



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**KARAGÖZ METİNLERİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Emine VARIŞOĞLU

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Ali YAKICI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM DALI
TÜRK HALK BİLİMİ BİLİM DALI**

EYLÜL - 2020

ankara

IBM

**KARAGÖZ METİNLERİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

Emine VARIŞOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRK HALK BİLİMİ ANABİLİM DALI
TÜRK HALK BİLİMİ BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

EYLÜL 2020

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Emine VARIŞOĞLU

11.09.2020



KARAGÖZ METİNLERİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN İNCELENMESİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Emine VARIŞOĞLU

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Eylül 2020

ÖZET

Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak kültürün ürettiği cinsiyet rollerini ifade etmektedir. Cinsel farklılıkların toplumsal ve kültürel açıdan yorumlanması anlamına gelen bu terim, cinsiyet olarak kadın ve erkekten beklenen davranış örüntülerini kapsamaktadır. Bu bakımdan sözlü ve yazılı halk bilgisi ürünleri üzerinde de etkili olan toplumsal cinsiyet rollerinin halk bilimsel bir bakış açısıyla incelenmesi önem arz etmektedir. Geleneksel Türk Tiyatrosunun önemli bir dalı olan Karagöz Oyunu, genel olarak “hayalî” adı verilen bir sanatçı tarafından deriden yapılmış tasvirlerin “hayal perdesi”nde oynatılıp seslendirilmesi ile icra edilen bir gösteri sanatı olarak kabul görmektedir. Hayal perdesi, içinde bulunduğu kültürün aynası olarak kabul edilmekte ve içeriğinde, icra edildiği toplumun kültürüne ait öğeler barındırmaktadır. Bu bakımdan hayal oyunlarının incelenmesi, kültürdeki cinsiyet algılarının fark edilmesinde yararlı olacaktır. Bu nedenle “Karagöz Metinlerinin Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi” başlığını taşıyan bu çalışmada Karagöz oyunlarındaki toplumsal cinsiyetle bağlantılı kültürel birikime dair izler incelenmiştir. Kaynak tarama ve metin inceleme yöntemleri kullanılarak Cevdet Kudret’in 3 ciltlik *Karagöz* kitabında yer alan 39 oyun metin, Toplumsal Cinsiyet Kuramları ışığında incelenmiştir. Halk bilimi, toplumsal cinsiyet ve Karagöz oyunları ile ilgili tanımlamaların ardından “Zenne” başlığında ele alınan kadınların eşleriyle, diğer kadınlarla ve diğer erkeklerle olan ilişkileri; mekânsal olarak kadına belirlenen alan; güzellik algısı ve kadın aklı incelenmiştir. Ardından erkeğin mekânsal olarak konumu, erkeğin kadın ve erkeklerle olan ilişkisi ve erkeğin dış görünümü incelenmiştir. Elde edilen veriler halk bilimsel bakış açısıyla tartışılıp açıklanmıştır.

Bilim Kodu : 31003
Anahtar Kelimeler : Toplumsal Cinsiyet, Karagöz Oyunu, Geleneksel Türk Tiyatrosu
Sayfa Adedi : 139
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ali YAKICI
Öğrenci ORCID ID : 0000-0003-3934-6933

AN ANALYSE OF KARAGÖZ OF TEXTS IN TERMS OF SOCIAL GENDER

(M. Sc. Thesis)

Emine VARIŞOĞLU

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL FOR ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

September 2020

ABSTRACT

Gender, unlike biological sex, refers to the gender roles produced by culture. This term, which means the interpretation of sexual differences socially and culturally, includes the patterns of behavior expected from women and men in terms of gender. In this respect, it is important to examine the gender roles that are also effective on oral and written folklore products from a folkloric perspective. Karagöz Play, which is an important branch of the Traditional Turkish Theater, is generally accepted as a performing art performed by playing and portraying the figures made of leather by an artist called "Hayali". The shadow theatre is considered as the mirror of the culture it is in and contains elements of the culture of the society in which it is performed. In this respect, examining the plays will be useful in realizing the gender perceptions in culture. For this reason, in this study, which is titled "Investigation of Karagöz Texts in Terms of Gender", traces of gender-related cultural accumulation in Karagöz plays were examined. 39 games texts in Cevdet Kudret's 3-volume Karagöz book were examined using the methods of literature review and text analysis in the light of Gender Theories. After the definitions related to folklore, gender and Karagöz plays, the relations of the women in "Zenne" title with their spouses, other women and other men; spatially determined area for women; the perception of beauty and women's mind were examined. Then, the spatial position of the man, the relationship of the man with men and women and the outer appearance of the man were examined. The data obtained were discussed and explained from the folkloric perspective.

Science Code : 31003
Key Words : Gender, Karagöz Play, Traditional Turkish Theater
Page Number : 139
Supervisor : Prof. Dr. Ali YAKICI
Student ORCID ID : 0000-0003-3934-6933

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans ders döneminin başlangıcından tezimi savunduğum güne kadar olumlu yönlendirmeleri ile bilgisini ve desteğini her daim yanımda hissettiğim saygıdeğer tez danışmanım Prof. Dr. Ali YAKICI'ya, tez konumu belirlediğim andan itibaren desteğini esirgemeyen saygıdeğer hocam Doç. Dr. Evrim ÖLÇER ÖZÜNEL'e, tez jürimde yer alıp katkılarıyla tezimin zenginleşmesini sağlayan Prof. Dr. Hamiye DURAN'a ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü hocalarıma desteklerinden dolayı teşekkür ederim. Ayrıca bu tezi yazma aşamamda her anımda yanımda olan sevgili eşim Seçkin SARP KAYA'ya, dünden bugüne okumayı sevmeme vesile olan, maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman eksik etmeyen aileme; lisans ve yüksek lisans hayatım boyunca edindiğim ve hâlâ yanımda olan arkadaşlarıma da bu süreç boyunca beni yalnız bırakmadıkları için teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

| | Sayfa |
|--|--------------|
| ÖZET..... | iv |
| ABSTRACT..... | v |
| TEŞEKKÜR..... | vi |
| İÇİNDEKİLER | vii |
| KISALTMALAR | ix |
| 1. GİRİŞ..... | 1 |
| 2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE HALK BİLİMİ | 11 |
| 2.1. Halk Bilimi | 11 |
| 2.1.1. Halk Bilgisi Ürünlerinin İşlevleri..... | 12 |
| 2.2. “Cinsiyet” ve “Toplumsal Cinsiyet” Kavramı..... | 14 |
| 2.3. Halk Bilimi ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi | 16 |
| 3. KARAGÖZ OYUNU | 19 |
| 3.1. Karagöz Oyununun Kökeni | 19 |
| 3.1.1. Karagöz Oyununun Doğuşu | 19 |
| 3.1.2. Türklerde Karagöz Oyunu | 22 |
| 3.2. Yaratım, Aktarım ve İcra Özellikleri Bakımından Karagöz Oyunları | 25 |
| 3.2.1. Karagöz Oyununun Zamanı ve Mekânı..... | 25 |
| 3.2.2. Karagöz Oyununun Tekniği | 26 |
| 3.2.3. Karagöz Oyununun Dağarcığı | 28 |
| 3.2.4. Karagöz Oyunlarının İşlev ve Özellikleri..... | 29 |
| 3.3. Yapı ve İçerik Özellikleri Bakımından Karagöz Oyunları..... | 30 |
| 3.3.1. Karagöz Oyununun Bölümleri..... | 30 |
| 3.3.2. Karagöz Oyununda Kişiler | 32 |
| 4. BÖLÜM: KARAGÖZ METİNLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET | 37 |

| | Sayfa |
|--|--------------|
| 4.1. Karagöz Metinlerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Kadınlar | 37 |
| 4.1.1. Zenne | 37 |
| 4.1.1.1. Karagöz'ün karısı | 39 |
| 4.1.1.2. Karagöz'ün kocakarısi..... | 50 |
| 4.1.2.3. Evli kadınlar | 57 |
| 4.1.2.4. Diğer kadınlar | 64 |
| 4.1.2.5. Bekâr kızlar | 70 |
| 4.1.2.6. Cârîye | 78 |
| 4.1.2. Karagöz'de Mekânla İlişkili Olarak Kadın | 80 |
| 4.1.2.1. Karagöz'de kadın ve pencere | 81 |
| 4.1.2.2. İç mekânda kadın..... | 82 |
| 4.1.2.3. Kamusal alanda kadın | 85 |
| 4.1.3. Karagöz'de Güzellik Algısı ve Dış Görünüş Bağlamında Kadın.. | 89 |
| 4.1.3.1. Kadımla ilgili ifadeler..... | 89 |
| 4.1.3.2. Erkek ağzından kadının dış görünüşü | 92 |
| 4.1.3.3. Karagöz oyununda kadın aklı..... | 94 |
| 4.2. Karagöz Metinlerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Erkekler | 97 |
| 4.2.1. Karagöz'de Evin Reisi Olarak Erkek | 97 |
| 4.2.2. Erkek Muhabbetine Kabul Açısından Erkeğin Konumu..... | 104 |
| 4.2.3. Kadın Karşısındaki Konumuyla Erkek..... | 108 |
| 4.2.4. Dış Görünüş Bağlamında Erkek | 111 |
| 5. SONUÇ..... | 117 |
| KAYNAKÇA..... | 133 |
| ÖZGEÇMİŞ | 139 |

