



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Türk Halk Bilimi Bilim Dalı

**KIBRIS TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE GÖLGE TİYATROSU
BAĞLAMINDA İCRA VE SEYİRCİ**

İlke SUSUZLU

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2013

**KIBRIS TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE GÖLGE TİYATROSU
BAĞLAMINDA İCRA VE SEYİRCİ**

İlke SUSUZLU

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

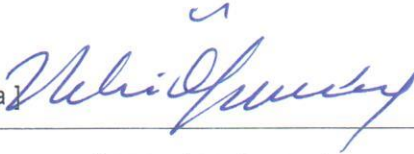
Türk Halk Bilimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

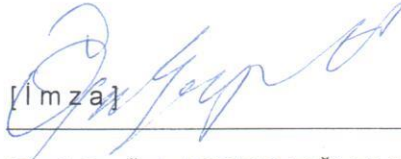
Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

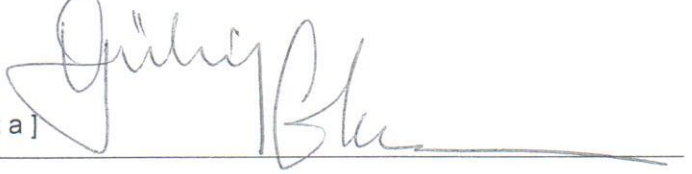
İlke SUSUZLU tarafından hazırlanan "Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Gölge Tiyatrosu Bağlamında İcra ve Seyirci" başlıklı bu çalışma, 05.07.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

[İmza] 

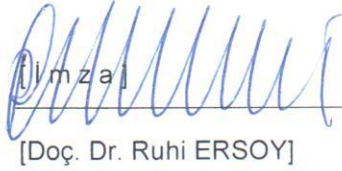
[Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR] (Başkan)

[İmza] 


[Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU] (Danışman)

[İmza] 

[Doç. Dr. R. Gülin ÖĞÜT EKER]

[İmza] 

[Doç. Dr. Ruhi ERSOY]

[İmza] 

[Doç. Dr. Mustafa SEVER]

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

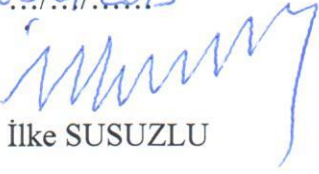
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

05/07/2013



İlke SUSUZLU

ÖZET

İlke SUSUZLU, (2013) Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Gölge Tiyatrosu Bağlamında İcra ve Seyirci başlıklı Performans Teori noktasında bir çalışma, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2013.

Karagöz, Osmanlı'dan Kıbrıs'a taşınan ve Kıbrıs'ta belli bir süre sonra kendi ağzıyla ve yarattığı karakterleriyle özgün bir hal alan geleneksel bir tiyatro türüdür. Suretlerin perdeye yansımalarıyla oynatılan Karagöz uzunca bir süre Kıbrıs insanının hayatına renk katmıştır; ne yazık ki günümüzde Karagöz geleneğinden çok fazla söz edemeyiz. İşte bu noktadan hareketle seyirci ile Karagözcü arasında oynanan bu oyunun geçmişten günümüze aldığı hali ve icra sırasında meydana gelen değişimlerini araştırdık.

Anahtar kelimeler

Karagöz, İcra, Seyirci, Performans Teori.

ABSTARCT

İlke SUSUZLU, (2013) A Study on Performance and Audience of Karagöz in Traditional Cyprus Turkish Theatre in Perspective of Performance Theory, Master Thesis, Ankara, 2013.

Karagöz is a kind of traditional theatre type which was carried from Ottoman to Cyprus and had its own chartheacteristic with its language and created characters. Karagöz which is performed by reflecting of apperances to act have entertained Cyprus people; on the other hand, it is not possible to mention on Karagöz tradition so far. At this point, it was aimed in the research to examine changes occurred in its type coming from the past, and performance changes.

Key Words

Karagöz, Performance, audience, performance theory.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iii
ABSTARCT	iv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KARAGÖZ KAVRAMININ DOĞUŞU

1.1. TARİHİ BİLGİLER	3
2.2. KARAGÖZ'ÜN GELİŞİMİ.....	6
1.3. KIBRIS TÜRK TİYATROSUNDA KARAGÖZ	8
1.3.1. Kıbrıs'ta Karagöz'ün Konu ve Muhtevası.....	10
1.3.2. Kıbrıs'ta Karagöz'ün Duyurusu	13
1.3.3. Kıbrıs'ta Karagöz'ün Giriş Ücreti.....	14
1.3.4. Son Kıbrıslı Türk Karagözcüler.....	15
1.3.5. Rum Karagözcüler	19
1.3.6. Türkiye'den Kıbrıs'a Gelen Karagözcüler	20
1.3.7. Karagöz'ün İşlevi.....	21

İKİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS TEORİ NOKTASINDA KARAGÖZ

SEYİRCİSİ VE İCRASI

2.1. PERFORMANS TEORİ KAVRAMI	24
2.2. KARAGÖZ'DE SEYİRCİ	35
2.2.1. Kıbrıs Türk Karagözü'nde Çocuk Seyirci	46
2.2.2. Kıbrıs'ta Karagöz'ün Televizyon Seyircisi	48
2.2.3. Kıbrıslı Türkler Arasında Karagöz'ün Rum Seyircisi	49
2.3. SÖZLÜ KÜLTÜR ORTAMINDA KARAGÖZ İCRASI.....	49
2.4. KARAGÖZCÜ'NÜN VASIFLARI	57

2.5. Karagöz’de Anlatı Türü; Mani, Tekerleme ve Bilmece	58
2.6. KARAGÖZ’ÜN İZLEYİCİ KİTLESİ VE MEKÂNLARI	61
2.6.1. Karagöz ve Kahvehaneler	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARAGÖZ’ÜN KOMEDİ TÜRLERİYLE İLİŞKİSİ VE DİLİ

3.1. KARAGÖZ’LE EPİK TİYATRO’NUN İLİŞKİSİ	70
3.2. COMEDY DEL’ARTE, DOĞAÇLAMA VE KARAGÖZ	75
3.2.1. “Açık Biçim” Kavramı, Sosyal Çevre ve Şartlarla Karagöz’ün İcrası	77
3.3. GROTESK’İN KARAGÖZ’LE İLİŞKİSİ	80
3.4. FARS’IN KARAGÖZ’LE İLİŞKİSİ	82
3.5. VODVİL’İN KARAGÖZ’LE İLİŞKİSİ	84
3.6. KARAGÖZ’ÜN DİLİ, AĞZIMIZDAKİ YANSIMALARI VE KARAGÖZCÜ’NÜN DİLİNE YERLEŞEN SÖZCÜKLER	90
 GÜNÜMÜZDE KARAGÖZ	96
ÇÖZÜM	100
SONUÇ	104
KAYNAKÇA	106
ÖZGEÇMİŞ	109

GİRİŞ

“Fiziksel yapısı sestem olduğu için, söylenen söz insanın içinden gelir ve insanları birbirlerine bilinçli içyapılar, kişiler olarak bağlar; birbirine sınıksız bağlı insan kümeleri oluşturur. Konuşmacı bir topluluğa seslenirken, dinleyiciler, hem kendi aralarında hem konuşmacıyla bir bütündür. Konuşmacı bir metin dağıtıp, dinleyiciden okumasını isterse, metni okumaya başlayan her kişi kendi dünyasına çekilir ve bu birlik, konuşmacının tekrar sözü almasına dek dağılır.”

Walter J. Ong

Araştırma konusu Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinden Karagöz’ün Kıbrıs’ta icrası ve seyircisi üstünedir. Tiyatro, seyirci, oyuncu ve metin kavramları etrafında meydana getirilen bir sanat dalıdır. Seyirci ve icra birbirini etkileyen iki kavramdır; yaşanan dönemin şartları doğrultusunda, oyuncunun bilgi ve tecrübesi ayrıca seyircinin soyo kültürel ve psikolojik durumu aynı tiyatro oyununu her defasında farklı bir yapıya büründürmektedir. Her performans bu nedenle bir öncekine benzememektedir. Bu nedenle Performans Teori noktasında Karagöz tiyatrosunu mercek altına alınmıştır. Performans teoride dinleyen, anlatan ve metin vardır. Karagöz’de dinleyen seyirci, anlatan Karagözcü, metin ise çoğu zaman doğaçlamaya dayalı oyunun kendisidir. Seyircinin değişkenliği, Karagözcü’nün icrasına yansımakta ve bu bağlamda metin bir “süreç” halinde devamlılığını sürdürmektedir. İcracı da seyircinin yönlendirmesiyle metne her defasında yeni şekel veren kişidir. Araştırma boyunca dikkate alınan en önemli şey Kıbrıs’taki Karagöz’ün seyirci ve icrası olmuştur.

Ayrıca Kıbrıs’ta Karagöz nasıl doğdu, nasıl gelişti ve neler yaşadı gibi sorulara yanıt bulmaya çalışırken, günümüzde Karagöz’ün ne durumda olduğu da sorgulanmıştır. Tüm bu sorular çerçevesinde her icranın ilk ve tek olduğu gerçeğine varılmıştır. Bunun yanında Karagöz’ün, Kıbrıs’ta sinema kültürü oluşmadan önce sosyal hayattaki en büyük eğlence kaynağı olduğunu ve Kıbrıs Türk toplumunda çok sevildiği gerçeğine de

ulaşılmıştır. Kıbrıs'ta Türk-Rum çatışması başlamadan önce etkin bir tiyatro olan Karagöz, günümüzde donmuş bir manzara şeklinde geçmişini belgelemektedir. Bu noktadan hareketle araştırma sonucunda günümüzde Karagöz'ün yeniden işlevsel hale gelmesi için çözüm önerileri de sunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

KARAGÖZ KAVRAMININ DOĞUŞU

Karagöz oyununun ortaya çıkışı ile ilgili bilgiler, bir camii inşaatında, çalışanların çalışmalarını olumsuz etkileyen ve sonunda Sultan tarafından öldürülen, daha sonra ise değeri anlaşılan bir kavrama işaret etse de, aslında diğer folklorik eserlerde olduğu gibi bu oyunda da, kültürel değerlerin ön plana çıktığı ifade edilebilir. Boyraz'a (2008) göre folklorik eserler sadece sözlü anlatılardaki gerekçelerle kalmayıp, bazı toplumsal normlar ve gerekliliklerin de bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

1.1. TARİHİ BİLGİLER

Karagöz, Geleneksel Türk Tiyatrosu türleri içinde suretlerin perdeye yansıtılması ve Karagözcü'nün sesiyle onlara hayat vermesi şeklinde tanımlanabilir. Beyaz bir perde, perdenin arkasında mum veya ışık; Karagözcü'nün elinde suretlerin hareket etmesi için var olan değnekler ve suretler... Tüm bunlara sesiyle, nefesiyle hayat veren Karagözcüdür. Peki, Karagöz nasıl ortaya çıktı?

Karagöz ya da Gölge oyununun nereden çıkmış olabileceği konusunda iki ana görüş vardır. Bunlardan ilkinde göre gölge oyunu ilk olarak Asya'dan çıkıp Batı'ya doğru yönelmiş ve yayılmıştır. Diğer görüşe göre ise Batı'dan Doğu'ya ve Asya'ya geçmiştir. Asya'nın çok zengin bir gölge oyunu geleneği bulunduğuna göre ister Hindistan, ister Cava, isterse Çin'den çıkmış olsun, gölge oyununun Asya'dan Batı'ya yayıldığı görüşü daha fazla ön plana çıkmaktadır (And, 1985).

Mısır'da 12. yüzyıldan beri varlığı kabul edilen ve bugün "gölge tiyatrosu" adı da verilen Karagözün bir diğer versiyonu olan oyunu, menkabeye göre 14. yüzyılda Şuştar şehrinden Bursa'ya gelen Şeyh Muhammed Küşteri icad etmiştir (Elçin, 1998, s. 673).

Halk ve Karagözcüler arasındaki bir söylentiye göre, Sultan Orhan devrinde (1324-1362) Bursa'da bir cami yapımında Karagöz demirci, Hacivat da duvarcı olarak

çalışıyorlarmış. Karagöz ve Hacivat arasında her gün sürüp giden nükteli konuşmaları dinlemek isteyen işçiler, işlerini güçlerini bırakıp onların çevresinde toplanır, bu yüzden de yapım işi ilerlemezmiş. Sultan Orhan bunu öğrenince, Karagöz'le Hacivat'ı öldürmüş ancak bir süre sonra iç acısı çekmeye başlamış. Padişahın acısını dindirmek isteyen Şeyh Küşteri bir perde kurdurmuş; Hacivat'la Karagöz'ün deriden yapılmış tasvirlerini perde arkasında oynatıp onların şakalarını tekrarlayarak padişahı avutmuş. Geleneğe göre, Karagöz oyununun kurucusu ve Karagözcüler'in piri sayılan Şeyh Küşteri'nin adı, perde gazellerinde sık sık geçer (Batur, 1998, s.731).

Gölge oyununun Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan geldiği söylenmektedir. Türkiye'de gölge oyununun varlığını kesin olarak gösteren kaynaklara da 16. yüzyılda rastlanmakta olup, gölge oyununun Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan gelmiş olduğu üzerine kesin kanıt vardır. İlk kez Profösör Jacob'un ortaya koyduğu kanıt, Arap tarihçisi Mehmed bin Ahmed bin İlyas-ül-Hanefi'nin Bedayi-üz-zuhür fi vekaayi-üddühür adlı Mısır tarihindedir. Bu eserin birkaç yerinde gölge oyunu ile ilgili yerler vardır.

Yavuz Sultan Selim'in güvenilir kaynaklarından biri olan İbni İlyas'ın verdiği bilgi kesin olarak gölge oyununun Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan geldiğini göstermektedir.

Türkler 16. yüzyılın başında perde gerisinde gölge yansıtma tekniğini Mısır'dan almışlardır. Mısır oyunlarında birbirinden kopuk sahneler bulunduğu için ilk başlarda Türk oyunlarında da buna uyulmuştur. Ayrıca Mısır gölge oyununda belirli kalıplaşmış kişilere pek rastlanmaz. Nitekim 16. yüzyılda Karagöz ve Hacivat'ın isimleri bilinmemektedir. Böylece Mısır'dan alınmış bu yeni oyuna zamanla Türk yaratıcılığı katılmış; çok renkli, hareketli, özgün bir biçim verilmiş, kesin biçimini aldıktan sonra da Osmanlı İmparatorluğu'nun etki alanı ve çevresinde yayılmıştır. Böylece gölge oyunu Mısır'a yani geldiği yere, bu yeni ve gelişmiş biçimiyle dönüp yerleşmiştir. Nitekim birçok gezgin 19. yüzyılda Mısır'daki gölge oyununu anlatırken, bunun Karagöz olduğunu, Mısır'a Türkler tarafından sokulduğunu ve çoğunlukla Türkçe oynatıldığını belirtmişlerdir.

Tarihi kaynaklara göre Türk-Osmanlı cemiyeti içinde 16. yüzyıldan itibaren gelişen gölge oyununun belli başlı iki kahramanı Karagöz ile Hacivat'tır. Karagöz sanatı demircilik olan, klasik tahsil görmemiş, neşeli, şakacı, nüktedan, açık kalpli, bazen kaba bir insandır. Hacivat ise medrese kültürü ile yetişmiş, sofı, Osmanlı kibar zümresinin görgüsüne sahip, afyon tiryakisi bir şahıstır. Oyunlarda Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşamış asli unsur Türkler, Müslüman kavimler (Arap, İranlı, Arnavut), Ermeni, Rum, Yahudi gibi azınlıklar; masal, hikâye ve destan kahramanları da vazife görürler" (Elçin, 1998, s.674).

17. yüzyılda ise artık Karagöz'ün kesin biçimini aldığı bilinmektedir. Bu yüzyılda Evliya Çelebi gölge oyunu üzerine kesin bilgi verdiği gibi, Türkiye'ye gelen yabancı gezginler de Karagöz oyununu anlatmaktadırlar. Bunlardan Pietro della Valle, Ramazan'da kahvelerde, çeşitli soytarı ve oyuncuların yanısıra geriden aydınlatılmış bir perde veya boyanmış bir kağıt üzerinde gölgelerin oynatıldığını bunların kendi ülkesi İtalya'da, Napoli'deki saray önündekilerden veya Roma'da Navone Meydanı'ndakilerden değişik olarak sözlü olduklarını, bunları oynatanın, sesini değiştirerek çeşitli dilleri ve ağızları taklit ettiğini, kadın-erkek ilişkilerinin büyük bir açık-saçıklıkla gösterildiğini, bu konuların böyle dinsel bir bayramda ve genel yerler için aşırı utanmaz olduğunu belirtiyor.

17. yüzyılda gölge oyunu üzerine en çok bilgiyi Evliya Çelebi'de görülmektedir. Onun kitabında ilk kez Karagöz ve Hacivat'ın adları anıldığı gibi, oyun konuları, oyunun özellikleri, perde gazelleri, çağın ünlü oyuncularını üzerine bilgiler de yer almaktadır.

Bir tartışma da Karagöz ve arkadaşı Hacivat'ın yaşamış gerçek kişiler olup olmadığıdır. Bu bakımdan bir takım söylentilerde onların gerçekten yaşadıkları ileri sürülmüştür.

2.2. KARAGÖZ'ÜN GELİŞİMİ

“Kaynaklar Karagöz veya gölge oyununun adını anmakla birlikte yeterince bilgi vermemişlerdir. 19. yüzyılda da gerek yerli gerek yabancı kaynaklar gölge oyunu üzerine bilgi veriyorlarsa da bu bilgiler gene de kısa ve eksik kalmaktadır.

Karagöz üzerine incelemeler yapanlar onun hep dar bir mahalle içine kapandığını sanmışlardır. Öyle ki bazı yazarlar kolaylıkla Karagöz'ün bu mahalle çerçevesinden dışarı taşmadığını, din adamlarına, devlet büyüklerine dil uzatmaktan kaçındığını, devlet, hükümet, yetkisini konu yapmadığını kesin olarak belirtmişlerdir. Oysa Karagöz açık bir biçimdir. Her olaya, her amaca, her konuya kendini uyduran bir yöntemdir. Karagöz oyunları üzerine bilgimizin çoğu daha çok geçen yüzyılın sonlarından geliyor. Ancak bu dönem biliyoruz, II. Abdülhamit'in baskı yönetimine, her fikrin susturulduğu bir çağa rastlar. Bundan öncesinde ise Türk kaynakları az bilgi verir. Yabancı kaynaklar da daha çok Karagöz'ün açık-saçıklığı, utanmazlığı üzerinde dururlar. Evet, doğrudur; Karagöz'ün birçok yanı olduğu gibi utanmaz bir yanı da vardır. Sımsıkı kapanık bir toplumda baskının yarattığı kımıltısızlık içinde, bu yoldan bir kaçamak aranması soluk verecek bir delik olarak buna başvurulmuş olması ancak Karagöz lehine yorumlanmalıdır. Yabancı tanıkların Türkçe'yi ve Türkiye'deki toplumsal olayları iyi tanımayışları yüzünden, Karagöz'ün ancak bu yönüyle ilgilenmekle yetinmiş olmaları pekiyi anlaşılabilir bir durumdur. Bir de Karagözcülerin anılarından fıkralar duyarız. Büyüklerin önünde temsil veren Karagözü bir dil sürçmesi ile orada hazır bulunan büyüğe saygısızlık bulununca, ya işin içinden ustalıkla sıyrılır, ya da büyüğün hışmına uğrar. Karagöz 1-Mukaddime (Öndeyiş/Giriş) 2-Muhavere 3-Fasıl 4-Bitiş olmak üzere dört bölümden oluşur” (And, 1985, s.271-311).

“Karagöz perdesinin bir “ibret perdesi” olduğu inancı, oyun başlarken okunan “perde gazeller”nde tasavvufun mistik havasını duyurur:

Gösterir yüz bin hayal âlemde suret perdesi

Şem'-i siyretle ziyalandıkça hikmet perdesi

Perde-i ibret-nümada zahiren bir suretiz

Arifan manen bilürler nükte-i ulviyyetiz

Oyun başlamadan önce perdeye çiçek dolu saksı, fiskiyeli havuz, kalyon, zümrüdanka gemi, denizkızı, çalgıcılar vb.’den oluşan bir göstermelik yerleştirilir. Göstermelik, nareke denen kamış bir düdükten çıkarılan zırlıtı bir sesle perdeden kaldırıldıktan sonra oyunun “Giriş” bölümü başlar. Karagöz oyunları iki ana bölüme ayrılır: 1-Kar-i Kadim (Eski zaman işi: Klasik) Oyunlar 2-Nev-i icad (Yeni uydurulmuş: Modern) Oyunlar” (Batur, 1998, ss.731-741)

“Oyunun sahnesini bir metre eninde, 65 santimetre boyunda “perde” adı verilen beyaz bez teşkil eder. Bu bez yağ lambası (bugün elektrikli) ile arkadan aydınlatılır. Karagözcü, deve veya manda derisinden yapılmış 30 santimetre boyundaki değnekleri beze dayar. Değneklerin yontulmuş uçlarını mum ışığında biraz ısıtır, sonra tasvirlerdeki etrafı pekleştirilmiş deliklere sokar; böylece onları eğmeye doğrultmaya, sağa sola hareket ettirmeye muvaffak olur.

Perde aydınlanınca “gösterme” denilen tasvir, kamıştan ve üflediği zaman arı vızıltısı gibi ses çıkaran “nareke” çalınarak kaldırıldıktan sonra Karagözcü’nün yardımcısı “yardak” oyuna mahsus bir usul ile çalmaya başlar. Sonra Hacivat semai söyleyerek perdeye gelir; oyuna bir nevi giriş maiyetinde olan “Hay-Hak” hitabından sonra “perde gazeli” adını alan şiiri okur. Bu şiir, oyunun sembolik karakterini gösteren mistik bir eserdir. Buna bağlı olarak mutasavvıflar, “hayal oyunu”nu insan hayatının bir örneği saymışlardır. Bu âlemde onlara göre eşya ve hadiseler birer gölgeden ibarettir. Varlıklar, Tanrının kudreti elinde bir oyuncaktır. Eflatun’un Kanunlar adlı eserinde de ifade edilmiş olan bu fikre bütün Karagözcüler uydukları için oyun gazelle başlar. Gazelden sonra Hacivat Allah’a hamd eder ve şeytanı lanetler, zamanının büyüğünü seci’li bir dille medheder, arkadaşı Karagöz’ü görmek istediğini söyler. Karagöz’ün kapısı önünde makamla arkadaşını çağırır. Karagöz kızar, kavga ederler; Hacivat kaçır, Karagöz sırt üstü yatar. Gülünç seci’lerle kendi halinden ve Hacivat’ın iz’ansızlığından şikâyet eder. Hacivat gelir, muhavere başlar. Muhavere karşılıklı güldürücü konuşmadır. Hacivat’ın medrese kültürü ile Osmanlı terbiyesinden gelen dil ve ifadesine ters ters ve güldürücü cevaplar veren halk adamı Karagöz’ün nükte, cinas ve hicivleri ile beslenen muhavere bitince “fasıl” yani dramatik kısım takip eder. Kalıplaşmış bir şekilde biten oyunun sonunda Karagöz

Hacivat'a bir tokat atar. Hacivat da “perdenin sahibine Karagöz'ün perdeyi yıkıp viran eylediğini” haber vermek üzere sahneden çekilir. Karagöz gelir, seyircilerden sürç-i lisanından ötürü özür diler. Tehdit yollu gelecek sefer Hacivat'a neler edeceğini söyleyip perdeyi terkeder. Böylece ertesi akşam hangi faslın oynanacağını haber vermiş olur.

Kısaca oynanış şeklini anlattığımız zeki, hafızası sağlam ve taklit kabiliyeti yüksek tek bir oyuncu ile iki yardımcı çalgıcının idare ettiği Karagöz, saray muhitinden başlamak üzere, ramazan gecelerinde bayramlarda, sünnet düğünlerinde bugünkü bilgimize göre 16. yüzyıldan zamanımıza kadar çocuklardan ihtiyarlara kadar seyirci kitlesi bulmuş ve birçok sanatkâr yetiştirmiş bir halk tiyatrosudur” (Elçin, 1998, ss.674-675).

1.3. KIBRIS TÜRK TİYATROSUNDA KARAGÖZ

Karagöz ve Hacivat, Karagöz Oyunu veya Gölge Oyunu gibi isimlerle anılan bu halk tiyatrosu geleneğinin elde ettiğimiz yazılı ve sözlü kaynaklar doğrultusunda Türkiye'den Kıbrıs'a geldiği sonucuna varılabilir.

Ertuğ Geleneksel Türk Tiyatrosu kitabında Karagöz'ün, Kıbrıs'a Türkiye'den geldiğini ve halkımız tarafından çok sevildiğini; bu özelliğini de radyo ve sinemanın etkileriyle, etkinliğini yitirerek 1960'lı yıllara kadar sürdürdüğünü ifade etmiştir. Karagöz'ün Ramazan ayları dışında da bütün bir yıl kent ve köylerde halkı güldürdüğünü, eğlendirdiğini ve düşündürdüğünü, sosyal yaşama renk kattığını yazan Ertuğ, Karagöz'ün toplumu ve yöneticileri eleştirme özgürlüğünde olduğunu, buna karşın hoşgörü ile karşılandığını da ifade etmiştir. Kıbrıs'ı 1571 yılında fetheden Türkler'in beraberinde türlü gelenek ve görenekleriyle birlikte Seyirlik Oyunlarını da getirdiğini belirten Ertuğ, yalnızca 20. asırda yetişmiş ve her biri birer değer olana en az 10-15 gölge oyunu sanatçısı hakkında epeyce bilgiye sahip olduğunu, ayrıca bu sanatçıların ellerinden çıkmış 200 kadar suret ve göstermelik koleksiyonda bulunduğunu vurgulamaktadır. Suret tiplerinde görülen Kıbrıs'a özgü özellikler yanında bir takım yeni tipler ve ilginç göstermelikler Kıbrıs'ta bu sanat alanında

gerçek halk sanatçıları yetişmiş olduğunu da kanıtlar nitelikte olduğunu altını çizmektedir. Karagöz'ün Rumlar arasında da çok sevildiğini, bazı Türk Karagözcülerin Rum çırağı olduğunu, hatta bazı Rum Karagözcülerin Türkçe oyun oynattıklarına dair bilgiler bulunduğunu da belirten Ertuğ, Klasik Karagöz tiplerinin Rum Karagözcüler elinde epey değişikliğe uğratıldığını, oyunlar için de bazı tipler yarattıklarının görüldüğünü ifade etmiştir (Ertuğ, 1993).

Kaynak kişilerden edinilen bilgilere göre Türkler'le Rumları'nın ortak panayır alanlarında, kahvehanelerinde oynatılan Karagöz daha sonra Rumlar'ın paskalyalarında O'nlara özgü bir eğlence olarak ortaya çıkmaya başladı. Dahası kaynak kişi Ertan Namıkkemaloğlu'nun "Karagöz, 1971-80 yılları arasında Rum televizyon kanalı Rik Tv'de karikatürize şeklinde oynatıldı. Ve Rumlar bunu sahiplendiler." şeklindeki cümlesi, bu geleneği Rumlar'ın daha canlı ve işlevsel bir şekilde devam ettirdiğini de göstermektedir.

Örf adet, gelenek, görenek, yeme içme, ağız gibi pek çok kültürel yaşantı konusunda ortak noktalar olan Türkiye ile Karagöz Tiyatrosu noktasında da ortak özellik sergilenmektedir. "Kıbrıs, coğrafya, tarih ve kültür bakımından Türkiye'nin hudutları içinde yer alan bir adamızdır. En yakın 1570/71 tarihinden itibaren Güney ve Orta Anadolu'dan gelen Oğuz boyları Ada'yı Türk vatanı yaptılar. Sosyal veraset olarak tarifi mümkün maddi ve manevi değerler toplamı olan kültürlerini, beşikten mezara kadarki hayatlarında canlı olarak yaşadılar ve bugün gelecekte de devam ettirecektir" (Elçin, 1997, s.625).

Karagöz yalnız Türkiye'de değil, Türkiye dışında da, birçok İslam ülkelerinde olduğu gibi Balkan ülkelerinde de etkisini göstermiştir" (And, 1985, s271-311).

İşte Bulgaristan'da dünyaya gelen ve orada otuz yıl yaşadıkdan sonra Kıbrıs'a göç eden Müslüman Türk Halil Yıldız'ın Bulgaristan'ın Dobric köyünde tanık olduğu Karagöz ve Hacivat tiyatrosundan bize aktardıkları: "6 yaşından 10 yaşına kadar Bulgaristan'da sayısız Karagöz izledim. Kadın, erkek ve çocuklar olarak karışık bir şekilde Karagöz izledik. Genelde çocuklar daha yoğun bir izleyici kitlesi oluştururdu. Beyaz perdenin arkasına yakılan ışık ve suretlerin yansımasıyla eğlenceli, komik hikayeler dinlerdik; Performanslar Bulgarca idi. Karagözcü, Türkler'deki Nasreddin

Hoca'nın karşısına Bulgarlar'ın Hiter Peter dedikleri Kurnaz Peter'i koyuyordu. Böylece fıkralarla komedi artıyordu. Bir karış boyuyla ve bir dirsek sakalıyla masallar anlatan Kurnaz Peter'in masallarına göre suretler perdeye gelirdi. Eğitimle ilgili olan konular komedize edilerek anlatılıyordu; iyiyle kötü karşılaştırmalı olarak veriliyordu. Masalına ve hikâyesine göre akardeon, gayda (Tulum) ve kaval kullanılıyordu. Özellikle çocukların eğlenmesi için bu gösteriler yapıldığından ücretsizdi; herkes çekirdeğini fıstığını alıp gidiyordu. Karagöz'ü Osmanlı'dan kalma Müslüman Türkler, Hıristiyan Bulgarlar'la beraber izliyordu. Karagöz'de oynayanlar genelde Müslüman Türklerdi ama Bulgarca oynatılıyordu. Komünist anlayışın hâkim olduğu bir dönemde dünyaya geldiğimden, perdede Türklerin yansıtılması diye birşey söz konusu olamazdı; en azından doğrudan. Bulgar halkı denirdi hepimize, bel altı espriler de yasaktı. Zenginın sömürücü ve pinti tarafları eleştirildi. Sadece Karagözcü'nün anlattığı hikâyelerden Türk ya da Bulgar olduğunu çıkarıyorduk. Yani hikâyelerde Nasreddin Hoca geçince Türk; Kurnaz Peter geçince Bulgar hikâyesi olduğu ortaya çıkıyordu. Karagöz kışın iç mekânlarda, yazın dışarıda bahçelerde; kim düzenliyorsa onun evinde gösterilirdi. Kışın haftada 3-4 kez olurken, yazın işlerin yoğunluğundan ötürü haftada 1-2 olurdu. Komşuluk ilişkilerinin iyi olması, paylaşımın varlığı Karagöz tiyatrosunun gelişmesine katkı koymuşsa da, köye yapılan büyük sinema salonu bu geleneği bitirdi.”

1.3.1. Kıbrıs'ta Karagöz'ün Konu ve Muhtevası

Türkiye'den başka ülkelere yayılan bu geleneğin, kültür hayatında pek çok ortak noktası bulunan Kıbrıs'a taşınması beklenen bir durumdur. Türkiye'den Kıbrıs'a taşınan Karagöz Tiyatrosu belli bir süre sonra kendi dil ve yaşam dairesi etrafında şekillenerek kendine ait bir üslup oluşturmuştur. Kıbrıs ağzıyla oynatılan Karagöz, kendi sosyal ve siyasi yaşamdaki konularını hayal perdesine taşımıştır; bununla da kalmayıp Kıbrıs'a özgü karakterleri Karagöz tipleri ailesine eklemiştir.

Bladan'lı (Çınarlı) Kemal Latif'in 1958 yılında öğretmen olarak görevlendirildiği Görneç köyünde izlediği Karagöz'le ilgili verdiği şu bilgiler Karagöz'ün Kıbrıs'a

özgü özellikler sergilediğini açıkça gösteriyor: “Karagöz Kıbrıs ağzıyla oynatıyordu ve kendine has bir şivesi de vardı...”

Görneç köyünün şivesi kullanılıyordu. Konular genelde köyde olan olaylardı. Köyde yaşanan örneğin hırsızlık, kız kaçırma, kavga... gibi olayları işlerler ve aslında oyun üzerinden izleyiciye taşlama yaparlardı. Köyün günlük olayları dışında fıkra, mani, hikâyeler de anlatırdı ama şu anda aklımda yok. Bazen radyodan duydukları olaylar da metinlerin temaları oluyordu. Ayrıca Karagöz ve Hacivat karakterleri dışında kendi istedikleri karakterleri de oyuna koyarlardı; bunlar da yine köyün insanlarıydı. Örneğin kır bekçisi (desteban), mahalle kadınları, muhtar, köy şoförü gibi... Kıyafetleri, Karagöz ve Hacivat’ın kendi orjinal kıyafetleriydi ama onların dışında oyuna gelen karakterlerde, kadınlar kapalı ve çarşaflydı. Erkekler ise pantolon giyiyorlardı...”

Kıbrıs’ta Karagöz’ün muhtevasıyla ilgili Ertuğ oyunların sayısının 28 olduğunu (bazılarına göre 30); ancak sonraları bunlara konuları yönünden “yeni icat” denilebilecek birçok oyunların eklendiğini belirterek, kalasik Karagöz oyunları oynatılırken gerek içerik gerekse espriler yönünden yerel özelliklere büründürüldüğünü, bazılarının Kıbrıs’a özgü bir hale getirildiğinin altını çizmektedir. Ertuğ, Kıbrıs’ta oynatılan oyunların en popülerleri olarak Kanlı Kavak oyununu gösterirken, Bunun yanında Ferhat ile Şirin, Köroğlu, Dört Bekirler, Tahir ile Zühre, Yıldız Küpü, Karagözün Babalığı en çok oynanan ve beğeni ile izlenen oyunlar arasında olduğunu da yazmıştır (Ertuğ, 1993).

Kıbrıs’ta konular ve tipler, yaşanan coğrafyanın kendisi olduğu için halk Karagöz icrasına kayıtsız kalmamıştır. Karagöz’cü yaşadığı coğrafyanın sesi olmuştur. Bu noktadan hareketle Karagöz Tiyatrosu’nda Karagözcü’ye düşen en önemli görev toplumu analiz ederek, ilgiyi üzerine çekmektir. İlgii kaybeden Karagözcü ya yuhalanır, ya da itibarını kaybeder. O’nu izleyenlerin sandalyeleri terketmesi ya da uyukuya dalması Karagözcü için bu mesleği bırakması anlamına gelir. Seyirciyi toplayıp, ilgi dağılmadan performansını sunması ve konu seçimi Karagözcü’nün ününe ün katar. Tercih edilen birisi olur. Bu da gösterilerin uzaması ve bir sonraki farklı performansın dört gözle beklenmesi anlamına gelir. Gandu’lu Mustafa Arkinel’in verdiği şu bilgiler yukarıda bahsettiğimizi daha iyi açıklayacaktır:

“Karagözcü Kani Dayı duruma göre kendisi de anında bir hikaye yaratırdı, ya da değişik sesler çıkararak dikkatimizi çekerdi. Konudan konuya geçerdi. Karagözcü Kani Dayı geliyor dediklerinde herkes toplanırdı. Kani dayı bir numaraydı. Kıbrıs ağzıyla oyunlar oynardı. Çok sevilirdi... Başka yerlerde Karagözcü'nün yuhalandığını duydum. Ama Kani Dayı hep alkışlanırdı. Bu adam öldü, Karagöz de öldü. Her hafta gelirdi, her hafta giderdik. Erkek çocuk yolları dolduruyorduk. Yollar sığmazdı, kalabalıktık. Vakit geçerdi...” Yine Gandu’lu İzzet Oduncuoğlu’nun Karagözcü Kani ile ilgili söylediği şu cümleler Karagözcü’nün konularını belirleyip seyircide etki bırakmasına örnek teşkil ediyor: “Karagözcü Kani Dayı çok inandırıcıydı. Perdeye 20’ye yakın suret çıkarırdı ve her birinin sesi farklıydı; her birinin kendine has ses tonu ve davranışı vardı. Karagöz’e Hacivat’ı dövdürtür, macunu döküp akıtırdı. Yaratıcıydı. Halkı oyalayıp güldürürdü. Adamın işi buydu; herkes dört gözle O’nun gelmesini beklerdi. Köyden köye giderdi. Mesel anlatır gibi olayları anlatırdı; bizi eğlendirirdi. Tek eğlencemiz oydu.”

