alıyordu. Bu tasvirlerin altında güncel siyasi bir konu üzerine ikilinin yürüttüğü bir diyaloga yer veriliyor. 1870lerde Teodor Kasap da benzer bir formatı kullanıyordu ancak onun Karagöz ve Hacivat'ı oldukça muhalif bir söyleme sahiptiler, bunun neticesinde Kasap'ın gazeteleri defalarca kapatılmıştı. Ali Fuad'ın Karagöz'ü 1919'daki ölümüne değin hiç kapatılmaz, sonraları da siyasi hükümetlerle genellikle uyum içerisinde davranır. Onun ölümünden sonra dergi 1935'e kadar kadar farklı ellere geçmiştir. 1928 sonrası Harf Devrimi'inin dergi ve gazetelerin satışını kötü etkilediği dönemde ancak diğer süreli yayınlar gibi hükümet desteği ile ayakta kalmıştır. 1935'te CHP *Karagöz*'ü satın almış sonra da 1950'ye kadar yayınlayacak olan Sedat Simavi'ye devretmiştir. Karagöz'ün bu başarısının altında siyasi iktidarlarla uyumlu bir çizgide olmasının payı olmuştu muhakkak. Erol Üyepazarcı'nın belirttiği gibi, 31 Mart olayında İslamcı bir çizgiye doğru dümen kıran Karagöz, İttihad Terakki ipleri yeniden ele geçince bu sefer de tam tersi bir çizgiye kaymakta tereddüt yaşamıyor. Benzer bir durum Kurtuluş Savaşı için geçerli: Dergi başta İstanbul hükümeti yanlısı iken savaşın ilerleyen safhalarında Anadolu'daki hareketi destekleyen bir çizginin hararetli savunucusu oluyor. Kemalistlere yönelik bu yakınlık Cumhuriyet döneminde devam ediyor. *Karagöz*'ün 1925 yılında çıkmış bir sayısında Şeyh Sait İsyanı ile ilgili şöyle bir karikatür yer alır: İsmet Paşa'nın elinde kocaman bir tırmık ve tırmığın ucunda asker süngüleri var. İsmet Paşa tırmığı çekerken altında can veren solucanımsı yaratıklar ise dikkatle bakılınca anlaşılacağı üzere Şeyh Sait ve yandaşlarını simgeliyor. Karagöz ve Hacivat bu vahşi sahneyi izleyip el çırparak desteklerini sunuyorlar. Tam anlamıyla iktidarın borazancılığını yapan bir dergi söz konusu.

### **Cumhuriyet Dönemi**

*Karagöz* gazetesinin durumu çok şaşırtıcı değil. Cumhuriyet döneminde yeni rejimin yarattığı resmi hava içinde hayal perdesinde de yeni duruma uygun bir Karagöz ortaya çıkacaktır ve bu resmi Karagöz az önce bahsettiğimiz dergiye uygun bir çizide olacaktır. Yeni Cumhuriyet'in halkı eğitme konusunda tutkusunun Karagöz üzerinden işlediğini, bu politikanın Karagöz'ü belirgin bir şekilde araçsallaştırma gayreti içinde olduğunu söylemeliyiz. 1923'te Ziya Gökalp'in "Türkçülüğün Esasları"nda ortaya koyduğu, o dönemde Halkevleri'nin muadili olarak düşünülebilecek Türk Ocakları için yapılmış bir önerisi vardır: "Milli edebiyatımızın tesisi konusunda Türk Ocakları'nın büyük rolü vardır. Türk Ocakları sahnelerinde, halk tiyatrosu olan Karagöz ile Orta Oyunu canlandırılmalıdır. Masalcılara masal söylettirerek, Meddahlara taklit yaptırarak, saz şairlerine destanlar, koşmalar, maniler okutarak milli edebiyatı ammeye gösterebiliriz." Bu erken yapılmış bir öneri belki, hemen hayata geçmiyor. Ziya Gökalp'in önerisinin temelinde tarihsel derinliği olan bir Türk kimliği ve Türk kültürünün varlığı varsayımı var. Tabii "Karagöz kadar çok etnili ve "ciddiyet"ten uzak bir halk seyirliği üzerinden bu tez ne kadar başarılı

bir şekilde hayata geçirilebilirdi?" sorusu akla geliyor hemen. Ancak 30'lu, 40'lı yıllarda bu konuda çok daha radikal öneriler yapıldığını göreceğiz.

### **Cumhuriyet'in Karagöz'e Müdahalesi**

Aslına bakılırsa 1930'lu yılların başlarında taşrada Karagöz oynatıcılarının siyasi taşlama ve müstehcenlik öğelerini koruyarak çeşitli gösteriler yapmaya devam ettiklerini öğreniyoruz. Gerçi elimizdeki kayıtlar bunların yaygın olup olmadığını anlamamız için yeterli değil ama 1932'de Şükrü Kaya döneminde Dâhiliye Vekâleti kendini bir önlem almak zorunda hissediyor. Bir kararname yayınlanarak her karakola kendi bölgesinde sergilenen gösterileri kontrol altına alma yetkisi veriliyor. 1933 yılında Karagöz oynatıldığı tespit edilen sinema, tiyatro ve kahvehanelerin kapanış saati 24.00'dan, 23.00'a çekiliyor. Aynı yıl yarı resmi *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesi kahvehanelerin yeni rejimin amaçlarını temsil etmediği ve acilen modernize edilmeleri gerektiğini duyuran yayınlar yapmaya başlıyor. 1931'de CHP'nin tam olarak hâkim olamadığı Türk Ocakları kapatılıp yerine 1932'de Halkevleri açılıyor. 1932-1952 yılları arasında 478 halkevi, 4322 de halkodası açılıyor. 1938 yılında her halkevine bir Karagöz perdesi kurma zorunluluğu getiriliyor. (Serdar Öztürk *Cumhuriyet Türkiyesinde Kahvehane ve İktidar(1930-1945)*, 2005 İstanbul). Bu arada aydınlar arasında Karagöz'ün ne olacağı, Karagöz'ün istikbalinin olup olmadığı türünden konular tartışılmaya devam ediyor. *Yeni Adam*, *Ulus*, *Son Posta*, *Akşam*, *Vakit*, *Yeni Sabah* ve *Yeni Dünya* gibi dergi ve gazetelerde yoğunlaşan bir tartışma var. Bu tartışmalarda öne çıkan isimler İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Pertev Naili Boratav, Halit Fahri Ozansoy, Nurullah Ataç vb. Bu tanınmış yazarların Karagöz hakkındaki görüşleri çeşitlilik içeriyor. Karagöz'ün yeniden canlandırılması konusunda en kuvvetli öneriler İsmail Hakkı Baltacıoğlu'ndan geliyor. Bu fikirde olanlar yeni Karagöz oyunları yazılması gerektiğini savunuyorlar. Baltacıoğlu dışında Ali Rahmi Balaban ve Hayali Küçük Ali de "sorumluluk" alıyorlar. Karagöz'ü yeniden canlandırma yolunda hayata geçirilmiş bu girişim hakkında daha somut bir fikir vermesi için Baltacıoğlu tarafından kaleme alınmış "Karagöz'ün Muhtarlığı" adlı oyundan bir pasaja bakalım:

.....

**Karagöz:** Bu memleket için iyi, doğru, güzel bir iş yapılmışsa da bu köylü onu benimsememiş olsun, hiç olacak şey mi Hacivat.