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

| Kısaltmalar | Açıklamalar |
|--------------------|--------------------|
| Çev. | Çeviren |
| Ed. | Editör |
| Haz. | Hazırlayan |
| M.Ö. | Milattan Önce |
| S. | Sayı |
| ss. | Sayfa |
| TDK | Türk Dil Kurumu |
| vd. | Ve Diğerleri |

1. GİRİŞ

İnsanlar doğum anından itibaren toplumdan öğrendikleri toplumsal cinsiyet rollerini diğer bireylere yükler ve insanların o rollere uygun şekilde davranış geliştirmesini bekler. Kadın ve erkek temelde aynı biyolojik ihtiyaçlara sahiptir. Fakat ikisinden de farklı davranışlar sergilemeleri beklenir ve toplumda bir gereklilik oluşur. Kadın ve erkek bu davranış gerekliliklerini yerine getirdikleri veya getirmedikleri ölçüde toplumsal kabule ve reddedilişe maruz kalırlar. Bu da bireyin zihinsel ve psikolojik durumunu ve sosyal ilişkilerini etkiler.

Toplum kabullerine uygun cinsiyet rolleri kişiye öğretilirken her yaş grubunda farklı yöntemler kullanılabilir. Halk bilgisi ürünleri bu yöntemlerden biridir. Halk bilgisi ürünlerinin bağlam, yapı ve içerik ile işlev özellikleri incelendiğinde bu ürünlerin bütün yaş gruplarına hitap edebildiği görülmektedir. Halkın ortak mirası olan bu ürünler, birçok işleve sahipken; toplumsal cinsiyet rollerini öğretirken de kullanılan ürünlerdir. Örnek olarak, bir bebeğin henüz konuşmadığı dönemlerde kulağına gelen tını annesinin sesidir. Anne, ninnilerle bebeğini uyutmakta, bu esnada da bebeğinden büyüdüğünde beklediklerini mırıldanmaktadır. “Bu beklenti tarihsel olarak değişkenlik göstermekle birlikte kız bebeklerde iyi bir yuva kurması iken erkek bebeklerde ise iyi bir iş sahibi olmasına yönelik isteklerdir” (Çek, 2014). Yürümeye ve konuşmaya başlayan çocuklar ise masallar dinlemekte ve bu şekilde kendisinden istenen davranış rolleri masal karakterleri vasıtasıyla bilinçaltına yerleştirilmektedir.

Halk bilgisi ürünlerinden olan Karagöz oyunları uzun yıllar yetişkinlere hitap eden, içerdiği cinsellik ve siyasi söylem ve özellikler sebebiyle eğlendirme işlevini de yerine getiren bir halk bilgisi ürünü olmuştur. Ancak tarihsel süreçte pek çok yasaklamaya maruz kalmıştır. Bu sebeplerden dolayı içerik değişiklikleri yapılarak oyunlarda hayalîler tarafından sosyo-kültürel ihtiyaçlar ve hassasiyetler göz önünde bulundurularak süreç içerisinde çocuklara hitap eden bir konuma getirilmiştir. Karagöz oyunlarının üretim, icra ve dönüşüm alanları düşünüldüğünde, bu oyunların çocuklara ve yetişkinlere olmak üzere her yaş kitlesine hitap edebilen bir halk bilgisi ürünü olduğu görülmektedir. Belirli değişiklikler yapılarak her yaş ve cinsiyet grubu için uygun hâle getirilebilen oyunlar, verilmek istenen toplumsal cinsiyet rolü algısını oluşturmak için kullanılan bir halk bilgisi ürünüdür.

Toplumsal cinsiyet rolleri, çocuk yaşlarda içinde bulunulan aileyi ve çevreyi gözlemleyerek oluşmaktadır. Çocuğun çevresinde gördüğü nesnelere, oyuncak gibi, toplumsal cinsiyet rolleri hakkında bilinç kazanıldığı görülmektedir. Bu konuda Yağan Güder ve Alabay'ın verdiği bilgiye göre; “5-6 yaşlarındaki çocuklar, 4 yaşındaki çocuklara göre toplumsal cinsiyet algısının daha fazla farkındadır” (Yağan Güder ve Alabay, 2016:107). Bu durum göstermektedir ki çocuklar, 5 yaşından sonra aile etkisi çevre etkisi ve etrafındaki nesnelere ile bir tavır benimsemeye başlamaktadır. Karagöz oyunlarının da değişen şartlar dâhilinde okul öncesi eğitimde kullanılmaya başlanması, toplumsal cinsiyet algısının kazanımında kullanılabilecek bir ürün olduğunu göstermektedir.

Hayalîlerle yapılan görüşmeler sonucunda, yazılı kaynaklardaki oyunlar üzerinde küçük değişiklikler yapılarak günümüzde oynatıldığını ve izleyici kitlesinin yüksek oranında çocuklardan oluştuğu görülmektedir. Günümüzde Karagöz oyunlarının izleyici kitlesini çoğunlukla çocuklar oluşturmaktadır. Bu durum Karagöz oyunlarının toplumsal cinsiyet rolleri kazanımında önemli bir rol üstlendiğini göstermektedir.

Bu yüksek lisans tezinin amaçlarından biri geleneksel Türk tiyatrosundaki toplumsal cinsiyet algısını kadın ve erkek tasvirleri üzerinden incelemektir. Karagöz metinlerinde toplumsal cinsiyetin ne şekilde ele alındığını incelemeyi hedefleyen bu çalışmanın kapsamı Cevdet Kudret'in 3 ciltlik *Karagöz* adlı kitabı ile sınırlı tutulmuştur. Kitapta yer alan ve çalışmanın kapsamını oluşturan otuz dokuz oyunun adları alfabetik sırayla şu şekildedir: *Abdal Bekçi, Ağalık, Aşçılık, Bahçe, Bakkallık, Balık / Balıkçılar, Bursalı Leylâ, Büyük Evlenme, Canbazlar, Câzûlar, Cincilik, Çeşme, Eczahâne, Ferhad ile Şirin, Hain Kâhya, Hamam, Hekimlik, Kanlı Kavak, Kanlı Nigar, Karagöz'ün Esrar İçmesi, Kayık, Kırgınlar, Leylâ ile Mecnun, Mal Çıkarma, Mandıra, Meyhane, Orman, Ortaklar, Ödüllü / Karagöz'ün Pehlivanlığı, Sahte Esirci, Salıncak, Sünnet, Şairlik /Âşıklık, Tahir ile Zühre, Tahmis, Ters Evlenme, Tımarhâne, Yalova Sefası, Yazıcı.*

Kapsam sınırlılığının Cevdet Kudret'in eseri ile oluşturulmasının sebebi, bu kitabın içerisinde “Kar-i Kadim” ve “Nev-İcad” olarak adlandırılan eski ve yeni oyunların bulunuyor olması, bu oyunların bütün hayalîler tarafından biliniyor olması, günümüzde hâlâ bu oyunların yaş gruplarına göre üzerinde belirli oynamalar

yapılarak oynatılıyor olmasıdır. Tezimizin inceleme kısmında yer almayan, ancak 2019 yılında tarafımdan yapılan bir saha araştırmasında Hayalî Deniz Özgökbek, Ege Üniversitesi'nde yaptığı bir gösteride *Salıncak Sefası* isimli oyunu oynatmıştır. Hayalî Ata Taşkan a *Karagöz'ün Yazıcılığı* isimli oyunu oynatmıştır. Geçmişte kaldığı düşünülen bu oyunların olay örgüsü değişmeden sadece günceli yakalayabilmek ve cazip hâle gelebilmek adına özüne bağlı kalarak küçük değişikliklerle oynatılıyor olması bu oyunların toplumsal cinsiyet açısından incelenmesini gerekliliğini ortaya koymuştur. Bunu yaparken güncel Karagöz oyunlarını derleme yöntemleri kullanılarak incelenmemiş, yazılı metinler ana malzeme olarak seçilmiştir. Bunun nedeni bu çalışmanın geçmişten günümüze kadar gelen ve hâlâ oynatılmakta olan oyun metinlerinin günümüzdeki oyunların temelini oluşturmasıdır.