Araştırmalar Kıbrıs’ta bu geleneğin eğlence yönünün daha ağır bastığını; insanların coşmak, gülmek ve hayatlarına renk katmak için bu icrayı izlemeye gittiklerini ortaya koymaktadır.

“Suretleri oynatmak, seslerini taklit biçiminde yapmak, yerine göre hayvan vb sesleri çıkarmak, şarkı söylemek Karagözcüye düşerdi. Her karagözcünün yardımcısı olurdu; yardımcı suretleri sırasına göre ustasına verirdi, efektleri yapıp tef çalardı; bazen perde gazellerini yerine göre şarkı söyleme gibi işleri yapardı. Karagözcü yerine göre uygun espriler yaparak, hatta izleyiciyle dolaylı diyaloga girerek oyunlarının beğenilmesine ve daha sonraki oyunlarına daha fazla seyirci çekebilmeye ve ün salmaya gayret ederdi.

Oyunlar genelde “Yarın gece ölmez de sağ kalırsak oyunu!” sözleriyle sona erdirilir, oyun sonunda ertesi akşam oynanacak oyunla ilgili bir suret veya resim gösterilirdi. Beğenilen oyunların 30-35 gece hatta 40 gece arka arkaya oynatıldığı olurdu. İyi karagözcüler en az 20 değişik oyun oynatır, çoğu kez de değişik adlar altında aynı oyunlar, oyunda da değişiklikler yaparak oynatılırdı” (Ertuğ, 1993).

Sazlıköylü Hasan Yiğittürk'ün “Köyümüzde sinema yoktu, bu yüzden de Karagöz çok geçerliydi. Tek eğlencemizdi.” ifadesi ve Mormenekşe'li Hüseyin İbrahim'in “Birçok suret vardı ve her birine ait ses tonu vardı. Karagözcü sesini çok iyi kullanıyordu. Çok komikti, eğlenceliydi; gösterileri bu yüzden çok kalabalıktı.” şeklindeki sözleri Karagözcü'nün konu ve muhtevada, elli yıl önceki Kıbrıs insanı için güldürü ve eğlence unsurlarına yer vermesinin tamamen seyirci beklentisiyle ilgili olduğunu göstermektedir.

1.3.2. Kıbrıs'ta Karagöz'ün Duyurusu

Günümüzde insanların haberleşme imkânları teknolojik nedenlerden ötürü oldukça gelişmiştir. Artık tek tuşla, aradığımız bilgilere ulaşılan dünyada yaşam hem daha kolay hem daha rahat bir hal almıştır. 21. yüzyılda kocaman bir dünyanın içerisinde giderek daha asosyal bir yapı gelişmektedir. Geçmişte ise insanlar birbirine daha yakın, apartman kültürünün insan ilişkilerine mesafe koyamadığı bir ortamda iç içe yaşamaktaydı. Bu bağlamda günümüzde tiyatroların gösterim tarihleri ve yerleri, oyunla ilgili tüm bilgiler gazete haberleriyle, reklamlarla, el broşürleriyle, afişlerle, pankartlarla, internet siteleriyle halka duyurulurken; bundan elli yıl önce elektriğin, telefonun, bilgisayarın olmadığı Kıbrıs'ta haberleşme ve duyurular günümüze kıyasla kısır bir ortamda yapılmaktaydı. İşte kaynak kişilerden elde edilen bilgilere göre Kıbrıs'ta Karagöz'ün ne zaman ve nerde oynatılacağı ile ilgili bilgiler şu yollarla duyurulmaktaydı:

Bölgedeki büyükler, ileri gelenler tarafından yapılan organizasyon (Mustafa Arkınel – 14.10. 1943 Gandu doğumlu)

Mahalle mahalle gezerek davulla Karagöz'e çağrı. (Hüseyin Duyar, Mart 1934 Larnaka doğumlu. Alper Susuzlu, 09.08.1954 Baf doğumlu)

Ağızdan ağıza Karagözcü'nün geleceğın duyurulması. (İzzet Oduncuoğlu, 08.08.1947 Gandu Çanakkale doğumlu. - Alper Susuzlu, 09.08.1954 Baf doğumlu)

Karagözcü'nün bir sonraki gece ne anlatacağınını bir önceki gece seyirciyle paylaşması ve önceden haber etmesi. (Selçuk Ertaç – 1940 Baf doğumlu)

Karagöz'ü izlemek için seyirci giriş ücretini çeşitli şekillerle vermekteydi. Günümüzün gişeleri gibi özel odalar yoktu; ya da internet üzerinden online bilet satışı yapılamamaktaydı. Ayrıca bazı yerlerde belirlenen resmi bir ücret de yoktu; kimin gönlünden ne koparsa... Dahası kimi yerlerde gösteriler ücretsiz bile yapılmaktaydı.

Karagözcülerin çoğu geçimlerini bu işten sağlayan kişiler olup, beraberlerinde çitlembik, kuru üzüm, leblebi gibi çerezleri ayrı ayrı ya da karışık halde, oyundan önce fincanlara doldurarak satardı. Esas gelirleri oyun sırasında topladıkları paraydı. Para toplama genel olarak giriş veya söyleşiden (Muhavere) hemen sonra; Fasil (Asıl oyun) başlamadan önce yer alırdı. Para ya kendileri ya da çırakları tarafından seyirci arasında dolaşarak bir kap veya tef kullanılarak toplanırdı. Köy gösterilerine çıkanlar köyün en büyük veya uygun kahvehanesini seçerler, eğer kendilerini konuk eden olmazsa, kahvehanenin bir köşesinde gecelerlerdi. Kahvehane müşterisinin artmasından ötürü kahveciler bu duruma ses çıkarmazlardı” (Ertuğ, 1993).

1.3.3. Kıbrıs'ta Karagöz'ün Giriş Ücreti

Araştırma sonucuna göre farklı yerlerde Karagöz izleyen kaynak kişilerin Mehmet Ertuğ'un ifade ettiği gibi oyun başlamadan önce veya oyun bittikten sonra seyirci gösteri parasını verdiğini desteklemektedir. Karagözcüler bu gösterilerden kazandıkları parayla geçimlerini sağladıkları için, Kıbrıs'taki Karagözcülüğün profesyonel bir şekilde yapıldığını da söylemek mümkündür. Araştırmalar sonucunda oyun ücretinin ödeme şekillerini şöyle sıralamak mümkündür:

Girişte kapı görevlisine o zamanın parasıyla 1 kuruş ya da yarım şilin verip Karagöz seyretmek için kahvehaneye giriliyordu. (Hüseyin İbrahim, 15.07.1938 Mormenekşe doğumlu - Cemaliye Beysoylu, 1932 Baf Kuklası doğumlu.)

Gösteriden sonra kumpanyaya ait birisi tabakla dolaşarak paraları topluyordu. Gösteriler bir kuruştı. (Alper Susuzlu – 09.08.1954 Baf doğumlu.)

Gösteriden sonra Karagözcü seyircinin arasına karışıp şapkayla para topluyordu; kimin gönlünden ne koparsa bir kuruş, iki kuruş para atıyordu. (İzzet Oduncuoğlu, 08.08.1947 Gandu doğumlu)

Giriş paralı değildi; gösterinin sonunda Karagözcü dolaşp para topluyordu; herkesin gönlünden ne koparsa veriyordu. (Vedat Dağaşan, 10.09.1937 Vreçça doğumlu)

Gösterinin ardından Karagözcü tepsiyle para topluyordu; herkes gönlüne göre, kimisi 1 şilin, kimisi 2 şilin veriyordu. (Selçuk Ertaç, 1940 Baf doğumlu)

Karagöz oynatan evsahibi kişi badem kızartıp, çıtır pıtır diyerek oyun öncesi badem satıyordu, Karagöz izlemenin ücreti satılan bu bademlerdi. (Sevgi Saltuk, 05.06.1950 Larnaka doğumlu)

Kahvehane müşterileri Karagöz'ü izlerken hem kahve içer hem de kahve sahibinin kendi yaptığı o zamanın uzun cam şekerlerinden alırlardı. Bu oyunların ücreti kahvecinin cam şekerleriydi. (Kemal Latif, 02.05.1946 Çınarlı doğumlu.)

Film izlemek için girişte para ödeyen seyircinin, sinemada filmde önce veya filmde sonra Karagöz seyretmeleri. (Nidai Mehmet Beyaz, 11.11.1945 Sütlice doğumlu)

1.3.4. Son Kıbrıslı Türk Karagözcüler

Karagöz oyunu oynatanlar yaşadıkları döneme göre oldukça okumuş kişiler arasında yetişmişlerdir. Bu kişiler arasında emekli öğretmenler, mollalar sayılabilir. Bunların hemen hepsi ağız laf yapan, espri gücü olan, hazırcevap kişilerdi:

Polemityalı Ali Hoca (Şair Ali Hoca): 1920'li yıllarda oynattı.

Poli'li Hasan: 1915-1920'de oynattı.

Hoca (Emekli Öğretmen): Denilene göre biraz kaçırdığı için öğretmenliği bırakıp karagözcülüğe başlamış.

Mağusalı Mulla Hüseyin: Kimilerine göre en usta Karagözcü olarak nitelendirilen Mulla Hasan'ın ustası olup oyun gücü ondan üstündü.

Mağusalı Mehmet Efendi: Karagözcü Kani Dayı: 1950'li yıllara kadar Limasol'da kahvehanede karagöz oynatıyordu. Tef eşliğinde Kıbrıs özgü şarkı ve türküler söylerdi. Kıbrıs ağızıyla oynatırdı. Bütün oyunlarını öğrettiği bir Rum çırağı vardı.

Koca İbrahim: Çatozlu Zihni Usta (Galliga: Nalbant Zihni): 1950'li yıllara kadar karagöz oynattı. Lefkoşalıdır ama Serdarlılı bayanla evlenince Serdarlıya yerleşti. İyi karagöz oynatır ve kalın sesi çok iyi çıkarırdı. Çok sinirliydi, iyi para toplarsa iyi oynatırdı, değilse oyunu yaribuçuk bırakır, küfrederek perdeyi yıkarıdı. Böyle bir durumdan sonra ara verir, köylünün yalvarıp yakarmalarına dayanamayıp yeniden başlardı. Deve derisinden yapılmış tam karagöz takımı ölümünden sonra eşi tarafından Lefkoşada Tellal Asıma satılmış, o da Londrada adını saptayamadığımız birine satmıştır.

Zihni Usta: Oyunlarında ününü gölgeleyecek ölçüde küfürlü sözcükler kullanırdı.

Mulla Hasan: Dilekkaya köyünden son zamanlardaki Karagözcülerin en ünlüsü. Kinayeli ve hazır cevaptı.

Karagözcü Mehmet Efendi: 1922 yılında Dağaşan'da doğup küçük yaşta Lefke'ye yerleşmiş. Asıl adı Mehmet Salih'tir. 1963 yılına kadar oynatmıştır. Elimizde suretleri olan tek Karagözcü olup tam takım sandığa sahipti. Yalnız erkeklere değil, kadınlara da oynatırdı. Birçok oyununda kadın-erkek seyirci olarak yer alırdı; bu da dilinin temiz olmasındandı. Seyircileri arasında Rumlar da vardı. Rumca da bilirdi; yabancı karakterleri, özellikle Rumları kendi dilinde konuştururdu. 1960'lı yıllarda Rum kesmindeki Kıbrıs televizyonu program yapması için davet etmiş ama yakınları sonra oyunlarına seyirci gelmez müşterin azalır yollu tavsiyelerine uyararak kabul etmemiştir" (Ertuğ, 1993).

Ali ve Oğuz: Kaynak kişi Hüsnü Çınarlılı, 1940-50 yılları arasında Çınarlı köyünde yaşayan bir öğretmenin Ali ve Oğuz adında iki oğlu olduğunu, öğrenci olan bu

gençlerin köy meydanında camiinin kerpiç duvarında Karagöz oynattıklarını, camiinin kerpiç duvarına Karagöz ve Hacivat resimlerini yerleştirdiklerini ve Kıbrıs ağzı konuştuklarını belirtiyor. Elde ettiğim bu bilgi Çınarlı'da Karagöz ve Hacivat'ın Kavuklu ve Pişekar'la; gölge oyunun da orta oyunuyla sıkı bir ilişki içinde olduğunu ve iç içe icra edildiklerini göstermektedir.

Kukla'lı Karagözcü Sadık: Kuklalı Karagözcü Sadık'ın torunu Fatma Hüseyin'in verdiği bilgilere göre Kuklalı Karagözcü Sadık, Karagöz suretlerini kendisi deriden yaparmış ve güneydeki Mormenekşe köyünde 1960'lara kadar oynatmış. Suretler değneklerle bir kasanın içindeymiş; savaş çıkınca ve göç etmek zorunda kalınca kasa ne yazık ki kaybolmuş. Damadı Hüseyin İbrahim'in verdiği bilgiler ise Mehmet Ertuğ'un Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda yer alan "Kuklalı Karagözcü Sadık kadınlara ayrı, erkek seyircilere ayrı gösteri yapardı." bilgisini çürütüyor. Çünkü Hüseyin İbrahim, Kuklalı Karagöz Sadık'ı bizzat izledi ve "Türk - Rum karışık; kadın, erkek, çocuk Karagöz'ü birlikte seyrederdik." şeklinde bilgilerini paylaştı.

Kemal Barut ve Mehmet Veli: Kaynak kişi Yaşar İsmailoğlu, 1950'li yılların ortalarından sonlarına kadar Karagözcü Kani Dayı'nın gösterilerine sık sık giden dayısı Kemal Barut ve arkadaşı Mehmet Veli'nin, marangoz olduklarından tahtadan ayaklı bir kutu yaptıklarını, ön tarafına da beyaz bir perde çektiklerini söylüyor. Karagöz ile Hacivat'ın kartondan şekillerini çizip şekillendirdiklerini, ışık işini de bir 'gololambi' yani bir ayakabı boyası kavanozuna lambasuyu ve bir fitil koyarak hallettiklerini belirten İsmailoğlu, Kemal Barut'la Mehmet Veli'nin gösterilerini Limasol'daki Arnavut mahalesinde ninesinin evindeki bahçede yaptıklarını ve gösterilerin beleş olduğunu dile getirmektedir. Kemal Barut'la Mehmet Veli'nin bu işi bir yıl götürdüklerini, daha sonra İsmailoğlu, dayısının oğlu Şentirk ile birlikte görevi devraldıklarını ama Türk tarafında kapalı sinamaların devreye girmesiyle Karagöz ve Hacivat'ın ortadan kalktığını sözlerine eklemiştir.

Kunduracı Cemal Usta: Kaynak kişilerimiz Aşar Ustaoglu ve Önel Zeren babaları Kunduracı Cemal Usta için şu bilgileri verdi: "Babamız 1900-1967 yılları arasında yaşamıştır. Uzun yıllar karagöz oyun kahramanların "tasvirlerini" karton veya mukavvadan özenle yapmış ve zaman zaman amatörce oyunlarını 'perde kurdum şema yaptım" diye başlayan tekerlemeyle oynatmıştır. En büyük zevklerinden birisi

boş zamanlarında oyun kahramanlarının 'şema'larını yapıp çocuklara ve isteyenlere dağıtmaktı. Kahramanlarından aklımızda kalanlar, Karagöz Hacivat dışında Zenne, Bekri Mustafa, Arnavut vs.. Babam kundura ustasıydı; Kunduracı Cemal Usta diye bilinirdi. Meslekten gelme el becerisi gelişmişti, bu yüzden yaptığı suretler gerçekten Karagöz oyunlarına uygun estetiği taşırdı. Karagözcülükle uğraşı tamamen amatörceydi.”

Yılanıcı ya da Garagöz Mehmet: Kaynak kişi Ahmet Kalkan'dan Yılanıcı ya da Garagöz Mehmet denilen bu adamın çocukları oyalamak için hem yılan hem de Karagöz oynattığını; aynı zamanda Karagöz suretleri yapıp sattığını öğreniyoruz. Kaynak kişimiz şunları da ekliyor: “1963 ya da 1964'de Yılanıcı ya da Garagöz Mehmet Mutoallo'da Baf Ülkü Yurdu Kulübü'nde çocuklara Karagöz oynatmıştı, ben de o çocuklardan biriyim ama daha fazlasını anımsayamıyorum.”

Görneçli Emine Hanımın Eşi: Görneç'te Emine adında yaşlı bir kadının kahvesinde, 1950'li yılların sonunda Karagöz oynatan; ayrıca Emine Hanım'ın eşi olan bir Karagözcü vardı; küfürlü konuşan ve açık konulara yer veren bir Karagöz'cüydü. Kaynak kişimiz tam adını hatırlayamadığından ve başka kaynak kişi bulamadığımdan Emine Hanım'ın eşi olarak belirtmek durumundayım. (Kemal Latif – 02.05.1946 Çınarlı doğumlu)

Mehmet Ertuğ: “1939 Arçoz (Yiğitler, Larnaka) doğumlu. 1957'de Kıbrıs Türk Lisesi Kolej Bölümü'nün Commercial (ticaret) dalından mezun olduktan sonra Omorfo Öğretmen Koleji'ni bitirdi. Ardından bursla Ankara'daki Gazi Eğitim Enstitüsü'nün Türkçe Edebiyat Bölümü'ne girip 1961'de burayı bitirerek öğretmenliğe başladı. 1986'da kendi isteğiyle emekliye ayrıldı. Kıbrıs'ta Karagöz “gölge oyunu”nun temsilcisi olan Ertuğ, bu alanda “gölge oyuncusu” ve “meddah” olarak gösteriler yapmaktadır. Mehmet Ertuğ 1993'te yayımlanan ve tükenen Geleneksel Kıbrıs Türk Tiyatrosu adlı eserini yeniden gözden geçirip aradan geçen zaman içerisinde kitaptaki bilgilere yaptığı araştırmalar sonunda yenilerini ekleyip yeniden yayımlamakta araştırmaya hevesli gençlere kaynak olabilecek bir baskıyı sundu.” (Bener H. Hakeri - Anılar Ve Alıntılarla Geleneksel Kıbrıs Türk Seyirlik Oyunları, Kıbrıs Gazetesi 2009)

Ahmet Özçaylı: 30 Eylül 1969 tarihinde Lefkoşa’da doğdu. Atatürk Öğretmen Akademisi mezunu; Girne’de öğretmenlik yapıyor. Uzun yıllardır Karagöz oynatıyor ve izleyici kitlesi çocuklardan oluşuyor. Eğlendirme ve eğitime amacı güdüyor. Kıbrıslı Türkler’in günümüzdeki en genç Karagözcüsü olarak bu geleneğin yaşamasını sağlıyor.

1.3.5. Rum Karagözcüler

“Rum Karagözcüler bu oyunu Türkler’den almışlar ve son zamanlara kadar oynatmışlar, kendi efsanelerinden tipleri de eklemişlerdir. Kaynak Cemal Çomunoğlu’na göre bildiği bir Rum Karagözcü’nün oyunlarında Karagöz horlanır, sövülür, dövülürdü. Bunun nedenini sorduğunda şu cevabı aldı: “Ne yapayım be ahbab! Seyircilerimin böylesi hoşuma gider, aksi halde kimse seyretmez, ben de para kazanamam”

Rahmeti R R Denктаşın babası Hâkim Raif Bey’in anısına göre de bir kasap Paşaköy’e gider ve karagöz seyretmek için Rum kahvehanesine gider; oyunda Türk rolündeki Beberuhi’ye bello Turko (Deli Türk) deyip küfürler yağdırıp dövünce, kasap dayanamayıp oturduğu sandalyeyi karagöz perdesinde kırıp döküp kendine engel olmaya çalışan 10- 15 Rum’u da yaralamış” (Ertuğ, 1993).

Kaynak kişilerimiz Naşide ve Nuri Sılay Baf kasabasındaki Rum Karagözcü’yle ilgili şu anıyı bizlerle paylaştı: “Baf kasabasında ve Yeroşubu’da büyük panayırlar olurdu. Bu panayırlar eğlenceli geçerdi. Fırın kebabları yapılır, meyvalar satılırdı. Konfeksiyoncular ve lokmacılar yerlerini alırlardı. Bu panayırların eğlencesi Karagözcüler olurdu. Yol kenarlarına belediyeden alınan izinler doğrultusunda kalif dediğimiz üstü kaplı etrafi açık standlar kurulurdu. Karagözcü de bu kaliflerin altında beyaz perdesini gerer, mumlarını yakar ve kartondan yaptığı suretleri oynatırdı. Rum ve Türkler’in karışık halde izlediği bu panayırlar oldukça kalabalık olurdu. Panayırlardaki Karagözcüler de Rum idi. Hatırladığımız kadarıyla 1948’de bir gece Baf’taki panayır alanında Rum karagözcü gösterisine başladı; Türkler’i aşağılayan ifadeler kullandı ve siyasi olarak bir takım propagandalar yaptı... Bunun üzerine

rahmetli güçlü kuvvetli Teralı İbrahim olaya hemen müdahale etti. Rum Karagözcü'ye bağırıp çağırarak saldırdı, beyaz perdeyi yırttı, masa ve sandalyeleri dağıttı. O gece Karagözcü'nün gösterisi mecburen bitmek zorunda kaldı. Aslında o yıllarda iç içe karışık yaşıyorduk ve aramızda kavga falan yoktu. Alış veriş halindeydik. Fakat Karagözcü'nün bu tavrı kısa bir süre de olsa karışıklığa sebep olmuştu.”

Bir başka kaynak kişimiz Selçuk Ertaç Rum Karagözcüler'le ilgili şu bilgileri bizlere aktardı: “1960’da öğretmenlik hayatımın ilk yılında Baf’ın Hulu köyüne gönderildim. O yılın ilk kışı Karagöz’le tanıştım; bir hafta boyunca Karagöz izledim. Ve 1963 yılına kadar her kış aynı Karagözcü’yü bir hafta boyunca yine izledim. Karagözcü Rum; izleyiciler ise hem Türk hem de Rum’du. Karagözcü'nün zaman zaman Türkler’e atıfta bulunduğu ve kahraman kişiyi Rum olarak gösterdiği oluyordu. Karagözcü gezgindi ve hem Türk hem de Rum köylerine giderdi. 1000 nüfuslu Hulu’nun 137’si Türk’tü. Karagözcü gösterilerini bir hafta boyunca kahvehanede yapardı. İzleyenler ise adam ve çocuklardan oluşuyordu. Komik ve eğlenceli geçen Karagöz’ün ana konusu hep aşktı. Her zaman Rum genci Türk kızına âşık olurdu.”

Kıbrıslı Türkler’de Karagöz geleneği, sinemanın yaygınlaşması ve sosyolojik olarak ülkedeki Türk-Rum çatışmalarının etkisiyle yavaş yavaş kaybolurken; Rumlar bunu sahiplenip kendi karakterleri ve efsaneleriyle süslediler. Garagozzi deyip paskalyalarında, özel kutlamalarında bu geleneği sürdürdüler; dahası Karagöz’ü 1971-80 yılları arasında Rum televizyon kanalı Rik Tv’de karikatürize şekilde oynattılar.

1.3.6. Türkiye’den Kıbrıs’a Gelen Karagözcüler

Araştırmalarım sonucunda bu geleneği Türkiye’den ülkemize taşıyan Türkiyeli Karagözcüler’in 1960’lara kadar Kıbrıs’ın çeşitli yerlerine gerek bireysel gerekse kumpanya olarak gelmeyi sürdürdüklerini söyleyebilirim.

Örneğin Baflı Önel Zeren, babası Karagözcü Kunduracı Cemal Usta'nın 1940'ların ikinci yarısında Türkiye'den gelen ve Beştanenin Kahvesi diye bilinen yerde sergiledikleri oyunlardan etkilendiğini ve ilgisini yoğunlaştırdığını; gerek oyun isimleri gerekse kullanılan dilin bunu gösterdiğini belirtti.

Vreçça'lı Vedat Dağaşan köyleri Vreçça'ya (Dağaşan) gelen Karagözcü'nün bir gezgin olduğunu, her köye gittiğini, Türkiye'den gelen bir Karagözcü olduğunu, Türkiye Türkçesi'ni kullandığını ama anlattığı konuların Kıbrıs'la ilgili olduğunu dile getirdi.

Sazlıköy'lü Hasan Yiğittürk 1956'da geldiği Mağusa'da sinema ve tiyatro olmadığından Karagöz'ün Maraş'ta oynatıldığını, Maraş sinemasında Türk gecelerinin düzenlendiğini ve Mağusa'dan Maraş'a fayton seferleri olduğunu söyleyerek Türkiye'den gelen kumpanya sanatçılarının Mağusa Maraş'ta Karagöz oynattıklarını vurguladı.

1.3.7. Karagöz'ün İşlevi

Karagöz'ün Kıbrıs Türk toplumundaki işlevi son derece önemlidir. Halkın hayatını renklendiren Karagöz, halkın sesi, dili ve gözü olmuştur. Mum ışığıyla başlayan suretlerin macerası günümüzün sinema perdesindeki kahramanlarıyla yolculuğuna devam etmekte. Görsel bir şölenin temellerini atan Karagöz, ayrıca mizah ve eleştiri mekanizması bakımından da oldukça güçlü. Eksiği, yanlış suretlerin yardımıyla söylerken; güzele ve doğruya gidilmesi için mesajlar veriyor. Üstelik bunu eğlendirerek, coşturarak, kahkahalara boğarak yapıyor. Suretlere hayat veren Karagözcü'nün gücü çok uzun yıllar halk arasında konuşulacak bir takım konu ve sözcüklerin var olmasına da öncülük ediyor; bu da halkbilim çalışmaları için önemli bir kaynak noktası.

Karagöz bir toplumun hem dil yapısını, hem insan ilişkilerini, hem kültürel unsurlarını da bünyesinde taşıdığı için aslında tarihe ışık tutabilecek bir hüviyete sahip. Gerek tiyatro, gerek sinema, gerek sosyoloji, gerek psikoloji, gerek siyaset,

gerek halkbilimi gerekse edebiyat türlerinden beslendiği için, geridönüşüm olarak Karagöz bu bilimlere besliyor ve muhteşem bir kaynak olma özelliğini göstermektedir.

“Köye canlılık köylüye eğlence getirdi, yaşanan sorunları çarpıklıkları ince bir mizah gücüyle perdeye getirir, bu espiriler de halk tarafından beğenilirdi; hatta halkın dilinden düşmez yeri geldikçe yıllarca söylenirdi. Bazı kaba espiriler söylenmez bunun yerine “Mulla Hasanın dediği” deyimini kullanılırdı. Bazı kimselere benzerliklerinden ötürü, Karagöz oyunundaki tiplerin adları, kendi isimlerine lakap biçiminde eklenerek anılırlardı” (Ertuğ, 1993).

“Karagöz. oyunlarının büyü, köy veya kent insanını o denli etkisi altına alırdı ki, bazı kişiler -dış görünüşleri ve davranışlarındaki benzerlikler yüzünden- Karagöz oyunlarındaki tiplerin adları, kendi adlarına lakap olarak eklenerek anılırlardı. Karagöz oyununun en çok sevilip tutulduğu köylerden Yiğiter’de. Karagöz oyunundaki tiplere benzerlikleri yüzünden, şu şahısların adları, lakaplarıyla adeta özdeşleşmiş; hatta öz adları neredeyse unutulmuş yalnızca lakaplarıyla anılır olmuşlardır: Ayvaz Ahmet, Arnavut Mustafa, Bekri Ali. Benzerlikler inanılmaz ölçüdeydi...” (Ertuğ, 1997).

Kaynak kişimiz Larnaka doğumlu Sevgi Saltuk yaşadığı kentte babasının lakabının Hacivat olduğunu; hangi Hasan dediklerinde Hacivat Hasan olarak tanımlandığını ve o yıllarda bundan rahatsızlık duyduğunu; babasıyla dalga geçtiklerini sandığının da altını çiziyor. Sevgi Saltuk Hacivat gibi daha ağır davranmasından ötürü babasının bu lakabı alabileceğini de vurguluyor. Görüldüğü üzere Hacivat karakterinin perdedeki özellikleri bir insanı tanımlayabilecek ve O’nunla özdeşleşebilecek bir güce sahiptir.

Karagözcü ve izleyici denklemi en orantılı şekilde kültürel bir geleneğin devamlılığını sağlamıştır. Karagözcü performansı ve seyircinin katılımı halk tiyatrosu geleneğinin oluşmasına; bu oluşum sayesinde insanların bir araya gelmesine, birlikte birşeyler paylaşmalarına neden olmuştur. Fakat günümüzde bu geleneğin kan kaybettiğini, yavaş yavaş sahamızdan silindiğini, Karagöz ve Hacivat’ın birer suret olarak aramızda kaldığını üzülen söylemeliyim. Kaynak kişi bulma ve Karagözcüler hakkında kısır bir ortamda yaptığım bu araştırma, belki bir ışık olur...

Beyaz perdede Karagöz suretleri yeniden kımıldar ve böylesine güçlü bir halk tiyatrosu geleneği yeniden can bulur. Bu gelenek eski işlevini kazandığı takdirde kahkahayla karışık yergi sesleri coğrafyamızda yükselmeye başlayacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS TEORİ NOKTASINDA KARAGÖZ

SEYİRCİSİ VE İCRASI

2.1. PERFORMANS TEORİ KAVRAMI

Tiyatro en kısa ama en derin tanımıyla, seyirci ile oyuncu arasında oynanan oyun demektir. Yani tiyatronun olması için üç ana özellik şarttır, seyirci, oyuncu ve oyun yani metin. Bunlardan bir tanesi eksik olursa dini riütel geleneklerinden doğan tiyatro olamaz. Bu bağlamda Performans Teori karşımıza çıkar. Oyuncu, oyun ve metin kavramları etrafında gerçekleşen Performans Teori halkbilimi araştırmalarının canlı, o ana bağlı ve tekrarı bir daha olmayacak görüşlerini de beraberinde getirir. İşte Karagöz Tiyatrosu da tüm bu kavramları karşılayan bir halk tiyatrosu geleneğidir. Karagöze hayat veren Karagözcü, olayın geçtiği sahne diye nitelendireceğimiz perde ve olaya tanık ve dâhil olan seyirciler. Performans Teori dâhil olmayı, duruma göre davranmayı, nabza göre şerbet ifadelerini de beraberinde getiriyor. Hiç bir performans asla bir öncekine benzemez; bunun en önemli nedeni izleyicinin sürekli değişmesi ve izleyicinin oyuncu üzerindeki etkisidir. Bu bazen ruhsal bir yapı, bazen sosyal bir çevre, bazen siyasi görüşlerdeki farklılık noktalarında performansı etkiler; değiştirir... Kısaltır ya da uzatır.

Performans Teori yani icra dediğimiz kavram bir de oyuncunun ki Karagöz Tiyatrosunda bu görev Karagözcü'ye aittir; O'nun bilgisine, görgüsüne, gelmiş olduğu sosyal çevreye, ilgi alanlarına, ruh dünyasına, gözlem ve hayal yeteneğine, karakteristik özelliğine göre de farklılık ve değişiklik gösterir. Gözlem ve hayal gücü geniş olan, yaratıcılık yeteneğine sahip, espri anlayışı yüksek, kıvrak zekalı, hazır cevap bir Karagözcü, seyircinin ne istediğini bilir. Seyirciyi sıkın, rahatsız eden,

uykusunu getiren konuları iki saniye içinde değiştirir, kafasında hazırlamış olduğu olay örgüsünü bozmadan yeni buluşlarla ve hızlı geçişlerle seyircinin tüm ilgisini Karagöz perdesine çeker. Var olanı farklı şekillere dönüştürme yeteneğine sahip olması gereken Karagözcü bu sayede bol alkışı ve kahkahayı da hak eder.

Söz çok önemlidir. Seyirciyi fetheden şeydir aslında sözcükler. Seyirciyle Karagözcü'nün içinde bulunduğu sözlü ortam Karagözcüler'in doğaçlama yeteneklerini geliştirmelerinde ve ortaya koymalarında büyük öneme sahiptir. Karagöz metinleri bir bakıma Karagözcü'nün aklındır ve dilidir. Karagözcü sözlü ortamda aklının gücünü ve seslenme sanatını kullanarak icrasını gerçekleştirir. "Hitabetin özü, topluluk önünde konuşma, halka seslenme sanattır ve iki temel hedefi vardır: İkna etmek (mahkeme ve müzakerelerde) veya açıklamak. Yunanca rhetor ve Latince orator kelimelerinin kökü birdir ve her ikisi de 'hatip' anlamına gelir. Havelock'un geliştirdiği yorumu izlersek (1960), hitabet geleneğinin çok derin bir anlamda eski sözlü dünyayı, felsefe geleneğinin ise yazının icadıyla şekillenen düşünme biçimini temsil ettiği açıkça görülür. Yukarıda alıntıladığım C. S. Lewis da, tıpkı Platon gibi, farkında olmadan eski sözlü dünyaya sırtını çevirmiştir. Halbuki (hitabetin gücünü tamamen değilse de, geri dönmek üzere sözlü edimden koparıp yazıya yönelten) romantizm akımına dek, hitabet sanatının üstü kapalı veya açık biçimde incelenip öğrenilip uygulanmış olması, bir kültürün taşıdığı birincil sözlü kültürün izleridir" (Walter, 2010, s.131). Bu bağlamda Karagöz sözlü kültür içinde değerlendirilmesi gereken bir geleneksel halk tiyatrosu türüdür.

Var olan yazılı ya da sözlü metni belirli bir sosyal çevre ve şartlar içinde Karagözcü performansını icra etmektedir. Seyircinin varlığı ve Karagözcü, performans sözcüğüyle ayrılmaz bir üçlü oluşturmaktadır. Bu noktadan hareketle Performans Teori'nin ne anlama geldiğiyle ilgili geniş bilgi verelim.

"B. Malinovski, R. Jakobson, A. Lord, R. Abrahams, R. Bauman gibi halk bilimcilerin, derlenen metni anlayabilmek için en iyi yolun onun içinde olduğu bağlamı (context) ve ele alınan unsurun o bağlamdaki sosyal ve kültürel işlevlerini anlamaya ve tahlil etmeye yönelik çalışmaları neticesinde, halkbilimi çalışmalarında metinden ziyade metnin içine doğduğu şartlar bütünü ile beraber adeta bir tiyatro gösterimi gibi teatral olarak icra edilmesini merkez ittihaz eden, Performans Teori

(İcracı ve Gösterimci Kuram) yaklaşık bir asra yakın bir süredir devam eden araştırmaların neticesi ortaya çıkmış ve halkbilimi çalışmalarını da diğer sosyal bilimlere malzeme derleyen yardımcı bir bilgi şubesi olmaktan sosyal ve beşeri bilimlerin kesiştiği ana kavşak işlevindeki bağımsız bir bilim olarak kabul edilmesini sağlayan son ve nihai paradigmayı ortaya koymuştur” (Çobanoğlu, 2000, s.159).

“E. Sapir’in 1910’larda başlayan yaş ve cinsiyet gruplarına ve benzeri diğer özelliklere bağlı olarak değişen konuşma ve anlatma şekilleri gibi dilin sosyal kullanımlarına ve icrasına dikkat çekmesi ve İşlevsel Kuram’ın kurucularından Malinovski’nin daha önce de işaret ettiğimiz gibi, 1926 yılında “şüphesiz metin çok önemlidir fakat bağlamsız metin ölüdür” şeklinde ifade ettiği “bağlam” fikri, Performans Teori’nin en önemli kavramsal başlangıç noktaları arasındadır.

Karl Bühner, 1934 yılında yaptığı bir çalışmada konuşmanın, “gönderme” (reference), dışavurum (expression) ve “başvurma” (appeal) şeklindeki üç işlevini tesbit eder ve daha sonra Jan Mukarovski bunlara dördüncü işlev olarak “estetik” (aesthetic) yani dilin şiirsel kullanımını ekler ve ilk üçünün bunun, yani “sözel sanat” (verbal art) üzerine temellendiğini ileri sürer. Dahası, ona göre bu sanat kendi içinden faktörlere bağlı olması nedeniyle “bir söyleyip ifade eden” ve bir de “söylenilen” veya “dinleyenin” yani sosyal bağlamında bir icranın içinde çalışılmasını gerekli görmüştür” (Çobanoğlu, 1999).