Atatürk'ün ardından yürüyen, senin gibi hacı vak vaklar değil, bu halktır Hacivat.

**Hacivat:** Doğru söylüyorsun ama Karagözüm, ne belli senin böyle işler yapacağın, diyelim ki yaptın ne belli bu halkın seni anlayacağı?

**Karagöz:** Hacı cav cav, meşhur bir atasözü vardır: Türkün akli gözündedir. Köylü de benim yaptığım işi görür anlar.

**Hacivat:** Var ne işin varsa gör herif!

**Karagöz:** Al ne malın varsa kör herif! (Vurur)

**Hacivat:** Yıktın perdeyi, eyledin viran, varayım sahibine haber vereyim heman.

**Karagöz:** Hay dilini eşek arısı soksun. Perdemiz yerli malıdır yırtılmaz, yurdumuza el uzanmaz, Türk ruhudur ruhumuz hiç bozulmaz. “

Burada en çarpıcı biçimde göze batan nokta Türklüğün yüceltilmesi. Bu belki de Osmanlı Karagöz’ü için söz konusu olacak en münasebetsiz değişiklik. Osmanlı Karagözünde bir Kastamonulu Himmet tiplmesi vardır ki Türk olarak geçer, Karagöz ona zaman zaman “ayı” diye seslenir; öyle çok matah bir tip değildir. Hemen farkedileceği gibi Baltacıoğlu çok farklı bir Türk imgesi yaratmaya çalışıyor oldukça mesafe kat etmiş olduğunu görüyoruz. Baltacıoğlu’nun Karagöz metinlerinde Ermeni, Kürt, Yahudi, Rum ve diğer etnik tipler yok olmuş. Aslına bakılırsa bu oyunun yazıldığı dönemde İstanbul’da ve başka bir çok şehirde hala Karagöz’ü besleyecek yeterli etnik tip var. Baltacıoğlu bu tiplerin kendini Karagöz’de olsun belli etmesini istemiyor besbelli. Anlaşılacağı gibi Karagöz Cumhuriyet döneminde modernleştirilirken aynı zamanda yeni rejimin borazancılığına da soyunmuş. Karagöz geleneğinin kan kaybederek ölüme terk edilmesinde bu müdahalenin çok belirleyici olduğunu düşünüyorum. Geleneksel Karagöz’de Karagöz ve Hacivat arasında bir denge vardır. Modernleştirme girişimi bu dengeye de müdahale ediyor. Örneğin Karagöz Hacivat’a ağdalı değil saf Türkçe konuşması konusunda uyarılar yapar, döve döve ona Türkçe konuşturur.(bkz. İ. H. Baltacıoğlu *Karagöz Ankara’da* 1940 İstanbul. s. 7) Oysa Osmanlı Karagöz’ünde Hacivat bu denli zayıf, tâbi bir kişilik değildir. Cumhuriyet’in resmi Karagöz’ünde bu denge hiçbir biçimde gözetilmemiştir. Bu dönemde Karagöz oyununa biçilen misyon ve halkevleri organizasyonu içerisinde belli amaç için kullanılmaya çalışılması geleneksel bir halk seyirliği olan Karagöz’ün sırtına taşıyamayacağı bir yük bindirmiştir. Bu da gelenekselden modernliğe geçen bir toplum içerisinde aşamalı olarak evrilecek ya da kaybolacak bir türün çok kısa sürede yok olup gitmesine hizmet etmiştir.

## **Karagiozis Örneğinde Uluslaşma Sürecinde Sisteme Dahil Olma ve Olmama**

### **PERİ EFE**

Osmanlı Karagöz’ü yalnızca İstanbul ve Anadolu’da değil, Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerinde oynatılmış, buralarda farklı türler arasında erimiş ya da bulunduğu yerin koşullarına uyum sağlayarak başka bir gelişim çizgisi izleyerek evrilerek hayatta kalmıştır. Yunanistan’daki Karagiozis nam

gölge tiyatrosu bunun başlıca örneğidir. 1800'lü yılların ortalarından 1950'li yıllara kadar canlılığını korumuş, daha sonra ise bir çocuk oyununa dönüşerek işlevselliği azalmıştır ama gene de Türkiye ile kıyasladığımızda gerek hayal ustalarının sayısal çokluğu, gerek seyircinin ilgisi ve gerekse de toplumsal olaylarda Karagiozis gösterilerinin yer almasının ifade ettiği yakınlık hissi açısından daha iyi durumda bulunduğunu söyleyebiliriz.

Karagiozis teknik açıdan zaman içinde değişiklikler göstermiştir, örneğin; kapalı alanlarda da oynandığı için perde ve tasvirlerin boyutları hayli büyümüştür. Oyun gene bir usta tarafından ve yardak ya da yardakların yardımıyla doğaçlama olarak oynanır. Ana çizgileriyle Karagöz'den tanıdığımız tipler, diyaloglar ve en önemlisi espri anlayışı devam etmektedir. Ancak Karagiozis fiziksel olarak artık pek de Karagöz'e benzemez. Bu durum Karagöz'e göre onun fakirliğinin çok daha vurgulu olmasından kaynaklanır. Karagöz de fakirdir, ama onun dış görünüşünden bunu anlamayız. Oysa Karagiozis hem kendi üstü başı, fizyonomisi hem de eviyle simgelenen bir fakirlik ve açlık içindedir.

Tasvirler bahsinde Karagöz'den ayrılan bir diğer önemli yan Zenne'lerdir. Karagöz'de çok çeşitli zenne tasvirleri ve davranışları varken Karagiozis'de onun karısı ya da Paşa ya da Bey'in kızı gibi tasvirlerle zenne tasvirlerinin hem sayısı almış hem de içeriksizleşmişlerdir.

Karagiozis Karagöz'ün aksine perdeye sağdan girer. Bu köşede de ayakta zor duran kulübesi vardır. Tam karşısında da Paşa/Bey'in sarayı/konağı yer alır. Bu fakirlik/zenginlik, alt/üst, yönetilen/yöneten karşıtlıklarını ifade eder.

Müzik kullanımında da bir ortaklık görünür, hemen her tasvirin kendine ait bir şarkısı, melodisi vardır. Tasvirler Yunan anakarasının değişik bölgelerinden gelen tiplerdir, örneğin; İstanbullu, İzmirli, Karadenizli, Karamanlı tipler yoktur, Giritli tipi de epey sonra perdeye gelmiştir. Farklı iki din vardır: Yahudi ve Müslüman. Yahudi'nin kendisi bir tasvirdir, Müslüman olanlar ise Paşa/Bey ve onların askeri Arnavut'tur. Etnik olarak da farklı olanlar Türk ve Arnavut'tur. Oyun türleri ise kabaca 3'e ayrılır. Birinci grupta Osmanlı repertuarından oyunlar. Hamam, Kanlı Kavak gibi; Kahramanlık Oyunları, 1821 Yunan İhtilal sırasında Türklerle çarpışanların efsaneleşen hikâyeleri ve güncel olayları konu edinen yeni oyunlar.