Ayrıca yine tezin inceleme kısmında yer almayacak olmasına rağmen 2019 yılında Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı Kemal Atangür ile tarafımdan yapılan röportajda Atangür, bir hayalînin oyunlarını önce kafasında tasarladığını, ardından perdeye yansıttığını söylemiştir. Kâğıda dökme işleminin ise oyunun defalarca kez perdede oynatıldıktan ve her icra sonrası izleyicinin tepkisine göre değişim yaşadıkten sonra olgunlaştığını, pek çok oynatımdan sonra hayalînin “*Artık bu oyun tamam!*” dediği noktada kâğıda geçirdiğini söyler (Atangür, 2019). Bu durum da inceleme konusu olan Karagöz metinlerinin pek çok kez oynatıldıktan, pek çok seyirci tepkisi ile buluştuktan sonra son hâlini bulması olarak açıklanabilir. Karagöz metinlerinin bağlam merkezli olması ve her oynatımda farklı bir kitleye hitap etmesinden dolayı değişime uğraması bu ürünün var olma sebebidir. Ancak burada Hayalî Kemal Atangür'ün bahsettiği durum bağlama göre oyunda yapılan küçük ekleme çıkarmalar değil, oyunun ana hatlarını oluşturan asıl olaylardaki değişikliklerdir.

Hayalîler, oyun metnini oluşturma sürecinde her oynatımda maruz kaldıkları tepkiler ile daha çok beğenilen, daha çok güldüren oyun yaratma isteğindedirler. Bu izleyici süzgecinden geçmiş olan oyunlar da kültürü en çok aktaran oyunlar olarak görülmektedir.

Çalışmanın ikinci bir amacı ise halk bilimi ürünlerine yeni bir inceleme metodu olarak getirilen Performans Teori, bağlam ve anlatıcı odaklı bir araştırma kolunu

aralamış, ardından kadın çalışmalarını ön plana çıkaran Feminist Teori'nin yaygınlaşmasıyla da halk bilgisi ürünlerinde kadın anlatıcı ve kadın ağzından anlatılan halk bilgisi ürünleri ön plana çıkmıştır. Halk bilgisi alanında yapılan toplumsal cinsiyet çalışmaları incelendiğinde kadın ağzından anlatılan ürünler üzerine çalışılmış olduğu görülmektedir. Songül Çek'in *Ninnilerde Kadın Anlatıcının Sesi-İnceleme* adlı çalışması kadın anlatıcı üzerinden anlatılan halk bilgisi ürününü ele almıştır. Bu örnekleme Melek Özlem Sezer'in *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet* adlı çalışması alınmamıştır. Bunun nedeni ise Melek Özlem Sezer'in çalışmasının Batı masallarını içermesi ve Türk kültür kapsamı dışında kalmasıdır. Ayrıca araştırma konusu olan masalların kadın anlatıcıdan mı erkek anlatıcıdan mı anlatıldığı bilgisine ulaşmak mümkün görünmediğinden örneklem dışı tutulmuştur. Karagöz metinleri ise erkek anlatıcı tarafından oluşturulup aktarılan metinlerdir. Erkek anlatıcı, kadının farklı durum ve mekânlarda konumlandırılışını görebilmek adına önem arz etmektedir.

Çalışmamıza tür olarak seçtiğimiz Karagöz metinleri üzerine yapılmış olan akademik literatür incelendiğinde, toplumsal cinsiyet bakış açısı ile ele alınan bir makale bulunduğu görülmektedir. Söz konusunun makaleyle ilgili bilgiler çalışmalar kısmında paylaşılacaktır. Ancak bu çalışma bir halk bilimi incelemesi değildir. Makalenin yazarı Senem Gürkan, Kadın ve Aile Anabilim Dalı ile ilgili bir çalışma yapmıştır. Halk bilimsel bir bakışla Karagöz metinlerine toplumsal cinsiyet yöntemiyle yaklaşan birleştiren bir inceleme yapılmamıştır. Bu çalışma bir halk bilgisi ürünü olan Karagöz metinleri ve toplumsal cinsiyet ile ilgili yapılan ilk çalışma olmasının yanında, eski oyun metinlerinin eskide kalmadığını vurgulamak ve hayalîlerin güncel oyunları üzerine de bu tür çalışmalar yapılabileceğini göstermek bakımından önemlidir.

Karagöz metinlerinin incelendiği çalışmamız, metin merkezli bir bakış açısıyla yapılacaktır. Bu sebeple bağlamla ilgili veriler yer almayacaktır, bazı noktalarda ise bağlamla ilgili varsayıma dayalı yorumlar yapılacaktır.

Bu yüksek lisans tezinde öncelikli olarak Cevdet Kudret'in *Karagöz I,II,III* kitabında yer alan 39 oyun incelenmiş ve tezin içeriğine alınacak kısımlar belirlenmiştir. Eşzamanlı olarak Karagöz ve toplumsal cinsiyet okumaları da yapılmış, oyunlar ise ikinci bir okuma ile tekrar zihin süzgecinden geçirilerek teze

dâhil edilmiştir. Kaynak tarama süresi boyunca tezin içeriğinde olmamasına rağmen ulaşılabilen 4 hayalî ile görüşülmüş, eski oyunlar ile ilgili düşünceleri, bu oyunların oyun dağarcıklarında bulunup bulunmadığı sorulmuştur. Görüşme yapılan hayalîler görüşme tarihlerine göre şöyle sıralanmaktadır: 05.05.2019 tarihinde Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi tarafından Ankara'nın Altındağ semtine bağlı Hamamönü sokaklarında düzenlenen Hidrellez kutlamasında Karagöz oynatan Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı İshak İkincitekgül'dür. Tekgül, doğaçlama olarak oynattığı oyuna isim vermemiştir. İkinci hayalî, 18.05.2019 tarihinde İzmir / Alsancak sokaklarındaki Hayalî Ata Taşkan'dır. Taşkan "Karagöz'ün Yazıcılığı" isimli oyunu icra etmiştir. Üçüncü hayalî; 21.05.2019 tarihinde Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı Deniz Özgökbel'in Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Konferans Salonunda, Ege Üniversitesi TÖMER öğrencileri ve Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği 2. sınıf öğrencilerine icra ettiği "Salıncak Sefası" adlı oyundur. Dördüncü Hayalî 19.07.2019 tarihinde Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı Kemal Atangür'ün kendisine ait "Hacivat Köftecisi-Ekmek Arası Tiyatro" isimli köfteciye gelen misafirlerine sergilediği "Abdurrahman Paşa'nın Kızının Evlenmesi" adlı oyundur. Görüşülen bütün hayalîlerin bu soruya aynı cevabı vermiş olması inceleme konusu olan oyunların geçerliliğini yitirmediğini, hala günümüz çocuk ve yetişkinlerine hitap edebildiğini göstermektedir. Nitekim görüşülen ve oyunu derlenen hayalîlerden Taşkan ve Özgökbel kendi oyunlarını değil eski oyunları oynattığı görülmüş ve kayıt altına alınmıştır.

Yüksek lisans tezine başlama, çalışma ve tamamlama süreci "Konunun Tespiti", "Literatür Taraması" ve "Metin İncelemesi" olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

Araştırmanın ilk kısmı olan "Konunun Tespiti" 2018 Güz döneminde yapılmıştır. Tez konusu belirleme sürecimde toplumsal cinsiyet konusunda duyduğum ilgi ve toplumsal cinsiyet ile halk bilgisi ürünlerini birleştirebileceğim bir çalışma yapma isteği ile Karagöz metinleri üzerine araştırma yapmaya başladım. Karagöz üzerine çok sayıda çalışma yapılmış olmasına karşın toplumsal cinsiyet ve halk bilimi özelinde çalışılmamış olması tez konusu olarak seçme ihtimalimi artırdı. Araştırma sonuçlarımı danışman hocam Prof. Dr. Ali YAKICI ile olan tez

görüşmelerimizde kendisi ile paylaştım ve nihayetinde danışman hocamın da onayını alarak tez konumu kesinleştirdik.

“Literatür Taraması” kısmında öncelikli olarak tezin sınırlılığını oluşturan Cevdet Kudret’in Karagöz kitabını edindim. Ardından toplumsal cinsiyet ve Karagöz üzerine kitap, tez, makale, bildiri vb. kaynakları edinmeye başladım. Kaynak edinirken baskısı olmama gibi sebeplerle edinemediğim kaynakları Ankara’daki Millî Kütüphane ve İzmir’deki Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü bünyesindeki Fikret Türkmen İhtisas Kütüphanesi’nden edindim. Tezin kapsamı dışında kalmasına rağmen 5 hayalî ile görüşülmüş onlar ile “Karagöz ve toplumsal cinsiyet”, “Karagöz’de kadın ve erkek ilişkisi” üzerine sohbet edilmiş ve bu konudaki görüşleri kaydedilmiştir

Yüksek lisans tezinin son kademesi olan “Metin İncelemesi” kısmında inceleme malzemesi olan Karagöz metinlerinden kadın-erkek ilişkisine dair kesitler metin içi bağlamlarına göre sınıflandırılarak tezin başlıkları oluşturulmuş ve akabinde toplumsal cinsiyet kuramları ekseninde açıklanmaya çalışılmıştır. Metin merkezli bir inceleme olan bu çalışmada doküman çözümlemesi ve içerik analizi yapılırken, toplumsal cinsiyet yöntemleri kullanılarak hazırlanan bu tez özet, giriş, üç bölüm ve sonuçtan ibarettir.