Yani Karagözcü, metin ve seyirci. Tüm bunlar sanatsal bir anlayışla biraraya gelerek halkın hayatına anlam katmak, renklendirmek, bilgilendirmek, mesaj vermek ve hoşça vakit geçirtmek kavramlarını da beraberinde getiriyor.

“Prag dilbilimi okuluna mensup olmakla birlikte tıpkı R. Jacobson gibi eğitimi ve çalışmaları bakımından aynı zamanda akademik halkbilimci de olan Petr Bogatrev ‘de 1938 yılında yayınladığı bir çalışmada “folklorun aşağı yukarı tiyatroyla ilgili olduğunu” düşünür ve günümüzde kullanıldığı gibi “folklorun bu teatral” özelliğinden hareketle de “bir masalın nasıl anlatıldığını göz önünde bulundurmadan masal metnin”den hareketin yanlışlığına dikkati çekerek icranın önemini vurgulaması da devri için ve daha sonra meydana getirdiği kavramsal gelişmeler bakımından son derece önemlidir” (Çobanoğlu, 1999).

Karagöz’de doğaçlama ya da yazılı bir metinle ne anlatılmak istendiği elbette büyük önem taşır ama asıl önemli olan Karagözcü’nün neyi nasıl anlattığıdır. Bu yüzden mani, tekerleme, fıkra, masal, hikâye, şarkı, türkü gibi türler Karagözcü’nün ağzında performansın gücünü ve kalitesini artıracak nitelikte olmalıdır; buna karar verecek makam da seyircidir. Karagözcü’nün bildiklerini, gördüklerini ve duyduklarını anlatırkenki dil ve üslubu icranın başarısı ve seyircinin beğenmesi için son derece önemlidir.

“Bu yeni kuramsal yapının temel kavramı olan “performans” ikili bir anlama sahiptir veya bir başka ifadeyle iki temel unsuru içermektedir. Bunlardan birincisi “folklorun gerçekleştirilişi veya icrası” anlamıyla artistik veya sanatsal bir eylemdir. İkincisi ise performansın icracısı, sanatın formu, dinleyici veya izleyiciyle birlikte icranın gerçekleştiği çevre bütünü olarak artistik veya sanatsal olaydır. Bu ikili yapıım Performans bakış açısının geliştirilmesinin temel elementleridir. Bu şekilde kullanımları üzerine inşa edilen kuramsal yapı yukarıda işaret edilen folklorun bir “materyaller” veya “şeyler” toplamı olması anlayışından, “bir iletişim biçimi olarak folklor” şeklinde anlaşılmasını salmıştır. 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, 1999).

Daha önce de dediğimiz gibi tiyatro, seyirci ile oyuncu arasında oynanan bir oyundur. İşte bu tanım Performans Teori ile bire bir örtüşmektedir. Karagöz de geleneksel bir tiyatro türüdür ve bu gölge oyununda seyirci ile Karagözcü’yü birbirine bağlayan metin vardır. Bu metin sözel yolla performansın gerçekleşmesi için dinamik bir yapıda olmak zorundadır. Dinleyici ile Karagözcü arasında performans boyunca tabir yerindeyse bir alış-veriş söz konusudur. Alış-veriş boyunca karşılıklı etkileşim ve ilişki yaşanmaktadır. Bu ilişkinin kopmadan, sağlıklı bir şekilde devam edebilmesi için etki tepki meselesini başarıyla sağlamak gerekir. Burada da Karagözcü’ye büyük görev düşmektedir; seyircinin ne istediğini bilmeli, seyircinin sesine kulak vermelidir.

“Performans esnasında anlatıcı veya konuşmakta olan kişi, konuşmasını sürdürdüğü ses ve dil kullanım biçiminden “ciddi, şaka” veya “normal” gibi temel referanslarla dinleyiciye iletişimsel bildirim değişimine ait mesajlar da vermektedir. Bu bir

anlamda konuşmacının dinleyiciye adeta “konuşmamı söylediğim özel durumuna bağlı olarak yorumla, onu sadece kelimelerin sözlükteki karşılıklarıyla değil onları ‘ses tonuyla ve biçimiyle’ yüklediğim anlamları düşünerek anla” demesinden başka birşey değildir. Performansın bir “çerçeve” kabul edilişi ve bunlardan birinin yahut birincisinin “gerçek anlamsal çerçeve” veya bir icra esnasında kullanılan kelimelerin sözlükteki birebir karşılıklarıyla taşıdığı anlama dayalı olarak oluşan çerçeve olarak belirledikten sonra diğer “performans çerçevesi tipleri”ne şu örnekler eklenebilir: Dolaylı anlatım, taklit, şaka, aktarma, alıntılama. Bu yaklaşım doğrultusunda Türk Gölge Sanatı’na veya Hacivat ve Karagöz oyunlarına bakıldığında aynı anda iç içe geçen bir kaç icra çerçevesinin oyunların temel komik unsurunu yaptığı görülür” (Çobanoğlu, 1999).

Özellikle Karagözcü perde arkasında olduğundan ve performans boyunca görülmediğinden, seyircinin suretlerin varlığına odaklanabilmesi için, Karagözcü’nün ifade ve anlatım biçiminde oldukça başarılı bir özellik sergilemesi gerekir. Etkileyici bir ses, güçlü bir ifade tarzı, anlaşılır ve değişebilen bir dil; vurgu, ton, tonlama, tını, durak gibi konuşma sanatının gücünü ortaya koyan kavramlara sahip olması zaruridir. Seyirci suretlere hayat veren Karagözcü’ye sesiyle ve nefesiyle bağlanır.

Kaynak kişi İzzet Oduncuoğlu’nun verdiği şu bilgi yukarıda anlatılanlara örnek teşkil ediyor: “Karagözcü Kani Dayı sürekli ses değiştirdi; bir Karagöz bir Hacivat oluyordu. Dahası Kız sureti perdeye gelince Karagözcü kız sesi dahi çıkarıyordu. Herşeyi kendi sesiyle yapıyordu ve çok başarılıydı. Sesi kulaklarımdan gitmiyor. Çok inandırıcıydı. Perdeye 20’ye yakın suret çıkardı ve her birinin sesi farklıydı; her birinin kendine has ses tonu ve davranışı vardı.”

Ayrıca Karagöz’cünün küfürlü bir sözcüğü komedize ederek şaka yollu kullanıldığı da oluyordu; kaynak kişi Hüseyin Duyar’ın verdiği şu örnekte olduğu gibi: “Karagözcü bazen küfürlü konuşup, komik olmak adına espriler yapıyordu. ‘Olan pezevenk’ gibi tabirleri vardı.”

Kaynak kişi Hüseyin İbrahim’in verdiği bilgiye göre şakalaşmayı çok seven Karagözcü Sadık “Deyyus, kerata” tabirlerini çok kullanırdı ve bu da seyircinin hoşuna giderdi.

Yaşar İsmailoğlu'nun izlediği Karagöz icralarından aklında kalan “köftehor, pataklarım ha, allah eyiliğini versin senin“ gibi ifadeler, Karagözcü'nün ses tonu ve biçimiyle yüklediği anlamlara bakarsak; Karagöz'ün kendine özgü bir dilinin olduğunu söylemek mümkündür.

İşte tüm bu örnekler Performans esnasında Karagözcü'nün, konuşmasını sürdürdüğü ses ve dili kullanım biçiminden “ciddi, şaka” veya “normal” gibi temel referanslarla dinleyiciye iletişimsel bildirim değişimine ait mesajlar da verdiğini göstermektedir.

“Bir kültürel sistem olarak konuşmanın, homojen bir mahiyet taşıyan konuşma topluluğundan konuşma topluluğuna değişip çeşitleneceğidir. Böylece her konuşma topluluğunun konuşmacıdan bekleyecekleri ona has bir konuşma icrasının biçiminin oluşmasını beraberinde getirecektir. Bu da sözlü sanatların gelenek ve göreneklerin oluşumu sürecinden başka birşey değildir” (Çobanoğlu, 1999).

Her toplum kendi coğrafyası üstünde kendi dilini, kendine ait şakaları, kendine ait tınıları duymak ister. İşte İcra nerde yapılıyorsa, icrayı yapan kişinin bu noktada son derece bilinçli ve dikkatli davranması gerekmektedir. Kendisini dinleyen seyirciye hitap edebilen Karagözcü, Kıbrıs Türk ağzına da katkı koymuş olur. Ki yaptığım araştırmalar neticesinde Karagözcüler'in dillerinin çoğunlukla Kıbrıs ağzı olduğu sonucuna vardık. İşte bu yüzden Karagöz Kıbrıs'ta çok sevildi ve ilgiyle izlendi.

“Çerçeve anahtarı”nın daha geniş bir açıklaması iletişimsel ilişkinin bir özelliği olarak mesajı verenin mesajın nasıl yorumlanacağına ve nasıl bir çerçevenin oluşturularak mesajın onun içine oturtulması suretiyle çözüleceğine dair bilgiler şeklinde yapılabilir. Bu, daha kısa ve öz bir biçimde iletişime dair iletişim bilgileri olarak ifade edilebilir. Buna göre bir çerçeveyi doğrudan ve kesin olarak yahut dolaylı olarak tanımlayan herhangi bir meaj “icrasal çerçeve anahtarı”dır. Özel kodlar: Şiirsel bir dil kullanımı veya daha eski veya arkaikmiş intibai veren ibarelerin kullanımı gibi dile dayalı kullanımlar bunlar arasındadır” (Çobanoğlu, 1999).

Karagöz'de kullanılan özellikle mani türünü buna örnek gösterebiliriz. Karagöz'le Hacivat'ın atıştığı veya birbirlerine laf yetiştirdiği kısımlar da kaynak kişilerimizin

verdikleri bilgilere göre manilerle oluyormuş; bu da Manisiz bir Karagöz'ün olamayacağı anlayışını kuvvetlendiriyor.

“Mecazi dil: Bunların bazıları kullanıma hazır geleneksel ve formüsel malzemeler iken diğerleri icracının yaratıcılığının ürünü olarak karşımıza çıkarlar.

Özel yarı dilbilimsel yapılar: Anlatım içinde durma, soluklanma, duraklama, ses tonu, ses yükseltme, vurgu gibi yapılarda performansın kaydedilmesi gereken önemli özellikleri arasındadırlar ve çok kolaylıkla performansın çerçevesinde ve dolayısıyla yorumlanışında değişiklikler meydana getirirler” (Çobanoğlu, 1999).

Karagöz'de epizotlar olduğundan, hatta mani, tekerleme gibi türler kullanıldığından; hatta şarkı türkü söylendiğinden Karagözcü'nün kullandığı dil sürekli farklılık göstermektedir. Zaten sahne üstündeki bir icracı için duraklar, tonlamalar, vurgular sunulacak metin için uyulması gereken konulardır. Bir oyuncunu başarısına etki edebilecek derecede önemli kavramlardır bunlar.

“Özel formüller: “Bir varmış bir yokmuş, ee atalar ne demişler, Nasreddin Hoca bir gün, Baba erenler bir gün...” gibi kültüre ve türe özel formüller ki bunların birçoğu türlü belirleyici işlevlere sahip olarak içinde yer aldıkları kültürdeki söz konusu türlerin geleneksel icralarının aynı zamanda icrasal çerçeve anahtarındırlar. Bu tür formüller pek çok çeşide sahip olabilirler” (Çobanoğlu, 1999).

Karagöz'de yer verilen fıkra ve masallar Karagöz icrasının en ilginç, mesajlı ve dikkat çeken bölümleri arasındadırlar. Karagözcü söze bir varmış bir yokmuşla girerse seyirci anlatılacak türün masal; Nasreddin Hoca bir gün ile başlanırsa anlatılacak türün fıkra olduğunu rahatlıkla anlarlar. Bunlar seyirciyi performansa hazırlama ve mesaj verme kalıplarıdır.

“Bir performans olayının yapısı, icranın çevresi, töresi, eylem akışı gibi pek çok faktörün neticesi olarak oluşur. Bu performans olayının yapısının temeli aynı zamanda icracı/lar olarak katılımcılardır. Bu roller yapının şekillenişini sağlar.

Alan Dundes'in 1964 yılında yayınladığı “Sözeldoku, Metin ve Bağlam” adlı çalışmasında ileri sürdüğü üç seviyeli bir modele göre araştırma formülasyonu,

diğerleriyle birlikte, onun “Genç Türkler Hareketi”ni veya “Performans Teori”yi haber veren daha doğru bir söyleyişle de bir bakıma ortaya çıkış veya tecelli zeminini hazırlayan bir çalışma olmak bakımından son derece önemlidir.

Sözeldoku: Dundes’e göre çoğu türlerde hususi fonemlerin ve morfemlerin içinde yer aldığı dildir. Örneğin atasözlerinin sözeldokusal özellikleri kafiye ve aliterasyonu içine alır. Çok yaygın olan diğer sözeldokusal özelliklerine ise; aksan ve vurgu, ses perde yüksekliği, bağlantı yeri, ses tonlama ve yansıma sesler dâhil edilebilir. Herhangi bir folklor türünde daha önemli olan sözeldokusal özelliklerin o türün bir örneği olarak başka bir dile çevrilmesi daha zordur. Örneğin tekerlemeler, sözeldokusal özelliklere o kadar bağlıdır ki, bir dili kullanan toplumdaki bir başka dili kullanan topluma çok nadir olarak geçerler” (Çobanoğlu, 1999).

Karagöz’ün tekerlemelerini düşünecek olursak sözeldokunun Karagöz için başlı başına kendine has bir yapı taşıdığını söylemek mümkündür.

“Metin: Dundes’e göre bir folklor ürününün metni esas itibarıyla bir masalın bir versiyonu veya tek bir anlatımı, bir atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türküsünün okunmasıdır. İnceleme amacına yönelik olarak metin, sözel dokusundan bağımsız olarak ele alınabilir” (Çobanoğlu, 1999).

Karagöz’ün metni de doğaçlama dediğimiz yazıya geçirilmemiş ama konu başlıklarıyla Karagözcü’nün aklına yazdığı bir anlayış sergiler. Bir diğeri ise Karagözcü’nün başvurduğu yazılı metinlerdir. Doğaçlama şeklinde icrası yapılan bir metin her defasında farklı sergilenir ve bir önceki performans bir sonrakine benzemez. Seyircinin varlığıyla Karagözcü’nün tutumu hiç bir zaman aynı yerde durmaz. Yazılı bir metnin icrası bile asla bir öncekine benzemez. Performans sırasında icracının ruh durumu, seyircinin farklılığı performansı etkiler. Aylarca çalışılan klasik bir tiyatro oyunu bile her gece farklı oynanır. Metin aynıdır, oyuncular aynıdır ama seyircilerle, oyuncuların psikolojik yapıları değişkendir. Ülkede yaşanan bir kaos, gelişen yeni durumlar, olağanüstü haller, hava durumu vs. hem seyirci hem de oyuncu üzerinde bir uarandır; bu ayaran sayesinde değişimler ve farklılaşmalar yaşanmaktadır.

“Bağlam: Dundes’e göre bir folklor ürünün bağlamı, onun içinde bilfiil yer aldığı son derece özel sosyal durumdur. Bağlam ve işlevi birbirinden ayırmak şarttır. İşlev özü itibarıyla belli sayıda bağlama dayanarak oluşturulan bir soyutlamadır.

Bağlamsal yapıyı oluşturan en önemli iki unsur anlatan ve dinleyendir. Anlatıcının kimliği dinleyicinin kimliği kadar hayati öneme sahiptir. Özellikle dinleyicinin cinsel durumunun metin ve sözeldokuyu etkilemesinde olduğu gibi, anlatıcının cinsel kimliği de kritik bir faktör olabilir. Bağlamda meydana gelen bir değişiklik sözeldokudaki bir değişikliği etkiler. (Örneğin bayan bir anlatıcı veya dinleyici kullanılması yasak “tabu” bir kelimeyi daha hafif bir ifadeyle değiştirmeye neden olabilir) (Çobanoğlu, 1999)

Yaptığım araştırmalar çocuklara oynatılan Karagöz oyunlarının eğitim ve eğlendirme amacı güttüğünü; sadece erkeklere oynatılan Karagöz’de ise başlı başına eğlendirme amacının olduğunu göstermektedir. Bağlamın değişmesiyle, Karagözcü’nün konuları, dili, espri anlayışı da değişebiliyor.

Kadınlarla erkeklerin birlikte izledikleri Karagöz gösterisi toplumsal ahlak kuralları gereği sadece eğlenceye ve komediye dayalı oluyor; Karagözcü kadın-erkek seyircisinin karşısında performansını icra ederken sövgü, küfür kullanmıyor. Aynı Karagözcü, yalnızca erkeklere yaptığı Karagöz icrasında içinden geldiği gibi konuşup, açık konulara, sövgülere rahatlıkla yer verebiliyor.

“Bağlam folklor unsurunun icra edildiği veya sunulduğu durum ve süreçteki şartlar bütünüdür. Ancak bağlamı bu şekilde tek bir boyut olarak ele almak yanlış olur çünkü bir folklor unsurunun sunuluşu veya icrası esnasında bir değil değişik seviyelerde birçok bağlam vardır.

Richard Bauman’ın “Bağlam İçinde Halkbilimi Alan Araştırması” adlı çalışmasından hareketle bir folklor unsurunun icra edilişi esnasında içinde yer aldığı değişik bağlamlar şu şekilde tasnif edilebilir:

1-Kültürel Bağlam

a-Anlam Bağlamı: Bir folklor unsurunun anlamının ne olduğunun soruşturulmasıdır.

b-Kurumsal Bağlam: Kurumlar politik, dini, akrabalık ve ekonomik gibi son derece geniş kavram ve yapıtlardan oluşabilecekleri gibi komşuluk, tanışıklık, törensel kutlama gibi daha küçük yapılardan da oluşabilir. Bir folklor formunun kurumsal yapısının araştırılması, bir hareketin kültür içinde yerleşmiş bulup onun söz konusu kültür içindeki işlevlerinin açığa çıkarılmasını sağlar.

c-İletişim Sistemi Bağlamı: Bir folklor unsurunun diğer kültürel unsurlarla nasıl ilişkilendirildiğinin ortaya konuluşudur.

2-Sosyal Bağlam

a-Sosyal Zemin: Bir folklor unsurunun ne tür bir insan topluluğuna ait olduğunun belirlenmesidir.

b-Bireysel Bağlam: Bir folklor unsurunun bir bireyin hayatındaki yerinin ve bu yeri nasıl doldurduğunun ortaya konulmasıdır.

c-Durumsal Bağlam: Folklorik olayların yapısı, fiziki çevre dahil, katılanların kimlikleri ve rolleriyle sayısız durumsal faktörlerin ürünüdür.” (Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu, Akçağ Yayınları, 1999 Ankara)

Karagöz performansı iletişim üstüne kurulan geleneksel bir tiyatro türüdür. Halkın sesi, gözü ve kulağı olacak kadar etkin bir yapıya sahiptir. Küçük bir peyzaz perdeden, küçük suretlerle çok şey anlatılmakta ve hep birlikte buna tanık olunmaktadır. Bu yüzden mesajı alan ve mesajı veren taraflar iletişim kurma sanatını iyi bilmelidir.

“Roman Jakobson’a göre bir iletişim olayında bulunan ortak elemanlar şunlardır:

1-İletişim olayına katılanlar (dinleyenler, mesajverenler, sözcüler, yorumcular)” (Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu, Akçağ Yayınları, 1999 Ankara) İletişim olayına katılanlar Karagözcü ve seyircidir...

“2-Kullanılacak iletişim yolları (konuşma, yazma, kitap basma, türkü söyleme, ısıklık boru çalma, yüz ve beden hareketleri, koku verip alma, dokunma veya tat alma

yoluyla mesajlar...)” (Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu, Akçağ Yayınları, 1999 Ankara) Karagöz konuşma, mani atışma, tekerleme söyleme, bilmece sorma, şarkı türkü seslendirme, müzik aleti kullanma gibi zengin bir iletişime sahiptir.

“3-İletişim yer aldığı çevre (mesajın verilip alındığı, sevildiği, irdelendiği, kısaltıldığı yer...)” (Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu, Akçağ Yayınları, 1999 Ankara) Karagöz’de seyirci ile Karagözcü arasındaki iletişim evlerin avluları, evlerin bahçeleri, meydanlar, dükkanlar, panayırlar, kahvehanelerde yapılıyordu...

“4-Mesajın biçimi (şiir, hikaye, türkü, vaaz, siyaset, nutuk, sokak satıcılarının bağırımları...)” (Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu, Akçağ Yayınları, 1999 Ankara) Karagöz’de nazımla nesir karışıktır. Mani, türkü, masal, hikaye vs.

“5-Verilen mesajın içeriği (Mesajın anlamı, ne demek istediği, ona karşı gösterilen davranış)” (Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu, Akçağ Yayınları, 1999 Ankara) Karagözcü bazen eğlendirmek, bazen eğitmek, bazen var olanları gündemde tutmak ve bunları yaparken seyircilerin kahkaha ve alkış seslerini duymak ister.

“6-Bu icra olayının bütünü.” (Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu, Akçağ Yayınları, 1999 Ankara) Karagöz’de yukarıda bahsi geçen tüm bu şartlar sağlandı mı performans hem seyirci hem de Karagözcü açısından memnuniyet duygusuyla son bulur.

Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu’nun Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş kitabında yer alan, Robert A. Georges’in (1969) “Hikaye Anlatımlarının Anlaşılmasına Doğru” adlı çalışmasında bahsettiği “Her Öykü Anlatım Olayı Sosyal Bir Tecrübedir” ve “Her Öykü Anlatım Olayı Tektir” birimleri, Karagöz performansını özetliyor. Georges, “Her öykü anlatım olayı zaman ve mekan bakımından sadece bir kez oluşur, her öykü anlatım olayı kendine has bir sosyal ilişkiler yumağı olarak sadece bir kez oluşur; her öykü anlatım olayı, karşılıklı

hareketlerin oluşturduğu sosyal atmosferin yaratılışına tesir edenleri ve sosyal çevreyi etkileyen psikolojik ve sosyal güçlerin sadece kendisine has sistemini üretir.” bilgilerine yer veriyor (Çobanoğlu, 1999). Her Karagöz performansı dinleyiciye, anlatıcıya, mekana ve zamana göre tektir; hiç bir icra bir öncekinin aynı değildir.

2.2. KARAGÖZ’DE SEYİRCİ

Karagöz Tiyatros’nda seyirci örf adet ve geleneklerin belirleyiciliği doğrultusunda şekillenmektedir. Erkek, kadın ve çocukların Karagöz seyircisi olarak sınıflaması yapılırken; araştırmalarımından yola çıkarak sadece erkeklerin, sadece kadınların, sadece çocukların ve hepsinin birden aynı mekânda olabileceği sonucuna vardık. İcranın belirenmesinde kadın ve erkek izleyicinin büyük bir önem taşıdığı yukarıda belirttiğimiz “bağlam” kavramıyla açıklanabilir.

Köylerde bazen duvarlara tırmanarak kahvehanedeki oyunları, kahvehanenin açık kapı veya pencerelerinden seyretmeye çalışan kadınların ve kızların olduğunu yazan Mehmet Ertuğ’un bu bilgisinden yola çıkarak, Karagöz seyircisinin metnin içeriğini belirlemekte anahtar sözcük olduğunu söylemek mümkündür (Ertuğ, 1993).

Kadın ve erkeklerin icrayı ortak izledikleri Karagöz Tiyatrosu’nda ki bu gibi durumlarda erkekler bazen önde sandalyelerde oturarak (Ertan Namıkkemaloğlu, Limasol’da doğdu) kadınlarla çocuklar arkada ve ekseri ayakta, bazen de bir tarafta kadınlar, bir tarafta erkeklerin oturarak izlediği (Cemaliye Beysoylu, 1932 Baf Kuklası doğumlu) bilgilerini edindim. Karagözcü’nün ağzı bu gibi durumlarda, tabir yerindeyse daha derli topludur. Küfürlü bölümler ya metinden atılır ya da üstü kapalı geçilir; hele erotik konular performans esnasında tamamen es geçilir.

Erkeklerin oluşturduğu bir icra, Karagözcü’nün içinden geldiği gibi, yasaksız, sansürsüz bir dil kullanmasına ve konuları seçmesiyle sonuçlanır. Karagözcü küfürler savurur, erotik konulardan örülü hikâyeleri veya konuları izleyiciyle paylaşır. Hele hele izleyicinin bundan hoşnut olması Karagözcü’nün bu noktalarda daha abartılı

olmasına da neden olur. Tüm bu cümleler Çınarlı'lı Kemal Latif'in Karagöz performansıyla ilgili aktardıklarını karşılıyor.

Limasol'a bağlı Gandu (Çanakkale) köyünde defalarca Karagöz izleyen ve Karagöz'ü sadece erkeklerle çocukların izlediğini belirten Mustafa Arkinel "Karagözcü arada sövüyordu ama usturupluydu. Sırf eğlendirmek için arada küfürler savururdu." şeklinde konuştu. Larnakalı Hüseyin Duyar ise "Kadın erkek çocuk Karagöz'ü karışık izliyorduk. Karagözcü bazen küfürlü konuşup, komik olmak adına espriler yapıyordu. "Olan pezevenk" gibi tabirleri vardı." ifadesine yer verdi. Omorfo'nun Akçay köyünden Muzaffer Sevimli ise "Zaman zaman sövgüler ve küfürler de vardı; hatta aşk hikâyeleri anlatılırken üstü kapalı cinsel konular da anlatılıyordu." diyerek Karagöz'ün sadece erkeklerle çocuklar arasında oynatıldığını, kadınların kahvehanelere gidemediğini, bunun ayıp sayıldığını da sözlerine ekledi.

"Karagöz oyunlarında bolca küfür ve kaba espriler var. Bu biraz da karagözcünün kendisine bağlı birşey, bazen de küfürden hoşlanan seyirci karşısında bir zorunluluk haline gelir. Sövme tiryakisi bir köyde küfürsüz, kaba-saba sözlerden arınmış bir oyunun tutmayacağını da açık olduğu bellidir" (Ertuğ, 1993).

Arz talep ilişkisine dayanan Karagöz icrası, Performans Teori'nin duruma göre belirleyicilik özelliğini de kuvvetlendirir. Çünkü bu teoride izleyicinin ne istediğidir önemli olan. Belirleyici bir hüviyet özelliğini gösteren izleyici, Karagöz'ün hareket sahasını da çizer. Bu çizginin dışına çıkmak seyircinin beğenmemesine, hoşnutsuz kalmasına neden olur. "Anlatan kullandığı geleneksel anlatımı ile iletişim kurduğu dinleyiciye vermek istediği mesaj veya dinleyicide oluşturmak yahut uyandırmak istediği duygu ve düşünceler söz konusudur. Bu süreç sadece anlatandan dinleyiciye doğru tek yönlü bir akıştan ziyade özellikle yaratılış ve icra bağlamında iki yönlü bir etkileşim şeklinde ortaya çıkmaktadır. Max Lüthi'nin tabiriyle "amaç yönelimi" meydana getirilecek olan edebi ürünün yer aldığı geleneğin ölçülerinde gelenekçi olan dinleyicilerin arzu, ihtiyaç ve duymak istediklerini iyi bilen sanatkârın bunlardan hareketle konusunun seçip oluşturmasında etkilidir. Dahası seçilen konunun hangi duygu ve düşüncelere yönelik olacağı ve icra edileceği topluluk içinde rolü ve işlevlerinin ne olacağı da yaratan sanatkâr tarafından bir hedef veya amaç olarak belirlenilerek, o amaca yönelik bir anlatım tutumu yahut eda ile belirlemektedir.

...Bunu yedi şekilde ele alabilir. Bunlar güldürme ve eğlendirme, şikâyet etme, övme, yerme, öğüt verme, bilgilendirme ve yas tutturma'dır" (Çobanoğlu, 2000, s.90-91).

Karagöz'de güldürme ve eğlendirme esastır zaten. Hikâyelerin sonunda Karagözcü kendi bilgi ve görgüsüyle neyi anlatmak istediğini belirtip mesajını verir. Bildiklerini paylaşır; hele izleyicisi çocuk ağırlıklıysa tamamen bilgilendirici, eğitici hikâyeler paylaşır. Toplumsal içerikli veya siyasi bir konu işliyorsa illa ki över, yerer veya şikâyet eder. Komedi esas olduğu için yas tutturma kavramına kaynak kişilerin söyledikleri doğrultusunda rastlamadım. İşte Karagözcü tüm bu kavramları bütünlüyle oyununu kafasında oluşturur ve seyirciye aktarır. Karagözcü kafasındaki metni bütünlüyle hitap edeceği seyirciyi eksenine oturtur.

Kaynak kişi Muzaffer Sevimli "Karagözcü alayvari şeklinde hadiseler anlatılırdı. Dönemimizde neler varsa onlar anlatılırdı. Karagöz Hacivat perdede konuşurdu, izleyiciler de önde konuşup karşılıklı bir söyleşme de oluyordu." cümlelerine yer verdi. İşte bu noktada Karagözcü'nün yeren, bilgilendiren veya şikâyet eden birisi olduğunu; seyircilerle karşılıklı konuşmasının da seyircinin ne istediğini bildiğini, onlara seslenebildiğini göstermektedir.

Emeksiz, Geleneksel Türk Tiyatrosunda Seyirci Odaklı İcra Farklılaşması makalesinde şunları yazıyor: "Seyirci psikolojisi iyice bilinmedikçe aktör psikolojisinin de eksik kalması ve bugün türlü rakipler karşısında tiyatroyu canlı bir müessese halinde yaşatmağa matuf tedbirlerin istenildiği kadar müessir ve verimli olmaması pek tabiidir. Seyirci psikolojisini belirleyebilmek oldukça zor bir iştir; çünkü seyirci aynı bilgi, inanç ve kültür seviyesindeki insanlardan oluşmaz. Oyuncu hangi tipteki seyirciyi esas alarak sanatı icra edecektir, hareketlere daha kolay tepki veren seyirciyle düşünce ve söze daha duyarlı seyirci aynı icrayı takip ederken nasıl bir yol takip edilecektir? Oyunlarda ele alınan tiplerin belirlenmesinde de seyircinin önemli bir etkisi vardır ve tiyatro tarihinde üzerinde önemle durulabilecek konulardan biri de seyircinin hangi toplum kesimini temsil ettiği meselesidir" (Emeksiz, 2007 ss.55-68).

Bu cümleler şüphesiz doğrudur fakat elli, altmış yıl önce Kıbrıs'ta televizyon, sinema yokken; günümüz iletişim ağları olan cep telefonu, bilgisayarlar yokken,

apartman kültürü oluşmamışken; küçük bir yerde insanların pek çok konuda ortak alanlarının olması kaçınılmazdı. Aynı şeye gülüp üzülebilir; yardımlaşma, dayanışma ve paylaşım içinde yaşayabilmeleri mümkündü. İster hayvancılıkla uğraşan, ister esnaf tüccar olan, isterse öğretmenlik yapan birisi olsun; ortak paydalar fazlaydı. Kıbrıs'ın siyasi anlamdaki karmaşası bir kenara; Türkler'le Rumları'nın bile ortak noktaları çoktu. Kısacası, dünyanın insanoğlunu dağıtan koas hali henüz kendini bu kadar dışlı göstermediğinden, bu küçük adacıktaki insanlar küçük mutluluklarla yetinebiliyordu. İşte Karagöz tiyatrosu da bu mutluluklardan biriydi. Hem bir renklilik, hem bir farklılık hem de zamanı anlamlı kılma adına önemli bir görevi yerine getiriyordu. Karagözcü'nün çok da büyük aktör olmasına gerek yoktu. Bilgili, kültürlü, görmüş geçirmiş, dilini iyi kullanan bir halk adamı olması yeterliydi. Günümüzde klimalı salonları dolduran, farklı sosyokültür ve bilinçten gelmiş seyirciyle, yarım asır önceki seyirciyi karıştırmamak daha doğru olacaktır. Oyuncu ve seyirci gelişen dünya düzeni içinde bugünkü yerini almıştır. "Seyircinin hangi toplumu temsil ettiği sorusu" ise günümüzde üzerinde durulması gereken bir sorudur. Fakat "bilgi, inanç ve kültür seviyesi" kavramlarını geçmişteki Karagöz seyircisi için kullanmak yerinde olmayacaktır; O'nların istediği yalnız gülmek, eğlenmek ve hoşça vakit geçirmektir. Bakınız kaynak kişi İzzet Oduncuoğlu'nun söyledikleri bunu nasıl da destekliyor: "Ağızdan ağıza Karagözcü'nün geleceği duyurulurdu; Karagözcü Kani Dayı'nın geleceğini duyan dükkânların önüne yığılırdı. Çok kalabalık olurduk. Kapının önüne perde gerilirdi. Erkekler ve çocuklar da yolun içinde durup ya da oturup Karagözü izlerdi. Sinema yoktu, televizyon yoktu, elektrik yoktu ve Karagöz tek eğlencemizdi. Lambasuyuyla lukslar yakılırdı, değneklerle kartondan suretler oynatılırdı. Boyalı boyalı suretlerdi. Ayakları elleri sallanıyordu. Güzel bir eğlenceydi, tadına doyum olmazdı, çok komikti, çok gülerdik. Karagözcü Kani Dayı o kadar iyiydi, sinemadan daha çok zevk veriyordu. Tek eğlencemiz oydu. Şimdi de oturun koltukta dünyayı görün."

Abdülkadir Emeksiz'in Geleneksel Türk Tiyatrosunda Seyirci Odaklı İcra Farklılaşması makalesinde şu cümleler de yer alıyor: "Seyirciler ile ilişkiler bakımından Meddah ile Karagöz ve Ortaoyunu'nun durumunu karşılaştıran Metin And, Karagöz ile Ortaoyunu'nun salt birer göstermecî tiyatro olmasına karşın, Meddahın, seçtiği konulara göre benzetmecî, gerçekçi, yanılısamacı tiyatroyu

zorladığını söyler ve konuyu XVII. yüzyılın başlarında yaşanan bir olay örneğiyle izah eder: "Karagöz ve Ortaoyunu seyircisi için oyun oyundur, oyuncular da oyuncu. Bu bakımdan oyunla kaynaşma, onun havasına kendini kaptırma, kişilerle özdeşleşme ilişkisini bulmayız, tersine seyirci ile oyun arasında belli bir aralık, tepkilerde serinkanlılık olur. Oysa Meddah, seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişileriyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme kurabilir" (Emeksiz, 2007, ss.55-68).

Karagöz'le OrtaOyunu göstermeci, Meddah ise benzetmeci bir anlayış sergiler, doğrudur. Fakat "Karagöz ve Ortaoyunu seyircisi için oyun oyundur, oyuncular da oyuncu. Bu bakımdan oyunla kaynaşma, onun havasına kendini kaptırma, kişilerle özdeşleşme ilişkisini bulmayız, tersine seyirci ile oyun arasında belli bir aralık, tepkilerde serinkanlılık olur." ifadesi her zaman için geçerli olan bir ifade olmamalıdır. Karagöz'de kahramanlar gölgelerden ibaret birer suretken bile, seyirci çoğu zaman onların gölgesi altında kalabilir. Çünkü Karagöz de tıpkı Meddah gibi yanılısamacı bir anlayışla seyirciye ulaşır. Karagöz'de dil iyise, anlatılan konular ilginç ve cazipse Meddah'ın kimi zaman didaktik, öğüt verici anlayışından daha çok etki bırakabilir izleyici üzerinde. Birbirinden farklı sayısız renkli suretin oluşturduğu kalabalık ve çok seslilik Meddahı bazen aldedebilir de. Hele halkın tercih ettiği komedi anlayışı Karagöz'de varsa ve eğlence üzerine kurulu hikâyeler fıkralar anlatıyorsa seyircinin coşmaması mümkün değildir. Suretler Karagöz'ün yalnızca görünen yüzüdür; asıl seyirciye ulaşım onlarla bağ kuran Karagözcü'nün kendisidir. Üstelik Meddah'a göre işi daha zordur çünkü beyaz bir perdenin ardından tepkilerini ölçemediği seyirciyle iletişim kurmaya çalışmaktadır. Karagöz'ün Meddah gibi benzetmeci ve gerçekçi olmayışı; göstermeci ve hayali bir yanın olması O'nu seyirciden uzaklaştırmaz kısacası. Seyirci bir süre sonra perdenin arkasındakini unutup perdedeki suretlerin gerçekliğiyle ilişkiye geçerler. İşte burada tüm başarı Karagözcü'nün icrasındadır.