## KARAGİOZİS VE VAROLMA MÜCADELESİ

Yunanistan ana karasında ilk kez ne zaman Karagöz oynatıldığı sorusuna kesin bir cevap vermek mümkün olmasa da Müslüman nüfusun bulunduğu yerlerde

oynatıldığını varsayabiliriz. Tepedelenli Ali Paşa'nın hâkimiyetindeki Yanya'da bir Karagöz gösterisi seyreden J.C. Hobhouse'dan öğrendiğimize göre hayal ustası bir Yahudi'dir: *Yanya'dan ayrılmamdan bir ya da iki gece önce Türklerin sahne temsilleri yolunda sağladıkları tek ilerlemeyi görmeye gittik. Ramazan'da kartondan oyuncularıyla buraya gelen bir Yahudi'nin oynattığı bir kukla temsiliydi bu. Çin Gölge Oyunu'nun bir çeşidi olan gösteri çoğu genç oğlanlardan oluşan seyircilerle dolu pis mi pis bir kahvehanenin köşesinde yer alıyordu. Ücret, bir fincan kahve karşılığı iki para, birde gösteriden sonra dolaştırılan tabağa koyulan iki üç bozukluk idi. Piyesin kahramanı Cara-keus adında Punch gibi bir şeydi, boynundan geçen bir iple, bir gezginin çok güzel ifade ettiği gibi, Bahçeler Tanrısı'nın aletini taşıyordu. İtibarca bir sonra gelense, Cara-keus'ün Sancho'su olan Codja- Haivat adında bir maskaraydı, öbür tasvirler de bir kadınla bir erkekti, yalnız oyunun felaketi Şeytan'ın kendi kılığında görünmesiyle meydana geliyordu. Yahudi'nin farklı seslerle sürdürdüğü baştan sona Türkçe diyalogu anlamadım, seyircinin sık sık gür kahkahalar patlatmasına yol açıyordu; mükemmel anlaşılan eylemse anlatılamayacak kadar feciydi. Nasıl bir şey olduğu konusunda İngiltere'nin bazı memleketlerindeki morris dansını görmüşlüğünüz varsa, bir parça fikriniz olabilir.<sup>1</sup>*

Bu alıntıyı bu kadar uzun vermekteki amacım müstehcenlik konusunun ilerde başat bir itiraz konusu olarak karşımıza çıkacak olması. Bu duruma bir örnek olarak önümüzde dursun istedim. Yanya örneğinin Yunanistan'ın değişik bölgelerinde de yaşanmış olması mümkün gözüküyor. Tripoliça'daki gezi izlenimlerini anlatan seyyah de Pouqueville'in tanıklığı da paşa sarayındaki Karagöz oynatıcıları ve kuklalar hakkında bilgi verir.<sup>2</sup> 1821'deki İhtilal liderlerinden Makriyannis'in adamlarıyla birlikte bir Karagöz gösterisine gittiğini, seyircilerin kadın erkek karışık olduklarını görünce kadın seyircileri dışarıya çıkardıktan sonra hayal ustasına oyunu bildiği gibi oynamasını söylediği çeşitli kaynaklarda geçer.<sup>3</sup> Doğruluk payı hayli tartışılır olsa da böyle bir söylentinin çıkması Ortodokslar arasında Karagöz'ün tanındığına üstelik tomruklu türünün de tanındığına dair inancımızı arttırabilir.

1850'lerden sonra ilanlar, gazete haberleri ve yorumları gibi daha somut kanıtlar bulmak mümkün olabiliyor. Bunlardan 1852 yılında bir gazetede çıkan haberde Atina'daki Plaka yakınlarında oynanan bir gölge oyunu anlatılır. Karagiozis, Nasreddin Hoca, 12 derviş, Hacı Abdurrahman gibi tasvirleri olan oyun hayli ilginçtir ve yazının girişinde bunun bir doğu tiyatrosu olduğu

<sup>1</sup> Walter Puchner, "Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft" ("Osmanlı Gölge Tiyatrosunun Yayılışı, İşlevi, Asimilasyonu" çev. Ayşe Selen, Toplumsal Tarih içinde, sayı 181, 2009), Beiträge zur Theaterwissenschaft Südeuropas und des mediterranen Raums, c.1, 2006 Viyana, s.111, dipnot 121.

<sup>2</sup> Linda S. Myrsiades, "Karagiozis'in Yunanistan'daki Kaynakları" çev. Ahmet Akşit, Toplumsal Tarih içinde ,s.181, s. 72-73.

<sup>3</sup> Ekaterina P. Mystakidou, *Comparison of the Turkish and Grek Shadow Theater*, yayınlanmamış doktora tezi, New York University, s. 62.

belirtilir.<sup>4</sup> 1850'lerde İstanbul'dan gelen bir hayalinin Vrahalis'in Yunanistan'a Karagöz'ü sokan kişi olduğu kabulü vardır, oysa bu da gayet belirsiz bir bilgidir. Vrahalis'in hayali olduğu ve özellikle İstanbul tarzı Karagöz oynattığı doğrudur ama ilk oynatanın o olduğu şüphe götürür. Ancak kim getirmiş ve nasıl gelmiş olursa olsun Karagöz halk yığınlarından karşılık bulmuştur. Batı'da eğitim görmüş, Batı medeniyetine yüzü dönük Yunanlar yeni kurulan devlete dönmüş ve kültürel, siyasi hayat üzerinde belirleyici olma konusunda çaba gösterir olmuşlardır ve bu yerel bağları olan sözlü kültürün temsilcilerinden Karagiozis'i bir tür iğrenme ile karşılarlar. Myrsiades 1827'den 1894'e kadar gazete ve dergilerde Karagiozis'in düşük ahlakı ve kabalığı yüzünden kontrol altına alınması ya da polisçe engellenmesi gerektiğinin düşünüldüğünü yazar. Polisi göreve çağırırlar, gazetelerde oyunlar hakkında suçlayıcı yazılar çıkar. Ancak 1865-1890 yılları arasında Atina gazetelerinde Karagöz oyunları hakkında yazı çıkmaz olur. Bu hayalilerin artık en azından Atina merkezde Karagöz oynatmadıklarını gösterir.<sup>5</sup>

Bu şikâyetler gölge oyunlarının kaba sabalığı, müstehcen şakaları etrafında dönüp dolaşır. Karagiozisciler ile ilgili şikâyetler de vardır. Alt sınıfa mensup hayaliler hırsızlık, dolandırıcılık ve sübyancılıkla suçlanırlar. 1854'te bu okuryazar, eğitilmiş Atina'lular emniyet müdürlüğüne bir protesto yazısı yazarlar: *Emniyet yönetiminin bu kahvehanede, daha önce kesinlikle yasaklanmış olan sözde Karagiozis gösterilerine göz yumduğunu üzüntüyle müşahede etmekteyiz. Asyalıların bu kaba saba tiyatrolarında kuklaların yardımıyla nasıl açık saçık ve yakışsız sahnelerin gösterildiği ve buradan sayısız çocuğun hatta liselerden ve öteki okullarımızdan her akşam mevzubahis yerlere rağbet etmeleri hasebiyle bütün toplumumuza na sıl bir kokuşmuşluğun bulaştığı Emniyet Müdürü'nün malumu olsa gerektir.*<sup>6</sup>

Bu Atina gazetesinde 1854 yılında yayınlanan şikâyet gazetelerdeki diğer yazılarla benzerlik göstermektedir. Fakat bu aynı zamanda kokuşmuşluk bulaştırdığından korkulan türün yaygınlığını da gösterir. Atina merkezden uzaklaşan gölge oyunu taşrada oynatılmaya başlanır ve benzer şikâyetler oradaki gazeteler de çıkar: 1879'da Halkida'da çıkan Euboia gazetesinde oyunun özelliklerini anlatan ama aynı zamanda kaba sabalık ve müstehcenlikten şikâyet eden bu yazıda ilginç bilgiler de vardır.<sup>7</sup> Halkida'daki bir Yahudi mahallesinde oynatılıyordur oyun. Oyun Karagöz repertuarında bulunan Hamam oyunudur. Nargile dumanları arasında oynanan oyunun seyircileri farklı sınıftan erkeklerdir, hayatlarında ilk kez 'tiyatro' gören köylüler de vardır, Türkler, Yahudiler ve Hıristiyanlar oyunu hep beraber izlemektedirler. Oyunun dili karmadır. İşte aslında bütün bu olan bitenlerin püf noktası da bu yazıda anlatılanlarda gizlidir.