Çalışmanın birinci bölümü *Giriş*’ten oluşmaktadır. Bu bölümde çalışmanın amacı, kapsamı, sınırlılığı, karşılaşılan güçlükler, araştırma yöntemi, ilgili çalışmalar gibi başlıklara değinilmiş, yapılan çalışmanın akademik olarak araştırılma sebepleri ortaya konmuştur.

İkinci bölüm olan *Halk Bilimi ve Toplumsal Cinsiyet* başlıklı bölümde halk biliminin ne olduğu ve işlevleri, örnekler ve ilgili araştırmalara atıfta bulunularak anlatılmıştır. Akabinde “cinsiyet” ve “toplumsal cinsiyet” kavramları ve bu kavramlar arasındaki anlam karmaşası açıklanmıştır. Nihayetinde halk bilimi ile toplumsal cinsiyet ilişkisine değinilerek halk bilgisi ürünlerindeki toplumsal cinsiyet algısı açıklanmıştır.

Üçüncü bölüm olan *Karagöz Oyunu* başlıklı bölümde yüksek lisans tezinin ana malzemesini oluşturan Karagöz oyununun kökeni hakkında bilgi verilmiş, Türklerde Karagöz oyununun başlangıcı, konuyla ilgili kaynaklardan alınan bilgilerle açıklanmaya çalışılmıştır. Ardından yaratım, aktarım ve icra özellikleri incelenmiş,

oyunun zamanı ve mekânı, tekniği, oyun dağarcığı ve işlevleri hakkında bilgi verilmiştir. Oyunun yapı ve içerik özellikleri anlatılmış, burada da bölümlerine ve kişi kadrosuna değinilerek halk bilgisi ürünü hakkında bilgi verilmiştir.

Tezin inceleme kısmını oluşturan dördüncü bölüm *Karagöz Metinlerinde Toplumsal Cinsiyet* başlığını taşımaktadır. Bu bölüm kendi içinde iki ana kısma ayrılmıştır. Bu bölümlerden ilki “Karagöz Metinlerinde Cinsiyet Rollerini Bağlamında Kadınlar” şeklinde isimlendirilmiş ve oyunlarda geçen kadınlar incelenmiştir. Öncelikli olarak geleneksel Türk tiyatrosunda kadının sahneye kendi bedeni ve ismiyle çıkamadığı oyunlardan olması sebebi ile “Zenne” terimi açıklanmıştır. Ardından Karagöz metinlerinde zenne olarak perdeye çıkan ya da çıkmayan, sesi sadece perdenin arkasından gelen kadınlar kendi içlerinde evli ya da bekâr olması, genç ya da yaşlı olması, ev hanımı ya da cârîye olması bakımından incelenmiştir. Ardından bu kadınların eşleriyle, kadınlarla ve diğer erkeklerle olan münasebetleri incelenmiştir. Akabinde kadının mekânla olan ilişkisi pencere, iç mekân ve kamusal alan olmak üzere incelenmiştir. Ardından güzellik algısı ve dış görünüş açısından incelenen kadınlar ile ilgili ifadeler kadının konumu açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci ana bölüm “Karagöz Metinlerinde Cinsiyet Rollerini Bağlamında Erkekler” şeklinde isimlendirilmiştir. Bu başlıkta erkekler evin reisi, erkek muhabbetine kabul, kadın karşısındaki konumu ve dış görünüşü olarak incelenmiştir.

Sonuç kısmında inceleme kısmında ortaya çıkan durumlar açıklanmıştır. Sözlü gelenekte üslup, ifade ve dil olgunluğuna erişmiş olan Karagöz oyunundaki erkek ağzından anlatılan kadınların ve erkeklerin hemcinsleri ve diğer cinsler karşısındaki konumu incelenmiş, mekânsal durumları açıklanmıştır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu ve toplumsal cinsiyet olgularının incelenmesi adına bu konuda yapılan çalışmalar gözden geçirilmiştir. Bu konuda tez başlığı ile en yakın isimlendirmeye sahip olan çalışma Kadın ve Aile Araştırmaları Ana Bilim Dalı alanında çalışma yapan Senem Gürkan’ın 2017 yılındaki “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Karagöz Metinlerinde Kadın” isimli makaledir. Muhittin Sevilen tarafından derlenen 15 oyunun fasıl kısımlarının incelendiği makalede doküman çözümlemesi yapılmıştır. Metinlerdeki erkek ve kadın sayısı, dilsel imgeler ve meslekler üzerine yapılan incelemede kadınların pasif rollerde olduğu; sayıca az

olduğu; kadınların kötü ahlaklı, dolandırıcı ve yalancı olduğu işlenmiştir. Bu çalışma, geleneksel Türk tiyatrosu ve toplumsal cinsiyet özelinde yapılan tek çalışmadır.

Geleneksel Türk tiyatrosu ve kadın özelinde yapılan diğer çalışma, Çiğdem Kılıç'ın 2004 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Sahne Sanatları Ana Bilim Dalında Prof. Dr. Murat Tuncay'ın danışmanlığında hazırladığı *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenne Tipi ve Orta Oyunu'ndaki Uygulamaları* isimli yüksek lisans tezidir. *Zenneler: Kadın Rolüne Çıkan Erkek Oyuncu Geleneği* isimli kitaplaşan çalışmada kadın kılığında erkek oyuncu geleneği, kadına sunulan yaşam tarzı incelenmiştir. Zenne tipinin ortaya çıkışı, özellikleri uygulamaları, geleneksel Türk tiyatrosu dallarındaki zennelerin durumu incelenmiştir.

Halk bilimi ürünleri ve toplumsal cinsiyet çalışmaları incelendiğinde toplumsal Doç. Dr. Evrim Ölçer Özünel'in 2003 yılında Prof. Dr. Talat Halman danışmanlığında hazırladığı yüksek lisans tezi olan *Türkiye Masallarında Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi* başlıklı tezidir. Daha sonra *Masal Mekânında Kadın Olmak: Masallarda Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi* adıyla kitap olarak basılan çalışma, halk bilimi ürünlerinin toplumsal cinsiyet bakışı ile incelenmesi açısından önemli bir kaynaktır. Özünel, bilimsel yöntemlerle derlenen 32 masalı toplumsal cinsiyet ve mekân üzerinden incelemiştir ve bireyin kimliği, cinsellik algısı ve erginlenme süreçlerini geleneğin yeniden üretilmesi bağlamında tartışmıştır. Özel mekân olarak “ev içi”, ara mekân olarak “pencere” ve kamusal alan olarak da “ev dışı” alanların simgesel anlamlarıyla ele alınmıştır. Çalışma, geleneğin masallar aracılığıyla yeniden üretildiği savını desteklemektedir.

Bu alanda yapılan diğer bir çalışma 2010 yılında Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı alanında Prof. Dr. M. Öcal Oğuz danışmanlığında Songül Çek tarafından hazırlanan ve ardından kitap olarak basılan *Ninnilerde Kadın Anlatıcının Sesi* adlı çalışmadır. Bu çalışma erkek egemen toplumda kadının yaşamını ifade edişini ninniler üzerinden ele almaktadır. Çalışmanın amacı ninninin ağıt, mani, türkü gibi anonim Türk halk şiiri ürünleri arasında ninninin kadın cinsiyetine ait söylemleri içeren bir tür olduğunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda değişen Türk soysa-kültürel yapısı içerisinde annenin değişen algısına göre Türk halk ninnilerinde farklılaşan nitelikler tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bir diğer çalışma Göluy Yavuz'un 2017 yılında Hacettepe Üniversitesi Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalında Doç. Dr. Gölün Öğüt Eker danışmanlığında hazırladığı *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Kapsamında Popüler Türk Mizah Kültürü'nde Cinsiyetler Arası Mizah Algularının Farklılaşması* isimli yüksek lisans tezidir. Mizah algısına toplumsal cinsiyet perspektifinden bakan çalışmada Türkiye'de eril ve dişil cinsin konumu tartışılmıştır. Eril ve dişilin mizah algısındaki farklılaşma çalışmanın temel konusunu oluşturmuştur. Çalışmamızda inceleme konusu ettiğimiz Karagöz metinleri mizah içerikli metinlerdir. İsmi andığımız bu çalışma Karagöz metinlerini inceleme kapsamına almamıştır. Fakat kadın ve mizah algısını açıklaması bakımından önemlidir ve bu sebeple burada bahsedilmiş, çalışmamızda da faydalanılmıştır.