Sütlüce'li Nidai Mehmet Beyaz "Karagöz'le Hacivat'ın perdedeki hareketleri çok hoşumuza gidiyordu; gerçek insan gibi hareket ediyorlardı." şeklinde konuştu.

Sazlıköylü Hasan Yiğittürk "İplerin üstüne bağlı suretlere hayat veriyordu, sesini çok iyi kullanır, sözcükleri biraraya başarıyla getirirdi." ifadesine yer verirken; Gandu'lu

İzzet Oduncuoğlu “Hatırlıyorum da Karagözcü’nün ayağının altında bir kasa vardı; değnekler yardımıyla Karagöz’ün Hacivat’a her vuruşunda ayağını altındaki kasaya vururdu. O kadar gerçekçi ve âlemci; sanki gerçekten bir insan insana vuruyordu. Doğal efekt yapıyordu. Vuruşmalar çoktu. İşte aklımıza geldi güldük, o günleri hatırladık.” cümlesini bizimle paylaştı.

Kaynak kişilerden elde ettiğim bu bilgiler doğrultusunda seyirci ile Karagözcü arasında belli bir aralık, tepkilerde serinkanlılık olmadığını da gösteriyor; bilakis dinamik bir paylaşım ortaya çıkıyor.

“Meddahlık sanatında olduğu gibi Ortaoyunu'nda da oyuncular seyircinin tepkisini doğrudan değerlendirme imkânına sahiptirler. Hayal oyununda durum biraz farklıdır. Hayalci ile seyirci arasında Karagöz perdesi vardır. Oynatıcı seyirciyi göremez. Hayalci, seyirci ile kontağı ancak ondan gelen (diyalog ve esprilere karşı gösterdiği) tepki ile kurabilir. Hayalci, oyun sırasında seyircileri görerek değil, duyarak algılar. Karagöz ustalarından Tacettin Diker ve Orhan Kurt'tan öğrendiğimize göre, oyun başlamadan önce de seyirciler hakkında bilgi alınabilmektedir. Orhan Kurt, "Karagöz hakkında bilgi veririm oyun başlamadan, böylece bakarım salonda kimler var diye" şeklinde seyircinin kimlerden oluştuğunu nasıl tespit ettiğini belirtmektedir. Böylece Karagöz ustası seyircisinin kim olduğunu öğrenmiş olur, oyununda değişiklik yapması gerekip gerekmediğine karar verebilir” (Emeksiz, 2007, ss.55-68).

Karagöz’de seyirci ile Karagözcü arasında beyaz bir perde vardır ve Karagözcü’nün perdedeki performansı seyirciye ulaşır; seyirci ise bu performansla Karagözcü’ye olumlu ya da olumsuz tepkisini gösterir Kaynağımız Alper Susuzlu’nun “Gece gösteriye başlamadan evvel kumpanya sahibi bir konuşma yaptı, gösteriye öyle geçildi. Ardından müzik başladı; müzik eşliğinde Karagözle seyirci birleşti. Halk da Karagözcüler’le beraber çalıp söylediler; hatta seyirciler ayağa kalkıp coşup göbek atmaya başladılar.” şeklindeki konuşması perde olmasına rağmen Karagözcü’yle seyircinin yekvücut olduklarını göstermektedir. Bu bağlamda Karagöz’de Karagözcü’yle seyirci arasında dinamik bir ilişkiyle bağın olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda seyirci en ön safhada gelen bir kavramdır. Geleneksel tiyatro türlerinin olgunlaşım devam edebilmesi için seyirci şarttır. Oyun sonunda "sürç-i lisan ettikse affola" denmesi seyirciye verilen kıymeti gösterir.

Modern tiyatro anlayışı içinde de seyirci önemli bir yerdedir çünkü hiç bir şekilde seyircisiz oyun olmamaktadır. Ama günümüzün parlak ışıkları altında, kocaman salonlarla sahneler seyirciyle oyuncu arasına duvar örmüştür. Geleneksel tiyatrodaki uzaklık psikolojisi olmadığından ve iç içelik söz konusu olduğundan seyirci oyuncu ilişkisi ön sırada gelmektedir. Günümüzde farklı sanat anlayışları, sahne seyirci arasındaki uzaklık, gelenek anlayışını zaten ortadan kaldırıp moderne dönüştürmüştür! Oyun metni, yönetmenin belirlediği ışık-efekt oyunları ve kullandığı müzikler günümüz tiyatro anlayışını en basit şekilde anlatıyor. Yani Geleneksel Türk Tiyatrosu sanatçıları gibi oyun esnasında seyirciyle bağ kurmak ve oyunu beraber oynamak, ikinci plana düştü. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda seyircinin en küçük tepkisi Karagözcü'nün metnini değiştirmesine yetecek kadar büyük bir güce sahiptir.

“Geleneksel Türk tiyatrosu sanatçıları, ustalarından öğrenerek ve yaşayarak tecrübe etmek suretiyle seyirci ile temas kurar ve ustalaştıkları nispette seyirci tepkilerine göre kralarını gerçekleştirirler. Sanatçılar, icra ettikleri sanatın niteliğine göre farklı şekillerde de olsa mutlaka seyirciyi takip ederler. Seyirci - dinleyici ile çok yakındır ilişki kurduğundan seyircinin göstereceği tepkiye göre, o anda doğaçlamaya giderek her anlatımda yeni bir yaratışa ve amaca yönelir. Günümüzde batıda seyirci araştırmaları enstitüleri oluşturulmakta ve deneysel alanda seyirci araştırmalarında amprik yöntemlerin önemi, faydası ve uygulanabilirliğinin ispatlanması için çalışmalar yürütülmekte, seyircilerin nerelerde, sözlere mi, hareketlere mi güldükleri incelenmekte, komik etkileri ölçmek için çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Geleneksel Türk tiyatrosu sanatçıları ise bu ölçümleri oyun esnasında kendileri gerçekleştirmektedirler denilebilir” (Emeksiz, 2007, ss.55-68).

Karagöz gibi Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinin icrasında sürenin uzunluğu kısalığı, anlatılan hikâyenin uzunluğu kısalığı oldukça değişkendir. Bunda belirleyici seyirci olduğundan performansın gerçekleşmesinde Karagözcü nelere dikkat etmelidir acaba? Emeksiz Geleneksel Türk Tiyatrosunda Seyirci Odaklı İcra Farklılaşması makalesinde dört maddeden söz ediyor: 1. İcranın Topluma (Potansiyel Seyirciye)

Göre Şekillenmesi, 2. İcranın Mevcut Seyirciye Göre Şekillenmesi, 3. Seyirci Talebiyle İcranın Gerçekleşmesi, 4. Gündelik Hayatın İcraya Aktarılması.

Emeksiz İcranın Topluma (Potansiyel Seyirciye) Göre Şekillenmesi maddesini söyle açıklar: “Sabri Esat Siyavuşgil'in ifadesiyle ‘Tiyatro seyirciliği, ferdin içtimai hayatında muayyen bir sahaya inhisar eden psikososyolojik davranışlarıyla karakterize edilir. Tiyatro seyircisi olmak vasfı, herkeste hiç olmazsa, bilkuvve mevcuttur. Fakat insan kendinde bilkuvve mevcut olan bu istidadı tiyatro ile temasa geçerek bir tiyatro seyircisi olur.’ Orhan Kurt'un ifadesiyle ‘Karagözcü, günün şartlarını oynar.’ Karagöz oyununun sosyal bir satir oluşunun en karakteristik örnekleri eli yatağanlı, beli piştavlı Bekri Mustafa'nın veya Tuzsuz Deli Bekir'in şahsında Yeniçeri Ocağı'nın, Karagöz'ün şahsında cahil fakat temiz kalpli halk tabakasının, Hacivat'ın şahsında Enderun'un canlandırılmış olmasıdır.”

Bladan'lı (Çınarlı) Kemal Latif'in “Karagözcü, köyde yaşanan örneğin hırsızlık, kız kaçırma, kavga... gibi olayları işler; bazen radyodan duydukları olaylar da metinlerin temaları olurdu. Ayrıca Karagöz ve Hacivat karakterleri dışında kendi istedikleri karakterleri de oyuna koyarlardı, bunlar da yine köyün insanlarıydı.” şeklindeki bilgisi Karagözcü'nün günün şartlarını oynayan bir sanatçı olduğunu göstermektedir.

Emeksiz İcranın Mevcut Seyirciye Göre Şekillenmesi maddesinde şunlardan bahseder: “Seyirci gülmesi, kıpırtısı, soluğuyla oyunun tartımını etkiliyor, akışını değiştiriyor, ona renk katıyor. Sahne ile seyirciler arasında bir etkileşim ve alışveriş oluyor. Seyircinin bu canlı bağlantısı ayrıca yaratıcılığa katılışında görülüyor. Bu yaratmaya açık olan biçim Ortaoyunu ve Karagöz'de vardır. Seyircinin alkışı, gülmesi, gönderdiği duygudaşlık dalgaları oyunu kısaltıp uzatmakta, her dakika oyunun gelişimini etkilemekte, onu yaratmaktadır. Bıkkın, usanık, somurtkan seyirci karşısında Karagöz ustası söyleşmeleri tekerlemeleri kısaltıyor, taklitlerin sayısını azaltıyor. Öte yandan bakıyor ki seyirci duygudaşlık dalgalarıyla kendisini destekliyor, onun da keyfi geliyor söyleşmeleri uzatıyor, yedek kişileri hemen perdeye sürüyor.” Yaptığım araştırma sonucunda Karagözcü'nün seyircisine göre performansına yön verdiği rahatlıkla anlaşılıyor.

Yaşar İsmailoğlu'nun "Karagözcü Kani'nin gösterileri sırasında en çok sevdiği izleyicilerle iletişim içinde oluşuydu. Karakterlerle, izleyicinin attığı laflara herkesi güldüren yanıtlar veriş ve ışık oyunları çok etkili olurdu." şeklindeki konuşması yukarıda anlatılanları destekliyor.

Sazlıköy'lü Hasan Yiğittürk "Karagöz Hacivat'ı, Hacivat Karagöz'ü döverdi; Karagözcü darbukaya vururdu bizler de alkışlardık. Ayağa kalkıp tezahürat bile yapardık. Biz alkışlayıp tezarühat ettikçe Karagöz'le Hacivat'ı dövüştürmeye devam ederdi." şeklinde bilgi verdi.

Dromolakşa'lı (Mormenekşe) Hüseyin İbrahim'in "Bizim hoşumuza gittikçe Karagöz Hacivat'a sürekli vururdu. Çok güzel oynatırdı. Kendi de eğlenirdi; o eğlendikçe biz de eğlenirdik." cümlesi de Hasan Yiğittürk'ün bilgisiyle aynı.

Akçay'lı Muzaffer Sevimli de "Karagöz'le Hacivat perdede güreşirlerdi; kavga ederlerdi, biz de onların kavgasına gülerdik. Hiç taraf tutmazdık. O kadar gerçekçiydi ki, biz güldükçe Karagözcü Karagöz'le Hacivat'ı güreştirmeye devam ettiriyordu." derken Karagözcü'nün seyircinin nabzını iyi tuttuğu bilgisi ortaya çıkıyor.

İşte tüm bu örnekler Karagözcü'nün icrasını mevcut seyirciye göre şekillendirmesi anlamına geliyor. Seyircinin beğenisi Karagözcü'nün icrasını uzatmasına neden oluyor. Karagöz seyirci ile Karagözcü arasında tam bir alış veriş sanatı olarak karşımıza geliyor.

Yrd. Doç Dr. Abdülkadir Emeksiz'in Seyirci Talebiyle İcranın Gerçekleşmesi maddesinden yola çıkarak Kıbrıs'ta Karagöz oyunlarının sünnetlerde, düğünlerde ve bayramlarda seyircinin isteği üzerine oynatıldığı bilgilerini edindik.

Bafli Aşar Ustaoglu 1953 Eylülü'nde yaşanan Baf zelzelesinde Mutallo Meydanı'nda herkesin dışarda yatmak zorunda kaldığını, ilk birkaç gece sinema salonlarıyla diğer eğlence yerlerinin kapandığını; halkın isteği üzerine babası Karagözcü Kunduracı Cemal Usta'nın perde kurup oyun oynattığını söylemesi ve gölge temininin mumlarla olduğunu belirtmesi "seyirci talebiyle icranın gerçekleşmesi" maddesini gayet iyi açıklıyor.

Ayrıca kadınların kendi aralarında eğlenmesi için günümüzdeki kadınlar matinesi şeklinde düşünebileceğimiz tarzda Karagözcü'den performans sergilemesini istediklerini de kaynak kişimiz Salisiye Karaali'den öğrendik. Vreçça'lı (Dağaşan) Salisiye Karaali "1955'lerde kadın erkek bugünkü gibi rahatlıkla biraraya gelemediğinden, kadınlar da kendi aralarında eğlence yapıyorlardı. Karagöz de bu eğlencelerden biriydi. Ben çocuktum ama o eğlenceleri hatırlıyorum. Karagözcü'den sırf kadınlara Karagöz onatması istenmişti, O da oynatmıştı." şeklinde konuştu.

Yrd. Doç Dr. Abdülkadir Emeksiz'in Gündelik Hayatın İcraya Aktarılması başlıklı maddesine de örnek olarak Ramazan'da düzenlenen Karagöz eğlencelerini verebiliriz. Limasol'lu Yaşar İsmailoğlu "Ramazan ayına özel gösteriler yapılıyordu. Yine anımsadığım gösterilerden birisi de Ramazan aylarında Karagöz'ün davul Hacivat'ın da zurna gösterileri ve Kalfa Dayımın pencereden çıkıp onlarla dalaşmasıydı." sözlerine yer verdi.

Baf'lı Alper Susuzlu "Karagöz ve Hacivat gösterimini ilk kez 1963 yılında Susuz köyünde bir kış gecesi izlemiştim. Camii kahvesinde. Bayramdı. Yaşlı genç, çoluk çocuk, kadın erkek herkes vardı. Karagözcü bir perde çekti; perdenin arkasında Karagöz Hacivat oyununu seyrettik." şeklinde konuştu.

Ayrıca Vreçça'lı (Dağaşan) Vedat Dağaşan'ın verdiği şu bilgiler de gündelik hayatın icrada yer almasıyla ilgilidir: "Karagözcü gezgindi ve her köye giderdi. Türkiye'den gelen bir Karagözcüydü, Türkiye Türkçesi'ni kullanıyordu ama konular Kıbrıs'la ilgiliydi. Karagözcü coğrafyamızı, insanımızı, sorunlarımızı önceden öğrenip perdede anlatırdı."

Yaşar İsmailoğlu'nun "Bir Ramazan akşamı Topçu Ramazan topunu patlatınca oruç tutanlar oruçlarını kahvede açmışlardı ve 30'dan fazla insan vardı. Ve Karagözcü o ana ait, Ramazan'la ilgili gösteri yapmıştı." diyerek gündelik hayatın performansa aktarıldığını örnekliyor.

"Başarılı bir sahne yapıtı oyuncular ile seyirciler arasında sağlıklı bir kan dolaşımı sağlar. Marc Connely: "Seyirci damarlarına ne kadar arık kan alırsa yapıt o denli başarılıdır" diyor. Bir tiyatro, sabit bir metne bağlı olabilir ya da olmayabilir, hatta

metinsiz olabilir; tiyatronun sahnesi ve dekoru bulunabilir, bulunmayabilir, ama her tiyatro ya da oyunda seyirci yer almalıdır. Oyunlarda başarıyı yakalamakta seyirciyi anlamının ve tepkisine göre hareket edebilmenin büyük rolü vardır denilebilir. “Dekorları, rampı ve mobilyaları ortadan kaldırabilirsiniz, ama seyirciyi yok edemezsiniz.” Nutku, seyircilerin oyundan etkilenmelerinin nasıl olduğu ve birbirleriyle olan etkileşimleri konusunda önemli bilgiler veriyor: "Seyircinin sahnedeki paydaşlığı yalnız duyu yönünden değil, gövdesel hareketlerle de olur. Oyuna kapılmış olan seyirciyi incelemek gerçekten ilginçtir. Genel olarak gülen, kahkaha atarı seyirci, koltuğunda bir öne bir arkaya sallanır, üzülen, acıyan seyirci koltuğunda iki yana hareket eder. Bu da seyircinin gerçek hayatındaki kontrolün dışına çıktığını ve yanındakilerin etkisi altında kaldığını gösteren başka bir örnektir. Paul Gerald de seyircilerin birbirlerine olan etkisinden ve kitleye hitap eden oyuncuların bu durumu dikkate alması gereğinden bahsediyor: "Bazan bir tiyatro salonunda tek tek sezgisi kıt kimseler de bulunabilir, fakat tüm olarak birleşince siz seyirciler fevkaladesiniz. Piyesimiz muvaffak olunca hepinizin arasında bir "osmos" hareketi meydana geliyor. Hepiniz birbirinize gizlice kaynaşveriyorsunuz. Sanki kalplerden müteşekkil büyük bir bataryanın karşısında imiş gibi oluyoruz. Öyle kalpler ki iyi duygularını hemen ötekilere intikal ettiriyorlar. O karmakarışık kalabalık bir tek kişi haline geliyor” (Emeksiz, 2007, ss.55-68).

Sonuç olarak genelde tiyatro özelde Karagöz için de aynı şeyi söylemek mümkündür; seyircisiz oyun tiyatronun bir kanadını yok eder. Yok olan kanatla uçmak ve yola devam etmek imkansızdır. Hele hele seyircinin tavrıyla, ifadesiyle, tepkisiyle, davranışıyla performansını sergileyen Karagözcü için seyirci kavramı elmas özelliğindedir. Bir de sergilenen performans var olan seyirciyi ortak bir noktada birleştiriyorsa veya perdeye kilitleyebiliyorsa icranın başarısı alkışa değerdir. Yaptığım araştırmalar sonucunda istisnasız tüm kaynak kişilerin Karagöz’le ilgili “komik ve eğlenceli” şeklinde konuşmaları; kalabalık olan seyircinin tek bir kişi haline geldiğini de kanıtıyor.

2.2.1. Kıbrıs Türk Karagözü'nde Çocuk Seyirci

Ülkemizde yeni nesil, Karagöz'le ya televizyon sayesinde tanıştı ya da ders kitaplarındaki konu başlıkları sayesinde O'ndan haberdar oldu. Bu yüzden bazıları Karagöz'ü çocuk oyunu olarak değerlendirebilir; bu büyük bir yanıltır. Karagöz derin mesajları olan, önemli oyunculuk gücüne sahip, renkli bir tiyatro sanatıdır. Ve onun en önemli özelliği her yaşa hitap edebilmesidir. Tiyatro sanatçısı Cengiz Samsun'un bu konudaki düşüncelerine katılmamak mümkün değil: “Maalesef bugün Karagöz unutulmaya yüz tutmuş bir sanat. Çocuk oyunu, basit ve ilkel diye küçümsenip bir köşeye itilmiş. Hâlbuki Karagöz ne basittir ne de çocuk oyunudur. Derin bir kültür içeriğine sahip, ince zekâ ve kültür düzeyine hitap eden bir dile sahiptir. Engin bir tasavvuf kültürü yanında sert, muhalif ilerici bir üslubu, çizgisi vardır Karagöz'ün. Fakat elbette ki çocuklar için yazılmış, çocuklara uygun oyunlar vardır, oynanmıştır. Biz de çocuklara uygun oyunlar oynamaktayız. Benim çocuklar için yazdığım, konusu ve tipleriyle belli bir yaş gurubuna hitap eden oyunlarım var. Çocukların bu oyuna ilgisi de olağanüstü...” (Yeni Vatan, Belçika Gazetesi, Cengiz Samsun Röportajı).

Çocukları eğitirken eğlendirmek, eğlendirirken eğitmek gibi bir misyonu yüklenen Karagöz için Köfünye'li Hasan Esendağ şunları aktarıyor: “Çok küçüktüm, 5 yaşlarındaydım, gezginler vardı ve köyümüze geliyorlardı. Karagöz'ün eğitici bir yanı vardı; ama çocuk izleyicilerin sıkılmaması için güldürerek eğitiyordu. Köyüm Köfünye'nin meydanına beyaz bir perde çekiliyordu ve geceleyin Kıbrıs ağzıyla tüm köy ahalisi Karagöz izlemek için toplandığı. Karagözcü'nün performansıyla ilgili önceden anaonslar yapılıyordu. Hikâye, mani ve tekerleme gibi türlerden yararlanan Karagözcü'nün o yıllarda anlattığı eğitici bir öyküyü hiç unutmadım... Şöyle diyordu Karagöz... Mikrop gelir yemekle birlikte kamyona girer, oradan da mideye yerleşir. Midede saklanan mikroba midenin askerleri hücum eder ama mikrobun gücünden ötürü askerler geri püskürtülür. Sonra aşı gelip tankçı, uçak askeri şeklinde vücuda girip mikroplarla savaşır ve onları yener...” Elli sekiz yıl önce bir Karagöz icrasının bir çocuk hafızasında yer etmesi; Karagöz'ün çocuklar üstündeki gücünü ortaya koyuyor.

Kıbrıs'ta özellikle günümüzde de Karagöz'de “çocuk seyirci” diye bir alt başlıktan bahsetmemiz gerekiyor. Okullar ders müfredatı kapsamında öğrencilerin Karagöz'ü tanımaları için çeşitli etkinlikler düzenliyor.

İşte Karagöz'ün çocuk seyircisiyle ilgili örneklerden biri Hayriye Külafa'dan geliyor: “Karagöz'le ilk defa ilkokul üçüncü sınıfta tanıştım. İlkokul öğretmenimiz ders konumuz olduğu için bizi sınıfça Girne'ye Karagöz izlemeye götürdü. Büyük bir yerde beyaz saçlı bir amca oynatıyordu, çok kalabalıktı. Önümüzde beyaz bir perde vardı ve Karagöz'le Hacivat perdeye gelmişti. Gölgeler ve arkadan gelen tef sesi beni çok etkilemişti. Durmaksızın atıyorlardı. Her atışma arasına giren tef sesi gem güldürüyor hem de eğlendiriyordu. Gölgelelerin hareketleri hala aklımda ve tef sesi de kulaklarımda hala. Benim için çok önemli bir gündü. Bir ilkti.”

Buna benzer bir diğer örnek de Zemzem İnce ile ilgili: “Gazi İlkokulu'nda dördüncü sınıftım. Türkçe kitabımızda Karagöz ve Hacivat parçamız vardı. Öğretmenimiz bizi sınıfça Doğu Akdeniz İlkokulu'na Karagöz izlemeye götürmüştü. Kitapta yer alan bir parçanın karakterlerini beyaz perdede görecektik, çok heyecanlanmıştım ve merak da ediyordum. Karagöz'le Hacivat hakkında hiç birşey bilmiyordum ama izledikten sonra çok farklı olduğunu gördüm ve hakkında daha çok araştırma yaptım.”

Ülkemizde Lise Edebiyat derslerinin müfredatına bağlı olarak öğretmenlerin veya okul idarelerinin yönlendirmesiyle öğrenciler Karagöz'le tanıştırmaya devam ediliyor. Geleneksel Türk Tiyatrosunda Karagöz başlıklı konu çerçevesinde çeşitli etkinlikler yapılıyor. Öğrenciler ya karagöz izlemeye götürülüyor ya da öğretmenler, öğrencilerin canlandırması için ödevler veriyor. Kaynak kişilerden elde ettiğim şu bilgiler “çocuk seyirci” kavramını örneklendiriyor. On sekiz yaşındaki Gülsün Filicioğlu lise hazırlık sınıfına giderken Karagöz'le ilgili okul aktivitelerinden şöyle bahsediyor: “Lise hazırlık sınıfında Edebiyat kitaplarındaki müfredatta yer alan Kıbrıs Türk Edebiyatında Geleneksel Türk Halk Tiyatrosu konusu dolayısıyla okul yönetimi tarafından sınıfça Karagöz izlemek için Lefkoşa Büyük Han'a gittik. Kıbrıs Türk Gölge Tiyatros'nun en önemli temsilcilerinden Mehmet Ertuğ'un performansını izledik. Kız ve erkek öğrenciler karışık. Karagöz'ün dili Kıbrıs ağzıydı. Manilerle dolu bir gösteri izledik. Hem eğitici hem de komikti. Namık Kemal Lisesi yönetimi

pekiştirmek amaçlı bizi Karagöz izlemeye götürdü; biz de önemli bir geleneğe tanık olduk.”

Bir başka kaynak kişi on beş yaşındaki Yüksel Batakçı ise şunları anlatıyor: “Namık Kemal Lisesi öğrencisiyim; Kıbrıs Türk Edebiyatı dersinde Geleneksel Kıbrıs Türk Tiyatrosuyla ilgili hocamız bize Karagöz ve Hacivat ödevi verdi. Karagöz’le sınıfça böyle tanıştık. Kitabımızdaki mevcut metni Kıbrıs ağzıyla oynadık; görevli arkadaşlarımla birlikte bir haftada hazırlık yaptık ve üzerimizdeki üniformalarla oynadık. Sınıf arkadaşlarımıza hoşça vakit geçirttik. Çatışmalar ve zıtlıklardan yararlanarak mizahi bir anlayışla Karagözü sergiledik ve oldukça komik bir performans ortaya koyduk.”

Bunların dışında ülkemizin en genç Karagözcüleri’nden ilkokul öğretmeni Ahmet Özçaylı da Karagöz Hacivat oynatarak bu geleneğin yaşatılmasına katkı koyan bir isim. Çocukları eğlendirmek, güldürmek daha da önemlisi eğitmek için Karagözcü’lük yapan Ahmet Özçaylı, Girne’de Karagöz sahasında çocuk izleyici kitlesinin oluşmasına vesile oluyor. Bunun yanında Karagöz konusunda önemli araştırmaları olan ve Lefkoşa Büyük Han’da yine çocuklar için eğitici, eğlendirici Karagöz gösterimleri yapan Mehmet Ertuğ da ülkemizde bu geleneğin yaşatılması noktasında önemli bir görevi yerine getiriyor. Her iki isim de özel günlerde çocukların dünyasını renklendiriyor, mizah yaparak eğitici gösteriler sunuyorlar.

2.2.2. Kıbrıs’ta Karagöz’ün Televizyon Seyircisi

Kıbrıs’ta Karagöz’ün “Televizyon Seyircisi”yle ilgili alt başlık açıp kısa bir bilgi vermekte fayda var. Araştırmalarım sırasında ellili yaşlarını geçmiş 70’in üzerinde kadın ve erkek kaynak kişi Karagöz’ü sadece televizyondan gördüklerini ve eğlenceli bir tiyatro türü olduğunu belirttiler. Özellikle 1974’ten sonra Kuzey’e geçen Türkler, televizyonun da yaygınlaşmasıyla Karagöz’le tanıştılar. Canlı izleyemedikleri bu tiyatroyu televizyondan bir dizi, sinema filmi gibi izlediler. O yıllarda Türkiye’nin tek televizyon kanalı olan TRT’deki Karagöz gösterilerini izleyen Kıbrıslı Türkler için Karagöz, yine komik, eğlenceli ve dikkat çekici bir Geleneksel Türk Tiyatrosu

türüydü. Yeşilçam Sineması'nın aşk, Sessiz Sinema'nın komedi ve Karagöz'ün eğlenceli taraflarıyla hayatlarını dolduran kaynak kişilerimiz bugün Karagöz için “iyi, güzel, farklı bir şeydi” ifadesini kullanıyor. İşte televizyon seyircisi noktasında Karagöz için seyirciyle iletişimi kopuk, bağları zayıf, serinkanlı tabirini kullanabiliriz.

2.2.3. Kıbrıslı Türkler Arasında Karagöz'ün Rum Seyircisi

Araştırmalarım sırasında birçok kaynak kişi yaşadıkları bölgede Karagöz'ü Rumlar'la birlikte izlediklerinin altını çizdiler; bu nedenle Geleneksel Kıbrıs Türk Karagözü'nde Rum seyirciden de bahsetmemiz gerekiyor. Rum Karagözcüler vardı ama Türkler'le birlikte Kıbrıs Türk ağzıyla Karagöz izleyen Rum seyircinin varlığı sosyolojik boyutta daha önemliydi. Çünkü 1963 yılına kadar iç içe, yan yana, beraber yaşayan Türkler'le Rumlar'ın ortak noktasıydı Karagöz. “Biz iyidik, aramızda sorun yoktu” diyen kaynak kişiler Rum kahvehanelerinde Karagöz izediklerinin de altını çizdiler. Bu bağlamda Kıbrıs adasında Karagöz'ün Türklerden Rumlar'a geçmesiyle ortak bir kültür ürününün doğduğunu söylemek mümkündür. Baf'lı Alper Susuzlu'nun işaret ettiği gibi “Rumlar'da da yaygın olan gölge oyunları tümü ile benzemese de büyük bir bölümü benzemektedir.” Yine Baf'lı Aysel İrkad'ın söylediği gibi “Rumlar Karagöz'ü bizden öğrendiler ve sonra da paskalyalarında Karagöz'ü sıkça oynatmaya başladılar. O kadar sahiplendiler ki Garagözzi diyerek duyurular yapmaktaydılar.” Neredeyse ismini bile değiştirmemiş Rumlar. Pile, Baf Kasabası, Vreçça, Tuzla, Larnaka, Sütlüce, Mormenekşe, Akçay, Hulu, Yeroşubu gibi kentlerle ve köylerde Türkler'le birlikte Karagöz izleyen Rumlar, aynı şeylere gülüp birlikte eğlendiler.

2.3. SÖZLÜ KÜLTÜR ORTAMINDA KARAGÖZ İCRASI

“Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin temel kitabı olan Albert B. Lord'un The Singer of Tales (Destanların Söyleyicisi) adlı kitabı iki bölümden meydana gelir. Teori

başlığını taşıyan birinci bölümde destan söyleyiciler: Yetişmeleri ve icraları, formül, tema, yazı ve sözlü gelenek gibi alt başlıklar taşıyan kısımlarda ele alınır. Birinci bölümün “Destan Söyleyicileri: Yetişmeleri ve İcraları” adlı ikinci kısmında Albert B. Lord sözlü kültür ortamında şiirini meydana getiren kişinin onu oluşturma anının (kompoze etmek), icra anının (performans) olduğunu ve sözlü bir şiirden kastının icra için önceden hazırlanan değil, fakat icra anında irticalen meydana getirilmiş olmak olarak belirler” (Çobanoğlu, 1998).

İşte yukarıdaki ifadeler bir Karagözcü’nün icra anında kendiliğinden gelişen, o ana bağlı olarak oluşan “doğaçlama” dediğimiz kavramla ilgilidir. İcracı yani Karagözcü önceden kafasında hazırlık yaptığı ve ana başlıklarıyla belirlediği metnini performans yaptığı sırada seyirciye bağlı olarak yeniden kompoze eder; bu sırada seyircinin varlığına bağlı olarak irticalen birtakım konular veya espriler ortaya çıkar.

Ertan Namıkkemaloğlu’nun “Karagöz’le Hacivat hep aynı şeyi konuşurken, o an aklına gelip konuşulana diğeri hemen cevap verirdi. Karşılıklı atışma başlanırdı. Doğaçlamaydı.” ifadesi, önceden hazırlanan bir performansın icra sırasında yeniden şekillenmesini doğrudan açıklıyor.

“Sözlü anlatım bir sosyal olaydır ve teatral anlamda bir icra veya performans olan bu sosyal olay, üç temel unsurdan, anlatan, dinleyen ve anlatılan geleneksel anlatıdan oluşmaktadır. Dan Ben-Amos’un geliştirdiği araştırma modeli (1977) bu üç unsuru ele almaya yöneliktir:

1-Kişisel boyut (anlatıcı/oyuncu)

2-Sosyal boyut (dinleyici/izleyici)

3-Söz boyutu (anlatılan) yer almaktadır.” (Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu, Akçağ Yayınları, 1999 Ankara)

Daha önce de belirttiğimiz gibi kişisel boyut Karagözcü, sosyal boyut Karagöz seyircisi, Söz boyutu da Karagözcü’nün yazılı veya doğaçlamaya dayalı metnidir. Bu üç maddenin bileşimi performans teorisinin hayata geçmesi anlamına gelir.

Seyircinin tavrı, tutumu ve ilgisi Karagöz icrasındaki doğaçlamayı tetiklemekte, şekillendirmekte ve böylece performansta farklılık ve değişkenliğe neden olmaktadır. Yani bazı diyalog, atışma, espri ve bağlama bağlı konular irticalen gelişmektedir, çünkü her performansta izleyici değişmektedir. Doğaçlamaya dayalı bir oyun her defasında farklı oynanmaktadır; bu yüzden her Karagöz icrası yeni bir icradır. Bir öncekinin aynı, tekrarı olamayacak kadar yenidir. Ve her defasında yeni bir şeyler eklenerek, mevcut konular değiştirilerek, anlatım renklendirilerek başka bir yazısız metin yaratılmaktadır. Prof Dr Özkul Çobanoğlu “Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Günümüz Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri” başlıklı makalesinde şu bilgileri veriyor: “Sözlü Kompozisyon Teorisi sözlü kültür ortamında irticalen meydana getirilen (daha doğrusu icra edilen) metinlerin icradan icraya pek çok değişkene bağlı olarak farklılaştığını ortaya koymuştur. Dolayısıyla sözlü edebiyatta, yazılı edebiyat metinlerinde olduğu gibi, “yazılıp tamamlanmış” (fixed text) olmadığı ve bilmece veya atasözü gibi istisnai türler dışında sözlü edebiyat metinlerinde “orjinal” veya “otantik” bir metin aramanın, oluşturulan her metnin (gerçekte icranın) birbiriyle eşit olarak orjinal ve otantik olduğu gerçeği ortaya çıkmıştır” (Çobanoğlu, 1998).

Karagöz sanatçısı Alpay Ekler metinlerin icradan icraya nasıl değiştiğini, her icranın orjinal bir metin olduğunu, birçok değişkene bağlı olarak metinlerin yazılıp tamamlanmadığını şu cümlelerle açıklıyor: “Salona seyirci girdikten sonra tüm oyunu değiştirip oynadığım çok olmuştur. Bunu neye göre yaparım onu anlatmak sayfalar sürer. Fakat eleştirel bakışımın kesinlikle ödün vermem. Yani seyircinin belli bir siyasi gücü olduğunu, mesela belediye başkanımı, falan partinin bilmem nesi gelmiş gibi çekincelerim olmaz. Bu daha çok yaş ve kültürel duruma bağlıdır, fakat burada hem çok fazla sınıflandırma olur hem de bazen bir deneyimi bir kez yaşarsınız. Yani demek istiyorum ki, belki birkaç gün sonra karşıma farklı bir durum çıkar ve ona göre o an aklıma gelen bir şey yapabilirim. Dediğim gibi o an oyun yazdığım olmuştur... Burada da tek ölçüt bu sanatın sevilmesidir. Ve almak istediğim alkıştır. Mesela bana bilgi verilmeden bir gösteriye çağrıldım, gece ise büyük yaşta seyirci olasılığı olur ama güpegündüz bir yere gidersen, derler ki yetişkinler gelecek, tamam hala vakit var, ama bakarsın son on dakika içinde gelenler doktor; o zaman bir oyun kurgulayıp yardımcına anlatır, çıkar oynarsın.”

Çobanoğlu “Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Günümüz Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri” makalesinde şunlara da yer verir: “Sözlü kompozisyon teorisinin ortaya çıkışının sonucu olarak sözlü kültür ortamında icra edilen anlatıların (her türlü sözlü edebiyat türü ve ürünü) yazılı edebiyat geleneği araştırmacılarının ortaya koyduğu klasik anlamda “metin” (text) olmayıp bir “süreç” (process) olduğu anlaşılmıştır.

Özellikle dünya halkbilimi çalışmaları tarihinde “Genç Türkler” olarak da bilinen Gösterimci/İcra Teorisi’nin mensupları özellikle Richard Bauman ve Dan Ben Amos gibi “bağlamsal çalışmaları” (contextualist) vurgulayanların yönelttiği “bağlamsızlık” eleştirisinden hareketle Sözlü Kompozisyon Teorisi’nin takipçilerinin son zamanlarda icranın bağlamına ve dinleyicilerinde durumunu kapsayan bağlamsal bilgilerin derlenip değerlendirilmesine büyük önem verdikleri ve söz konusu eksikliği gidermeğe çalıştıkları görülmektedir (Çobanoğlu, 1998).