<sup>4</sup> Myrsiades, age. s. 76.

<sup>5</sup> Thodoros Hacıpantazis, İ İsvoli tu Karagiozi stin Athina tu 1890, Stigma 1984, s. 28.

<sup>6</sup> Puchner, age. .s113, dipnot 136.

<sup>7</sup> Spiros Kokkinis, *Antikaragkiozis*, Atina 1985, s. 13-18.



Karagöz/Karagiozis şimdiye kadar içinde yaşadıkları kültüre bu yeni koşullarda da sahip çıkan alt sınıfın seyirliğidir aslında. Puchner yazarın 1879'da seyrettiği Hamam oyununun hala geleneksel Osmanlı Karagöz'üne ait sayılması gerektiğini yazar.<sup>8</sup> 1830'da Yunan Devleti'nin kurulmasından sonra gelişen ve değişen koşullar Batılı eğitim almış ve iktidardaki Kral Otho'ya yakın duran üst sınıfın eskiyle yani Osmanlı ve doğuya ait saydığı kültürel doku ile ilişkiyi kesme çabalarını doğurur. Gölge oyunu 'doğu tiyatrosu' diye tanımlanırken onun yabancılığı da söz konusu edilir. O sırada Atina'da Fransa'dan ve İtalya'dan gelen opera ve tiyatro grupları milli bir Yunan Tiyatrosu için çok ilham verici değildir, ancak Batılı Yunanlar için bir örnek teşkil ederler. Burada ilginç olan, otokton Yunanların kültürlerinin Batılı üst sınıf Yunanlarca yabancı telakki edilmesine karşı yerli Yunanlar da Batıdan gelen bu kültürel etkiyi yabancı olarak algılamaktadırlar. İhtilal'den önce içinde yaşadığı hayat ve kültürel yapı sonra da çok değişmemiş olan halk yığınları ile bu kesim arasında ortaya çıkan yarılmanın sekülerizm ve ruhsallık, Batı ve Doğu, modernlik ve ortaçağ arasındaki büyük kültürel uzlaşmazlığın bir parçası olduğunu, Karagiozis'in de bu durumdan etkilendiğini belirtir Myrsiades.<sup>9</sup> Bu aynı zamanda otokton Yunanlılar ile heterokton Yunanlılar arasındaki gelişen bir yarılmadır.

Bu dönemde Hacıpantazis'in ifadesiyle 'Avrupa sanat geleneğinin resmi ithalatı ile – çok sesli müzik, perspektifli resim ve canlı oyunculu tiyatro- halk sanatı karşı karşıya kalır. Gerek Hacıpantazis gerekse Myrsiades buradaki önemli bir noktanın altını çizerler: Yazılı kültürü ya da Batılı kültürü kurumlarıyla birlikte yerleştirmeye çalışan resmi gücün egemenliğinde olan bir dönemde sözlü kültüre ait bu halk tiyatrosu türü doğup gelişmiştir. Halk da uzun süren engellemelere rağmen arzulanan şekilde yön değiştirmeyip bu türün sevdikleri halini korumuş, sahip çıkmıştır. Karagiozis şehirlerde, köylerde, adalarda, dağ başlarında oynana gelmiştir. Bu sürekliliğin Karagiozis'in daha sonraki kendiliğinden gelişimine de olanak tanıdığını düşünüyorum.

Yukarda başka bir bağlamda sözünü ettiğim 1879 tarihli gazete yazısı bize bir de bu açıdan önemli ipuçları verir. Bu ileri tarihte halkın hala Osmanlı köklerine bağlı kalan –repertuar ve espri anlayışı açısından- ve üst sınıfların doğulu tiyatro diye adlandırdıkları türle içli dışlı olduğunu gösterir. Üstelik buradaki seyirci gerçek anlamda karma bir topluluktur, etnik ve dinsel olarak değil, daha çok sınıfsal özellikleriyle tanımlanacak bir topluluktur. Bu Osmanlı ve daha sonra da Yunanistan Devleti vatandaşlarının eğlence kavrayışlarında bir farklılık olmadığını da gösterir.

Atina'da tekrar görüldüğü 1890'lı yıllarda yer altı dünyasında korur canlılığını. Tanık olunan ilk gösteri Anafiotika'daki bir tekkede oynanan 'türk tarzı'

<sup>8</sup> Puchner, age., s. 115.

<sup>9</sup> Linda Myrsiades, *The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, University Press of New England, Hannover ve Londra 1988, s. 18.

Karagiozis'dir.<sup>10</sup> Bu ve devamındaki yıllarda da karakterini korumaya devam eder. Şehrin ıssız yerlerinde oynanırken 1894'ten itibaren hızla Atina merkeze girmeye başlar. Gazetelerdeki şikâyetler ve polis engellemeleri de arkasından seğirtir. Ancak 1894 yılından bir örnek halkın polis engeline karşı seyirliğini nasıl koruduğunu gösterir: Atina'nın dış mahallelerinden olan Amarusi'de bir oyun vülgerliğinden dolayı sansür edilmek istendiğinde halk buna derhal tepki gösterir ve tiyatronun tekrar açılması için zorlar. 26 Temmuz 1897 tarihli Estia gazetesinde halkın sağa sola koşup kapıları çalarak oyuna izin verilmesi için yalvardıklarını ve bu kadar çok şey yaptıktan sonra izni de aldıklarını yazar.<sup>11</sup> Karagiozis'e yönelik tepkileri belki de en iyi özetleyen yazı Kalamata'da çıkan Fare gazetesinde 14 Temmuz 1896' yayınlanır. Burada yazar yeni kurulan devlette halkın mücadele duygusunu yitirdiğinden şikâyet ederken kahraman geçmişin gerçeği ile bugünün yozlaşmasını karşılaştırır ve bunu bir hastalık metaforuyla tanımlar: Karagiozistis. Bunu menenjit, nefrit, artirit gibi hastalıklara benzetir. Çok bulaşıcıdır, zarlardan geçerek sinirler boyunca bütün vücuda yayılır. Karagiozis'in Kalamata'da ve ülkenin diğer bölgelerine yayılmasını bu hastalık benzetmesiyle gösterirken Karagiozis'i mücadele karşıtı, bir ulusun sosyal amaçlarını tüketen bulaşıcı bir virüs olarak tarif eder.<sup>12</sup> Bu yazı Myrsiades'in bütün bu muhalefetin sebebi sadece kaba sabalık ya da müstehcenlik olamaz, esas nedeni belki de sınıfları kesen seyirci profili, bu seyircinin Karagiozis'i tiyatroya tercih etmesi ve üst sınıfın anti-doğu ve Avrupa yanlısı yaşam tarzı dolayısıyla buradaki çekişmede aramak gerekir demesini haklı çıkartır gibidir.<sup>13</sup> Özellikle taşrada oldukça sevilen ve yayılan gölge oyunu gösterileri sadece çok fakirleri çekmez, oldukça karma bir seyirci oluşumu vardır. Ancak gazetedeki yazılardan bu çeşitliliğin önemli istisnalarından birini ister Karagiozis seyretsinler ister tiyatro kadınlar oluşturur. Onlardan başka herkesin orada olduğunu görürüz. Fakat bu durum Atina'ya gelince değişir. Atina'da işçi kadınlar Karagiozis gösterilerini seyrederek, 1890'da Atina'da şehrin garnizon komutanı adamlarına kadınların gittiği gösterilerde bulunmalarını, uygunsuz durumları engellemek amacıyla yasaklar.<sup>14</sup> Bir diğer sebep de taşra ile şehir arasındaki gerilimdir. Gerek Atina'daki tiyatro seçeneklerinin taşrada olmaması gerekse üst sınıfların şikâyet ettikleri doğulu özelliklerin burada hayat buluyor olması ve Karagiozis'in taşrada geniş bir alana sahip olmaya başlaması bu gerilim arttırır. Bu aynı zamanda Karagiozis ile Yunan tiyatrosu arasında da bir rekabete yol açar. Gerek tiyatroya giden seyircilerin Karagiozis seyrettikleri zamanki tutum ve davranışlara sahip olmaları gerekse de –taşrada- halkın Karagiozis'i açıkça tercih etmesi bu tiyatronun uzun yıllar gelişmemesine ve tutunamamasına yol açar. 1896'da Kalamata'da turnede oyun oynamaya gelmiş Luludaki Tiyatrosu'nun oynadığı