Diğer bir çalışma Ceren Karaaslan'ın 2019 yılında Marmara Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalında Prof. Dr. Filiz Aydoğan Boschele danışmanlığında hazırladığı *Anonim Türk Masallarında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın* isimli yüksek lisans tezidir. Toplumsal yaşamın gündelik pratikleri ve toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında Türk masallarında kadının nasıl yer bulduğunu açıklamak için üç farklı masal, söylem analizi yöntemiyle ele alınmıştır.



2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE HALK BİLİMİ

Yüksek lisans tezimizin temel malzemesini bir halk bilgisi ürünü olan Karagöz ve yöntemini de halk biliminin bakış açısıyla toplumsal cinsiyet kavramının ve bu kavramdan hareketle oluşturulan yorumların kesişimi oluşturmaktadır. Söz konusu kavram ve alanların her biri ayrı ayrı bir inceleme konusudur ve her birini tek tek incelemek bu tezin sınırlarını aşacaktır. Bu bölümde amacımız kuramsal yaklaşımımız olan toplumsal cinsiyet ile halk biliminin ilişkisini açıklamaktır. Bunun için de öncelikle her iki alana da dâhil olan temel kavramlar genel bir çerçeve oluşturacak şekilde bu bölümde yer alacaktır.

2.1. Halk Bilimi

Toplumsal cinsiyet ve halk biliminin ilişkisini açıklayabilmek adına ilk yapılması gereken “halk” kavramını açıklamak ve ardından “halk bilimi”nin ne olduğuna değinmek gerekmektedir.

Alan Dundes, “Halk kimdir?” sorusuna cevap olarak; halk adı verilen topluluğun en az ortak bir faktörü paylaşan insan grubunu ifade ettiğini, bu grubu birbirine bağlayan ortak faktörün bir meslek, dil veya din olabileceğini söyler. Ancak Dundes, bu insan grubunu birbirine bağlayan daha önemli bir şey olduğunu, bunun da herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendisine ait kabul ettiği bazı geleneklere sahip olması olarak açıklar (Dundes, 2006:16).

Halk; ortak gelenek, görenek ve inançlara sahip olan ve bu anlayışları başlangıçtan itibaren sürekli geliştiren ve devam ettirmeye çalışan grupları içine almaktadır. Bugün de bu kalıplara uygun olarak yeni ürünler ortaya koyan ve bu ürünleri herhangi bir kişi ya da grup, mesleği ya da statüsü ne olursa olsun, “halk” kavramı içerisinde yer alır. Sayısı tespit edilemeyen ve üretilmeye de devam eden bu bilgiler “halk bilgisi”, bu bilgiyi kendine has yöntemlerle inceleyen bilim dalı da “halk bilimi”dir (Ekici, 2000b:8).

Halk terimi; ortak geleneklere sahip olan, bunları içinde yetiştiği kültür dairesinde dinleyip, anlatıp, görüp uygulayarak ve nihayetinde aktararak devam ettiren topluluğu ifade etmektedir. Halk bilgisi, yaratım aktarım ve icra süreçlerinde sözlü, yazılı, işitsel ve görsel eserler üretmekte, bunları kültür aktarım süreçleri

içerisine yerleştirmektedir. Kültür ortamında üretilen ve paylaşılan bu eserlere “halk bilgisi ürünü” denilmektedir. Halk bilgisi ürünleri sayesinde sahip çıkılan, unutulmayan ve unutturulmayan kültürel değerler bir sonraki kuşağa aktarılmaktadır. Böylelikle gelenek ve kültür bir sonraki kuşağa aktarılmaktadır. Bu kültür aktarımı süresince ortaya çıkan halk bilgisi ürünleri ise “halk bilimi”nin inceleme alanına girmektedir.

2.1.1. Halk Bilgisi Ürünlerinin İşlevleri

Halk bilgisi ürünlerinin günlük hayatta, insan psikolojisinde, toplum ilişkilerinde ve daha pek çok konuda ne işe yaradığını anlatırken işlevlerinden bahsetmek gerekir. İşlev; somut ürünlerin ve somut olmayan kültürel miras ürünlerinin hangi amaçla üretildiğini açıklamaya yarar. Kültür içerisinde işlevi olmayan ya da işlevini kaybetmiş olan her unsur yok olacağı gibi halk bilgisi ürünleri de eğer herhangi bir ihtiyaca cevap vermiyorsa yok olacak ve yerine ihtiyacı karşılayan başka bir ürün gelecektir. Bu duruma somut bir örnek vermek gerekirse yirmi yıl öncesine kadar evlerin pencereleri tahtadan yapılmaktaydı. Tahta çerçeve arasına yerleştirilen cam ile tahta arasında boşluk kalırdı. Bu noktada hem camı sabitlemek hem de evin içerisine soğğun girmesini engellemek için “macun” adı verilen bir madde kullanılırdı. Bu macun belli aralıklarla yenilenmeliydi, çünkü kuruyunca küçülen macun evin içine soğğun girmesini engellemiyordu. Ancak “pimapen” adı verilen plastik pencereler ortaya çıktıktan sonra macunun gördüğü işlevi plastik lastikler görmeye başladı. Ayrıca bu plastik lastikleri yenilemek de gerekmiyordu. Bu şekilde işlevini kaybeden macun pencerelerde kullanılmaz hale geldi. Maddi ürünler işlevleri bittiği ya da yerine daha işlevsel bir ürün üretildiği zaman kullanılmaz hale gelir ve yok olup gider. Ancak bu durum halk bilgisi ürünleri için geçerli bir durum değildir. Halk bilgisi ürünleri, işlevlerini yitirdiği ya da yitirmeye başladığı zaman form değiştirerek başka bir ihtiyaca cevap verebilir konumdadır. Bu durum halk bilgisi ürünlerinin içeriğinde, halkın doğumdan ölüme kadar olan yaşantısını, geleneklerini, inançlarını, kadın ve erkeğin sözlü kültürdeki rolünü ve işlevini de kapsamaktadır.

Halk bilgisi ürünlerinin işlevlerinin devamlılığı ve yenilenmesi hakkında Günay (1992:2), “Kültür dairelerinde birinden diğerine geçişte ihtiyaca cevap

vermeyen birtakım unsurlar, sanat türlerinin bir bölümü bütünüyle terk edilirken, özünü koruyarak yeni şartlar altında şekillenen halk bilgisi ürünleri kültür içerisinde yaşamaya devam etmiştir.” demektedir.

Halk bilgisi ürünleri, halkın yaşantısı içinde pek çok işleve sahiptir ve bunları farklı yaratım, aktarım, icra ortamlarıyla bireylere aktarmaktadır. (Dorson, 2011:33). Bu işlevlerin sayısı oldukça fazla olmakla birlikte antropolog William R. Bascom’un “Folklorun Dört İşlevi” adlı makalesinde bu işlevleri dört ana başlık altında özetlemiştir: Eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme (eğlence); toplumsal kurumlara ve törenlere destek verme (kültürün onaylanması ve ritüelleri gözlemleyen ve icra edenlerin ritüellerinin ve kurumlarının doğrulanması); eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması (özellikle okuma yazması olmayan kültürlerde olmak üzere tüm toplumlar ve kültürlerde) ve toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi(kabul edilmiş davranış örüntülerini sürdürme) (Bascom 2010: 80; Ekici, 2013:124-125). Bu işlevlere ek olarak İlhan Başgöz, Bascom’un belirlediği işlevlere bir işlev daha ekler. Bu işlev Başgöz’ün adlandırmasıyla “protesto” işlevidir (Başgöz 1996:1). Ancak halk bilgisi ürünlerinin işlevlerini beş işlevle sınırlandırmak yeterli değildir, çünkü halk bilgisi ürünleri icra edildiği her bağlamda, her mekânda yeni işlevler üretebilmekte, yeni bir ihtiyacı karşılayabilmektedir.