İşte bu noktada Karagöz’de de seyirciye göre metnin her defasında yeniden yazıldığı sonucu ortaya çıkıyor; Karagöz’de bağlamı ancak o gecenin seyircisine göre değerlendirebilirsiniz. Aslında komedinin esas olduğu tiyatro gösterilerinde de durum böyledir. Metin bellidir ama oyunun gidişatı seyirciye göre şekillenmektedir. Yaptığınız bir espri bir önceki gece salondaki tüm seyirciyi kahkahaya boğarken; bir sonraki gece salonda bulunan başka bir seyirci kitlesi sadece tebessüm edebilir veya gülmeyebilir. Oyuncuların o anda yaşadığı moral bozukluğu oyuna yansır ve belli bir süre oyun enerjisini kaybedebilir. Seyirci ile oyuncu arasına bir duvar örülür; kopukluklar başlar. Sonra oyuncular, salondaki seyircinin neye güldüğünü, neyi duymak istediğini farkeder; o ana bağlı meydana gelen bir jest, mimik ya da spontane söylenen bir söz seyirciyi oyuna yeniden çeker ve aradaki duvar kalkar. Bu bağlam salondaki seyircinin, oyuncunun var olan metni nasıl oynaması gerektiği noktasında belirleyici bir özelliğe sahip olduğunu gösterirken; oyuncunun da seyirci üzerinde otoriteyi nasıl kurduğunu açıklıyor. Kısacası bu bir sosyal ilişkiler bütünüdür.

Karagözcü’nün icrasını gerçekleştirirken seyircisini iyi tanması, onlarla ilişkiye geçebilmesi için seyircisi hakkında bilgi edinmesi de gereklidir. Aksi takdirde Karagözcü’nün performansı seyirciden uzak ve ilişki de kopuk olur. Aradaki beyaz perdenin unutulması ve seyirci ile Karagözcü arasındaki ilişkinin dinamik bir şekilde devam etmesi için Karagözcü, icrasını gerçekleştirdiği yerleşim yeriyle, ağız

yapısıyla, yaşanan olaylarıyla ve insanıyla ilgili araştırma yapmalıdır. Ancak bu şekilde Karagözcü seyirciye dokunabilir, ulaşabilir ve ciddi bir bağ kurabilir. Halk tiyatrosunun ekseninde halk vardır ve bu halk sahnede kendisini görmek ister. Sazlıköylü Hasan Yiğittürk “Karagözcü halk arasına da karışırdı; sohbet ederdi, bölge insanıyla, diliyle ilgili bilgiler alırdı. Karagöz oynatmadan önce kendisini izlemeye gelenlerle tanışır, konuşma şekillerini gözlemler sonra da perdede bizle dalga geçerdi. Göndermeler yapardı. Biz de gülerdik eğlenirdik; Karagözcü samimi bir hava yaratırdı.” şeklindeki cümleleri Karagözcü’nün icrası sırasında nasıl bir yol izlediğini açıklıyor.

“Geleneksel Türk tiyatrosunda Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu üzerine gerçekleştirilen araştırmalar seyircinin oyunlarda önemli bir belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Gerek toplum bütünlüğü içinde değerlendirilebilecek muhtemel (potansiyel) seyirci olsun; gerekse icrayı takip eden mevcut seyirci olsun, Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda oyunun yapısında, sahne düzeninde, konusunda, gündemi ve cemiyeti takip ettirme noktasında etkili olmuştur. Meddah, Karagözcü ve Orta Oyuncular daha başarılı icra gerçekleştirilebilmek için toplumu mercek altında tutmuş, seyirciyle sürekli temas halinde bulunmuşlardır. Seyircinin yaşı, eğitim durumu, mesleği, cinsiyeti, psikolojisi, anlık tepkileri gibi özellikleri oyuncular tarafından dikkate alınmış, seyirciye göre oyunun icrası şekillenebilmiştir” (Emeksiz, 2007, ss.55-68).

Ayrıca yaptığım araştırmalar, Karagözcü’nün icrasında kendi yaratılışının ve kişisel özelliklerinin de icrasını etkilediğini ortaya koyuyor. Bir oyuncu olarak Karagözcü kendi biyografisinden getirdiği özellikleri perdesine taşır ve performansına özgünlük kazandırır. Her oyuncu canlandığı karakterin “gömleğini giyer.” Üstündeki gömleği taşırken, gömleğin altındaki kendisidir aslında. Bu yüzden rol yaparken kendimizden birşeyler sunarız seyirciye. İşte Karagözcü de kendi karakteristik yapısındaki ve yaratılışındaki özellikleri perdedeki suretlere yükler. Bu da o Karagözcü’ye ait birşey olur; icrada özgünlük diye bir tanımlamadan muhakkak söz edilmelidir. Seyirci bazen bu özgünlüğü sever. Bu kimi zaman Karagözcü’nün mesleğiyle, kimi zaman ses tonuyla, kimi zaman yaşadığı hayatıyla ilintilidir. Mormenekşeli Hüseyin İbrahim “Karagözcü Sadık’ın esas amacı komiklik yapmak ve

eğlendirmektir. Karagözcü Sadık çiftlik sahibiydi; suretleri arasında çiftlik sahibi bir suret de vardı ve konularına çiftlik sorunlarını da dahil etmişti. Mizacı uysal olduğundan Karagöz'ü Hacivat'la kavga ettirip her defasında barıştırırdı. Sadık ayrıca sivil polisti, halk arasına karışır gözlemlerdi ve bu O'nun ölümünden sonra öğrenildi.”

Yaşar İsmailoğlu'nun “O günlerde mikrofon yoktu herşey ağızdan çıkardı, gür bir sesi vardı Karagözcü Kani üstadın. Ayrıca çok güzel bir sesi vardı ve aşk temalı oyunlarda Abdullah Yüce'den şarkılar söylerdi.” şeklindeki ifadeleri bir Karagözcü'nün yaratılıştan sahip olduğu özellikleriyle seyirci üzerinde bıraktığı etkiyi örneklendiriyor.

Karagözcü seyirciyi eksenine oturttuğu için, icrası sırasında seyircinin hoşnut kaldığı şeyleri kimi zaman abartır, kimi zaman uzatır. Yani Karagözcü seyircinin sesine kulak veren kişidir. Ayrıca Karagözcü şanını devam ettirmesi ve daha sonraki gösterilerinde seyircisini kaybetmemesi için de bunu yapardı. Vreçça'lı Vedat Dağışan'ın “Karagöz Hacivat'a kafasıyla vurdukça vuruyor, bizim kahkahalarımız çoğaldıkça Karagözcü daha hızlı vurmaya devam ediyordu.” şeklindeki ifadesinden de bunu anlıyoruz.

Seyircide dikkati üzerine çekmek ve icra sırasında seyirciyi perdeye kilitlemek oyuncunun asli görevidir. İster klasik, ister geleneksel, ister modern bir oyun olsun oyuncunun amacı “kendini izlettirmek” olmalıdır. Performans sırasında büyümlü bir ortam vardır aslında. Seyirci olarak oyuncuların yani Karagözcü'nün nasıl biri olduğunu bilirsiniz. Perdenin gerisinde bir adam vardır ve değneklerle suretleri oynatmaktadır. Ama icra başladıktan kısa bir süre sonra Karagözcü başarılıysa seyirciye bunu unutturur; seyirci Karagözcü'nün kim olduğuyla değil ne yaptığıyla ve nasıl yaptığıyla ilgilenir. Yaşar İsmailoğlu'nun şu cümleleriyle anlatmak istediğimi örneklendirebilirim: “Karagözcü Kani Dayının anımsadığım karakterleri arasında, Dansöz Leyla, Polis, Zennübe, Onbaşı, Karagöz, Hacivat, Papaz, İmam, Bakkal, Meyhaneci, Sarhoş vardır. Ben hep merak ediyordum bu kadar karakteri karıştırmadan nasıl seslendirebiliyordu. Bu merakımı gidermek için yavaşca dayımın yanından sığırlıp perde gerisine geçtim. Ustanın tek başına performansını görünce ona hayran kalmıştım.”

Bir Karagözcü'nün "kendini izlettirme" ilkesi hususunda Hasan Ulubatlı'nın şu cümleleri de örnek teşkil ediyor: "Henüz 7/8 yaşlarındaydım ve bir kaç kez ben de gizlice evden kaçıp Karagöz izlemiştım. Babam çok sertti ve gece evden çıkmamıza izin vermiyordu; ben de evden kaçıp kahvehaneye gidip Karagöz izlemiştım. Çünkü Karagöz oynatan kişi bizi çok eğlendirip güldürüyordu. Çok başarılıydı. O kadar kişiyi nasıl taklit eder diye düşünüp durudum. Başka bir dünyaydı."

Alper Susuzlu da izlediği iki Karagöz performansını "Karagöz ve Hacivat gösterimini ilk kez 1963 yılında Susuz köyünde bir kış gecesi izlemiştım. Camii kahvesinde. Bayramdı. Yaşlı genç, çoluk çocuk, kadın erkek herkes vardı. Karagözcü bir perde çekti; perdenin arkasında Karagöz Hacivat oyununu seyrettik. İkinci izleyişim 1969 yılı ağustosuydu. Bayram değildi; Karagöz Hacivat gösterileri sadece bayramlarda değil, sair zamanlarda da gösterilirdi. Çünkü Karagözcü'nün mesleği idi. Yer Susuz Baf, camii kahvesi. Dil, halkın dili idi. Çarşaf gerildi, lamba yakıldı. Kemane, zurna, def, darbuka ve ud eşliğinde doğaçtan Karagöz Hacivat gösterimi izledik. Daha sonraları metin ile oynatıldığını da öğrendim. O gece şişlerle Karagöz Hacivat gösterisini izledik. Hâlbuki ilk izleyişimde elleriyle oynatıyordu. Ve sadece def ve darbuka sesi vardı. Herhalde ilk izleyişimdeki kumpanya zayıftı." cümleleriyle kıyaslayarak Karagözcü'nün icrası sırasında profesyonellik düzeyinin izleyicide bıraktığı etkiyi değerlendiriyor.

Karagözcü'nün icrasında kendisini sanatçı olarak değerlendirmesi ve profesyonel bir bakış açısıyla işini yapması kuşkusuz performansın hem niteliğini hem de niceliğini etkiliyor. Sanatçı bir kimlikle performansını sergileyen Karagözcü'nün üsluplaştırdığı icrası sayesinde belli bir seyirci kitlesi oluşur. Yaşar İsmailoğlu'nun şu cümlelerine dikkat edin: 'Karagözcü' Kani Kıbrıslılar'ın alayvari tanımlamalarına hiç aldırış etmezdi. Ona 'Karagözcü' lakabı takmıştı Leymosunlular. Ama o hiç yılmadan bir 'sanatçı' olduğunu ve bir sanat icra ettiğinin bilincinde ve de sevgisindeydi. Gösteriye katılanlar şimdi hatırlamıyorum ama çok küçük bir ücret öderdi." Karagözcü Kani'nin Limasolda sevilen ve tercih edilen bir isim olduğu diğer kaynak kişilerimiz tarafından da destekleniyor. İşte burda Karagözcü'nün mesleğini hangi bakış açısıyla icra ettiğiyse ilgilidir. Karagözcü Kani işini parayla yapıyordu, bu zaten

Karagöz'ü meslek olarak yaptığını ve profesyonelliğin bir belirtisi olduğunu da göstermektedir.

Günümüz Karagözcüleri'nden Türkiye'de sanatını icra eden Alpay Ekler sanat anlayışındaki ilkelerini şu cümlelerle aktarıyor: “Ben herkesi seyredemiyorum ama pek çoğu oyun içinedeki sözlerde değişiklik yaparak seyirci arasında bulunan falancaya, filancaya laf gönderdim diye öğünür. Doğrudur ben de rastladım eski ustalarda ama çoğu şehir efsanesidir. Çünkü artık yeni jenerasyonun oyun bilgisi 4-5 oyunu geçmiyor. Tüm külliyyatı, onu bırak en azından 20 oyun bilmeyen son anda hiçbir değişiklik yapamaz. Çünkü bilinen bu hazır oyunlar yeni bir oyun üretme olanağı sağlar. Ve iyi bir usta oyuna bir tek oynatım takımı ile gitmez. Tabi bir de olmazsa olmazım vardır. Ben hiç bir zaman yabancı bir ülkede ya da yabancı seyirciye iyi dercede dil bilmeme rağmen kesinlikle yabancı dilde oyun oynatmam.” Karagözcü ilkeli bir şekilde sanat icra ettiğini seyircisine anlattığı andan itibaren duruşuyla seyircinin zihninde yer de eder.

Karagözcüler'in bir de eğitici taraflarının olması lazım. Sanatçı kişiliklerinin yanında eğitici, öğretici misyonlarıyla seyirciye ulaşmaları gerekmektedir. Özellikle yıllar önce, teknolojinin evlerimize girmediği dönemlerde Karagöz perdesi, televizyon kutusunun işlevini görmekteydi. Karagözcü de bir sanatçıysa; toplumunun önünde giden, halkına yön veren kişi olarak perdeden eğitimci kimliğiyle de seyirciye ulaşmalıydı. Mehmet Ertuğ'un Karagöz'ün Kıbrıs Sosyal Yaşamına Etkileri bildirisinde Karagöz'ün eğitimci tarafına değiniliyor: “Usta karagözcüler, yalnızca oyunlarını sergilemekle yetinmezler; köyde veya oynandıkları yöredeki çarpıklıkları, ince bir mizalı gücüyle oyunlarına yansıtır; izleyenleri etkiler, hatta eğitirdi. Yapılan espiriler genellikle çok beğenilir; günlük yaşamda. Kişiler arası ilişkilerde halk tarafından kullanılırdı.” Ve bu eğitim yediden yetmişe herkes için geçerli, çünkü Karagöz'ün seyircisi yediden yetmişe “herkes” olmuştur.

2.4. KARAGÖZCÜ'NÜN VASIFLARI

Karagözcü daha önce de belirttiğim gibi engin bilgi birikimine sahip olmalıdır ki farklı konuları anlatıp ilgiyi üzerinde tutabilsin. Hazır cevap, kıvrak zekalı ve mizah anlayışı güçlü olmalıdır. Tüm bunlardan önce doğaçlama yeteneğine sahip olmalıdır. Gezdiklerini, duyduklarını, gördüklerini ve yaratıcılık yeteneğini kullanarak doğaçlama yapabilmelidir. Tarih, coğrafya, edebiyat, psikoloji, siyaset gibi bilim dallarından yararlanarak bilgi vermeli eğitime, eğlendirme gibi misyonlarını yerine getirmelidir. Halkın nabzını tutabilmeli, seyircinin hislerine tercüman olabilmeli, yaşadığı coğrafyayı iyi tanımalıdır. Bunun yanında suretlere hayat verebilmek için toplumdaki insan tiplerini iyi analiz edebilmeli ve ses değişikliğini yapabilmelidir. Yani taklit yeteneği bir Karagözcü için büyük bir vasıftır.

“Meddahlık, Kukla, Karagöz, Orta Oyunu, Tuluat Tiyatrosu, Köylü Oyunlarını birleştiren ortak yönleri “seyirlik” oluşlarıdır. Bunlar birer gösteridir. Bir yanda seyirciler, bir yanda da aktörleri vardır. Tek aktörlü olsun (meddahlık, karagöz, kukla gibi), çok aktörlü olsun (orta-oyunu, köylü oyunları, tuluat tiyatrosu gibi)ö aktörleri ister canlı olsun, ister cansız suretler olsun. Taklit bu oyunların en önemli öğelerinden biridir; o kadar ki Metin And’ın belirttiği gibi taklit kelimesi bu sanat geleneğinde “temsil” anlamını almıştır. Karagözle orta-oyununda Acem, Kastamonulu, Tiryaki, Çelebi, Firenk... taklidi gibi. Seyirlik halk oyunlarında “söz” başka sanat gösterilerine bir “dayanak” vazifesi görmekten ileri gitmez. Onun için de bu oyunların önceden hazırlanmış, yazılmış, ezberlenmiş metinleri yoktur. Aktör, gayet basit olan bir eylem-çizgisini izleyerek geleneğin istediği, hiç değişmeden belli yerlerde söylenen birtakım kalıpların dışında her şeyi irticalle söylemekle serbesttir” (Boratav, 1997).

Karagözcü seyirciyi avcunda tutabilmelidir; deyim, masal, fıkra, atasözü, tekerleme, efsane gibi halk edebiyatı türlerinden örneklemeler yapabilmelidir. Karagözcü’nün dili başlı başına çok önemlidir; anlaşılır bir şekilde konuşmalı, dikkati çekecek ifadeler kullanmalı, sürçi lisan yapmamalıdır. Anlatıma dayalı tüm gösteri sanatlarında olduğu gibi Karagöz’de de “sürçi lisan ettikse affola” şeklinde bitmesi Karagözcü’nün dilinin önemini ortaya koyuyor; ayrıca seyirciye ne kadar kıymet verdiğini göstermektedir.. Fuad Köprülü’nün verdiği şu örnek Karagözcü’nün konuşma sanatına ne kadar önem

verdiğini gösteriyor: “Hafız Bey Selim-i Salis’in huzurunda bir gece hayal oynatırken, oyun Karagöz’ün Ağalığı olup, kethüdası Hacivat Çelebi bir takım köleler ve cariyeler mübaya’a ederek, Karagöz Ağa’nın konağına getirir. Ağ, kölelerden birinin ismi Selim olduğunu tahkik etmesi üzerine yüksek sada ile ‘Selim!’ diye çağırır. Hakan-ı müşarileyh de bera-yı latife ‘Lebbeyk!...’ cevabını verir. Müteakıben Hacivat, Karagöz’ün karşısına gelip ‘Ey Karagöz huzur-ı şahanede bir sürc-i lisan ettin ki fimaba’d afvı kabil değildir. Şevket-meab efendimiz sana Hacc’a ruhsat buyurdular. Artık tevbekar olup Hacc’a gideceksin!’ der ve derhal perdenin arkasındaki şem’ayı püf diye söndürür. Zat-ı şahane telaş edip: ‘Hafız, vallahi gücenmedim, muradım bir latife idi. Kesme, oyuna devam eyle!’ buyururlarsa da Hafız ısrar eder ve tevbe edip, Hacc’a gider” (Köprülü, 1989, ss.409-410).

2.5. Karagöz’de Anlatı Türü; Mani, Tekerleme ve Bilmece

“Anlatı türüyle Karagöz ve Orta-oyunu arasındaki yakınlık özellikle bu türlerin belli başlı tipleri karşılaştırınca daha çok göze çarpar. Karagöz, masalların, fıkraların ve halk hikâyelerinin başlıca kişileri olan tiplerin bir bileşimi gibidir; fıkraların Nasreddin Hocasından, Bektaşisinden, masalların ve hikâyelerin Keloğlan ve Kösesinden ona bir çok çizgiler geçmiştir. Halk anlatı geleneğinin bu tiplerinin belirli kişilikleri –olumlu ve olumsuz yönleriyle- halktan basit insanlar oluşları ve haksızlık işlemeğe kalkışan güçlü kişilerle didişmeleridir.

Karagözle orta-oyununun halk anlatı türlerinden özellikle masaldan aldıkları en önemli öge tekerlemedir. Masalda olduğu bu oyunlarda da tekerleme iki çeşit gösterir ve iki ayrı vazifesi vardır. Birincisi masalın gerçek dışı birşey olduğunu hatırlatmak için söylenen tekerleme; karagözde bunun yerini oyun başlamadan çok önce, seyircilerin gelip perdenin karşısına oturdukları zaman dikkatlerini çekmek için konulan “göstermelik” almıştır. Bu, bir türlü, seyircinin merakını gıcıklayacak, hayalini kamçılayacak araçtır; masal başı tekerlemesi de bunu yapar. Bir de Karagöz’le Hacivat’ın karşılıklı konuşmaları sırasında, çoğu kez Karagöz’ün payına düşen, olmayacak bir maceranın anlatılmasından ibaret olan tekerleme; masalarda da

bunun karşılığı vardır. Bu çoğu kez bir rüyanın gerçekmiş gibi anlatılmasıdır (Boratav, 1997).

Karagöz oyunlarında muhavere bölümünde Hacivat ve Karagöz kavga ettikten sonra “Hacivat’ın gelip sırt üstü uzanıp:

Hey anam hey

Gündüzler gece değil

Olsa gündüzümüz gibi gece

Yar bana bir eğlence

Yar bana bir eğlence

Hey anam hey” biçiminde söyledikleriyle, oyun sonunda:

Yıktın perdeyi eyledin viran

Varayım sahibine haber vereyim heman” biçiminde söylenen tekerlemelerdir (Yardımcı, 1999).

Aşar Ustaoğlu’ndan elde ettiğimiz bilgiye göre 1940’lı-50’li yıllarda Kunduracı Cemal Usta’nın 'perde kurdum şema yaptım" diye başlayan tekerlemesi de unutulmamalıdır çünkü bu tekerleme Karagöz tiyatrosunu özetliyor. Beyaz perde ve perdede can bulan suretler.

Ayrıca Selçuk Ertaç da Rum Karagözcü’nün pek çok şarkı türkü söyledikten sonra perdeye Kız suretini getirdiği zaman “Ah bre Rusu Rusu, Ne geyersan sana yakışır” tekerlemesini söylediğini ve bu tekerlemenin Karagözcü’nün nakaratı olduğunu belirtiyor. Kaynak kişimiz, Rus kadınlarının güzelliğinden bahsedilen ve Kız suretiyle tanımlanan bu tekerlemenin ardından Karagözcü’nün Rumca pek çok mani söylediğini de sözlerine ekliyor.

1950-54 yılları arasında Akçay'da devamlı şekilde kahvehanelerde Karagöz izleyen Muzaffer Sevimli "Karagözcü, mesel şeklinde konuşup araya maniler ve tekerlemeler serpiştiriyordu." bilgisini vermiştir.

Mustafa Arkınel, 1950-60 yılları arasında Gandu'da bazen kahvehanelerde bazen berber dükkânının kapısının önüne çekilen beyaz perdede izlediği Karagöz'de "Tekerlemeler ve maniler vardı." dedi. Ayşın Tancer de 1980'li yılların sonunda Namık Kemal Lisesi'nin müsameresinde "Suretler konuşturulup maniler okutulurdu." demiştir.

Alper Susuzlu da 1969 yılının Ağustos ayında Baf'ın Susuz köyünde, camii avlusunda izlediği Karagöz için "... Karagöz ve Hacivat konuşmalarını kaidelerle sürdürdüler. Manisel bir tarzdı. İlginç gelmişti." diyerek şiirsel bir üslupla manilerin Karagöz'de önemli bir anlatım türü olduğunu vurgulamıştır.

Araştırmalar Kıbrıs'taki Karagöz'de mani türünün çokça kullanıldığını, Karagöz'le Hacivat'ın zıt kişiliklerini göstermek için mani türünü kullanarak atışıklarını ve bunun seyircide büyük etki bıraktığını ortaya koyuyor. Fakat bu manilerin neler olduğu konusunda kaynak kişilerin hafızlarında bizi aydınlatacak bilgilere ulaşamadım.

Tekerleme, mani yanında bilmeceyi de unutmamak gerekir. Karagöz oyunlarında dikkat çekme yöntemi olarak kullanılan bilmece seyirciyi oyuna çekme ve düşüncelerini sağlama adına önemli bir görevi de yerine getiriyor. Bakınız kaynak kişi Limasol'lu Ertan Namıkkemaloğlu Karagöz'deki bilmece serüvenini şöyle anlatıyor: "Kambur sakallı iki kişi... At arabası, eşek, kazanlar, tekneler vs. vardı. Bir çarşafın ardında birisi tahtayı güm güm vurup deeh derdi; Karagöz sahneye çıkardı. Sonra Hacivat gelir, birbirlerini kafalarıyla iterler; sonra Karagöz Hacivat'a sana bir soru sorayım, bilirsen köprüden geç der. 'On ayaklı üç başlı yarısı yenir, yarısı yenmez' nedir diye bilmeceyi sorar; Hacivat bilmez. Karagöz'le Hacivat kavgaya tutuşurlar; sonra Karagözcü tahtaya vurur ve ardından tepsi ile para toplardı."

Karagöz birçok edebiyat türünü bünyesinde barındıran ve bu türlerle anlatımını kuvvetlendiren Geleneksel Türk Tiyatrosu türleri arasında özellikle "atışma"

tekniğiyle yerini almıştır. Karagöz Hacivat deniliği zaman akıllara ilk gelen iki zıt insanın laf yarışına girerek karşılıklı atışmasıdır.

2.6. KARAGÖZ'ÜN İZLEYİCİ KİTLESİ VE MEKÂNLARI

Karagöz Kıbrıs'ta kışlık veya açık hava sinemalarında, spor kulüperinde, köy meydanlarında, panayırlarda, evlerin bahçelerinde, develik denilen yüksek tavanlı odalarda, berber/kundura gibi dükkânlarda ve kahvehanelerde oynatılan geleneksel bir halk tiyatrosu türüdür. İcracı ve izleyici kadar icranın nerde yapıldığı üzerinde durulması gereken bir konudur. Mekânlar seyirciyle icracıyı aynı noktada buluşturduğu için kesinlikle göz ardı edilmemelidir. Oynatılan mekânın bir köşesine, penceresine, sinema perdesine veya duvarına beyaz bir perde çekilir. Mum, gaz lambası ve elektrikli sıralamasıyla perde aydınlatılır. Bir kutlama çerçevesinde düğünlerde, sünnetlerde, bayramlarda, panayırlarda icra edilen Karagöz performansı coşku ve tek vücut halinde izlenir. Evlerin bahçeleri, kahvehaneler daha küçük yerler olduğu için seyircinin birbirine yakın olmasına, samimi bir atmosferin yaratılmasına, Karagöz oynatılırken hoşnutluk ve hoşnutsuzluk durumlarında kendi aralarında bir takım el kol hareketleriyle birbirlerine dokunmalarına, konuşmalarına vesile olur. Tüm bunlar Karagöz'ün oynatıldığı mekânın izleyici ve doğal olarak Karagözcü üzerindeki performansını etkilemiş olur. Meydanlarda oyatılan bir Karagöz'e ise başlı başına coşku hâkimdir; çünkü kalabalıktan yükselen kahkaha sesi Karagözcü'nün icrasını daha coşkulu yapmasına vesile olur. Araştırmalar, Karagöz icrasının halkın paylaşım gücünü artırdığını, samimiyet ilişkisini doğurduğunu göstermektedir.

“Türk Karagözünün boyutları çok büyük bir salonda çok kalabalık seyircinin rahatça görmesine elverişli değildi; evlerin sofalarında, sünnet düğünleri vesilesiyle bahçelerde ve kahvelerde en çok 50-60 kişilik bir seyirci topluluğuna uygun bir gösteridir Karagöz” (Boratav, 1997).

İzleyici kitlesi daha önce de belirttiğimiz gibi kadın, erkek ve çocuklardan oluşurdu. Ve yine yukarı da belirttiğim gibi yediden yetmişe herkes Karagöz'ün seyircisi idi. Oyun duruma göre kimi zaman erkeklere, kimi zaman kadınlara, kimi zaman

çocuklara, kimi zaman da hepsine birden oynatılıyordu. Ve seyirci kitlesine göre oyun bazı farklılıklar gösteriyordu, hatta pek çok şey değişebiliyordu. Bakınız icra sırasında aynı özellikleri sergilenen Aşık geleneğinin ülkemizde, Karagöz’le bulunduğu ortak noktasına: “Aşıkların destanlarını söyledikleri dinleyici kitlenin özelliği destanların şeklinde, hacmine, uzunluğuna veya kısalığına neden olabilir. Aşık, dinleyicisinin anlattıklarından hoşnut olmadığını veya dinlemeye istekli olmadığını anladığı zaman uzun tanımlayıcı formüllerden başlayarak destanı kısaltmaya veya bunun tersi bir durum olduğunda da aynı formülleri kullanarak uzatmaya eğilimlidir. Bu nedenle aynı destanın aynı aşık tarafından söylenenlerinde bile sonuç ve uzunluk-kısalık itibarıyla farklılıklar oluşmaktadır. Bütün bunlar dinleyiciye bağlı olarak meydana gelen değişimlerdir ve aynı zamanda her icra, aşığın dramatik kabiliyetinin sanatını icra etmede dinleyiciyi kurduğu iletişim ile şekillendirip değiştirebilme hünerinin test edilmesi olarak da değerlendirilebilir” (Çobanoğlu, 1998).

Kaynak kişilerden elde ettiğimiz bilgilere göre civar köylerden gelen kişiler, bazen de Rumlar Karagöz izlemek için hazır bulunurdu. Erkeklerin ön saflarda sandalyelerinde oturarak izlediği Karagöz’ü kadınlar arkada ayakta izlemekteydi. Sırf kadınlar arasında oynatılan Karagöz’de dinimiz gereği ‘ayıp sayıldığı’ için erkeklerin bulunmadığı da belirtilmektedir. Yaptığım araştırmalar haremlik ve selamlık ölçütünün Kıbrıs’ta pek az görüldüğünü de ortaya koyuyor. Şükrü Elçin’in bu konuyla ilgili verdiği bilgiler izleyici kitlesi ve mekân konusunda Türkiye ile ortak bir özellik sergilediğimizi gösterir: “Seyirci Topluluğu: Kadın erkek, genç, yaşlı herkes ve hussusiyle eğlenceden hoşlananlar bilet veya kılık-kıyafet endişesi duymadan amatör ve nadir olarak profesyonel erkek sanatkarların hazırladıkları oyunlara tabii olarak katılırlar.

Açık yerlerde, meydanlarda oynanan oyunlara, davetli olsun olmasın, canı isteyen her köylü gelebilir. Seyir yerinde erkekler önde, kadınlar arkada olmak üzere oyunu takip ederler. Kadınların erkeklerden az çok ayrı kalmaları, İslami telakkilerle eski Türk inançlarının neticesidir. Seyirciler oyunları yerde, toprakta; kilim, çul, taş, semer, ağaç, kütük, çit, saman yığını ve duvar gibi eşya ve maddelerin üzerinde oturarak seyrederek. Ayakta, daha ziyade kadınlar olmak üzere, seyredenlere de rastlanır.

Kapalı yerlerde seyirci durumu, oyun yerinin büyüklüğü, küçüklüğü gibi maddi şartlara bağlı olarak değişir. Bu takdirde davetliler ön plandaki yerlerini alırlar. Köylülerin açık veya kapalı yerlerdeki seyirci gruplarına komşu köylerden gelen misafirler de katılırlar.

Kadınlar Kutsi Tecer'in ve bizim birçok tesbitlerimize göre kendi aralarında oynarlar. Kadınların kapalı yerde oynadıkları oyunların seyircileri yalnız kadınlardır. Erkeklerin kadın oyunlarında bulunmaları gelenek ve göreneğe göre yakışık kalmaz; terbiye icabı yasaktır” (Elçin, 1977, s.80).

Karagöz ve diğer geleneksel Türk tiyatrosu türlerinin seyircisi için genel bir sınıflandırma yapacak olursa bilgilerimiz ışığında bu izleyici kitlesinin her kesimden insan olduğunu söylemek mümkündür. Bazen köy meydanlarında, bazen köşe başlarında, bazen de kahvehanelerde oynatılan Karagöz'ün her kesime hitap edebilecek kadar zengin bir tiyatro türü olduğunu; hatta Karagözcü'nün de bu nedenle hem eğitim, hem sanat hem de mizah alanlarında yetenekli biri olduğunu vurgulayabiliriz. Umay Günay'ın Aşıklar'la ilgili verdiği şu bilgi tıpkı Karagöz'ü anlatıyor: “Âşıklar eğitimciliği ve sanat temsilciliğini üstlenmişlerdir. Âşık Edebiyatının bazı araştırmacıların ifade ettiği gibi bir zümre edebiyatı olduğunu söylemek zordur. Bu edebiyatın temsilcileri ve dinleyicileri Divan Edebiyatı mensuplarında olduğu gibi toplumda ayrı bir yer işgal etmezler. Âşıkların, Osmanlı İmparatorluğunun her tarafında gezdikleri zengin konaklarında, saraylarda, tekkelerde, fakir köylerde, kasaba ve kahvehanelerde göründükleri bilinmektedir” (Günay, 1999).

Kaynak kişilerden elde ettiğimi bilgilere göre Kıbrıs'ta Karagöz'ün en çok kahvehanelerde oynatıldığı bilgisine vardım, bu yüzden de Karagöz ve Kahvehane ilişkisiyle ilgili alt başlık açmak daha yararlı olacaktır.

2.6.1. Karagöz ve Kahvehaneler

Kıbrıs'ta Karagöz'ün çoğunlukla oynatıldığı başlıca mekân kahvehanelerdi. Kıbrıs'ta kahvehane kültürü hala devam etmekte olan bir gelenektir. Kahvehaneler erkek odaklı mekânlardır ve kahve bahanesiyle sohbet etmek, boş vakitleri iskambil kâğıtlarıyla ve tavla gibi oyunlarla geçirmek için uğrak yer olarak kullanılan işlevsel bir yapıdır. Elde ettiğimiz bilgiler kahvehanelerde geçmiş yıllarda devlet büyüklerinin ve yurt dışından gelen artislerin ağırlandığı mekânlar arasında olduğunu göstermektedir. Dahası elde ettiğim bilgiler, bu kahvehanelerdeki herkesin mesleği ve bilgisi ne olursa olsun eşit şartlar altında sohbet ettiklerini, ilişki kurduklarını ve kaynaşma içerisinde olduklarını ortaya koyuyor. İşte Karagöz de halk yaşamında önemli bir yere sahip, insanların buralardan başka gidecek başka yerinin olmadığı kahvehanelerde seyirciyle buluşuyordu. Dahası bazı kahvehaneler, bazı yerleşim yerlerinde Karagöz oyunu sırasında kadınların da erkeklerle yer aldığı bir mekândı.

Baf kasabasından Aysel Ircad “Karagöz kahvehanelerde oynatılıyormuş. Kadınlar çarşafı olmalarına rağmen erkeklerle birlikte izliyorlarmış; tutuculuk pek yoktu Baf'ta. Arap ülkelerinden gelen dansözler kahvehanelerde göbek dansı oynarlardı; çiftetelli de yapıldıktan sonra Karagöz gösterisi başlardı.” şeklinde konuştu.

Mormenekşeli Hüseyin İbrahim “Karagözcü Sadık, Rum kahvesinde gösterilerini yapardı. Türk-Rum karışık; kadın, erkek, çocuk birlikte izlerdik.” bilgisini verdi.

Yine Larnakalı Hüseyin Duyar da “Karagözü kahvehanelerde kadın erkek çocuk karışık izliyorduk.” diyerek ahlaki değerlerin ve “ayıp” kavramının Karagöz eğlencesinin önüne geçemediğini de göstermektedir. Ya da başka bir pencereden bakacak olursak Kıbrıs'ın bazı yerleşim yerleri muhafazakâr bir tablo sergilememekteydi.

Prof Dr Özkul Çobanoğlu “Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Günümüz Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri” isimli makalesinde şu bilgileri verir: “Albert B Lord Yugoslavya'da erkeklerin yakın zamanlara (1930'lardan 1960'lara) kadar en önemli eğlence formu olan epik destanların icra edildiği bağlamları ve icra töresini ise şu şekilde belirlemiştir: Küçük kasabalarda, köylerde ve bazen de (düğün törenleri

esnasında) evlerde icra edilmektedir. Evler dışındaki icralar kahvehanelerde tamamen erkeklerden oluşan bir dinleyici topluluğu (kahvehaneler kadınlrın girmesi yasaktır) önünde icra edilir.

Âşıkların sanatlarını icra ettikleri kahvehanelere devam eden müşterilerin genel nitelikleri kasabanın halkı ile çevre köylerden kahve veya rakı içmeğe ve destan dinleyip eğlenmeğe gelen çiftçilerle, işleri gereği şehirlerarası yolculuk yapan tüccarlar ve kervancılar oluşturmaktadır” (Çobanoğlu, 1998).

Karagöz ve Aşık Tarzı, Performans Teori noktasında pek çok ortak noktada birleşirler. Bu bağlamda yukarıdaki bilgi bir coğrafyanın kendi içindeki gelenek ve adetlerinin seyirci üzerindeki belirleyiciliğini göstermektedir. Yugoslavya’daki kahvehanelere giremeyen kadın seyirciler, Kıbrıs’ta geri planda dahi olsa aynı çatı altında belli bir icranın izleyici kitlesi olabiliyor.