<sup>10</sup> Myrsiades, s.199, dip not 84 ve Hacıpantazis, s.75

<sup>11</sup> Myrsiades, s.24.

<sup>12</sup> Kokkinis, s. 20-26

<sup>13</sup> Myrsiades, s. 35

<sup>14</sup> Myrsiades, s.31-32.

oyun yerine o sırada aynı yerde oynanan bir Karagiozis gösterisini seyretmeyi tercih eden halka karşı yukarıda hastalık eğretilmeli yazıda şunlar söylenir: *Yunan tiyatrosu Kalamata'da Türk perdesi tarafından gömüldü.*<sup>15</sup> Bu kültürel yarılmayı hemen her açıdan tüm açıklığıyla gösteren bir cümledir. 19. yüzyıl boyunca Karagiozis seyircisi türün ıslah edilmesine ve aslında oluşturulmaya çalışılan milliyetçi havaya yüz vermemiştir.

Oyunların özellikle 19. yüzyılın sonuna doğru ülke sathında yaygın bir şekilde oynanmasının değişik etkileri olur, bu o dönemde Yunanistan'daki şehir ve taşra farkının derinliğini de gösterir. Karagiozis'in hırsızlığı şehirde oynandığı zaman ihtiyaçtan dolayı yapılmış yasa dışı bir eylem olarak görülürken dağlarda bunun anlamı değişip Karagiozis zeybek olarak algılanır.<sup>16</sup>

19. yüzyılın sonuna doğru gölge tiyatrosu tarihinde bir milat sayılan Mimaros'la tasvirler Yunanlılaştırılır, yani bir anlamda yerelleştirilir ve giderek müstehcen öğeler azalır. Aslında ne ölçüde azaldığı bir soru olarak önümüzde duruyor, kesin olan şey falluslu Karagiozis'in tasvir yelpazesinden çıktığıdır, ama Spatharis'inki gibi anılara, anekdotlara baktığımızda bu açıdan net bir ıslaktan bahsedilmesinin mümkün olamayacağını söyleyebiliriz. Aslında bir süreç sonucu olan ve bu süreçteki en etkili isimlerden biri olan Mimaros'la anılan bu dönemdeki yeni tasvirlerin bir Osmanlı Karagözü karşılığı vardır. Ama görüntü ve tabii ki dil ve şive olarak değişiktirler. Oyunlar artık başka bir gerçekliğin içine oturmaya başlar. Ancak tipler yerelleşse de sınıfsal konumları yerinde kalacaktır. Seyircinin çeşitliliğine dair de Kalamatalı yazarın söyleyecekleri vardır: Herkesin Mimaros'un müdavimi olduğunu söyledikten sonra Karagiozis seyretmeye gelenleri tasvir eder. Çok şık giyinen insanların yanında çekingen çekingen basmalar içinde bir fakir bir işçi vardır, vernikli ayakkabılı delikanlının yanında çıplak ayaklı sandalcı vardır, yüksek memurlar, bilgili centilmenlerin ağızları Hacıavatis'in nükteleri karşısında açık kalmıştır. Bu tasvire şöyle devam eder: *Mükemmel bir demokrasi görüyorsunuz!* Karagiozis perdesinin önünde toplumsal engellerin çöktüğünü söyleyen yazar değişik toplumsal sınıfların bir kitle oluşturduğunu yazar. Bu durum yeni bir sosyalizmdir!<sup>17</sup> Karagiozis'in üzerindeki baskıyı anlamak için bu ifadeler çok öğreticidir. O tarihler de bu yaygınlık taşra için daha çok geçerlidir. Atina içinse durum biraz daha farklıdır. Ancak 1897 yenilgisi ve sonrasında Küçük Asya Felaketi Karagiozis'i ivmelendiren iki ana olaydır.

Tam bu noktada biraz da hayalilerden bahsedelim. Seyircisi gibi alt sınıfa mensup olan hayaliler özellikle 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başlarında hem Atina'da hem de taşrada oyun oynatıyorlardı. Esas olarak şehirlerde, limanlarda ve taşrada toplumun en alt kesimleriyle ilişkili olan Karagiozisciler o

<sup>15</sup> Kokkinis, s.25 ve Myrsiades, s.32.

<sup>16</sup> Myrsiades, s. 41.

<sup>17</sup> Kokkinis, s. 25 ve Kiurtsakis, s. 117-118.

köyden o köye sürekli yollarda, bir yandan polisten izin almak için koştururken bir yandan da Karagiozis oynatmaya uygun yer bulmak derdinde, zaman zaman işler iyi gitmediğinde bütün bir takımı satıp eve dönmek zorunda kalıyorlar ve sıkıntılı bir hayat sürüyorlardı. Karagioziscilik biraz toplum dışı görülen bir meslekti, buna anılarını yazan Sotiris Spatharis iyi bir örnek oluşturur. Babasıyla dilencilik yaparken seyrettiği Karagiozis oyunlarından etkilenip hayali olan Spatharis babası ve akrabaları tarafından bu meslekten para kazanıncaya kadar Karagiozisci olduğu için azarlanmış, ayıplanmıştır ve çeşitli yollarla Karagiozis oynatması engellenmeye çalışılmıştır. Spatharis'in anıları bütün bu zorlukları ayrıntılarıyla anlatan bir metindir. Hristos Haridimos'ta bir gün bir akrabasının onun oynattığı Karagiozis gösterisinin programını gördüğünü, programda hayalci Hristos Haritos diye yazdığını görünce de kendisini bulup soyadımızı Karagiozis'e yazdırmaya utanmıyor musun, ailemizi rezil mi edeceksin? diye çıkıştığını, kendisinin de hatırı kırılmasın diye soyadını değiştirip Haridimos yaptığını anlatır.<sup>18</sup> Toplumun en alt kesiminden gelen bu ustaların okuma yazması yoktur, bu da oyunun doğaçlama özelliğiyle bir uyum getirir. Ayrıca kendileri çok açık olmasa da bu okuryazar olmama halinin Karagiozis için önemini belirtirler. Genelde her şeylerini kendileri yapar, Kiurtsakis Karagioziscilerin iyi bir marangoz gibi, ayakkabıcı gibi zanaatkâr olduklarını yazar.<sup>19</sup> Seyircilerle birçok açıdan çok yakın olan ilişki hayali olmak konusunda da bulunur. Hayaliler genellikle sadık bir Karagiozis seyircisinden çıkar. Spatharis bunun da örneğini oluşturur. Oyunlar çocuk seyircilere açıktır ve genel olarak da işte hayaliler bu çocuklar arsından çıkar. Bu durum Karagiozis'in sınıfsal konumunu göstermek açısından önemlidir. Çocukken çok benimsenip giderek bir mesleğe dönüşmesini de fakirliğin göstergesi olarak görmek mümkündür. Seyirciyle bu ilişki aynı zamanda Karagiozis'in sürekliliğini garantileyen öğelerden biridir. Ama oyunlar çocuk oyunları değildir. Bu noktanın altının önemle çizmek gerekir.