Karagöz oyunları politik, erotik, güncel ve benzeri birçok içeriğe sahiptir. Karagöz oyunları çeşitli kısıtlamalar ile çocukları eğlendiren, eğiten bir hale dönüşmüştür. Günümüzde anlamını yitiren ritüellerin, eğlence işlevini ön plana çıkararak yaşamaktadır (Ergun 2014:123), bu durum halk bilgisi ürünlerinin işlevlerini kaybettiğinde yeni işlevler kazanarak günlük hayatın farklı bir noktasında, kendine yer bulabileceğini ve güncellenebilir olduğunu göstermektedir. Bascom’un belirlediği işlevlerden üçüncüsü olan “eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması” işlevi, kültürün ürettiği tüm olgular gibi toplumsal cinsiyet rollerinin de halk bilgisi ürünleri vasıtasıyla genç kuşaklara aktarımında önemli bir araç durumundadır. Türküler, maniler, ninniler, masallar, efsaneler ve diğer tüm halk bilgisi ürünleri içeriğinde insanlara kültürü aktarma ve kültürü öğretme görevini barındırır. Bu ürünler içerisinde gelenek, görenek, inanç ve günlük yaşantıya ait pek çok değere yer verilmektedir. Bunlardan biri de içinden yaşanan kültürün kadından ve erkekten beklediği davranışlardır. Bu roller kültürel aktarım ile yapılırken kadın ve erkek

kendisinden beklenen ve beklenilmeyen davranışları öğrenir, kişilik gelişimini tamamlarken bu davranışlar ile bütünleşir.Halk bilgisi ürünlerinin varlığı genç kuşaklara nasıl “kadın” ve “erkek” olunacağını dolaylı bir biçimde aktarır. Bu duruma Türk halk bilgisi ürünlerinden örnek verilirse atasözleri ve deyimlerde, “kız çocuk” bağlamında sıklıkla evlilik, anne ile aynı kaderi paylaşma, anneye yardımcı olma, baskı vb izlekler ortaya çıkarken, “erkek çocuk” bağlamında evin geçimine yardımcı olma, babanın mesleğini geleceğe taşıma, yiğitlik, övünç kaynağı olma izleği ortaya çıkmaktadır (Özkan ve Gündoğdu 2011:1136-1137). Bu durum tüm halk bilgisi ürünleri için geçerli bir durumdur. Bu da Bascom’un belirlediği “eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması” işlevinin halk bilgisi ürünleri ile aktarımının sağlandığını göstermektedir.

2.2. “Cinsiyet” ve “Toplumsal Cinsiyet” Kavramı

Bir önceki başlıkta halk bilgisi ürünlerinin “eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması” işleviyle ilgili olarak kısaca bahsedildiği üzere halk bilgisi ürünleriyle “kadın” ve “erkek” kavramlarına dair algı, fikir, tasavvur ve bakış açısı dünyası da yaratılmakta, aktarılmakta, tekrarlanmakta, yerleştirilmekte veya güncellenmektedir. Burada aktarılan “kadın” ve “erkek” kavramları için elimizde iki temel unsur, biyolojik olan “cinsiyet” kavramı ile kültürün kadından ve erkekten beklediği davranışlar ile onlara yüklediği sorumlulukların farklılığını içeren ve toplumsal olan “toplumsal cinsiyet” terimleri vardır ve bu terimler arasında karmaşık bir ilişki ve farklılıklar oluşturmaktadır. Bu ilişki ve farklılıklar bu terimleri de açıklanması gerekli hâle getirmektedir.

İngilizcede “cinsiyet” terimi için “sex”, “toplumsal cinsiyet” terimi için ise “gender” kelimesi kullanılmaktadır. Türkiye’de bu iki terimi birbirinden ayıran ayrıca bir kelime mevcut değildir. Bu durum iki terim arasında bir anlam karmaşasına yol açmaktadır. Bu nedenle çalışmanın başında bu iki terim arasındaki anlam karmaşasını çözmek amacıyla daha önce yapılmış tanımlamalardan hareketle bir açıklama yapmak doğru olacaktır.

Bu terimleri ilk olarak birbirinden ayrı ele alıp tanımlayan araştırmacının Robert Stoller olduğu görüşü hâkimdir. Psikiyatrist ve psikanalist Robert Stoller, “*Sexand Gender (Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet)*” (1968) adlı eserinde “cinsiyet”

ve “toplumsal cinsiyet” terimlerinin ayrımını yapmış ve toplumsal cinsiyetin, cinsiyetten farkını ortaya koymuştur. Stoller, toplumsal cinsiyetin erkeklik ile kadınlık arasındaki eşitsizliğe, cinsiyetin ise biyolojik olarak kadın ve erkeği ayırdığına değinir. 1970’lerin başında Ann Oakley sayesinde popüler olan “toplumsal cinsiyet” terimi; farklı hormonal durumlarla beraber genital organların fiziksel gerçekliği olarak “cinsiyet”in biyolojik olarak kurulmasına karşı, “erkeklik” ve “kadınlık” fenomeni olarak “toplumsal cinsiyet”in kültürel olarak kurulduğuna dikkat çekmiştir (Segal 1992:98).

Türk Dil Kurumu (TDK), “cinsiyet” kelimesini; “Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiyi ayırt ettiren yaradılış özelliği, eşey, cinslik” (<https://sozluk.gov.tr/?kelime=>) olarak tanımlamaktadır.

Zehra Dökmen ise cinsiyet terimi için; “Kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade eder.” demektedir (Dökmen 2009:19).

“Cinsiyet” (sex) terimi, daha çok bireyin biyolojik cinsiyetini tanımlamak amaçlı kullanılan bir kelime durumundadır. Doğumdan itibaren belli olan bu durum belirli fiziksel ve bedensel özellikleri açıklar niteliktedir. Cinsiyete bağlı hormonal farklılıklar, ince ve kalın motor becerilerin gelişimi, kas gücü, kemik yapısı, fiziksel görünüm gibi olgular biyolojik cinsiyetin bireye kattığı olgulardır.

“Toplumsal cinsiyet” (gender) terimi ile ilgili olarak farklı ancak birbirini tamamlayan tanımlar bulunmaktadır. Bunlardan birkaçına burada yer vermek gerekmektedir.

Fatmagül Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hıristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım* adlı kitabında; “Toplumsal cinsiyet (gender); biyolojik cinsiyetten farklı olarak, toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve dolayısıyla içeriği toplumdan topluma olduğu kadar tarihsel olarak da değışebilen, “cinsiyet konumu” ya da “cins kimliği”dir” (Berktaş 2016:16) şeklinde tanımlama yapmıştır.

Evrim Ölçer Özünel, *Masal Mekânında Kadın Olmak: Masallarda Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi* adlı kitabında; “Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten çok, kültürün ürettiği cinsiyet rollerine işaret eder. Toplumsal cinsiyet kavramı, en açık biçimiyle toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımı ve kamusal ya da özel

mekânların “cinsiyetçi” kullanımı etrafında biçimlenir.” (Ölçer Özünel 2017:25-26) şeklinde tanımlama yapmıştır.

Emine Öztürk, *Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını* adlı kitabında toplumsal cinsiyet terimi için; "Kadının ve erkeğin sosyal olarak kendine belirlenen rol ve sorumluluklarını ifade eder. Toplumsal cinsiyet biyolojik farklılıklardan dolayı değil, kadın ve erkek olarak toplumun bizi nasıl gördüğü, algıladığı, nasıl düşündüğü, nasıl davranmamızı beklediği ile ilgili bir kavramdır." (Öztürk 2011:18) tanımlamasını yapmıştır.

Aysel Günindi Ersöz ise; "Toplumsal cinsiyet kavramının tanımında biyolojik farklılıklar değil, kadın ve erkek olarak toplumun bizi nasıl gördüğü, nasıl algıladığı, nasıl düşündüğü ve nasıl davranmamızı beklediği ile ilgili değerler, beklentiler, yargılar ve roller bulunmaktadır"(Günindi Ersöz 2010) demiştir.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle toplumsal cinsiyet için şunlar söylenebilir. Toplumsal cinsiyet rolleri; kadınsı ve erkeksi davranış niteliklerini, içinde buldukları kültürün bireye yüklediği ve bireyden yapmasını beklediği davranış örüntülerini kapsayan bir terimdir. Cinsiyet biyolojiktir, toplumsal cinsiyet ise kültürel ve toplumsaldır. Kültürden kültüre değişiklik gösteren toplumsal cinsiyet rolleri, aynı kültür dairesinde de zaman içerisinde değişkenlik gösterebilmektedir. Mekân kullanımını, sözcük kullanımını, karşı cinsle ve hemcinsle olan ilişkileri de etkileyen toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ve erkeğin kültürdeki ve toplumdaki “kim”liğini, bu iki biyolojik cinsin kültürel ve toplumsal bağlam içinde nerede, nasıl davranması gerektiğini belirtmektedir.

2.3. Halk Bilimi ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi

Halk bilimi, halk bilgisi ürünlerini kendine has yöntemlerle inceler. Bu yöntemler halk bilgisi ürünün; yaratım, aktarım, icra; şekil ve yapı; içerik ve işlevlerine göre “Metin Merkezli” ya da “Bağlam Merkezli” olarak iki ana gruba ayrılmıştır (Ekici 2013:100).