“Âşık tarzı destanların sözlü kültür ortamında en yaygın olarak icra edildiği anların başında yer alan kahvehaneler kuruluşlarından itibaren cemiyetin geneline açık yerlerdir. Bu nedenle kahvehanelerde sanatını icra eden başarılı bir aşık dinleyicisinin heterojen özelliklerini göz önünde bulundurarak asker, esnaf, zengin, fakir herhangi bir gruba ayrıcalık tanımamak zorundadır. Dahası kahvehanede bulunan herkesi birbirine eşit ve mesafeli bir hitapla kucaklayarak gerçekleştireceği icra aşığın icradan nihayi beklentisi olan ekonomik kazanca ve şöhret kazanmayla doğrudan ilişkili stratejik bir gerekliliktir ve yer aldığı bağlamda son derece işlevseldir” (Çobanoğlu, 2000, s.278).

Karagözcü de tıpkı Âşıklar gibi kahvehanelerde sanatını icra ederken, seyirciye aynı tutum ve davranışla yaklaşarak ortak özellik sergilerler. Seyirci memnuniyeti son derece önemlidir; bu yaklaşım günümüz özel tiyatroların yapısıyla ilişkilendirilebilir aslında. Tıpkı özel tiyatrolarda olduğu gibi Karagözcü de seyircisinin beğenisini, ilgisini ve sevgisini kazanmalıdır ki gişe sonucu gayet iyi sonuç versin. İzleyici memnuniyeti bol kazancı beraberinde getirir.

“Müslümanlar (Boşnak-Türkler) arasında Ramazan ayında kahvehaneler aylarca önceden bir âşık ile anlaşma yaparlar ve aynı şehirde birden fazla âşık kahvesi varsa

daha iyi ve meşhur bir aşıkı getirebilmek ve dolayısıyla daha fazla kar için kahvehaneler arasında rekabet ortaya çıkar” (Çobanoğlu, 1998).

Kıbrıs'ta da Ramazan ayında Karagöz oynatıldığını ve kahvehanelerin dolup taşıdığını, bazı temsillerin arkası yarın dediğimiz tarzda gecelerce devam ettiğini; bölgedeki kahvehaneler arasında Karagözcü'nün itibarı ve yeteneği doğrultusunda rekabet içine girdiklerini söylemek mümkündür.

Yine elde ettiğimiz bilgiler Karagöz'ün kahvehanelerde oynatılmasının, günümüzün organizasyon anlayışıyla değerlendirildiği sonucu da ortaya çıkmıştır. Karagözcü gelmeden önce hangi kahvehanede gösteri yapacağı halk ağzından reklam edilir ve meraklı izleyici kitlesi zamanında hazır bulunurdu. Kıbrıs'ta kahvehaneler böyle bir halk tiyatrosu geleneğine tanıklık yapan sosyal bir yerdi. Normal zamanlarda sadece erkeklerin sohbet yeri olan kahvehaneler, Karagöz tiyatrosu oynatılacağı zaman kadın ve çocuklara da kapılarını açmaktaydı. Karagöz'ün çoğunlukla kahvehanelerde oynatılması özelliği de Türkiye'deki Karagöz kahvehane bağlantısıyla eşdeğerdir.

“Kahvehanelerin kısa süre bir edebi forum niteliği kazanmasının başlıca nedenleri o güne kadar tekkeler ile paşa ve ağa konaklarından yahut selamlıklardan başka bir araya gelinecek umuma açık veya bağımsız bir sosyalleşme zemini yahut daha doğru bir ifadeyle dindışı sosyal bir kurum yokluğudur. Söz konusu ağa ve paşa konakları ve selamlıkları ise son tahlilde genel anlamda umuma açık mekan değildirler. Tekkeler ve medreseler ise şeyh ve ulemanın kontrolünde dini mahiyette kurumlardır.

Kahvehanelerle yukardaki kurumlara alternatif bir kurum ortaya çıkar. Türk ve müslümanların herhangi bir yerli, yabancı, mezhep, meşrep, hami, zengin, fakir ayrımına ayın, zikir icrasına tabi olmaksızın bir araya gelip yarenlik edebileceği hoşça vakit geçirebileceği dini olmayan bir merkezdir kahvehaneler. Bu yeni kurum söz konusu din dışı nedenlerle bir araya gelme ve eğlenme hoşça vakit geçirme özelliklerine dayalı olarak bir edebi forum niteliği kazanır” (Çobanoğlu, 2000, s.133).

Kahvehaneler, o bölgedeki tüm halk tarafından bilinen yerlerdi. Ortak bir mekândı. Hele büyük oldu mu Karagözcü tarafından daha çok tercih edilmekteydi; çünkü daha büyük bir kahvehane daha çok seyirci, daha çok kazanç demektir. Kimi zaman

Karagözcü'leri geceleyin ağırlayan bu mekânlar sosyal bir görevi yerine getiriyordu. Adeta buluşma yeri gibi paylaşımı, kaynaşmayı, dayanışmayı sağlıyordu. Günümüzün barları, pubları, diskoları, cafeleri, alış veriş merkezlerinin restoranlarının hepsi demektir kahvehaneler; beş on masa, beş on sandalye ve bolca sohbet. Karagözcü perdesini kurar, suretler perdeye yansır ve halk hep beraber kısa bir yolculuğa çıkar. Birlikte güler, birlikte coşar. Kahvehaneler sadece Karagözcüler'in değil, meddahların, âşıkların da performans sergiledikleri mekânlardı.

Yard. Doç. Dr Dilaver Düzgün 'ün Erzurum'da Aşık Kahvehanesi Geleneği makalesinde şöyle diyor: "Aşıklar içinde buldukları toplumun duygu ve düşüncelerini dile getirdikleri, böylece insanların problemlerine tercüman oldukları için, halk arasında büyük rağbet görmüşlerdir. Aşk, kahramanlık ve sosyal sorunlar başta olmak üzere her konuda topluma ince bir dikkatle yaklaşan, sonra bu dikkatlerini şiir veya hikâyeye halinde ortaya koyan âşıklar bunları çeşitli vesilelerle topluma arz etme imkânı yakalamaya çalışmışlardır. Bu fırsatın doğduğu en uygun yerler de kahvehaneler olmuştur. Kahvehaneler yakın zamanlara kadar insanların serbest vakitlerini değerlendirdikleri bir mekân olmaktan başka, müdavimlerini kültürel açıdan besleyen, duygu yönünü tatmin eden, sözlü kültür geleneğinin geniş kitlelere ve gelecek nesillere aktarılmasını sağlayan bir müesseseye konumundaydı. Bu kültür müesseselerinin de ilk akla gelen eğitimcileri de âşıklardı. Aşık bir yandan köy oturma odalarında, düğünlerde, çeşitli dost meclislerinde sanatlarını icra ederken, öbür yandan şehir merkezlerindeki belli başlı kahveleri mekân tutmuşlar, buralarda kendilerini ilgi ile izleyen insanlarla beraber olmuşlardır.

Âşıklar kahvesi hem geleneğin icra edildiği, hem de yeni âşıkların yetiştirildiği bir ocaktır. Kahvede dinleyiciler hazır olunca âşıklardan biri sazını alarak kendisi için ayrılan kürsüye yahut masalardan birinin üzerine konulan sandalyeye oturur ve programa başlar. Saz eşliğinde söylenen şiirlerin belli bir sırası vardır. Âşık Mevlüt İhsani bu sırayı şöyle belirliyor: Önce bir divan söylenir, arkasından bey usulü, güzelleme, yanık Kerem eklenir. Araya bir setan konulur. Bundan sonra âşık, istediğini söyler, en sonunda Köroğlu söylenir. Destandan sonra dinleyici istekleri yerine getirilir. İsteklerin yerine getirilmesi sırasında uyulması gereken önemli

kurallardan biri de aşığa bahşış verilmesidir. Aşığın motivasyonu açısından son derece yararlıdır. Dinleyici istekleri arasında aşk, gurbet ve nasihat şiirlerinin çokluğu da dikkat çekiyor. Dinleyicilerden bir kısmı, âşık tarafından kendileri için bir şiir söylenmesini istemektedir. Böyle durumlarda çoğu kez âşık, dinleyiciyi önceden tanımaktadır. Onun kişiliğini, birtakım özelliklerini, o gün yaşadığı sıkıntıları bilir ve onun hoşuna gidecek, haline tercüman olacak şiirleri söyler. Programını sürdüren âşık, kendisine yakın hissettiği birini dinleyiciler arasında görünce kendiliğinden bir şiir söyler. Bu şiirler çoğu kez methedici nitelikte olur. Adına şiir söylenen kişi de hemen bahşış verme ihtiyacını hisseder.

Âşıklar sadece saz eşliğinde manzum eserlerini sunmakla yetinmezler. Şiirlerin arasında dinleyicilerle sohbet ederler. İyiliği, doğruluğu tavsiye eden nasihatlerde bulunurlar, fıkra anlatırlar, başlarından geçmiş herhangi bir olayı dinleyicilere naklederler. Böylece âşıkla dinleyici arasında sağlam bir diyalog kurmuş olur. Âşıklar bazen de bir halk hikâyesi örneği verirler. ” (Düzgün, 1998, ss.205-218).

Karagözcü de tıpkı Âşıklar gibi kahvehanede icrasına başlar, belli bir sıralama içinde oynattığı Karagöz dinleyiciye göre şekillenir. Hele aralarında tanıdık ya da kahvehanenin müdavimlerinden birileri varsa Karagözcü'den payını alır; böylece dinleyici ve Karagöz arasında bir ilişki kurulur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARAGÖZ'ÜN KOMEDİ TÜRLERİYLE İLİŞKİSİ VE DİLİ

3.1. KARAGÖZ'LE EPİK TİYATRO'NUN İLİŞKİSİ

Karagöz Tiyatros'nun icrası Epik Tiyatro kavramı etrafında değerlendirildiğinde, Karagözcü'nün metniyle seyirci paslaşması daha iyi açıklanabilir. “Epik tiyatronun ne olduğunu anlayabilmek için en iyi yöntem, onu dramatik/Aristotelesçi tiyatro ile karşılaştırmaktır. Epik tiyatro alışagelenen tiyatro anlayışından farklıdır. Piscator'un politik tiyatro anlayışından beslendiği için toplumsal ve politik konuları ele alan, seyircinin bu konular üzerinde düşünüp fikir yürütmesini; tartışmasını, yargıya varmasını sağlayan, bilgilendirici, tezli, taraflı eleştirel-gerçekçi ve diyalektik bir tiyatro anlayışıdır. Brecht'in epik tiyatro anlayışında, dramatik tiyatrodan farklı olarak izleyici oyunun içinde değil, dışındadır. Olayları izler, eleştirir ve sonunda bir yargıya varır. Hiçbir zaman oyunun içinde kaybolup gitmez. Uyanık ve dikkatlidir. Oyun yazarı seyircinin dikkatini canlı tutmak için birtakım taktik ve tekniklerden yararlanır. Afiş, film, slogan, müzik, hoparlör ve projeksiyon kullanılarak oyunun akışı kesildiği için, seyirci daima uyanık tutulur. Projeksiyonla sahneye yansıtılan belgeler oyun kişilerinin söylediklerini desteklemeye ya da çürütmeye, soyutu somutlaştırmaya yarar. Epik tiyatronun her sahnesi, dramatik tiyatrodan olduğu gibi birbiriyle bağlantılı değil, tam tersine kendi başına bağlantısızdır. Bu nedenle epik oyun seyircisi oyunun içinde kaybolup gitmez, dikkatini daima uyanık tutar, eleştirir, inceler. Türk oyun yazarı ve seyircisi için yeni bir biçim gibi görünen epik tiyatroya, geleneksel tiyatromuzun göstermecisi / açık biçim yöntemini kullandığı için, Türk seyircisi yabancı değildir” (Doğan, 2009).

Tıpkı Epik tiyatro anlayışında olduğu gibi Karagöz'de de siyasi taşlamalar, yergiler, hükümet sorunları izleyicilere aktarılır; bu siyasi taşlama izleyicinin tavrı ve tepkisi doğrultusunda dallanıp budaklandırılır ya da kısa kesilir. Bu bağlamda seyircinin

olayı izlediğini, sesini yükselterek ya da aktarılanlara cevap vererek düşündüğünü, fikir ürettiğini ve bir sonuca vardığını söylemek mümkündür.

Baf'lı Selçuk Ertaç “Karagözcü Rum; izleyiciler ise hem Türk hem de Rum'du. Karagözcü'nün zaman zaman Türkler'e atıfta bulunduğu ve kahramanlarını Rum olarak gösterdiği oluyordu.” diyerek “Karagöz'ün ana konusu hep aşktı. Her zaman Rum genci Türk kızına âşık olurdu.” cümlesine de yer veriyor. Bu noktadan hareketle Türkler'le Rumlar'ın Karagöz'ü birlikte izledikleri bir mekânda kalkıp da bir Rum Karagözcü'nün kahramanları hep Rum olarak göstermesi başlı başına milleyetçilik anlamına gelir. Dahası ortada bir aşk olsa da her zaman Rum gencinin Türk kızına âşık olması; erkeğin gücünü ortaya koyarak yine kendilerini güçlü göstermesi anlamına gelir. Bu bağlamda Selçuk Ertaç'ın aktardıklarından yola çıkarak Karagöz'de ciddi anlamda siyasi bir taşlamanın olduğu ortaya çıkmaktadır.

Projeksiyon noktasında ise bire bir Epik tiyatro ile örtüşen Karagöz, bu yansımanın seyirciye ulaşan en somut kısmını kahramanlarıyla gerçekleştirir. Üstelik bunu birbirinden bağımsız epizotları hünerli bir şekilde arka arkaya söyleyerek yapar. Her bir epizot bir düğümdür; her düğüm ise yeni bir dikkat noktasıdır izleyici için. Unutulmaması gereken bir diğer dikkat çekme yöntemi de Karagöz perdesinde kullanılan tef müzik aletidir. Bu aletin sesi bir uyarıcı gibi izleyiciyi perdeye bağlar; dahası coşkuyu sağlar, olay akışına yön verir. Mağusa'lı Ayşın Tancer'in “Suretler birbirine vurduğunda veya çarpıştığında tef sesi çıkıyordu.” şeklindeki paylaşımı, Çınarlı'lı Kemal Latif'in “Şarkı, türkü, def vardı ama def görünmeden arkadan efekt olarak verirlerdi.” aktarımı ve Sazlıköy'lü Hasan Yiğittürk'ün “Karagözcü'nün darbukası vardı ve Karagözcü darbukaya vurarak Karagöz'le Hacivat'ı dövüştürdü; bazen de hikayeden hikayeye geçerken darbukaya vururdu.” cümlesi epik tiyatrodaki müzik unsurunun Karagöz'de çok etkin bir şekilde yer aldığını göstermektedir.

Karagöz'de Epik tiyatrodaki olduğu gibi seyirci ruhu canlı tutulur, uyuşturulmaz; seyircinin, zaman zaman anlatılanlar karşısında duyduklarını yadırgaması bile beklenir. Bu yadırgama aktarılan metne daha çok bağlanmayı sağlar. Bu yüzden Epik tiyatrodaki gibi sahnenin dört duvarından biri Karagöz'de de yıkılır. Seyirci yıkılan o duvardan Karagözcü'ye bağlanır. “Geleneksel dram anlayışı, seyirciyi, tiyatrodaki olmadığı yanılmasına sürükleyecek bir yapıya sahiptir. Bu yanılmanın

oluşturulabilmesinin temel ayaklarından biri olarak, oyuncuların salondaki seyircinin varlığını tümüyle unutarak oynaması istenir. Buna “dördüncü duvar” yaklaşımı deniyor. Yani oyuncular bakımından, sahnenin arka ve yan duvarlarının yanı sıra önde de bir duvar varmış gibi olmalıdır. Oyunun ve oyuncuların bunu başarması durumunda seyirci gerçek dünyadan koparak kendisini oyuna kaptıracak ve aslında dışarıdan bir izleyici olduğunu unutacaktır. Buna mukabil, epik dram kuramı, seyircinin tiyatrodaki olduğunu unutmasına asla izin verilmemesi gerektiğini söylemektedir. Brecht’e göre, sahne ile seyirci arasında bir duvar örülmesi ve ona tiyatrodaki olduğunun unutturulması, seyirciyi tümüyle pasif bir konuma itecektir. “Dördüncü duvar” yıkılıp da seyirciyle ilişki kurulmazsa ve seyirci pasif konuma itilirse, oyunun sonunda seyirci salondan düşüncelerle değil, bir etkinliğe katıldığı için yalnızca rahatlamış ve tatmin olmuş bir şekilde ayrılır. İşte Brecht buna karşıdır ve seyirciyi sahnedeki düşüncelere çekmek için sık sık, çeşitli araçlar kullanarak ona müdahale etmek gerektiğini söylemektedir” (Erensoy, 2009).

Yani modern tiyatro olarak isimlendirilen Epik Tiyatro, klasik tiyatronun dördüncü duvar özelliğini ihlal ederek seyirciyi olaya dâhil ediyor; seyirci olayın içinde değil dışında kalıyor; durgun bir manzarayı değil de hareket halinde olan bir tabloyu çiziyor. Yani Epik tiyatrodaki seyirci olayı izliyor, düşünüyor ve bir sona varıyor; bunları yaparken cevap veren, alkışlayan hatta fikrini o an beyan eden kişi vasıflarını da sergiliyor. Sahnenin dört duvarından biri yıkılıyor ve oyun bir top gibi iki farklı sahada gidip geliyor. Oyuncularla seyircinin sahasında oyun birlikte oynanıyor. Olaya dâhil olan seyirci bu durumdan daha hoşnut kalıyor. İşte ülkemizdeki Karagöz tiyatrosunda elde ettiğimiz bilgiler, Karagözcü olayı dramatize ederkenki seyirci tavrı buna tam bir örnek teşkil ediyor. Karagöz oyunu sırasında seyircinin aktarılanlara cevap vermesi, canının sıkıldığına laf atarak karşılık vermesi, bazen seyircilerin kendi aralarında konuşup fikir alışverişlerinde bulunmaları, Epik tiyatro yansıması olarak karşımıza çıkıyor. Epik Tiyatro’nun kurgusal olma özelliğini de taşıyan Karagöz Tiyatrosu, anlamlı bir çatı etrafında seyircinin algı durumuna göre şekilleniyor. Kısa kısa epizotlar büyük bir bütünü meydana getiriyor; bu bütün Karagöz seyircisi için doyurucu, anlamlı, eğlenceli ve coşkulu olmalıdır, aksi takdirde bir sonraki performans Karagöz izleyicisi bulunmayabilir.

Sazlıköylü Hasan Yiğittürk'ün “Karagözcü herkesin dilinden anlardı; seyircinin duymak istediğini verirdi. Önemli olan seyircisini icrasına dâhil etmekte.” cümlesi epik tiyatrodaki olduğu gibi Karagöz'de de dördüncü duvarın kaldırıldığını göstermektedir.

Öte yandan Epik Tiyatro, dünya tiyatrosuna dans, müzik ve edebiyat türleriyle girdiği; mesaj verme misyonunu yüklediği hatta siyasi taşlamalarla anlam kazandığı için de Karagöz Tiyatrosu adına anlamlı bir resim çiziyor. İzleyicinin ilgisi, bakış açısı, dünya görüşü ve karakteristik yapısı doğrultusunda yönünü bulan Epik Tiyatro, belki de Karagöz'den bazı esinlemeler taşımıştır. Yani Karagöz Tiyatrosu, Epik dediğimiz modern tiyatrosunun temelleri atılırken, o temellerden belki de birisi olmuştur. Karagöz perdesinde şarkılar, türküler, danslar, oyun havaları, tekerleme mani gibi halk edebiyatı türlerini kullanarak her izleyiciye hitap etme görevini de yerine getirmiştir.

“Seyircinin yadırgama noktasına itilmesi ve oyunu eleştirel bir gözle izlemesi için, Brecht, oyuncunun seyircilere yönelmesi gerektiğini söylüyordu. Oyuncunun seyircilere yönelmesi ve hatta onunla konuşması, oyunun kesintiye uğratılması anlamına gelir ki, bu durum, seyircide bir yadırgamaya neden olur. Bu şekilde doğrudan müdahale edilmesi seyirciyi pasif konumundan kurtarır...” (Erensoy, 2009).

Karagöz tiyatrosunda, Karagözcü'nün zaman zaman seyirciyle ağız dalaşına girdiğini, karşılıklı atıştığını, sorular sorduğunu ifade etmek mümkündür. İşte tam da Brecht'in dediği gibi Karagözcü seyirciye yönelerek onları aktif hale getirmektedir.

Yaşar İsmailoğlu'nun “Karagözcü Kani Dayı az izleyici olduğunda çeşitli espriler yaptırırdı Karagöze. Karagözcü izleyenlerle konuşmaya başlardı. İzleyiciler büyük bir merakla gösterinin başlamasını beklerler, bitmesini de istemiyorlardı.” şeklindeki aktarımı icracının seyirciye yöneldiğini ve bunu yapmasındaki gayenin icranın etkili bir şekilde devamlılığını sağlamak olduğunu anlamak mümkündür.

Ya da daha açık bir ifadeyle Karagöz'de sorulan bilmeceler sayesinde Karagözcü seyirciye yönelerek konuşuyor ve seyirci pasif durumdan kurtuluyor. Sorulan bilmece sayesinde düşünmeye başlıyor. Aslında Karagözcü bu noktada Epik

Tiyatro'nun seyirciyi aktif duruma getirme ilkesiyle hareket ediyor; suretlerine bilmeceler sordurarak seyirciye yöneliyor. Daha önce yer verdiğimiz Ertan Namıkkemaloğlu'nun bilmeceyle ilgili aktarımını burada yeniden paylaşmak istiyorum; çünkü yukarıda mevzu bahis edilen epik tiyatrodaki seyircinin pasif durumdan kurtulması anlayışıyla bire bir örtüşüyor: “Bir çarşafın ardında birisi tahtayı güm güm vurup deeh derdi; Karagöz sahneye çıkardı. Sonra Hacivat gelir, birbirlerini kafalarıyla iterler; sonra Karagöz Hacivat'a sana bir soru sorayım, bilersen köprüden geç der. On ayaklı üç başlı yarısı yenir, yarısı yenmez, nedir? diye bilmeceyi sorar; Hacivat bilmez. Karagöz'le Hacivat kavgaya tutuşurlar; sonra Karagözcü tahtaya vurur ve ardından tepsi ile para toplardı.” Atışmalar sırasında seyirci olaya dıştan tanık olduğu gibi, sorulan soruyu düşünerek de aktif duruma geçer.

“Karagöz canlı oyuncular kullanmadığı için doğal olarak göstermecî tiyatrodur. Geleneksel halk tiyatrosu türlerinin tümünün, herhangi bir kuramsal çabaya gerek duymaksızın, kendiliğinden "göstermecî" olduğunu, bu tiyatro türlerinde izleyicinin "illüzyon" içine sokulmadığını, sahne gerçeği ile izleyici gerçeğinin birbiri içine girmesinin söz konusu olmadığını görmekteyiz” (Emeksiz, 2007, ss.55-68).

Epik tiyatronun “yabancılaştırma” ilkesi de Karagöz'de kendini gösterir; daha önce dediğimiz gibi Epik tiyatrodaki seyirciye sürekli olarak izlediğinin oyun olduğu hatırlatılır. Bunun için de beklenmedik zamanlarda oyuncuların yaptıkları bir hareket ya da söyledikleri bir söz seyirciyi olayın dışına çıkartarak yabancılaştırıyor. Karagöz perdesinde Karagözcü'nün suretlere bir anda farklı bir hikâyeye anlatması, beklenmedik bir tartışma ya da hiç hesapta yokken şarkı türkü söylettirmesi seyircinin başka bir pencereden bakmasına neden oluyor. Kısacası Karagözcü her an atmosferi değiştirecek bir özelliğe sahiptir. Bazen sert, bazen yumuşak, bazen geçişli. Böylece seyirci bir anda perdeye yabancılaşabiliyor. “Halk tiyatrosunun temel türlerinde, genel olarak seyircinin izlediği oyun ile duygusal bir yakınlık kurmadığını, oyunla kaynaşıp onun havasına girerek kişilerle bir özdeşleşme ilişkisine girmediğini görürüz. Bu türlerin seyircisi için "oyun oyundur." Aslında geleneksel tiyatro formlarının genel olarak böylesi "göstermecî" bir yapı ortaya koyması, bünyelerinde barındırdıkları ve izleyiciyi kendiliğinden göstermeye "yabancılaştıran", yani izleyici ile

sahne arasındaki mesafeyi büyüten kimi özellikleri dolayısıyla. Türk Meddahları, yaşadıkları ve sanatlarını icra ettikleri çağlarda, B. Brecht tarafından kavramlaştırılmadan çok önceleri "yabancılaştırma" örnekleri sergilemişlerdir. Meddahın teknik ve tavrını birleştiren bir özellik hikâye sırasında olayın dışına çıkarak çeşitli biçimlerde bir uzaktan bakışı sağlamaktır. Meddahın anlattığı hikâyeye "yabancılaşarak" araya bir fıkra ya da kısa bir hikâye, çeşitli açıklamalar ya da bir yemek tarifi sokuşturması o Meddahın ustalığı oranında başarılı ya da yavan olabilir” (Emeksiz, 2007, ss.55-68).

3.2. COMEDY DEL'ARTE, DOĞAÇLAMA VE KARAGÖZ

Karagöz 16. asırda Türkiye'ye geldiği söylenen geleneksel bir halk tiyatrosu türüdür. Bu zaman dilimi içinde İtalya'da Commedia Dell'arte denilen tür Rönesans'tan sonra ortaya çıkmıştır. Komedi oyunculuğunu meslek edinmiş kişilerin oluşturduğu bu yeni anlayış 16. asırda tiyatro alanına yeni bir renk, farklı bir soluk getirmiştir. Kumpanya yani turne anlayışını benimseyen bu tiyatro ülke ülke, şehir şehir dolaşarak gösteriler yapmıştır.

Komedi yazarı konu başlıklarını belirleyerek, oyuncuların temel repliklerini yazmaktaydı. Oyuncular da mevcut konu başlıkları etrafında içlerinden geldiği gibi davranarak -ki buna doğaçlama diyoruz- diyaloglarla oyunu sürdürmekteydiler. Oyunculuğu ön plana çıkaran bu tür sayesinde, yetenek ve zekâ kavramları oyunun gidişatını belirlemekteydi. Seyircinin durumuna ve ilgisine göre oyunu şekillendiren oyuncular, ana konu etrafında doğaçlama yeteneklerini kullanırken “Lazzo” dediğimiz güldürü bölümlerini izleyiciye sunmaktaydılar. Bu bölümler kimi zaman eğlence içerikli kimi zaman müstehcen dediğimiz bir şekilde oynanmaktaydı. Yerel halk ağzıyla oynanan, fars dediğimiz kaba güldürü bölümlerinden oluşan, akıllarda kolayca yer edecek renkli karakterlerin gerçek ya da kurmaca bir atmosfer içinde sergilenen Commedia Dell'arte tiyatro türü bu yönleriyle Karagöz tiyatrosuyla benzerlik göstermektedir.

Kemal Latif'in "...Kendine has bir şivesi de vardı Karagöz'ün... Görneç köyünün şivesi kullanılıyordu. Ağızlar küfürlüydü ve açık konulara da yer verliyordu, Karagözcü erotik konular anlatıyordu; halk bunu sevdiği için bazen abartı bile oluyordu..." şeklindeki aktarımı Comedia Del'arte ile Karagöz ilişkisini destekliyor.

Ayrıca Comedia Del'arte oyuncularını gibi, Karagözcü'nün de yetenek ve zekâsının önemli olduğunu söylememizde fayda var. Bunun yanında önceden kafasında belirlediği konuları ve hikâyeleri aktarırken seyircinin ilgisine ve tutumuna göre davranabilen, o anki duruma göre doğaçlama yapabilme yeteneğine sahip bir kişiydi Karagözcü. Commedia Dell'arte oyuncularını gibi Karagözcü de şehir şehir köy köy dolaşırdı. Buraya kadar birçok noktada örtüşen Karagöz ve Comedia Dell'arte türleri, "açık biçim" dediğimiz kavramla birbirlerinden ayrılırlar; çünkü "açık biçim" seyircinin kim olduğuyla ilgilenir. Bunu Metin And'ın şu cümleleri açıkça anlatır: "Geleneksel tiyatromuzun "açık biçim" ile ilgisine baktığımızda, doğmacaya dayalı olmak özelliğiyle, tabi olarak "açık biçim"i içerdiği söylenebilir, hatta bunun ötesinde Karagöz ve Orta Oyunu'nun yapısı "açık biçim" in ta kendisidir denilebilir. "Açık biçim" nedir ve nasıl işler? Orta Oyunu'nun oyuncusu veya Karagöz oynatıcısı her şeyden önce seyircilerinin kimler olduğu ile yakından ilgilenir. Bir çocuk topluluğuna oyun gösteriyorsa, oyunu onların anlayışına, beğenisine uydurur, yalnız erkeklerin bulunduğu bir seyirci topluluğunda ise daha kaygısızca davranabilir. Seyirciler arasında bir devlet büyüğünün veya kambur, sakat birinin bulunması gibi değişik durumlara göre kendini hazırlar. Oyunun yeri, zamanı, takvimdeki günün anlamı gibi çeşitli öğeler, günlük konular oyunun bütününe etkileyebilir. Halk tiyatrosu olmak ve doğmacaya dayanmak bakımından Commedia dell'arte'nin, Karagöz ve Orta Oyunu ile bir derece benzerliği bulunsa da açık biçim'i geleneksel tiyatromuz-ölçüsünde temsil edemediği görülür" (And, 1985, ss.195-197).

Karagözcü Commedia Del'arte oyuncularını gibi sahasında ustalık kazanmaktaydı ve şunu da söylemek mümkündür ki Karagözcü'nün işi daha zor; çünkü birden fazla karaktere sesiyle ruh vermektedir. Tek bir kişi farklı yapıdaki suretleri canlandırmaktadır. Oyunculuk vasfının niteliğini ortaya koyan Karagözcü, tuluat dediğimiz doğaçlama yeteneğine kat kat sahip olan kişidir. Commedia Del'arte

geleneğinin başlattığı ifade edilen doğaçlamanın Türkiye’de ve ülkemizdeki karşılığıdır Tuluat. Dilimizle ve geleneklerimizle bize has bir yapısı vardır.

“Tuluat, Orta Oyununun sahnelerde sergilenmesi ve bunun Batı dünyasındaki tiyatro örnekleri ile birbirine karışması ile oluşan tiyatro türüdür. Tuluat kelime manası olarak; doğmalar, doğuşlar anlamına gelir. Belirlenmiş bir konuyu, herhangi bir yazılı metne dayanmadan, akla ilk geldiği gibi söylemek esasına dayanır. Bu tiyatro türünde oyuncular, seçilen konular ile ilgili, diyalogları kendileri seçerler ve kendi tercihlerine göre sahnede kullanırlar. Yani bir doğaçlama mantığı söz konusudur. Yazarı olmayan, genelde bir iskelet senaryo üzerinde, her oyuncunun kendi yetenek ve kapasitesine göre, sözler uydurduğu tiyatral gösteri olan tuluatın güç ve ilham kaynağı geleneksel orta oyunudur. Anında buluşlarla ilerleyen ve neticeye ulaşan tuluatı bir halk tiyatrosu olarak görmek doğru olur. Tuluatın temel amacı izleyiciyi eğlendirmektir” (tiyatroeui.com).

Sözü edilen bu cümleler bir Karagöz oyununu anlatmaktadır. Belirlenmiş bir konu vardır, Karagözcü’nün o anki durumuna göre aklına gelen sözcükler perdeden seyirciyle buluşur. Diyaloğlar tamamen Karagözcü’nün bilgisine, ilgisine, tercihinine ve yeteneğine bağlıdır; anlık buluşlar konuyu belirler ve sonuca ulaştırır. İzleyiciyi eğlendirmenin esas amaç olduğu Karagöz, tuluat dediğimiz orta oyunu türünün kardeşidir.

Ertan Namıkkemaloğlu’nun “Karagöz’le Hacivat hep aynı şeyi konuşurken, o an aklına gelip konuşulana diğeri hemen cevap verirdi. Karşılıklı atışma başlanırdı. Doğaçlamaydı. Duruma göre konu değişirdi.” şeklindeki ifadesi Karagöz’de tuluatın yerini açıkça anlatıyor.

3.2.1. “Açık Biçim” Kavramı, Sosyal Çevre ve Şartlarla Karagöz’ün İcrası

Yukarıda bahsettiğimiz “Açık Biçim” kavramı bir Karagözcü’nün icrasında belirleyici bir özellik taşır. Karagöz’cünün hazırlandığı ya da kafasında yazıp çizdiği metnini değiştirmesini, metninde olmayan konulara yeni ilaveler yapmasını,

seyircinin nabzına göre davranmasını vs. “Açık Biçim”le açıklayabiliriz. Bu bağlamda performansı, Karagöz’ün metni, dokusu ve var olan seyirci kitlesinin belirlediğini yaptığım araştırmalar ortaya koydu. Erkekler arasında farklı oynatılan, esprilerin açık seçik olduğu, bazen müstehcen sözcüklerin abartıyla kullanıldığı performanslar, kadın izleyici karşısında tamamen farklı bir yapıya bürünmekteydi. Daimi izleyicilerin varlığının da Karagözcü üzerinde samimi, sıcak bir hava yarattığını, hatta o izleyicilere Karagözcü’nün laf attığını, şakalar yaptığını hatta perdeden onlara serzenişlerde bulunduğunu da araştırmalarım ortaya koydu.

Prof. Dr. Metin Ekici: “Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture) Sosyal Çevre ve Şartlar (Konteks) İlişkisinin Önemi” makalesinde şunları ifade etmiştir: “Halk bilgisi metinlerinin içinde olduğu, geliştiği ve tesbit edildiği sosyal çevre ve şartlar Türkiye’deki halk bilimi çalışmalarında başlangıçtan beri gözardı edilen ve hatta üzerinde hiç durulmayan bir husustur. Halbuki bu sosyal çevre ve şartlar (konteks) halkbiliminin tarifi için vazgeçilmez bir öneme sahip olduğu gibi, halk edebiyatı türlerinin tarifinde ve de herhangi bir metnin incelenmesinde metnin kendisi kadar önemlidir.

Halk anlatımlarında ve özellikle de nesir halindeki anlatımlarda çok sık karşılaştığımız, kültürlerarası özellikte olan “ara söz” adını verdiğimiz ilaveler tamamen metnin çevre ve şartlarının kaydedilmesiyle anlam kazanan ve metni tamamlayan ifadelerdir. Sözlüklerde ara söz “ana temadan sapan pasaj; ana konudan ayrılma uzaklaşma” şeklinde tarif edilmiştir. Bir anlatmada geçen çeşitli kelimeleri açıklama, anlatmadaki bir olayı dinleyicilere yorumlamak veyahut da şahsi serzenişte bulunmak amacıyla anlatıcının anlatmayı belli bir noktada kesip yaptığı şahsi değerlendirmelerin tamamı ara söz olarak ele alınmalıdır. Bu sözler veya ifadeler anlatıcının kendi ifadeleri, yaşadığı olaylardan aldığı örnekler olabileceği gibi, bir anlatmanın içine dâhil edilebilen halk edebiyatının diğer türlerine ait parçalardan da oluşabilir. Ara söz başlıca üç guruba ayrılmaktadır: 1- Açıklayıcı ve öğretici ara sözler 2- Görüş, yorum ve eleştiri ifade eden sözler 3 – Şahsi serzeniş ve itiraf ifade eden ara sözler.

Ara söz kullanımı bize nesir anlatımların sadece eğlenmek, hoşça vakit geçirmek değil, aynı zamanda dinleyiciyi bilgilendirmek, onları eğitmek gibi fonksiyona da

sahip olduklarını gösterir. Anlatmalar arasındaki farklılığın nasıl ortaya çıktığı bu ara sözlerle iyi bir şekilde anlaşılır. Çünkü anlatıcılar her ara sözü her sosyal çevre ve şartta kullanma ihtiyacı duymaz. Ara söz kullanımına anlatıcıyı sevkeden tabii ki dinleyicinin kimlerden oluştuğu, anlatımın nasıl bir ortamda gerçekleştiğiyle ilgilidir” (Ekici, 1999).