Doğaçlamanın çok önemli bir yer tuttuğu bu türün seyircisiyle çok aktif bir ilişkisi vardır. Geleneksel seyirliklerde tekrar ağırlıklı bir yere sahiptir ve tekrara dayalı bu türün bu kadar yaygınlaşması ve sevilmesi aslında neyin oynadığı kadar nasıl oynadığıyla ilgilenilmesinin de önemini ortaya koyar.

Repertuarın oluşturulması ortak bir eylemdir, hem seyirciyle ortak hem de hayalilerle ortak. Her şaka, her topluluk, her köy, her kahvede gitmeyeceği gibi her oyun da her yerde olmaz. Ya da oyunu başka şakalarla oluşturmak gerekir, bu da seyircinin aktif yönlendirmesine ve de sansürüne bağlı bir şeydir.<sup>20</sup>

Gidilen bölgelerin şivesine uygun konuşmak, perdeye yerel tasvirler de çıkarmak denenen yollardandır. Bu bilgiler hayaliler arasında özellikle de hayaliden hayaliye giden yordaklar yoluyla da paylaşılır.

---

<sup>18</sup> Kiurtsakis, s. 110-111, dipnot 59.

<sup>19</sup> Giannis Kiurtsakis, *Proföriki Paradosi ke Omadiki Dimurgia. To paradigma tu Karagiozi*, Kedros, Atina 1983, s. 37.

<sup>20</sup> Bu konu için bkz. Kiurtsakis, s. 153-163.

## 20. YÜZYIL VE KARAGIOZİS'İN YERELLEŞMESİ

Atina 20. yüzyıl başına geldiğinde Yunan gölge oyununun efsanevi hayalcilerinden Rulias'ın, Mimaros ve Mollas'ın Karagiozis oynattıkları bir yerdir. Spatharis anılarında Karagiozis'in üç ekolden geldiğini söyler. Mimaros, Rulias ve Memos. 20. yüzyıldaki çoğu Karagiozis ustası onların öğrencileri, yordaklarıdır.<sup>21</sup> Bu yüzyılın ilk otuz, kırk yılında Karagiozis çok yaygınlaşacak, Atina'da da kabul görek farklı bir yöne gidecek ama taşrada da ülkenin hemen her yanında oynanacaktır. Uzun yıllar boyunca özellikle küçük yerlerde, taşrada Yunan halkının tek seyirliği olacaktır. Özellikle Küçük Asya Felaketi'nden sonraki yıllarda Mübadele ile sarsılan Yunan toplumunda Karagiozis yeni bir ivme kazanır. Gerçekten de Spatharis'in 1928-1936 yılları arasında Yunanistan'ın Karagioziscilerle dolu olduğunu yazar. Atina'nın ve Pire'nin bütün mahallelerinde bizim kartondan tasvirlerimiz her akşam binlerce kişiye oynardı diye anlatır o zamanları. Karagiozisciler Derneği'nin o yıllarda 120'den fazla üyesi vardır.<sup>22</sup> Ancak engeller bu dönemde de son bulmaz. Metaksas zamanında polisten izin almak hayli zorlaşır, ağır vergiler konur.<sup>23</sup> Bu yaygınlık 19. yüzyılda da başlayan seyirci çeşitliliğinin daha da artmasıyla aynı zamanda Karagiozis'in Atina'da tutunabilmesiyle ilişkilidir. Burada yazının girişinde sözünü ettiğim Karagiozis'in türleri arasında bulunan kahramanlık oyunlarından bahsetmek gerekir. Kahramanlı oyunları özellikle 1821 Yunan İhtilali sırasında efsaneleşen grup liderleri ve ihtilal sırasında yaşanan kahramanlık hikâyelerinin perdeye aktarılmasıdır. Puchner, bu efsanevi kahramanlık hikâyelerinin perdeye aktarılmasının gölge oyunun nihai olarak Yunanlaştırılmasında belirleyici bir adım olduğunu söylerken, Myrsiades'e göre ise Yunan Milli Tiyatrosu'nun tarihi kahramanlık oyunlarından alınan bu oyunlar üst sınıfların, kilise ve devletin baskısının azaltmanın yollarından da biridir.<sup>24</sup> Buradaki ilginç noktalardan biri kahramanlık oyunlarında düşman olarak çizilen Türk paşa, vezir tasvirlerinin diğer oyunlarda kötü olarak çizilmemesine hatta saygıdeğer bir şekilde çizilmesidir. Bu akla şunu getiriyor: Acaba gölge oyununa has özelliklerinden vazgeçmemeyi kahramanlık oyunlarında verdikleri 'taviz'le mi sağladılar? Bunu sordurtan sorulardan biri de şudur ki, Karagiozis başka bir yöne doğru evrilirken kahramanlık oyunları haricindeki türleri elenmiyor. Klasik repertuar değişikliklerle yaşamaya devam ediyor.

Bu hamleyle Karagiozis, sadece Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı ve Küçük Asya Felaketi ile sarsılan ülkedeki üst sınıfların özellikle pompalamaya

<sup>21</sup> Spatharis, *Autobiografia kai tehni tu Karagiozi*, Agra, Atina s.168.

<sup>22</sup> Spatharis, *age.* s.168.

<sup>23</sup> Spatharis, *age.* s. 138.

<sup>24</sup> Puchner, *Das neugriechische Schattentheater, Karagiozis*, Institut für Byzantinistik und Neugriechischen Philologie der Universitaet München, Münih 1975, s. 76-77.