1960’lı ve 1970’li yıllarda halk bilim çalışmaları, “Performans Teori” adıyla yeni bir anlayış getirmiş ve bu anlayışla metne değil, sürece ve bağlama odaklanmayı hedeflemiştir. Performans kuramını savunanlar, bireysel yaratımların ve izleyici

etkisinin bir metni her seferinde yeniden yarattığını ileri sürerek, halk bilgisi ürününün yaratım sürecinde bireyin rolü üzerine eğilmişlerdir. Performans kuramın savunucuları arasında bulunan bazı feminist araştırmacılar, halk bilgisi ürünlerinin yaratım ve aktarım sürecinde kadınların rolüne dikkat çekmiştir (Yolcu 2016:290).

Çobanoğlu'nun aktardığı bilgilere göre (2016:379-380); halk bilimi çalışmalarında Feminist Teori'nin ortaya çıkışı ve bu disiplin içerisinde yer alan Kadın Folkloru çalışmalarının içeriği, halk bilimi kuramlarıyla, özellikle de Performans Teori'nin ortaya çıkışıyla ilgilidir. Bir düşünce hareketi olarak Feminizmin kökeni, Lady Mary Wortley Mantagu ve Marquis de Concordet gibi temsilciler düşünüldüğünde Aydınlanma Dönemine kadar inmektedir. Mary Wollstonecraft'ın *Kadın Haklarının Savunulması* (A Vindication of the Rights of Woman) adlı eseri 1792 yılında yayınlanmıştır. İnsanlığın ilerlemesindeki en büyük engelin bir cinsin diğer cinse üstünlüğü olduğunu düşünen filozof John Stuart Mill'in 1869'da yayınladığı *The Subjection of Women* (Kadınların Köleleştirilmesi) adlı kitabında yayınladığı felsefesini ve bu zemin üzerinde gelişen feminizmi; “kadın ve erkeğin eşitliğinin sağlanması için ortaya çıkmış bir düşünce hareketi” olarak tanımak mümkündür. Bu düşünce hareketi, yani feminist kuram, kültürün kadına ve erkeğe yüklediği roller olarak tanımlanan toplumsal cinsiyet rollerinin eşitsizliğini ortaya koyup tahlil ederek anlamayı, toplumsal cinsiyet politikalarının oluşum şeklini ve cinsler üzerindeki etkilerini anlatarak bu durumla ilgili genel bir farkındalık ve bilinç düzeyi oluşturmayı amaçlamaktadır.

18. yüzyılın sonlarında Feminist hareket, “kadın haklarının savunulması” düzleminde gelişmiş ve yaşamın her alanında kadının “kendi sözü”nü söylemesini hedefleyen bir anlayışa dönüşmüştür (Özünel, 2017:24). Bu gelişmenin ardından kadınlar tarafından yaratılan, icra edilen ve aktarılan halk bilgisi yaratmalarının incelenmesi gerekliliği fikri ortaya çıkmış, kadın ağzından anlatılan ürünlere dair bir yönelim artmıştır.

Toplumun ve topluma hem ait hem de hâkim olan kültürün ürettiği kodlar, kadın ve erkeğin kültür içerisindeki yerini, buna bağlı olarak da halk bilgisi ürünlerinin yaratım, aktarım ve icrasında cinsiyetlerin rolünü ve işlevini belirlemektedir. Halk bilgisi ürünleri, toplumsal cinsiyet rollerinin oluşturulması, tanıtılması ve aktarılması için bir araç olarak kullanılmıştır. Halk bilimi ise; araştırma

ve inceleme kuramları aracılığıyla inceleme malzemesi olan halk bilgisi ürünlerinden hareketle toplumsal cinsiyet rollerinin neler olduğunu, kültürün kadından ve erkekten beklentilerini, kadın ve erkeğin halk bilgisi ürünlerinin yaratım, aktarım ve icrasındaki işlevlerini belirleyip açıklamaya çalışmaktadır.



3. KARAGÖZ OYUNU

Yüksek lisans tezimizin bu bölümünde ortaya koyulacak tezin inceleme malzemesi olan Karagöz oyunu üzerinde durulacak, Karagöz oyunu hakkında daha önce yapılmış olan araştırmalardan hareketle Karagöz oyununun kökeni, doğuşu ve geçmişte Türk kültüründe yer almasıyla ilgili özelliklerine değinilecek, ardından Karagöz oyununun bağlam, yapı ve içerik ile işlev özelliklerine yer verilecektir. Karagöz oyunları ile ilgili olarak bugüne kadar yapılan çalışmalarda bilgi verilmiştir. Bizim buradaki amacımız çalışmamıza inceleme konusu olarak seçtiğimiz halk bilgisi ürününü genel hatlarıyla ele almaktır.

3.1. Karagöz Oyununun Kökeni

Geleneksel Türk tiyatrosunun önemli bir kolu olan Karagöz oyunu, “ayna” adı verilen bir perde önünde hayalî tarafından deriden yapılan ve seslendirilen tasvirlerin oynatıldığı bir oyundur. Bu oyunun kökeni ile ilgili araştırmacıların elde ettiği verilerin değerlendirilmesi gerekmektedir.

Metin And’ın verdiği bilgidan hareketle bir aydınlatma kaynağı ile yarı saydam bir perde kullanılarak, bu perdenin önünde veya arkasında iki boyutlu saydam ya da saydam olmayan kuklaların oynatılmasına “gölge oyunu” denilmektedir. Ancak And’a göre buradaki “gölge” ifadesi yanıltıcıdır, çünkü kuklalar her zaman gölge şeklinde değildir (And, 1977:13). Kesin yapısına 17. yüzyılda ulaşmış olan “gölge oyunu”, Türkçede “Karagöz” olarak adlandırılmaktadır (Aça, Ekici ve Yılmaz, 2012: 218; Nutku, 2000:200-201; Ekici, 2008:48).

3.1.1. Karagöz Oyununun Doğuşu

Geleneksel Türk tiyatrosunun önemli bir kolu olan Karagöz oyununun ilk olarak hangi coğrafyada ortaya çıktığı hakkında farklı yaklaşımlar mevcuttur. Bu konuda iki temel görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerden ilkinde göre Karagöz oyunu Asya’dan çıkıp Batı’ya doğru yayılmıştır. İkinci görüşe göre ise bu oyun, Batı’dan Doğu’ya ve Asya’ya geçmiştir (And, 1985:271; Sakaoglu, 2011:17)

Asya'dan doğduğunu ileri süren görüş, Karagöz oyununun kökeninin Endonezya (Cava), Çin ya da Hindistan kaynaklı olduğunu savunmaktadır (Sakaoğlu, 2011:18; İvgin, 2000:5).

Oyunun kökeninin Cava olduğunu savunan görüşün temsilcilerinden G. A. J. Hazeu'ya göre; “wayang kulit” adı verilen gölge oyunu Cava'dan çıkmıştır, çünkü oyunla ilgili terimlerin büyük bir bölümü Cava dilinden alınmıştır. Ayrıca oyunun tarihinin M.Ö. 1000 olduğunu bu nedenle bu oyunun bir Cava oyunu olduğu görüşü de araştırmacılar tarafından öne sürülmektedir (Sakaoğlu, 2011:22; And, 1977:15).

Oyunun kökeninin Hindistan olduğunu savunan görüş ise Richard Pischel'in Hindistan hayal oyunları üzerine yaptığı incelemeler sonrasında ileri sürülmüştür. Pischel, Ünlü Hint destanı *Mahabarata*'da bu oyunun adının geçtiğini söyler. 17. yüzyılda yaşayan Nilakanta, bu destanda geçen “rupopayivana” kelimesini açıklarken güneyde kullanılan “yalamandapika” anlamına geldiğini söylemektedir. Anlamı ise; “gerilmiş ince bir bezin üzerinde deriden yapılmış tasvirlerle, hükümdarın ya da devletin ileri gelenlerinin hayatlarıyla ilgili sahneleri göstermek” şeklinde açıklanmıştır (Sakaoğlu, 2011:21).

Karagöz oyununun kökeninin Çin olduğu görüşüne dair ilk tez şu şekildedir: “Camın henüz olmadığı zamanlarda Çin'de pencerelere kâğıt yapıştırma âdeti varmış. Bu sayede gündüzleri evlerin içleri aydınlık olurmuş, ancak gece olup odanın içinde ışık yakılınca dışarıdaki insanlar evdeki insanların gölgelerini görebilirlermiş. Bundan ilham alan sanatkârlar da hayal oyununu icat etmişler (Gerçek, 1942:45).”

Alman doğu bilimci ve tiyatro tarihçilerinden Prof. Jacob, Karagöz oyununun kökeninin Çin olduğunu, ilk defa M.Ö. 121 yılında ortaya çıktığını ve ilk sistemini de oradan aldığını söyler (Jacob, 1938:33; Sakaoğlu, 2011:20). Bu söylentiye göre Çin hükümdarı Wu (M.Ö. 140-87), çok sevdiği karısının ölümü üzerine derin üzüntüye kapılır; Şav-Wöng adında bir Çinli, İmparatorun üzüntüsünü azaltmak için ölen eşinin hayalini bir perde arkasından gösterebileceğini söyler. Sarayda bir perde arkasına geçirdiği kadının gölgesi perdenin önüne düşer ve Şav-Wöng bu gölgeyi ölen kadının hayali diye sunar (Kudret, 2013:9; Sakaoğlu, 2011:20; Yalçın, 1988:79-80).