Bahsi geçen bu “ara sözler” Karagöz tiyatrosunda, Karagözcü’nün tavrıyla ve seyirciyle olan ilişkisiyle ilgilidir. İçinde bulunulan sosyal çevre ve şartlar Karagözcü’nün açıklamalarını, mesajlarını, fikirlerini, hicivlerini, düşüncelerini, hissettiklerini belirler. Tabii tüm bunlar bir metnin içeriğini olduğu gibi değiştirme özelliğine de sahiptir.

Düğünlerde, sünnetlerde, bayramlarda oynatılan Karagöz’ün coşkulu, bol esprili ve eğlenceli performanslar sergilediğini; Rum ve Türk suretlerin yan yana geldiği yerlerde daha toplumsal içerikli konuların yer aldığını hatta mesajların verildiğini, çocukların seyirci olarak hazır bulunduğu performanslarda masal ve efsanelerin öğretici mahiyette kullanıldığını yaptığım araştırmalarım ortaya koydu. İşte sosyal çevrenin varlığı ve içinde bulunulan şartlar metnin dokusunu oya gibi işlemekte. Bu noktada Karagözcü’nün icrasının başarılı olmasında seyircinin rolü bir başlangıç noktası oluşturur.

İşte bununla ilgili Dan Ben-Amos şunları söyler: “Folklor kültür içinde yerleşmiş bir bölüm olarak göz önüne alındığında tamamen kendi kendine oluşan (organik) bir fenomendir. Masalların, türkülerin veya heykelelerin kendi yaratıldıkları yer, zaman ve toplumlardan ayrılması, kaçınılmaz olarak onların içine kaliteleriyle ilgili değişiklikler katar. Sosyal çevre, kültürel davranış, retoriğe ait durum ve şahsi kabiliyet değişkendir ve bunlar sözlü, müziğe ait veya plastik sanatlara ait bir ürünün nihai şeklinde, metninde ve yapısında açık farklılıklar meydana getirirler. Çocuklar veya yetişkinler, erkekler veya kadınlar, normal düzenli bir toplum veya kazara bir araya gelmiş bir grup olsun, dinleyicinin kendisi folklor türünün şeklini ve sunuluş tarzını etkiler.

Nihai bir analiz için icra durumu, çevre ve mevcut metin için hayati önemdedir. Profesyonel bir sanatçının veya bir ürünü ilk yaratan sanatçının hususi bir becerisi, bu

sanatçının icra sırasındaki hevesi ve dinleyicinin ona tepkisinin hepsi, o sanatçının masal veya türküsünün metnini etkileyebilir” (Ekici, 1997).

Yukarıda sosyal çevre ve şartlarla ilgili bahsedilen tüm cümleleri daha önce kaynak kişilerimizin aktarımlarıyla örnekledik. İçinde bulunulan ortam Karagözcü'nün icrasını başlı başına şekillendirmekte ve mevcut seyircinin varlığı Karagözcü'yü yönlendirmektedir.

3.3. GROTESK'İN KARAGÖZ'LE İLİŞKİSİ

Grotesk, Fars ve Vodvil gibi tiyatro türlerinin hepsi de komedi ve mizah ile ilgili kavramlardır. Karagöz de eğlence ve güldürü öğelerini barındıran geleneksel bir halk tiyatrosu türüyse, bu öğelerle ilişkisi var mı yok mu değerlendirmek lazım.

“Grotesk günümüz kavramlarından biri olarak görülse de bu sözcük ilk kez Rönesans döneminde resim sanatı için kullanılmaya başlanmıştır. Tiyatroda gerçekçilik akımı ile kullanılmaya başlayan bu kavram için Özdemir Nutku, “Sanatta Kara Mizah” isimli yazısında palyaçonun da ilkel karşıtlıkları yansıtan bir güldürücü olduğunu öne sürer. İtalyan Halk Tiyatrosu'nda da görsel karikatürleştirme işlevi ağır basmaktaydı. Yüzlerine taktıkları yarım masklar, sivilizasyona dayalı hareketler, zaman zaman mantık dışına çıkan abartılarla eleştiri ve taşmaya gidilmekteydi.. Romantizmin temsilcilerinden Victor Hugo döneminde groteske yeni bir bakış açısı getirir. Hugo'ya göre grotesk, güzeli ve çirkini, gülünç ve acıklı olanı bir araya getirmektedir. Özellikle de absurd tiyatrodaki grotesk öğelerin kullanımı doruğa ulaşmıştır. Samuel A. Weiss, “Başka türlü olamaz. İnsan trajik değilse de gülünçtür, acı vericidir, aslında komiktir. Kişi yaşamın saçmalığını ortaya koyarak bir çeşit trajedi yazmayı başarabilir. Bu nedenle de oyun kişinin dramatik, hatta trajik olan uyumsuzluğu uzak açıdan seyreden seyirciye gülünç görünmektedir. Sonuç olarak groteskin bütün bu farklı kullanımları içerisinde, görüntünün ardındaki gerçeği aradığını söylemek mümkündür. Bunun için alıştığımız görüntüyü ve bildiğimiz gerçeği bize bire bir göstermez. Alıştığımız ve bildiğimizi çarpıtarak hem

kalıpların içinden sıyrılmamızı sağlar hem de bize yorumunu, bakış açısını, tavrını ve eleştirisini sunar” (tiyatroevi.com).

Karagöz Tiyatrosu’ndaki suretler de tıpkı karikatürleştirilmiş tipler olarak karşımıza çıkarlar ve gerçekliği bazen akıl almaz bir biçimde bazen de karşıtlıkları vererek perdeye getirirler.

Ertan Namıkkemaloğlu’nun “Gırtlaktan konuşuluyordu, karıltılı sesler çıkarılıyordu. Başlarında külah, peşgir sarılı, şalvar, dizlik, çangar çizmesi, deri yelek, beyaz delik çoraplar giyerlerdi. Çizmelerin burnu yukarıya bakardı. Karagöz uzun ve kambur, hacivat ise daha kısa, şişman ve daha dikti.” cümleleri Karagöz’le Hacivat’ın karikatürize edilmiş hallerini ve karşıt yanlarını anlatıyor.

Karagözcü, seyirciye yeni bir pencere açarak düşüncelerini ve eleştirilerini paylaşır. Seyirci karşıt karakterlerin ilişkilerini gülerek izlerken; bu karşıtlığın yarattığı tuhaf, eksik, yanlış durumlara da tanıklık eder. Hugo’nun dediği gibi gülünçle acıklı, güzelle çirkin yan yana gelir; Karagöz ve Hacivat gibi.

Karagöz ve Hacivat birbirine zıt iki surettir. Karşıt özelliklerle perdeye gelirler ve sürekli atışır, kavga ederler. Onların atışmasından ve kavgasından komiklikler ortaya çıkar. Atışmaları kimi zaman bir yergi, kimi zaman bışır öğüt, kimi zaman bir mesaj niteliği taşır. Karagözcü bu suretlerle çarpıştırarak kara mizah yapar. Perdede karikatürize edilmiş bu tipler bazen ağlayacak halimize güldürürler bizi. İşte burdaki komediden bazen ciddi bir eleştiri seyirciye ulaşır.

Nihal Türkmen’in Orta Oyunu kitabında verdiği şu bilgiler grotesk anlayışının Karagöz tiyatrosundaki yansımasına veya kullanımına örnek teşkil edebilir: “Karagöz ve Kavuklu’da hudutsuz bir açık yüreklilik riyasız bir samimiyet ve sadece görünüşte kalan bir vurdumduymazlık, bir bilmezlikten gelme hali vardır. Her ikisi de “aptalca” olduğu kanısını uyandırmakta özel bir maksat güden, kurnaz bir cahil tipini temsil ederler. Bu son özellikleridir ki; Pişekar ve Hacivat’ın bütün entrikalarını bozar, hilelerini ortaya çıkarır, yüzlerine vurur; Pişekar ve Hacivat ise düşündüklerini hissettirmeyen, temkinli, oldukça okumuş, biraz ukala, saf halk tabakasını kandırıp, istismar eden ve onunla eğlenen birer hilekar örneğidirler. Karagöz ve Kavuklu

katıksız, arı bir halk dili ile konuştukları halde, Hacivat ve Pişekar tumturaklı, anlaşılmaz, bazan manzum ve mukaffa sözlerle süslenmiş bir Türkçe ile konuşurlar.

Böylece Hacivat ve Pişekar, Karagöz ve Kavuklu toplumun iki ayrı zümresinin temsilcileri olarak ve bu iki zümreyi inanılmaz bir benzerlikle temsil ederek asırlarca yaşatmışlardır” (Türkmen, 1991, ss.97-100).

Bu noktadan hareketle Karagöz’de grotesk yansımalarını hemen hemen her performansta görebiliriz.

3.4. FARS’IN KARAGÖZ’LE İLİŞKİSİ

Peki ya Fars? Fars gülünç öğelerin oluşturduğu bir tiyatro türüdür. Karagöz’de Fars türü kendisini net bir şekilde gösterir. Kaynak kişilerden elde ettiğim bilgiler Karagöz’de Fars türünün yoğun bir şekilde kullanıldığını destekliyor. “Açık saçık halk doğaçlamalarında, grotesk kalıp tiplere ve gündelik yaşamın gülmece dolu havasına dayanan Atellan güldürüsü, Fars’ın önbiçimi olarak alınabilir. Komedyanın tersine, gülünç-olanı fiziksel eylem ve durumlardan çıkararak; kalıplaşmış durumların, çeşitli kavga sahnelerinin fantezi dolu çeşitlemelerini içeren, stereotip oyun kişilerine dayanan, dil oyunları ile eylemi yürütülen Fars, tuluat tiyatrosunun başlıca oyun türüdür. Fars’ın özünü gülünç-olan oluşturur. Gülünç-olan, komedyadaki gibi, komik olan dolayısıyla düşündürmeye değil, salt güldürmeye yol açar. Bu nedenle, Fars durumları ile Fars oyun kişileri, abartılmıştır; olaylar dizisi, fiziksel eylem biçiminde yer alır; öykü hızla yürür; olaylarda, durum ya da eylemde rastlantısallık, kurallıkmış gibi kendini ortaya koyar. Fars’ın yalnızca güldürmece olarak değil, eleştiri yüklü güldürmece ya da polemik aracı olarak yer aldığı da görülür” (TiyatroTarihi.com, Tiyatro Bilgi Sitesi, Tiyatro Sözlüğü, Tiyatro Terimleri ve Anlamları).

Yaptığım araştırma sonucunda topladığım bilgiler yukarıda bahsi geçen Fars türünün Karagöz’ün ekseninde olduğunu göstermektedir. Açık ya da erotik hikâyelerin olduğu, şakayla karışık küfürlerin edildiği, tiplerin adeta karikatürize edilerek komediyi sağladığı, dil oyunlarının yer aldığı geleneksel bir tiyatro türüdür Karagöz.

Karşıt durumların gündelik hayat içinde komedize edilerek perdeye yansıtıldığı Karagöz’de, ayrıca kavga sahneleri de tempoyu, coşkuyu ve dikkati artırmaktadır.

Karagözcü, bir yandan mesajlar verirken, görüşler beyan ederken, fikirlerini sunarken diğer yandan eğlence ve tempo için, çeşitli dil oyunları ile açık saçık ifadeler sarfettikçe veya doğaçlamalar yapmaktadır. Tüm bunlar da gülünç bir yapıyı seyirciyle buluşturmaktadır. Karagöz oyunlarının açık saçık olduğu konusunda Metin And şöyle yazıyor: “Türkiye’ye gelmiş pek çok yabancı, gördükleri Karagöz’ün açık-saçık bir oyun olduğu üzerinde durmuşlardır. Thevenot G. A. Olivier Karagöz’ün perdeye erkeklik aygıtı ile çıktığını söylemektedirler. Bir tanık, Karagöz’de hiç sansür olmadığına Karagöz’ü nasıl olup da çocuklarla kadınların seyrettiğine şaşırıyor. Kunos geçen yüzyılda yayınladığı Karagöz üzerine bir incelemede Ahmet Vefik Paşa’nın ağzından paşanın gençliğindeki Karagöz oyunlarının tam anlamıyla ahlaka uygun bulunduğunu, ancak daha sonra utanmasız ve açık saçık bir nitelik aldığını belirtiyor. Bizim incelemeciler Karagöz’ün açık saçıklığında çok titizdirler. Karagözde açıklık saçıklık olamayacağını, bunun yalnız Pazar yerlerindeki köşebaşı Karagözcülerini seyretmiş yabancı gezginlerin anlamadan, bilmeden vardıkları uydurma yargılar olduğunu söyleyerek Karagöz’e toz kondurmak istemezler...”

18. Yüzyılda Batılı bir gezgin Karagöz oyunlarında açık-saçık konulara halkın çok rağbet ettiğini bildiriyor. 19. Yüzyılın Avrupalı seyyahları da Türkiye’de Karagöz’le çok ilgilenmişler ve çoğu onun bu “müstehcen” yönü üzerinde önemle durmuşlardır” (Batur, 1998, ss.731-741).

İşte kaynak kişilerde örnekler... Yaşar İsmailoğlu Karagöz’ün diliyle ilgili şöyle bir ayrıntı veriyor: “Leymosun’daki Karagöz tiplerinin dili daha çok mahalle kabadayılarının diline yakındı ancak bazı karakterlerin dili de icra ettikleri mesleğe uygun bir dildi.”

Bladan’dan Hüsnü Çınarlılı da Karagöz’le Hacivat’ın zıtlıklarından doğan yanlarını ve abartılı görünüşlerini şöyle anlatıyor: “Karagöz hep yalan söylerdi, Hacivat da hep inanırdı. Kıyafetleri abartılı ve rengârenkti; sürekli elbise değiştirirlerdi ve başkâtipler olurlardı.”

Alper Susuzlu Baf'ın Susuz köyünde Karagöz'le Hacivat'ın kavgaya tutuştuklarını, sövgünün bolca olduğunu belirtirken, cinsellikle ilgili konuların anlatıldığı bir Karagöz izlemediğini, bunun seyirciler arasında kadınların yer almasından olabileceğini sözlerine ekliyor.

Kemal Latif de Görneç'te izlediği Karagöz'ün ağzının küfürlü olduğunu, açık konulara yer verdiğini, erotik konuların anlatıldığını ve halkın bunu sevmesinden ötürü bazen abartı bile yapıldığını vurguluyor

Son Karagözcülerimiz'den Mehmet Ertuğ da şunları söylüyor: “Kıbrıslılar'ın özelliklerinden biri, epeyce küfürlü konuşmasıdır. Bu, çoğunlukla erkekler için geçerlidir... Ancak küfür, genelde, şakalaşmanın bir ögesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bunu şöylece 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. Açık ve kaba söğüşme yanında, çok ince ve "Alttan alta" diye adlandırılan sezdirmeden yapılan küfür geleneği de bunun ayrı bir ayağını oluşturur. Özellikle 1950'li yıllarda, iyi küfredenler nerdeyse takdir görür hale gelmişlerdi... Kaba küfürler, söğüşmeler çoğunlukla alt tabaka insanların görüşüyle beraber, söğüşme tiryakisi olmuş tahsilli kişiler de azımsanamayacak kadar çoktu” (Ertuğ, 1997).

3.5. VODVİL'İN KARAGÖZ'LE İLİŞKİSİ

Vodvil türü hakkında konuşacak olursak bir eleştiri mekanizmasının olduğunu, toplumsal sorunların mizahi bir anlayışla yerildiğini söylememiz lazım. Taşlama özelliğine dayanan bu tür, eksik ve aksak olanla ilgilenir. Lakin bunu ironik bir şekilde yapar. Yerdeği konuyu metin içine yayarak, coşku ve eğlencenin tadını kaçırmaz. Vodvillerin sonunda ele alınan toplumsal mesele bir şekilde su yüzüne çıkarılıp seyirciyle paylaşılır. Bunun yanında vodvillerde müzikal bölümler, diyaloglar, monologlar ve pandomim gibi değişik gösteri türleri de vardır. Tüm bu özellikler Karagöz perdesindeki suretlerin yüklendiği misyonu ve bu perdede dönen olayları anlatmaktadır aslında. Bazı kaynak kişilerimizden, Kıbrıs Türk Karagöz

Tiyatrosu'nda, Karagözcü'nün gülmecenin içinde bazen hissettirerek bazen de hissettirmeden var olan sisteme eleştirilerde bulunduğunu, gerçekçi bir edayla ülkedeki siyasi hayatı hicvettiğini ve aralara şarkı türkü koyarak geçişleri yaptığı bilgisini edindik. Tabii bunu yine mevcut seyircinin durumuna göre icra ettiğini söylemek lazım.

Hüseyin Budak Karagöz'ün coşkulu, eğlenceli ve komik olduğunu; manilerle, masallarla, hikâyelerle bezendiğini, mesaj verici olduğunu vurguluyor. Yasaklara karşı gelecek kadar önemli bir işleve sahip olduğunu belirten Budak, 1980 döneminde bile Ankara'da gölge oyunun oynatıldığını, var olan düzeni eleştirdiğini dile getiriyor. Buradan anlaşılacağı üzere Karagöz, hem ülkedeki siyasi hayat hakkında bilgi veriyor hem de sistemle ilgili hicivlerini perdeye taşımaktadır.

Kemal Latif “Köyde yaşanan örneğin hırsızlık, kız kaçırma, kavga... gibi olayları işlerler ve aslında oyun üzerinden izleyiciye taşlama yaparlardı.” diyerek vodvilin en önemli özelliklerinden biri olan taşlamanın Karagöz'de yer aldığını göstermektedir.

Yaşar İsmailoğlu'nun “Karagözcü'nün özellikle Doktor Küçük ve Denктаşı konuşturması beni çok etkilemişti.” cümlesi dönemin en önemli iki siyasi ismin Karagözcü'nün icrasında olduğunu; bunun da vodvil türüne güzel bir örnek teşkil ettiğini açıklıyor.

Sabri Esat Siyavuşgil'in verdiği şu bilgiler, Karagöz'de vodvil türünün kullanıldığını desteklemektedir: “....Maamafih tabiat kanunlarına uymayan hadisler karşısında da son söz daima halk realizmindedir ve perde daima, reel bir cemiyet hadisesinin yine realist bir parodisine sahne olur. Hemen hemen bütün oyunlarda karagöz esprisi, cemiyetin reel hadiseleriyle reel tiplerini teşhir ve hiciv an'anesi dâhilinde tezahür eder.

Bütün bu hiciv halk realizmine uygun bir atmosfer içinde cereyan eder. Esasen bu realizmi, bütün oyunların, bir mahalle kadrosu ve esprisi içinde reel tiplerin yine reel hadiselerle karşılaşmasında ibaret olması yaratır. Halk ruhu, hadise ve tiplerin realitesini muhafaza etmekle, kendi karakteristiğini ortaya koymuştur. Müşahade ve mukayasenin mahsülü olan içtimai hiciv de, halk ruhunda realite kadrolarını haricine

çıkılmaz. Halk muhayyilesi, sadece yapılacak hicve en müsait nizamı seçmek şeklinde tezahür eder.

Perdede cemiyet hicvinin esasında zümre farkı vardır. Ancak bu zümre farkı, fikre müntehi olmamış, yani şuurlaşmıyarak ve binnetice aşikar bir mahiyet almıyarak daima zımnî kalmıştır. Psikanalist Adler'in tabiriyle, halkın, içinde yaşadığı zümreli ve tazyikli bir cemiyette kuvvetle hissettiği gerilik duygusu perdeye kılık değiştirerek aksetmiş ve hiciv, tam bir halk sembolizmi içinde ifadesini bulmuştur" (Siyavuşgil, 1938).

Karagözcü hicivlerini ironik bir şekilde yapar dedik, çünkü doğrudan bir taşlama tepkiye neden olabilir. Belki bir daha Karagöz oynatıcılığı yapamamak, belki de izleyici kaybatmak anlamlarına gelebilir bu. "Karagöz'ün devlet büyüklerini ve devlet işlerini hayal perdesine getirdiğini, Karagöz'ün siyasal taşlama da yaptığını gösteren en önemli kanıtı buldum. Yazar (Wanda) 1820-1870 yılları arasında bulunmuş bir tanıktır. Yazar Karagöz oyununu daha başta şöyle tanıtıyor: Bu taşlama hep devlet ileri gelenlerine, onların tutumlarına, göreneklerine, davranışlarına yöneltilmiştir. Sultan bile onun garazlı, yaralayıcı, keskin dilinden kurtulamamıştır.

Çeşitli yabancı tanıklar Karagöz'ün siyasal yönüne dokunuyorlar. Michaud et Poujoulat isimli bir tanık Correspondance d'Orient adlı kitapta Karagöz'ün hoşnutsuz kişilerin sözcüsü olduğu için yasaklandığını, kimi yerlerde sınırlı olarak oynatıldığını söylüyor. Adolphus Slade Records of Travels in Turkey, Greece'de Karagöz'de söyleşmelerin yer yer mizahi, nükteli, yer yer fitneci, ortalığı karıştırıcı olduğunu, Sultana, vezirlere bile sataştığını belirtiyor. Gerek Karagöz'de gerek Orta Oyunu'nda bu siyasal taşlama Abdülaziz çağında sona ermiş oluyor" (And, 1985, ss.271-311).

"1820-1870 yılları arasında Türkiye'de kalan Wanda, Karagöz oyunlarının, zaman zaman siyasi yergiye de yer verdiklerini çeşitli devlet adamlarını ya da genel olarak devlet politikasını eleştirmekten çekinmeyen Karagözcülerin bulunduğunu bildirir. Mery ise Karagöz'ün sansürü hiçe saydığını, sınırsız bir özgürlüğe sahip olduğunu söylüyor. Gerek Karagöz'deki gerekse Orta Oyunu'nda bu siyasal taşlama Abdülaziz çağında sona ermiştir. Karagöz ve Orta Oyunu'nun bu özelliği daha sonra mizah dergilerinde sürdürülmüştür" (Batur, 1998, ss.731-741).

Metin And'ın verdiği bilgilerden yola çıkılarak Karagöz'de aşırı sivri dilliliğin toplum tarafından olmasa bile, hükümet tarafından tepkiyle karşılaşılacağı gerçeğini ortaya çıkarıyor. Yabancı araştırmacıların verdiği bilgilerden de Karagöz'ün lafını sakınmayan, hicivci biri olduğunu, bu nedenden ötürü de hükümet tarafından sansüre uğradığını anlıyoruz. Hükümetin yanında elbette ki seyirciyi unutmamak lazım; toplumsal veya siyasal eleştiri, eğlenmek ve gülmek için Karagöz izlemeye giden bir izleyicinin de tercihi de olmayabilir. Karagözcü performansı sırasında tüm bunları göz önünde tutarak ölçüyü sağlar. Bu ölçü kendi söylemek istedikleriyle seyircinin duymak isteyip istemediği konularla ilgili orantılı bir şekilde ilerler; aksi halde Karagöz'ün esas amacı olan 'eğlence'den uzaklaşılır. "Halk Tiyatrosu'nun karakteristiği olan zümre ve karakter hicvi Orta Oyunu'nda da başlıca unsuru teşkil eder. Ancak bu hiciv yaralayıcı bir itham, ya da düşmanlık tezahürü halinde değildir. Orta Oyunu komik vakası, eğlendiricilik vasfı, hafif popüler müziği, vakanın iki baş oyuncu delaletiyle gelişmesi, hiciv kabiliyeti, olmayacak hadiseler hikaye ederek (tekerleme) mübalağa teminiyle güldürmek gibi yanları ile bugün yaşamakta olan temaşa türlerinin birçoğu ile benzerlik gösterir.

Orta Oyunu, diğer bir yanı ile "Hiciv Komedisi" (satire) dir. Oyuna dahil edilen tiplerin ırk, toplum ve bölge hususiyetlerine uygun vasıflar taşımaları, ilkel de olsa bir toplum satiri maksadına atfedilmelidir. Ancak, zamanın meşhur şahıslarını, devrin siyasetini ve içtimai hayatını hicveden klasik (satire) in aksine, Orta Oyunu, saray, cami, hatta karakol gibi müesseseler ve devlet otoritesi kavramı ile eğlenmeyi düşünmemiştir ve bu husus, Karagöz oyunlarından itibaren bir gelenek halinde yaşiyagelmıştır" (Türkmen, 1991, ss.126-127).

Vodvillerde müziğin yer aldığını söylemiştik; buradaki amaç havayı yumuşatmak, konudan konuya geçişi sağlamak ve ciddi konular etrafında dolaşan havayı hafifletmektir. Karagöz'de de müziğin yer alması, seyircinin perdeye sadece görsel olarak değil işitsel olarak da dikkatini çekmek anlamına gelir. Bunun yanında her suretin farklı bir müzikle perdeye gelmesi seyircinin karakterleri tanımasına hatta onlara kanının kaynayıp ısınmasına da yardımcı olur. Bazı kaynak kişiler, duydukları müziklerden "hıh, benimki perdeye geliyor" desiklerini de cümlelerine eklediler. Örneğin kaynak kişi Meryem Gülercan müzikler çaldığında hangi tipin perdeye

çıkacağını tahmin ettiklerini, Karagöz’de müziklerin dikkat çekmede önemli olduğunu vurguladı.

“Karagöz ve Orta Oyunu’nun diğer bir müşterek yanı; iki oyunun da müzik eşliğinde oynanmasıdır. Her tip peredeye veya palangaya gelmeden önce kendisine mahsus bir parça çalınması, bir an’ane olarak her iki türün geleneğine yerleşmiştir” (Türkmen, 1991, s.104).

Karagözcü vodvillerde olduğu gibi kendi perdesinde müziği kullanarak, bir bakıma seyirci ile suretler arasında sıkı bir bağ da kurmuş olur.

Yaşar İsmailoğlu’nun şu cümleleri vodvilde önemli bir yere sahip olan müzik unsurun Karagöz’de de ne kadar önemli olduğunu açıklıyor: “Karagözcü Kaninin karakterleri arasında Rumlar da vardı Ermeniler de Türkler hatta İngiliz askeri bile vardı. En çok anımsadığım ise olayları veya perde aralarını def sesiyle farkettilmesiydi. Perdenin arkasında ama üstten bir lamba ile ışık veriyordu ki düz kesilmiş karakterlerin gölgesi perdeye düşerdi. Karakterlerin bazılarında çok değişik renkler ve desenler vardı. Karakterlerin elini ayağını hatta ağızlarını oynatabilirliği vardı. Perde arkasındaki masa üstünde karakterleri sıralıydı ve öyküye göre onları sırayla alır araya müzik koyarak rollerini oynattırırdı. Bazen de ışığı değişik açılardan yansıtırdı ki değişik efektlerle buluştururdu bizleri. Dansöz oynarken 3 boyutlu karakter kullanıyordu.”

Hüseyin İbrahim’in “Karagözcü darbuka eşliğinde oyun havaları çalar ve suretlere çiftetelli oynatırdı. Bazen gramafon kullanır, bazen de ağızıyla sesler çıkarırdı.” şeklindeki ifadesi ve Alper Susuzlu’nun “O geceki gösteri aşk ve entrika üzerineydi. Karagözcü arada şarkı söyler, Karagöz ve Hacivat’ı oyuna davet ederdi. Karagöz ve Hacivat’a “sırto” oynatırdı.” şeklindeki sözlerinde yola çıkarak Karagöz’de dansla müziğin iç içe olduğu sonucuna da varıyoruz; bu vodvillerde rastlayabileceğimiz bir özelliktir.

Karagöz, Orta Oyunu ve Köy Seyirlik Oyunları gibi geleneksel halk tiyatrosu türlerinin Fars ve vodville olan ilişkisini Yard Doç Dr Erman Artun “Adana Köy Seyirlik Oyunlarından Örnekler” isimli makalesinde şu cümlelerle açıklıyor:

“Eğlence amaçlı oyunlarda topluluğu eğlendirmek şenlendirmek amacı güdülür. Oyunlarda toplumun eksik yönleri ele alınır, bozuk kişilikler alaya alınır. Kelime oyunlarından yola çıkılarak espriler yaratılır. Ahlaki bir sonuca varma aranır. Oyunların belli bir metin yapısı vardır. Oyunlar doğmaca oynandığından oyundan oyuna ufak tefek değişiklikler görülür. Seyirci oyunun metin yapısını bilir. Oyunları en iyi bilen kişi yönetici görevini üstlenir. Seyircinin tepkisi oyunu yönlendirir. Oyunlarda kılık değiştirilir. Belli bir dekor yoktur. Kostüme çok önem verilir” (Günay,1996).

Kaynak kişilerden elde ettiğimiz bilgiler Yard Doç Dr Erman Artun’un yukarıda bahsi geçen fikirlerini örneklendiriyor: Hasan Yiğittürk “Karagöz oynatmadan önce kendisini izlemeye gelenlerle tanışır, konuşma şekillerini gözlemler sonra da perdede bizle dalga geçerdi. Göndermeler yapardı. Biz de gülerdik eğlenirdik.” derken, Hüsnü Çınarlılı “Kıyafetleri abartılı ve rengârenkti; sürekli elbise değiştirirlerdi ve başkâtipler olurlardı.” şeklinde konuştu. Ertan Namıkkemaloğlu da “Karşılıklı konuşma birbirini eleştirme niteliğindedi. Karşılıklı atışma başlanırdı. Doğaçlamaydı.” cümlelerine yer verdi.

İşte bir örnek de Selçuk Saltuk’tan geliyor. Kaynak kişi Saltuk, ilk kez Karagöz’ü öğrenimi için gittiği Ankara’da Saman Pazarı’nda 1959’da izlediğini belirten Saltuk, İsmail Dümbüllü’nün turne için gittiği Ankara’daki Karagöz performansını seyrettiğini, genel halk kitlesinin kahkahalar içinde Dümbüllü gösterisine eşlik ettiğini vurguluyor. Şarkıların türkülerin, kantoların, göbek danslarını olduğu bu gösterinin gazino tarzında olduğunu, izleyicilerin çay kahve içtiklerini de dile getiriyor. Saltuk beyaz perdeden yanışyan suretlerin komik olduğunu, mizahın güçlü bir şekilde kullanıldığını da belirtiyor.

Bu bağlamda Karagöz’de vodvil türünün her icrada yer alacak kadar önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür.

3.6.KARAGÖZCÜ'NÜN DİLİ, AĞZIMIZDAKİ YANSIMALARI VE KARAGÖZCÜ'NÜN DİLİNE YERLEŞEN SÖZCÜKLER

“Orta Oyunu'nun Meydan Oyunu ve Kol Oyunu'dan geçerek varmış olduğu son şekil; konuları, oyunlarının dramatik yapısı, oyun tarzı, komik unsurları ve tipleri ile Karagöz'ün perdeden meydana inmiş şeklidir. Dil, diyalog yapısı ve terimler de her iki oyunda müşterektir. Basit bir dil, bir halk Türkçesi ile konuşan tipler, muhavere (diyalog) esasına göre daima iki kişi olarak karşı karşıya bulundurulurlar. Hayal Oyunu (Karagöz) tek bir sanatkâr tarafından idare edildiği cihetle perdede en fazla iki tasvir'in gösterilmesi ve konuşturulması kaabildir, “diyalog” zarureti bunun neticesi olarak kendiliğinden ortaya çıkar” (Türkmen, 1991).

“Karagöz ve Orta Oyunu'nda dil seyirciyi sürükleyen, dürtükleyen, onu yadırgatan, tedirgin eden anlamsız sözler, uydurma deyişler, uyumsuz seslerle kendi başına bir nesnedir, hatta oyunun her şeyidir. Orta Oyunu'nda kullanılan Türkçe, halkın günlük yaşantısı içinde kullandığı dil olmak zorundadır. Orta Oyunu'nun büyük sanatkârlarını yitirdiği son devirlerde, söz sanatlarının gittikçe daha hasit, daha yeknesak (basmakalıp) bir Mle geldiği, hatta Orta Oyunu'na rağbet eden seyirci kitlesinin seviyesi ve bu seviyenin zevki ile orantılı olarak, nükte ve cinasiarın kaba, hatta galiz bir üslûfa döküldüğü görülür” (Emeksiz, 2007, ss.55-68).

Araştırmalar doğrultusunda ülkemize Türkiye'den geldiği sonucuna varılan Karagöz, bir süre sonra Kıbrıs ağzıyla kendine has bir özellik sergilemeye başlamıştır. “Kıbrıs'ta Folklor içinde önce Halk Edebiyatı malzemesi derlendi. Parça parça malzeme bulundu. Halk tiyatrosu adı altında topladığımız meddah, Karagöz, Kukla, araştırmacılarını beklemektedir. Sonuç olarak şunu söylemek mümkündür: Kıbrıs'ta başlangıcından bugüne kadar edebi faaliyet, Türkiye'de Türkçe'nin geçirdiği gelişme merhalelerine paralel olarak mahsuller vermiştir. Bu mahsüllerin Türkçesi normal ve tabii bir Türkçedir. Yaratılan eserler Türkiye'deki sanat anlayışının istikametindedir. Bu eser Kıbrıs'ta Türkçülük ve Milliyetçilik şuurunun uyanmasında mühim rol oynamıştır...” (Elçin, 1997, ss.631-632).

Karagöz üzerine çeşitli araştırmalar yapan Mehmet Ertuğ Geleneksel Türk Tiyatrosu isimli kitabında, Karagöz'ün zaman akışı içerisinde Kıbrıs'a özgü özellikler

göstermeye başladığını, hatta tümüyle ülkemize özgü suretlerin yapıldığını, oyunların sergilendiğini; bu oyunlarda yine Kıbrıs'a özgü şarkı, türkü ve perde gazellerinin yer aldığını belirtmiştir. Tümüyle yerel içerikli oyunların yaratılıp sergilendiğini, bu oyunlarda genellikle Kıbrıs ağzının kullanıldığını da vurgulamıştır (Ertuğ, 1993).

Dil, bir ülkenin kültür mirasıdır ve Karagöz'ün Kıbrıs ağzıyla oynatılması bu mirasa büyük katkı sağlamıştır. Bunun yanında yaşanan coğrafyanın dilini kullanan bir Karagözcü, halk tiyatrosu geleneğinin mimarları arasındaki yerini de almaktadır. Bir ülkenin lehçe, ağız ve şivelerindeki zenginlik, o ülkenin halk tiyatrosu geleneğinin diline büyük zenginlik katar. Ayrıca her coğrafya, konuştuğu dili duymak ister, o zaman anlatılmak istenenler rahatlıkla anlatılır; esprilerde yabancılaşma çekilmez ve karşılıklı iletişim de sağlanmış olur.

Karagöz tiyatrosu ülkemizde önceleri Farsça ve Arapça'nın hâkim olduğu Osmanlıca, İstanbul ağzı derken en son Kıbrıs ağzıyla oynandı. Bu süreç sonunda Karagöz Kıbrıs ağzıyla oyantıldığından, seyirci üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Bu etki Karagözcü'nün olayları aktarırken kullandığı dille doğrudan ilgilidir. Çünkü tiyatro gibi canlı sanat dallarında bir olayın aktarılması, bir karakterin canlandırılması ve coşkuyla komediyi artıran sözcüklerin kullanılması seyirci hafızasında büyük yer edebilir; oyun bittikten sonra seyirci sahne üzerindeki izlenimlerini ve aklında kalanları diline dolayabilir. Karagözcünün dili seyircinin dili olur. Seyircinin de rolü bu bağlamda büyük önem kazanır çünkü olayların ve sözcüklerin başka kişilere aktarılması doğrudan seyircinin dikkatine ve beğenisine bağlıdır. Karagözcü'nün dili seyircinin rotasını belirler; bu rota gündelik hayattan alınmış sözcüklerin kullanımı doğrultusunda ilerlerse izleyicinin ilgisi kaçınılmaz bir şekilde artmış olur. İşte Karagözcü'nün dili, kültürel devamlılığı sağlayan lehçe, ağız, şive gibi kavramların zenginleştirilmesine, genişlemesine veya dinamik işlevine de yardımcı olabilir. Bu noktadan hareketle ülkemizde Karagöz'le ilgili ağzımıza yerleşen sözcükleri de araştırdım.

Karagöz dilinden günümüze ne kaldı diye yaptığım araştırma sonunda, Karagöz tiyatrosunun günümüzde "Garagöz" olarak kullanılan ve anlam genişlemesine uğrayan sözcüğü karşıma çıkardı. Perdede oyantılan Karagöz tabiri, günümüzde

komik kişiler için kullanılmaktadır. Kimisine sevimlilik katan bu sözcük, kimileri için de yermek ve dalga geçmek için kullanılmaktadır.