çalıştıkları milliyetçi havayı devşirmekle kalmıyor aynı zamanda seyirci kitlesinin çeşitlenmesiyle de hareket alanını arttırıyordu. Bu dönemin özelliklerinden biri olarak Yunan toplumunun otokton yapısının kısmi bozulmasına dikkat çeken Puchner, Karagiozis perdesinin sosyalizasyona hizmet ettiğini ve artık tekrar sınırları kesinleşen topraklarda Karagiozis seyircisini birleştirenin Yunan olmak olduğunu yazar.<sup>25</sup> Warmoes’de Anadolu’dan büyük şehirlere akan mübadillerin seyircisi olduğu Karagiozis’in ‘Fakir Adamın Tiyatrosu’ diye anıldığını yazar.<sup>26</sup> Kiurtsakis ise seyircinin ve Karagiozis’in sınıfsal özelliğine hep dikkat çeker. Sınıfları aşan etkisini görmezden gelmemekle birlikte kesinlikle az eğitilmiş, fakir halk yığınlarının mahsulü olarak değerlendirir ve üst sınıfların Karagiozis’i seyretmeye dönem dönem geldiklerini ancak onun sürekli seyircisinin halk sınıfı olduğunu yazar.<sup>27</sup>

Aydınlar arasında giderek gelişen etnolojik bakışla birlikte “halk ruhu” kavramının en çok hayat bulduğu yerlerden biri olur Karagiozis. Spatharis’in anılarında ressamın, halk bilimcilerin, hukukçuların onun gösterilerine geldiklerini, onu saf bir halk sanatçısı olarak övdüklerini görürüz. Burada dikkat çeken bir yönü belirtmeden geçemeyeceğim. Perde arkası seyirciler için her zaman çok cazip bir yer olur, gerek çocuk gerekse de yetişkinler için. Spatharis de sık sık perde arkasına gelen seyircilerden bahseder. Okuması yazması olmayan seyircilerle okumuş yazmış aydın seyirciler de perde arkasına gelirler ve her iki grup şaşkınlık geçirir. Birinci grup tasvirleri canlı zannedip o yüzden arkaya gelmiştir, ama bunların canlı olmadığını ve hayalcinin onları konuşturduğunu görünce çok sinirlenirler, bu öfke aşırı yerlere gidebilir İkinci gruptakiler ise perde arkasına geçip de bütün o tasvirleri oynatanın üstelik doğaçlama olarak oynatanın tek kişi olduğunu gördüklerinde ve önünde hiçbir yazılı metin olmadığını fark ettiklerinde şaşırırlar.

Kiurtsakis, Karagiozis örneğinde sözlü geleneği araştıran kitabında sözlü gelenek mekanik bir tekrara, geçmişe sıkı sıkı bağlanmaya ve bireycilikle yeniliğe karşı çıkmasıyla tanınırsa da bunun aksinin söz konusu olduğunu iddia eder. Koruma ve yenilik birbirini dışlamaz ama tamamlar ve birbirine bağlıdır ona göre.<sup>28</sup>

Atina’da 1903’de Karagiozis oynatmaya başlayan Mollas örneği gölge oyununun giderek burjuvalaşan Atina ortamında nasıl tutunma stratejileri geliştirdiğini de ortaya koyar. Bu Türkiye ile kıyaslandığında önemli bir farkı ortaya koyar. Değişimin gerekli olduğunu düşünen bizzat hayalinin kendisidir.

---

<sup>25</sup> Puchner, s. 116.

<sup>26</sup> Vasiliki Antonakis Warmoes, Karaghiozis Shadow Theater, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Concordie Üniversitesi, 1989, s. 25.

<sup>27</sup> Kiurtsakis, s.33.

<sup>28</sup> Kiurtsakis, s. 56.

Yukardan dayatılan kültürel baskının önemli rolü olsa da model yukardan gelmez.

Bu süreçte perdenin ve tasvirlerin boyutları büyüdü, kapalı yerlerde de oynanabilir hale geldi. Karagiozis için tiyatrolar açıldı. Bu sinema ve tiyatro ile girilen bir rekabet anlamına da gelir, zira Karagiozis o yıllarda bunlarla boy ölçüşebilecek durumdadır. Eski repertuarın oyunlarına birçok yeni öğe girer, araba, denizaltı, uçak gibi. Dikkat çeken bir nokta sinemanın ülkeye girdiği ve yazılı kültürün de ağırlığını koymaya başladığı bir dönemde gölge tiyatrosunun da gelişmeye ve evrilmeye devam etmesidir. Bunda yukarda sözünü ettiğim yıkımlarla değişen hayatın, aydınların tutumlarının da etkisi vardır.

Mollas'ın yaptığı en büyük değişikliklerden biri tasvirleri gerçekçi bir görünüme yaklaştırmak, daha fazla ve gerçeğe yakın dekorlar yapmak, Karagiozis'in gırtlak sesini daha gerçekçi bir sesle değiştirmek ve de kıyafetini değiştirmektir. Karagiozis bugünkü yırtık pırtık kıyafetli, fakirliğinin dışarıdan da anlaşılacağı haline onun zamanında gelmiştir.<sup>29</sup> Bunu şehirleştirmiş olarak da yorumlayabiliriz diye düşünüyorum. Bir şehirde yaşanan fakirlik halidir bu. Bu arada en önemli gelişmelerden biri de ilki 1918'de gerçekleşen Karagiozis oyunlarının yazıya geçirilerek basılması ve satılmasıdır. Küçük, az yapraklı dergicikler olarak satılan bu oyunların dili yüksek Yunanca olan *katharevusa*'ya yakındır. Hayalciler tarafından yazılmazlar. Ama onların oyunları olarak basılır. Kiurtsakis bunu geleneksel sözlü bir sanatın sarsılmasına yol açan bir gelişme olarak değerlendirerek seyirciyle ilişkilendirir: Burada seyirci anonimdir ve sayısı belirsizdir. Bu da seyircinin oyun üzerindeki hayati denetimini ortadan kaldıran bir girişim olur. Ayrıca yavaş yavaş diyalogların yerini anlatı almaktadır ve oyunlar hikâyeleşmektedir. Bu durumu da içine alacak şekilde Kiurtsakis bu dönemi Karagiozis'in burjuva kültürü tarafından yutulması olarak niteler.<sup>30</sup> Oyunlardaki müstehcen öğeler de basılı hale geçerken temizlenmektedir.<sup>31</sup> Hacipantazis bunu bir tür sisteme entegre olmak diye yorumlar, ülkenin burjuva kültürünün ticari kuşatması tarafından teslim alınarak ticari değerlerin konusu olarak kitapçıklar halinde basılan bu metinleri ilerde güvenilirliğine şüpheyle yaklaşılması gereken değerli araştırma nesnelere olarak da selamlar.<sup>32</sup> Gerçekten de bu başlı başına üzerinde durulması gereken bir gelişmedir. Benzer gelişmelerin halk resmi ve müziğinde de görüldüğünden bahsetmeden geçmemek lazım. Oyunların hayalilerce dikte edilerek basılması ve bunların oyunlarda da kullanılması oyunun doğaçlama karakterini etkiler. Toplumdaki değişimin Karagiozis'i tutunmak konusunda zorladığı yer Atina'dır, öyle ki sessiz sinemadaki gibi perdenin alt tarafına üzerlerinde 'ertesı gün' ya da 'iki saat sonra' gibi yazıların bulunduğu küçük tabelacıklar tutturulur.<sup>33</sup> Spatharis'in " karagioziscinin vazgeçilmez iş arkadaşı ve sanatımızın görünmez

<sup>29</sup> Kiurtsakis, s. 230-231.

<sup>30</sup> Kiurtsakis, s. 229.

<sup>31</sup> Warmoes, s. 26.

<sup>32</sup> Hacipantazis, s. 20

<sup>33</sup> Kiurtsakis, s. 227.

kahramanı” diye betimlediği şarkıcıların yerini de 1923’ten itibaren gramofon alır. “*Ama böyle*”, der Spatharis, “*Karagiozis bütün kıymetini kaybetti, çünkü bir gramofon hiçbir zaman şarkıcının ve çalgıların canlılığını veremez.*”<sup>34</sup>

Taşra da büyük kentteki hareketlilik olmadığı için böylesi bir rekabet yaşanmasa da Karagiozis’in geçirdiği büyük değişiklikler daha çok taşrada dolaşan hayalcileri de etkiler, en azından fiziksel değişimler hemen hepsinin uyguladığı şeyler olur. Ancak bu yeni gelişmenin Karagiozisciler arasında gelenekçiler ve yenilikçiler diye sınıflanabilecek bir ayrıma da yol açtığını belirtmek gerekir. Bu yazıda sıkça adı geçen Spatharis gelenekçiler grubundadır. Mollas’ın getirdiği yeniliklere karşı muhalefet de olur ancak bu gidişi engellemez. Karagiozis’in en tepe noktasını oluşturan bu dönem farklı araştırmacılarca 1910-15 ile 1930-40 arasında yerleştirilir, ancak bu sürenin önemli bir kısmında -1930’lardan itibaren - bir düşüş başlar. II. Dünya Savaşı sırasında yaşanan Büyük Açlık’ta çok sayıda hayali açlıktan ölür. Savaş sonrasında ise Karagiozis artık bir çocuk oyunu haline dönüşür. İçinde çocukların da bulunduğu karma seyircisini kaybeder.

## SONUÇ

### Peri Efe-Ahmet Akşit

Yunanistan’da 19.yüzyıldan 20. yüzyılın ilk yarısının sonlarına kadar etkisini sürdürmüş olan Karagiozis, Osmanlı Karagöz’ü bağlarını bugüne kadar tamamıyla terk etmemiştir. Ama bu süreç boyunca Karagöz’ün gelişiminden farklı bir yol izlemiş, uzun süre değişik engellemelere rağmen Yunanistan’daki halkların koruduğu bir tür olmuştur. Burada yapmaya çalıştığımız Yunanistan’da ve Osmanlı’nın son zamanları ile Cumhuriyet’in ilk 20 yılındaki gölge oyununun gelişimini, kimlerin oynattığı, kimlerin seyrettiği, kimlerin koruyup kolladığını takip etmek. Her iki ülke de başka bir sisteme geçerken gölge oyununun tutunma stratejilerini de karşılaştırarak izlemek Burada her iki ülke için paylaşılacak olan nokta bunun esas olarak gerek oynatanlar gerekse seyredenler açısından alt sınıfların malı olduğudur. Yalnız bu nokta iktidar mekânlarında oynatılmayan Karagiozis için çok daha belirgindir. Onun hakkındaki seyyah tanıklıklarının çoğu Yanya’da, Halkida’da fakir mahallelerde, izbe kahvehanelerde oynatıldığına işaret eder. Oysa “huzur Karagöz”ü diye tanımlanan Karagöz’ün sultanların önünde oynatılan oyunlar için söylendiğini biliriz. Karagöz kökeni konusunda anlatılan en inandırıcı görüş Mısır’dan Yavuz Sultan Selim zamanında getirildiğidir. Yani 16. yüzyılda Karagöz Osmanlı’daki hayatına büyük ihtimalle sarayda başlamış ancak zamanla kahvehanelerde alt sınıfların yeniden ürettiği bir eğlence haline gelmiştir.

---

<sup>34</sup> Spatharis, s. 281-282.



Karagiozisciler büyük bir çoğunlukla toplumun en alt kesiminden gelen insanlardır, okuma yazması olmayan ve çoğunlukla da ilk meslek olarak Karagioziscilik yapan meslek erbaplarıdır.

Osmanlı'da ise Karagözcülerin mesleklerini belli eden lakaplardan çoğunlukla esnaf olduklarını anlıyoruz ama aralarında az sayıda "imam" da vardır. En başarılı birkaç ustanın da sadece hayal oyunundan geçindiği söyleniyor.

Karagiozis bütün bu yıllar boyunca muhalefet görmüş, polis engelleriyle karşılaşmıştır. Buradaki muhalefet Batı'da eğitim görmüş, iktidara yakın duran, ülkeye medeniyetin Batı kültürü ve teknolojisi aracılığıyla geleceğine inanan kesim tarafından özellikle gazete ve dergilerde yürütülmüştür. Eskiye ait olan, yabancı olarak telakki edilen ve kesilmesi gereken bağlar ise Doğulu olarak nitelenmektedir ve Karagiozis de beğenilmeyen özellikleriyle Doğu'ya ait sayılmaktadır. Bütün bunlara seyircisi ve hayalileri ile direnebilen Karagiozis yeni bir tür olarak kahramanlık oyunlarını belki de biraz sübap olarak kullanarak kendine bir hareket alanı açmıştır. Bu süreçte özellikle Atina'da yaygınlaşmaya başlayan yazılı kültürün etkisiyle,- bu aynı zamanda bu kültürü çağdaşlaşmayla eş gören iktidar ve üst kesimler anlamına da gelebilir-, baş edebilmek için kendi içinde çare bulmaya çalışmış, uzunca bir süre dayanabilmiş ama belki tam da bu çareler yüzünden halk seyirliği özelliğini giderek yitirmiştir. Ancak yapılan değişikliklerin epey bir kısmı Türkiye'de ki değişikliklere benzese de bunun hayalilerce bulunan çareler olduğunu gözden kaçırmamak gerekir.

Türkiye'de devlet Karagöz'ü "ciddi" bir şekilde ele aldığından işi mekânların düzenlenmesine, Karagöz oyunlarını İ. H. Baltacıoğlu gibi güvendiği kişilere yazdırmaya kadar götürmüştür. Karagöz'ün canlılığını daha erken yitirmesinin bir sebebi de bu sert müdahale olsa gerektir.

Seyirciyle ilişkinin çok önemli olduğu doğaçlama seyirliklerde seyirci profilinin değişmesi, seyirci ile hayalinin arasındaki ilişkinin kopması bu türün ölmesi anlamına geliyor. Seyircinin oyun üzerindeki denetimi, hayalinin de buna göre esneklik göstermesi ve belki de kendi lafını da bu esneklik sayesinde söyleyebilmesi bu türün önemli özelliklerinden. Halk seyirliğinin didaktikleşmesi, çocuklara söz söyler duruma gelmesi, yukardan müdahalelerle karşı karşıya kalması ve yazılı kültüre pes edip esnekliğini kaybetmesi sonunu getiriyor. İki ülkede de Karagöz ve Karagiozis'in farklı yollardan da olsa başına gelen bu sanırız.

Ancak canlı geçmişini hala hatırlayan ve bu açıdan Türkiye'den şanslı olan Yunanistan'da Karagiozis hala daha işlevli ve faal. Bunu da devletin ve üst sınıfın müdahalelerini kendi yöntemleriyle geçiştirmeye çalışmasında aramak belki yanlış olmaz.

Türkiye’de Karagöz’le ilgili sınıfsal bir okuma yapmak Yunanistan’a göre daha zor. Bir kere Karagöz, Karagiozis kadar fakir değil; ikincisi 19. yüzyılın büyük bölümünde sarayda Karagöz oynanıyor. Buna karşılık Türkiye’de devletin rolü daha belirleyici: Osmanlı, Karagöz’ü zararlı görüp yasaklamıyor ama Cumhuriyet, toplumu dönüştürme hevesinde olduğu ve Karagöz’ü de bunun aracı olarak gördüğü için sonuç olarak Karagöz çok hırpalanıyor.