“Garagöz gibi adamsın” deyiminin de ağızımıza yerleşen bir kalıp olduğunu ve komik insanlar için kullanıldığını; hatta soytarı şaklaban gibi sözcükleri de karşıladığını araştırmalarım ortaya koyuyor.

Ayrıca “Garagöz gibi adamsın” deyimiyile ilgili Yaşar İsmailoğlu da şöyle bir açıklama yapıyor: “Leymosun kasabasına Karpaz ya da Baf köylerinden gelen erkeklerin çoğunluğunun kalın kaşları ve büyücek gözleri vardı. Bu kişilere ‘Karagöz Gibi Adam’ tanımı yapılırdı.”

Yaşar İsmailoğlu, “Hade be karagöz çek git yanımdan” kalıbını, sözüne inanılmayan ve yalan dolanla iş yürüten insanlar için kullandığını dile getiriyor.

Dilimizde kullanılan bir başka deyim ise “Garagözün perdesi”. Eğreti bir olayı, durumu veya manzarayı anlatan bu deyim, yermek için kullanılmaktadır. Var olan bir iş, durum veya olayın eksik, aksak, yanlış yanını anlatmak için ifade edilen bu kalıp hala halk arasında sıkça kullanılmaktadır.

Karagöz’den bir başka yansıma kalıp ise “Garagöz Hacivat gibisiniz” şeklinde ifade ediliyor. İki farklı veya zıt karaktere, yaradılışa sahip insanı anlatmak için kullanılan bu deyim, gereksiz yere didişenler için sarfedilmektedir.

Ülkemizde bazen kaba saba bazen de itici inanlar için söylenen ve dudak bükerek bakılan kişilere bir sıfat olarak kullanılan “Hırbo” sözcüğü hala tazeliğini korumaktadır. Nihal Türkmen: “Sabri Esat Siyavuşgil “Kastamonulu, Kayserili, Bolulu gibi Orta Anadolu tipleri arasında oldukça benzerlik vardır; Karagözcü argosunda bunların topuna birden verilen ad Hırbo’dur diyor. Bununla beraber biz beş ayrı Orta Oyunu metninde “Kayserili” ve “Hırbo” tiplerinin birlikte bulduklarını tesbit ettik. “Hırbo” taklidinde bu karakterin kaba, köylü yanı biraz mübalağa ile belirtilir.” demektedir (Türkmen, 1991, ss.46-47).

Mustafa Gökçeoğlu’nun Kıbrıs Türk Ağızları Sözlüğü kitabında da şu sözcükler yer alıyor:

“Garagözlük yapmak: (Karagözlük yapmak): Tr: Anlamamış gibi davranmak, ipe sapa gelmez düşünceler ileri sürmek.

Garagöz çiçeği: (Karagöz çiçeği): Tr: Yabani papatya. (Karagözün bir anda ortaya çıkıp baskın bir karakter taşımasından bu isim verilmiş olabilir.) Çayırlarda ekinler arasında kendiliğindne biter. Gövdesi çok dallı, yaprakları bileşik parçalıdır.

Hacı Cav Cav: Karagöz oyununda Hacivat’a mizah yollu seslenme biçimi.” (Kıbrıs Türk Ağızları Sözlüğü, Mustafa Gökçeoğlu – Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2008 İstanbul)

Kıbrıs ağzı da Türkiye Türkçesi’yle büyük yakınlık gösterdiğine göre, ülkemiz Karagöz tiyatrosuyla Türkiye’de oynatılan Karagöz’de kullanılan ortak sözcükler, deyimler, ifadeler kaçınılmaz bir sonuçtur. Ayrıca “Karagöz ve Orta Oyunu sanatkarlarının argosu içinde bulunan terimlerin çoğunun “çingenece”den geçmiş olmaları hususu ise, Karagöz tipine izafe edilen Çingene’lik vasfı, veya aslen Çingene olan bazı sanatkarların kendi dillerinden alınma terimleri kullanma arzuları ile bir bir dereceye kadar izah edilebilir” (Türkmen, 1991, s.96-97).

“Araklamak: Hırsızlık, yankesicilik

Arbede: Kavga

Baro: İş sahibi

Beleş: Zahmetsizce elde edilen para, eşya vb...

Çıngar: Kavga, gürültü etmek.

Denyo: Aptal

Dikizlemek: Bakmak, gözetlemek.

Dükkan: Orta oyunu’nda iş yeri dekoru.

Ekleme (Yekleme): Şamar atmak

Enayi: Aptal

İplemek: Saymak, itibar etmek.

Keriz: Eğlence, oyun. Kodes: Cezaevi

Kurnaz: Hilekar

Manevra: Hile

Maraza: Kavga, gürültü

Mort: Ölmek

Moruk: Sakallı, ihtiyar adam.

Papara: Zurna. Papel: Para

Racon: Adet, usul, nizam

Roman: Çingene

Şorolo: Genç, genç çocuk

Tayfa: Oyuncular.

Toslamak: Vermek.

Tüymek: Kaçmak

Uçarı: Sıfır numara kühanbeyi.

Volta etmek: Savuşmak, gezelemek, uzaklaşmak” (Türkmen, 1991, ss.93-95).

Orta oyunu’nda iş yeri dekoru olarak kullanılan Dükkân, Kıbrıs’ta günümüzde belli bir işletme veya iş yeri olarak kullanılmaktadır.

Eğlence, oyun anlamına gelen Keriz ülkemizde anlam kaymasına uğradı; günümüzde enayi, aptal kişiler için kullanılmaktadır.

Sakallı, ihtiyar adam anlamına gelen Moruk ülkemizde anlam genişlemesine uğramıştır; bu sözcük bunak kişiler için de kullanılmaktadır.

Zurna anlamına gelen Papara ülkemizde anlam kaymasına uğradı; bu sözcük “Papara Kopmak” ya da “Papara Koparmak” şeklinde kullanılmaktadır. Manası: İstenmeyen ve beklenmedik bir durum karşısında kişi veya kişilerin verdiği tepki sonucunda büyük olay çıkması.

Oyuncular anlamına gelen Tayfa ülkemizde anlam kaymasına uğradı; bu sözcük günümüzde belli bir gruba ait olan insanlar için kullanılmaktadır.

Vermek anlamına gelen Toslamak ülkemizde anlam kaymasına uğradı; bu sözcük vurmak, çarpmak anlamını taşımaktadır. Bir kişinin bir direğin üstüne çıkması, bir arabanın başka bir arabaya çarpması durumlarında kullanılır.

Sıfır numara külhanbeyi anlamına gelen Uçarı ülkemizde anlam genişlemesine uğradı; bu sözcük, akli başında olmayan gençler için kullanılmaktadır.

Savuşmak, gezelemek, uzaklaşmak anlamına gelen Volta Etmek ülkemizde “Volta Atmak” olarak da kullanılmakta; etrafında dolaşmak, gezinmek anlamını da taşımaktadır.

GÜNÜMÜZDE KARAGÖZ

Günümüzde Karagöz ve Orta Oyunu'nda bu siyasal taşlama Abdülaziz çağında sona ermiştir. Öte yandan Karagöz ve Orta Oyunu bu çok önemli özelliğini siyasal mizah dergileriyle gazetlerinde sürdürmeye başlamıştır. Bu arada gerçek oyuncularla canlı Karagöz de denenmiştir. Nitekim Direklerarası'nda 1910 yılında Şark Tiyatrosu'nda ve Beyoğlu'nda Odeon Tiyatrosu'nda Canlı Karagöz Sahnesi Operet Kumpanyası adlı bir operet topluluğu birçok oyun oynamıştır” (And, 1985, ss.271-311).

Ahmet Midhat Efendi ve Karagözcü Katibi Salih, 19. Yüzyılda Karagöz oyunlarına yenilikler katmayı ilk defa düşünmüş olanlardır. Ahmet Midhat bez yerine perdenin buzlu camdan olması, suretlerin boylarının büyütülmesi gibi düşünceler ortaya atmış; Katip Salih Fransız romanlarından konu seçmeye kalkmıştı. Karagöz üzerinde geleneğin dışına çıkarak ikinci bir yenileştirme denemesi onun belli başlı kişilerini canlı aktörlere temsil ettirmek, Karagözü tiyatro sahnesine çıkarmak olmuştur (Boratav, 1997).

Karagöz dışındaki diğer seyirlik halk oyunları irticale önem vermektedir. Ancak bazı usta karagözcülerin yazıya geçirdikleri oyunlar okuyucu ilgisini de çektiği için bu yüzyılın başlarından beri pek çok karagöz metinleri yayınlanmıştır. Son 20-25 yıl içinde radyoda da Karagöz oyunlarına yer verildiği oluyordu. Seyirlik halk oyunları metin (söz) ögesinin en çok önem kazandığı sanat şüphesiz Karagöz olmuştur; bunun bir sebebi de, tek aktörün aynı zamanda eserin “yazarı” olmasıdır; karagöz metinlerini -belli şeması içinde- her Karagözcü kendisi yaratma imkânını bulmuştur (Boratav, 1997).

Araştırma sonuçları, Karagözcüler'i araştırmakta biraz geç kalındığını; bundan en az on yıl önce derleme çalışmalarına başlansaydı muazzam bilgilere ulaşabilmenin mümkün olduğunu ortaya koymaktadır. Karagözcüler'den bir ikisi dışında diğerleri hayatta değildir. Bunun doğal sonucu olarak Karagöz izleyicisi bulmak da çok kolay değildir. Bir dönemin sosyal etkinliği olan, insanların yaşamlarına renk getiren, güldürü ve eğlence unsuru olarak ön sıralarda giden Karagöz ülkemiz Kıbrıs'ta 1970'li yıllardan sonra tarih sayfasından silinmeye başlamıştır. Daha doğru bir

ifadeyle etkinliğini ve aktifliğini kaybetmiştir. Donmuş bir kültür ürünü olarak kendini devam ettirmektedir. 1970'lerden sonra Karagöz Kıbrıs'ta sesini kaybetmeye başlamasının nedenlerini bir kaç maddede aşağıdaki gibi ifade etmek mümkündür:

1-Sinemanın etkisi. Sinemalar inşa edilmiş, sinema filmleri getirilmiş ve sinemalar halkın iç içe olduğu bu sosyal eğlencesine ortak olmuştur. Halkın ilgisi ve beğenisi Karagöz perdesinden sinema perdesine taşınmıştır. İlk sinemayla Karagöz aynı yolda ilerlerken, sinema Karagöz'ü çok gerisinde bırakmıştır.

2-Televizyonun köylere, evlerimize, odalarımıza kadar girmesi. Sinemanın beyaz perdesi karşısında kan kaybeden Karagöz, evimizin içine kadar giren televizyon kutusu karşısında tabir yerindeyse mağlup olmuştur.

Böylece Karagöz televizyon kutusunda izlenerek, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun seyirci merkezli doğaçlama özelliğini de yitirmiştir.

1. ve 2. maddeyle ilgili kaynak kişilerden alıntılar:

“Alsana bir eğlence” ile başlayan Karagöz eğlencesinin televizyon ve sinemayla çok gerilerde kaldığını söylemeden edemiyorum. Ne yazık ki daha sonra Karagöz'ü televizyonlarda izlemeye başladık. Ne yazık ki Yunanlılar bu geleneği daha fazla sürdürdüler ve daha çok bu kültüre sahip çıktılar.” (Selçuk Saltuk, 10.01.1940 Nergisli doğumlu)

“Karagöz oynatan aynı adam 1960'lardan sonra televizyonun yaygınlaşmasıyla, aynı avluya sinema perdesi koydu ve sinemanın Karagöz'ün yerini aldığını anımsıyorum. (Sevgi Saltuk, 05.06.1950 Larnaka doğumlu)

“Sonra sinemalar çıktı Karagöz ortadan kalktı.” (Hasan Ulubatlı, 1941 Baf doğumlu)

“Karagöz Kıbrıslıydı ve Kıbrıs ağzıyla konuşuyordu. Biz de sanki sinema izliyorduk. Karagöz adeta sinema yerine geçirdi. Televizyonlar yoktu; sonradan kahvehaneye televizyonlar gelince Karagöz'e olan ilgi azaldı.” (Muzaffer Sevimli, 1932 Omorfo Akçay doğumlu)

“O zaman Türkçe filmler yoktu. Karagöz’le Hacivat gelecek dediklerinde Pile bayram yeri olurdu. Bazen Rumlar da bizim Karagöz’ü izlemeye gelirlerdi.” (Emine Beyaz, 8.12.1950 Pile doğumlu)

3-Sinema ve televizyon kutusuna direnemeyen Karagözcüler böylece kendi kabuklarına çekilmeye; suretlerini kasalara kaldırarak emekliye ayrılmaya başlamışlardır.

4-Saydığım maddeler içinde sanırım en trajik olanı, Kıbrıs’ta yaşanan çatışmalar ve savaşların Karagöz’e doğrudan etkisidir. Kıbrıs’ta 1963 yılında şiddetli bir şekilde başlayan ve 1974 yılına kadar devam eden Türk-Rum çatışmaları tüm sosyal hayatı etkiledi ve Karagöz de bundan nasibini aldı. Önceleri iç içe, yana yana, karışık yaşayan hatta Karagöz’ü birlikte izleyen Türkler’le Rumlar savaşlarla birlikte bir adanın iki düşmanı olarak hayatlarını sürdürdüler. Bu karışık ortamda halkın ilgisi dağıldı, beklentileri değişti; dahası yaşama sevinçleri ortadan kalktı. Trajedinin içinde Karagöz ne kadar başarılı olabilirdi. Tartışılır; ayrı bir araştırma konusu da olur. Kanın aktığı, acıların çekildiği, ölmle burun buruna yaşayan insanların bulunduğu bir ortamda Karagöz de deyim yerindeyse kendi yasını tutmaya başladı. Derken 1974 yılında Ada Kuzey ve Güney diye ayrılıp insanlar göç yollarına düştüler. Böylece uzunca bir süre yaşam rengini, nefesini yitirmiş oldu. 1954 yılında Baf’ta doğan Meryem Gülercan ilk kez Karagöz izlediğinde henüz 7/8 yaşlarındaydı. Çok küçük olduğu için Karagöz performansını pek anımsayamıyor; tek anımsadığı çok komik ve eğlenceli olduğu. Kıbrıs’ın karıştığı 1963 yılından önce bu tarz etkinliklerin olduğunu ve hayatın Karagöz gibi aktivitelerle renkli geçtiğini; 1963’den sonra ise silinip gittiğini söylüyor. Karışıklıklar ve savaşların sosyal hayatı etkilediğini belirten Meryem Gülercan’ın geçmişe yaptığı yolculuk sırasında gözlerinin içi gülerken; 1974 sonrasında bahsederken yüzünde karamsar bir ifade belirmektedir.

İşte bu noktada Karagöz yeni icatlara ve toplumsal sorunlara baş eğmiştir. Önceleri insanların hayatını süsleyen, Karagöz gelecek diye kahvehaneleri, yolları, sokakları, meydanları dolduran halk kendi içinde yaşamaya başladı. Göçmen olarak başka yerlerde yaşamaya itilen Kıbrıs halkı geçim derdine düşmüştür. Aradan 39 yıl geçmesine rağmen Kıbrıslı Türkler hala o günlerin izlerini taşıyarak yaşamaktadır.

Bu bağlamda Karagöz Kıbrıs'taki seyircisini kaybetmiştir. Seyirci de Karagözcüleri'ni kaybetmiştir. Karagözcü ile seyirci arasında oynanan bu oyun şimdi ilkokul ya da lise kitaplarının müfredatlarında nostaljik bir yapı kazanmıştır.

And'ın (1985) "taklit, karşıtlıklardan yararlanma, bunlarda dans-müzik-şarkı-şaklabanlık-soytarıhğın birbirine karıştırılması, eski seyirlik oyunların birbirinin içine geçmesi, oyunların belli bir yazılı metne dayanmaması, oyunların "göstermecî" tiyatro özelliği taşıması ve "açık biçim" oluşu" (And, 1985, ss.195-197) şeklinde altı maddede topladığı Türk Seyirlik Oyunları'nın sözlü olanlarının ortak özellikleri, şimdilerde ülkemizde nostaljiler arasında yerini almıştır.

Karagöz ustası Tacettin Diker'in Türkiye'deki Karagöz için Lifeburgaz.com Dergisi'ne söylediği "Güncelliğini, dinamikliğini hiçbir zaman kaybetmedi bu sanat. Unesco tarafından somut olmayan kültürel miras olarak dünya literatürüne kayıt ve ilan edilmiştir. Bu konuda 7 sanatçı (çeşitli sanat dallarından) yaşayan insan hazinesi olarak bu başlık içine alındı. Bunlardan biri de benim. " şeklindeki cümlelerini Kıbrıs için de söylemek mümkün değildir.

ÇÖZÜM

Kabul edilmelidir ki günümüzde ilkokul veya lise ders kitaplarının müfredatlarında Karagöz konusu işlenmektedir. Ve duyarlı olan bazı okul yöneticileri veya öğretmenleri, mevcut sınıflardaki öğrencileri Karagöz izlemeye götürmektedirler. Kuşkusuz bu yapılanlar Karagöz'ün tanıtımı, genç nesiller arasında bilinmesi bakımından örnek bir davranıştır. Karagöz adını devam ettirmektedir. Fakat ülkemizde bundan çok öteye gidemememiz Karagöz noktasında kısır bir döngüde olduğumuzu göstermektedir. Karagöz sadece çocuklar arasında oynatılan bir oyun değildir; Karagöz ayrıca derin ve ince bir mizah özelliğine sahip, kimi zaman taşlamanın ve yerginin olduğu, önemli konulara parmak basan geleneksel bir tiyatro türüdür. O halde Karagöz için çok daha fazlasını yapmamız lazım.

Dilimiz, geleneklerimiz, müziklerimiz ve sosyal hayatımız hakkında önemli bilgileri bünyesinde toplayan Karagöz için günümüzde şunları yapabiliriz:

1-Tiyatrocular tarafından Karagöz metinlerinin güncellenip sahneye konması. 1980'li yıllarda Alper Susuzlu tarafından Aziz Nesin'in Karagöz ve Hacivat öyküsü sahneye kondu; Yer Karagöz perdesi değil de tiyatro sahnesiydi. Oynayanlar suretler değil de oyunculardı. Ama hareketler Karagöz ve Hacivat'ın perdedeki hareketleri gibiydi ve sesler de tıpkı televizyonda izlediğim Karagöz ve Hacivat'ın sesleriydi. O kadar ilgimi çekmişti ki... Sanki Karagözcü tarafından sopalarla oynatılıyormuş hissi uyandırmıştı bende; çok gerçekçiydi. O güne kadar televizyon kutusunda gördüğüm Karagöz'ü sahnede farklı şekilde izlemiştim ve sevmiştim. Aynı şekilde Karagöz ve Hacivat metinlerinden yola çıkarak ve onları güncelleyerek sahneye koyabiliriz; bir yönetmen olarak benim de bundan sonraki ilk oyunum bunun üstüne olacaktır.

2-Popüler televizyon dizilerinin hikâyelerinin veya kahramanlarının sahneye taşınması. Tiyatrolarda Karagöz ve Hacivat gibi tiyatro sahnesinde oyuncular tarafından oynanabilir; seyircisinin ilgisini çekecek bir aşk hikâyesi, yaşadığımız ülke sorunu sahneye taşınabilir. Örneğin Aşk-Memnu tarzı bir aşk hikâyesinin Karagöz ve Hacivat sahnesinde oyuncular tarafından oynandığını düşünün; seyircinin ilgisiz kalabileceğini sanmıyorum. Kıbrıs'ta Karagöz'ün konuları

arasında aşk ve entrika her zaman vardı. Televizyonda popülerleşen bir dizinin kahramanlarının tiyatro sahnesinden Karagöz Hacivat tarzı içinde seyirciye sunulması Karagöz'e olan ilgiyi illa ki artıracaktır. Unutmayınız Karagöz'de, seyircinin ne istediği önemlidir.

3-Karagöz ve Hacivat'ın beyaz perdeye taşınması. Bir zamanların küçük mekânlarında kırk elli kişilik; bilemediniz meydanlarda yüz kişilik kalabalıklar önünde icra edilen Karagöz'ün günümüz dünyasında sinema perdesine taşınması, Karagöz'e yeni bir can getirebilir. Sinema perdesinden önce Karagöz perdesi vardı. Sinemanın doğmasına vesile olan Karagöz; günümüzde sinema sayesinde deyim yerindeyse küllerinden doğabilir. Ki bu noktada Türkiye'de ve Kıbrıs'ta bazı sinemacılar adım atmışlardır. Bu konuda yapılmış olan Beyazıt Öztürk ve Haluk Bilginer'in başrollerini oynadıkları "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü" filmi, yine Derviş Zaim'in "Gölgeler ve Suretler" filmi, Karagöz'e yeni bir soluk getirmiştir. Bunların fazlalaşması, sinema salonlarını dolduran o binlerde izleyici için Karagöz'ü yeniden sevdirmek şeklinde yorumlanabilse, Karagöz, sinema sanatının kaygılarını taşımaksızın görüntülü köy-kent monografisi olarak da videoya kaydedilebilir. Öte yandan bu filmin Karagöz geleneğini tam olarak yansıttığı ve kurmaca olan Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü adlı filmin Karagöz geleneğini bozan ve geleneğin devamlılığına sekte vurduğu yorumu da yapılabilir (Hacılioğlu, 2010).

4-Televizyonlarda dizi film veya yarışma programı şeklinde Karagöz'le ilgili yaratıcı programlar yapılabilir. Günümüz dünyasında televizyon kutusuna müptela olan seyirci için Karagöz oyunu, ilgi ve dikkat çekici olabilir. Örneğin "Karagöz Kuşağı" adı altında belli konuların ele alındığı, komediye dayalı ve suretlerin konuşturulması tarzında televizyonda yayınlanacak bir programa seyirci kayıtsız kalmaz. Böylece Geleneksel Türk Tiyatrosu oyunu olan Karagöz, televizyon dünyasına yeni bir renk getirecektir. Bu sayede televizyondan tiyatro salonlarına Karagöz perdesindeki Karagöz'ü izlemek için seyirci akın edebilir. Kısacası karagöz'e yeniden popülerlik kazandırılmalıdır.

5-Radyo programları veya skeçleri yapılabilir. Karagöz doğaçlamaya dayalı bir gösterim sanatı olsa da, günümüzde daha çok insana ulaşip yeniden dinamizm kazanması için radyolarda Karagöz'ün suretlerinden oluşan skeçler radyolarda

yayınlanabilir. Radyoya bağımlı olan ya da mesleklerini icra ederken sürekli radyosu açık olan dinleyiciler bu yolla kazanılabilir. Böylece Karagöz seyircisine Karagöz dinleyicisini de ekleyebiliriz.

6-Karagöz metin yazma yarışması düzenlenebilir. Eski Karagöz metinlerinden hareketle, Karagöz'ün anlatı türüne uygun ödüllü metin yazma yarışmaları düzenlenebilir. Karagöz metin yazma yarışmasında dereceye girenlerin eserleri özel tiyatrolar ya da şehir tiyatroları tarafından sahnelenebilir. Tiyatro kurum ve kuruluşları, eğitim dernekleri veya yazın alanında faaliyet düzenleyen vakıfların yapacağı yarışmalar, eli kalem tutan ya da yazar olan kişiyi yazmaya teşvik edecektir; bunn sonucunda “yazar” olan kişiyle birlikte Karagöz de kazanacaktır.

7-Karagöz yapım ve oynatım kursları açılabilir. 1942 yılından beri Karagöz oynatan Teccettin Diker'in Lifeburgaz.com Dergisi'nde kendisiyle yapılan röportajda bu madde gayet iyi açıklanıyor: “Karagözümüzü diğer kuşaklara aktarmak için çeşitli tarihlerde birçok kurum tarafından Karagöz yapım oynatım kursları açılmış ve bu kurslardan genç ustalar mezun olmuştur. Açılan kurslar kültür müsteşarlığının 1973 yılında Nurettin Sevin, Ragıp Tuğtekin, Naşit Baylav hocaların yönetiminde AKM' de yapım oynatım piyesleri, yenileme kursu ve Türk kültürüne hizmet vakfının açtığı yapım kursu (benim yönetimimde), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Bölümünde (benim yönetimimde) yapım kursu, çocuk vakfının Karagöz okulunda açtığı yapım oynatım kursu (benim yönetimimde), AK Sanatın 5-7 yaş grubu çocuklara açtığı mukavvadan tasvir yapım kursu (benim yönetimimde), AK Sanatın bu yıl 8-15 yaş grubu çocuklara açtığı asetattan karagöz yapım kursu, Unima Merkezinin İstanbul şubesine açtığı yapım ve oynatım kursu (20 genç mezun oldu) ki bu kurs devam edecek.”

8-Üniversitelere Geleneksel Türk Tiyatrosunda Karagöz adı altında bölümler açılabilir. Karagöz ustaları veya Geleneksel Türk Tiyatrosu sahasındaki araştırma görevlileri hem teorik hem de pratik anlamda öğrenciler yetiştirebilir. Bu öğrencilerin kimi Karagöz metni yazma, kimi Karagözü icra etme, kimi de Karagöz yapma alanlarında branşlaşabilirler. Hem Karagöz yazarı hem de Karagöz sanatçısı yetiştirerek, Karagöz perdesi bilinçli bir şekilde yeniden seyirciyle buluşabilir.

SONUÇ

Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Gölge Tiyatrosu Bağlamında İcra ve Seyirci başlıklı tezimle ilgili sonuç olarak şunları söyleyebilirim. Kıbrıslı Türkler Performans Teorinin önemli iki ögesini neredeyse kaybetmiştir. Ülkemizde iki isim dışında Karagöz'ü aktif bir şekilde sürdüren Karagözcü kalmamıştır. Karagöz'ü icra eden ve seyredenler artık tarih olmakta. Bu bağlamda saha çalışmaları ve derlemeler ivedilikle yapılmaya devam edilmelidir. Aksi takdirde benden sonra Karagöz'le ilgili araştırma yapacak kişiler Karagöz konusunda sığ bir denizde yüzmekten başka birşey yapamayacaktır. Kaynak kişi bulup Karagöz'le ilgili geçmişi ortaya koyacağımız süre daralmıştır. Bu tezin örnek teşkil etmesiyle birlikte araştırmalarımın üstüne yeni bilgiler koyabilmemiz için hızla saha çalışması yapıp Karagöz'le ilgili kaynak kişilerden bilgiler toplanmalıdır.

Ülkemizde 1970'li yıllardan sonra Kıbrıslı Türkler arasında kaybetmeye yüz tutmuş Karagöz'ü, Rumlar özel kutlamalarında ve televizyonlarında devam ettirerek bu geleneğe daha çok sahip çıkmıştır. Bu geleneğin Rumlar arasında yayılmasına vesile olan Kıbrıslı Türkler'in Karagöz geleneğine günümüzde sahip çıkmalarının zamanı gelmiştir.

Dünyada ilgi uyandıran Karagöz ülkemizde elli yıl önce neredeyse tek eğlence kaynağıydı. Demek ki Kıbrıslı Türkler Karagöz'ü çok sevmişleridir. Karagözcü ve seyirci arasındaki iletişim Karagöz sanatının yayılmasına ve sosyal hayatta önemli bir yer işgal etmesine neden olmuştur. Elektrik, televizyon, cep telefonu ve bilgisayarın olmadığı bir ülkede halkı bütünleştiren, tek vücut yapan güçlü bir tiyatro türüdür Karagöz.

Küçük odalarda, meydanlarda, panayırlarda, evlerin bahçelerinde ve kahvehanelerde beyaz perdenin üzerinde mum ışığı veya luksların aydınlatması sonucu yansıyan suretler, Karagözcü'nün sesiyle ve elindeki sopalarıyla hayat bulmaktaydılar. Perdede kendi ağızlarını duyan ve kendi yaşantılarından kesitler gören seyirci için güldürü ve eğlence durağıydı Karagöz. Üstelik muhtevasında atışmalar, maniler, masallar, hikâyeler, danslar ve müzikler de vardı. İşte bunlara

tanık olan seyircilerden kaynak olarak bulduklarım ışığında tezimi oluşturdum. Araştırmalarım birçok şeyin değiştiğini, başka formlara döndüğünü göstermektedir. Şüphesiz geriye dönüş mümkün değildir ve herşey sürekli değişmektedir.

Dünyada kaçınılmaz olan bu değişim içerisinde Karagöz'le ilgi söyleyeceğim son söz şudur: Yaşadığımız asırda ülkemizde yeni Karagözcüler yetiştirmek ve bunun sonucu olarak Karagöz seyircisi oluşturmak için yukarıda sunduğum çözüm önerileri bir şekilde hayata geçirilmelidir. Verdiğim bu çözüm önerilerinin hayata geçirilmesiyle Karagöz, ülkemiz Kıbrıs'ta asrımızın özellikleriyle yola devam edecek ve halk kültürünün önemli bir unsuru dinamik şekilde hayatını sürdürecektir.

KAYNAKÇA

- Amos, B. Dan (1997) Çev: Metin Ekici “*Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru*” - Milli Folklor, Türk Dünyası Folklor Dergisi, Bahar 33.
- And, Metin (1985) *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkılap Kitabevi İstanbul.
- Artun, Erman (1996) *Folkloristik Prof Dr Umay Günay Armağanı “Adana Köy Seyirlik Oyunlarından Örnekler”*, Feryal Matbaacılık, Ankara.
- Batur, Suat (1998) *Açıklamalı Örnekli Türk Halk Edebiyatı*, Altın Kitaplar İstanbul.
- Boratav, N. Pertev (1997) *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Boyraz, Şeref (2004) *Sözlü Anlatıların Sürekliliği Üzerine Düşünceler, “Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları”*, Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi-UNESCO Milli Komisyonu, 25-27 Kasım 2004, Ankara.
- Cengiz Samsun Röpörtajı, *Yeni Vatan*, Belçika Gazetesi.
- Çobanoğlu, Özkul (2000) *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ Yayınları Ankara.
- Çobanoğlu, Özkul (1999) *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çobanoğlu, Özkul (1998) *Prof. Dr. Durdun Yıldırım Armağanı, “Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Günümüz Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri*, Ankara.
- Doğan, Abide. *Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi*, Kış 2009.
- Düzgün, Dilaver (1998) *Prof Dr Dursun Yıldırım Armağanı, Erzurum’da Aşık Kahvehanesi Geleneği*, Ankara.

- Ekici, Metin (1999) *Milli Folklor, Uluslararası Halkbilimi Dergisi*, “Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture) Sosyal Çevre ve Şartlar (Konteks) İlişkisinin Önemi” Güz Sayı 39.
- Elçin, Şükrü (1998) *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları Ankara.
- Elçin, Şükrü (1997) *Halk Edebiyatı Araştırmalar 2*, Akçağ Yayınları Ankara.
- Elçin, Şükrü (1977) *Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu) Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü 1977* Ankara.
- Erensoy, Akın (2009) *Brecht ve Epik Tiyatro, Marksist Tutum*, Bilim ve Kültür Sitesi
- Emeksiz, Abdülkadir (2007) *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Seyirci Odaklı İcra Farklılaşması, Dümbüllü İsmail Efendi ve Düünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri*, 6-7 Kasım 2007 İstanbul.
- Ertuğ, Mehmet (1997) *Karagözün Kıbrıs Sosyal Yaşamına Etkileri, V Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Müziği, Tiyatro, Oyun, Eğlence Seksiyon Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara)
- Ertuğ, Mehmet (1993) *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları Lefkoşa.
- Gökçeoğlu, Mustafa (2008) *Kıbrıs Türk Ağzları Sözlüğü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Günay, Umay (1999) *Türkiye’de Aşık Tarzı Şiir Geleneği Ve Rüya Motifi* Akçağ Yayınları, Ankara.
- Hacıoğlu, Ahmet (2010) *Görsel Bir Yaratım Olarak Gelenek: Hacivat Ve Karagöz Neden Öldürüldü Örneği*, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Hakeri, H. Bener (2009) *Anılar Ve Alıntılarla Geleneksel Kıbrıs Türk Seyirlik Oyunları*, Kıbrıs Gazetesi Lefkoşa)

Köprülü, Fuad (1989) *Edebiyat Araştırmaları I*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Lifeburgaz.com Dergisi

Siyavuşgil, E. Sabri (1938) *İstanbul'da Karagöz*.

Tiyatroevi.com

Türkmen, Nihal (1991) *Orta Oyunu*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

TiyatroTarihi.com, Tiyatro Bilgi Sitesi, Tiyatro Sözlüğü, Tiyatro Terimleri ve Anlamları.

Walter, Ong, J. (2010) *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*, Metis Yayınları İstanbul.

Yardımcı, Mehmet (1999) *Başlangıcımızdan Günümüze Halk Şiiri, Aşık Şiiri, Tekke Şiiri*, Ürün Yayınları, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ

İsmim İlke Susuzlu. 27 Nisan 1979 tarihinde Kıbrıs'ın Mağusa kazasında dünyaya geldim. Sanatçı bir ailenin tek çocuğuyum. İlk gençlik yıllarım Mağusa'da geçti. İlk, orta, lise ve üniversite öğrenimimi Mağusa'da tamamladım. Kendimi bildim bileli, yazıyorum, çiziyorum, oynuyorum... Tiyatro hayatım henüz altı yaşındayken Ayının Fendi Avcıyı Yendi oyunuyla başladı. Okul müsamereleri, gençlik tiyatroları derken Kıbrıs Türk Komedi Tiyatrosu'nda profesyonel anlamda oynamaya başladım. 1998 yılından beri tiyatro metni kaleme alıyorum. Oynanmış ve oynanmayı bekleyen sayısız oyunum var. Doğu Akdeniz Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun olduktan sonra Londra'ya gittim ve uzun süre orda yaşadım. Londra Toplum Postası isimli yerel Türk gazetesinde yıllarca köşe yazarlığı ve eleştirmenlik yaptım; ayrıca 2006-2007 yılları arasında da editör olarak çalıştım. Gazetede yazdığım yıllarda kaleme aldığım bir haber Londra Büyükşehir Belediyesi tarafından ödül aldı. Londra'da Toplum merkezlerinde ve özel kuruluşlarda drama eğitmenliği yaptım. Ayrıca uzun yıllar Londra Türk Radyosu'nda program yapımcılığı ve metin yazarlığı görevlerini üstlendim. Londra'da Sheaksperare Tiyatrosu üstüne eğitim aldım. 2006 yılında TRT Türkiye'nin Sesi Radyosu Türkçe Yayınlar Müdürlüğü tarafından düzenlenen öykü yarışmasında Matmazel Cesar'ın Düşü'ne isimli öyküm övgüye değer bulundu. Bu öyküm İngilizce, Türkçe ve Almanca olmak üzere üç farklı kitapta yer alıyor. Bunun yanında çeşitli makale ve araştırma yazılarım yayınlandı. Londra'da bulunduğum yıllarda Star Tv'de yayınlanan Adanın Ötesi isimli programın hem yapımcılığını hem de sunuculuğunu yaptım. 2007 yılında Londra'dan ayrılıp doğduğum topraklar olan Kıbrıs'a geldim ve hiç zaman kaybetmeden kurduğum Mağusa Sanat Tiyatrosu'nun hem eğitmenlik hem de yönetmenlik görevlerini yerine getirmeye başladım. Çocuklara psikodrama, gençlere konservatuar dersleri veriyorum. 2012 yılında Kıbrıs Türk Devlet Tiyatroları Üner Ulutuğ Tiyatro Oyunu Yazma Yarışması'nda Eleanor'un İntikamı adlı eserim ikincilik ödülünü alırken, Kumdan Kaleler isimli eserim de Jüri Özel Ödülü'nün sahibi oldu. Doğu Akdeniz Üniversitesi'nde Drama hocası olarak görev yapıyorum. Ayrıca DAÜ Hukuk Fakültesi'nde Hukuk ve Yaratıcı Drama; İletişim Fakültesi'nde Kamera Önu

Oyunculuk seçmeli ders hocasıyım. Şu sıralar Ankara Hacettepe Üniversitesi'nde Karagöz ve Hacivat Tiyatrosu üstüne master yapıyorum. Bugüne kadar sayısız tiyatro metni kaleme aldım, birçok oyun yönettim ve pek çok oyunda da rol aldım. Şarkı sözleri yazmak ve bestelemek, resim yapmak, şarkı söylemek, gazetelere deneme yazıları yazmak özel zevklerim arasındadır.