And, Hindistan'daki gölge oyunu üzerine kaynakların çok karanlık ve çelişkili olmasından, Çin gölge oyununun saptanabilen bir başlangıç tarihinin olmasından ve

bu tarihin çok daha yakın bir tarih olmasından dolayı köken ülke olarak Çin'in değil, köken olarak Güneydoğu Asya'nın, özellikle Cava'nın köken olarak saptanabileceğini savunur (And,1977:17).

Karagöz oyununun Asya'dan doğup diğer ülkelere yayıldığını savunan görüşlerin hepsine burada yer verilmemiştir. Yukarıda verilen görüşler, Karagöz oyununun kökeninin Cava, Hindistan ve Çin'den ortaya çıktığını savunan görüşlerin hangi düşünceyi temel alarak savunduklarını göstermeyi amaçlamaktadır. Karagöz oyununun kökenine dair yapılan çalışmalar incelendiğinde oyunun Asya kıtasından çıktığı kesindir, ancak hangi ülkeden çıktığı konusunda kesin bir kaynak ve görüş bulunmamaktadır.

Karagöz oyununun Batı'dan doğduğunu savunan görüş, daha çok kuklalarla ilgilidir. Siyavuşgil, *Karagöz / Psiko-Sosyal Bir Deneme* adlı eserinde; köken olarak hayal oyununun şark mistisizminin bir ürünü olduğunu söyler. Grek ve Latin ilk çağlarında böyle bir oyunun görülmediğini, ancak Yunanistan ve Roma'da halen Frenklerin "pantin" dedikleri mukavva veya ince tahtadan yapılmış, sicim takılarak hareket ettirilen kuklalar olduğunu söyler (Siyavuşgil, 1941:22; Sakaoğlu, 2011:23)

Karagöz oyununun Batı'dan çıkmış olduğunu savunan görüş pek çok araştırmacı tarafından kabul görmemiştir. Bu durumla ilgili hâkim görüş zengin bir geleneğe sahip olduğu için hangi ülkeden çıkarsa çıksın Asya'dan Batı'ya göç ettiği görüşüdür (Sakaoğlu,2011:19). Metin And (1977:18), kökeninin belirlenmesinden çok, oyunun hangi gereksinimleri karşıladığını ve hangi işlevlere cevap verdiğini belirlemenin daha yararlı olacağını savunur.

Karagöz oyunu hangi ülkeden çıkmış olursa olsun yaratıldığı toplumun kültürünü aktaran ve yansıtan bir işleve sahip olmuştur. Bu nedenle köken çalışmaları ve kökeninin tespiti oyunun işlevlerinin çok gerisinde kalmış bir çalışmadır. Ayrıca kökeninin neresi olduğu –artık- önemini kaybetmiş bir tartışmadır, çünkü Karagöz oyununa sahip çıkan her coğrafya, her kültür bu oyuna kendi kültürel zenginliğini katmış, yeniden üretip kendinden sonraki kuşaklara aktarmıştır. Karagöz oyunu, yaratım, aktarım ve icrasının yapıldığı her kültüre aittir. Gölge oyunu veya hayal oyunu gibi adlarla ifade edilmiş olan bu halk tiyatrosu türünün Karagöz adlı versiyonu da Türk kültürünün tarihsel sürecinde bağlam, yapı ve içerik ve işlev özellikleriyle Türk kültürü sınırları içerisinde geçmişten günümüze

yaratılıp, icra edilip aktarılmıştır. Bu sebeple Karagöz adlı halk tiyatrosu ürününün Türk kültüründeki sürecine de değinilmelidir.

3.1.2. Türklerde Karagöz Oyunu

Türklerde Karagöz oyununun ilk defa nerede ve ne zaman ortaya çıktığıyla ilgili yerli ve yabancı araştırmacılar ortaya birçok görüş sunmuşlardır. Bu bakımdan ilk olarak Türklere Karagöz oyununun nereden gelmiş olabileceği ile ilgi teorileri sıralamış olan Andreas Tietze'nin (1977) değerlendirmesine yer vermek gerekmektedir.

Sakaoğlu'nun aktardığı değerlendirme şu şekildedir:

1. Türkler tarafından Bizanslılardan alınmış olup onun da aslı antik Yunan tiyatrosuna (mimos) kadar gitmektedir (Reich 1903,61).
2. Gölge oyunu Çin'de ortaya çıkmış olup batıya Moğollar ile Orta Asya'daki Türkler tarafından taşınmıştır(Jacob1925,108).
3. Gölge oyunu Hindistan'da ortaya çıkmış olup Budizm'le birlikte oradan Orta Asya'ya yayılmıştır. Türkler onu koruyup İslamiyet'in kabulünden sonra Anadolu'ya getirmişlerdir (Sevin 1968, çeşitli yerler).
4. Gölge oyunu Hindistan'da ortaya çıkmış olup Yakındoğu'ya Çingeneler tarafından getirilmiştir (Pischel 1900,20)
5. I. Selim'in (Yavuz, 1512-1520) Mısır'ı fethinden (1517) sonra Osmanlıların başşehrine (İstanbul) Mısır'dan getirilmiştir. (Mısırlı tarihçi İbn İyâs'ın kayıtlarına göre Selim'in de gölge oyununa ilgisi vardı ve hayalîyi de kendisiyle birlikte İstanbul'a gelmesi için ikna etmiştir. Metin And da bu görüşü desteklemektedir.) (And, 1969:115)
6. Sanatın, İslâm mirasının bir parçası olduğu, İspanya'dan göçen Yahudiler tarafından geliştirildiği belirtilir. Bu sebeple kökeni yine Mısır'a kadar dayanmaktadır. Bu görüş Metin And tarafından uzak bir görüş olarak zikredilmektedir (And, 1969:112).
7. Osmanlıların ilk dönemlerinde, Bursa'nın başşehir olduğu yıllarda Türkler tarafından geliştirilmiştir. Bu popüler efsaneyi 17. yüzyılın yazarı Evliya Çelebi bildirmektedir (I, 654 vd.).
8. Türk gölge oyunu Karagöz, Orta Asya'daki Türkler tarafından yaratılmıştır (Siyavuşgil, 1938) (Sakaoğlu, 2011:26-27).

Tietze tarafından sıralanan görüşler içerisinde beşinci görüş diğer görüşlere kıyasla daha bilimsel ve akla yatkın olarak görülmektedir. (Sakaoğlu, 2011:29; Nutku, 2000:199-200; Çalışkanlar, 1995:356). Bu nedenle oyunun Mısır'dan geldiği görüş hakkında ayrıntılı bilgi vermek gerekmektedir.

Mısır'da gölge oyununun var olmasını doğrulayan ilk bahis, 12. yüzyılda tarihlenen Eyyubi Sultanı Selahaddin Eyyubi'nin 1171 yılında, gölge oyunu izlemek istemeyen sadrazamına zorla izletmiş olmasıdır (Mikhail'den aktaran Chen, 2013:7).

Gölge oyunun Türklere XVI. yüzyılda Mısır'dan geldiğini gösteren ilk belgeyi George Jacob *Turkish Volksliteratur (1901)* adlı eserinde vermiştir. Arap tarihçi Mehmed b. Ahmed b. İlyasü'l-Hanefi'nin *Bedâyiü'z-Zuhûr fî Vekâyiü'd-Dühûr* adlı Mısır tarihinde bulunmaktadır. Buna göre Memlük Sultanı Çakmak (1438-1453), bütün gölge oyunu figürlerini yasaklamış ve bunların yakılmasını buyurmuştur (Nutku, 2000:199-200; Sakaoğlu, 2011:31). Aynı kitapta yer alan bilgiye göre; 1517 tarihinde Mısır'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, fetihten sonra Memlük Sultanı II. Tumanbay'ı astırmıştır. Bir süre sonra Nil Nehri üzerindeki Roda adasında bir hayal oyunu sergilenmiştir. Hayalî, Tumanbay'ın Züveyde kapısındaki asılışını, ipin iki kere kopuşunu canlandırmış, bu gösteriyi beğenen Yavuz Sultan Selim, hayalîye 80 altın işlemeli bir kaftan hediye etmiş, oğlu Süleyman'ın eğlenmesi için hayalîyi İstanbul'a götürmek istemiştir. Bu olay Türkler arasında Karagöz oyununun başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Sakaoğlu, 2011:31. Nutku, 2000:199-200; Düzgün, 2000:64-65; And, 2014:39-40). Türk gölge oyunu ile Mısır'ın başka bir bağlantısı ise tasvirlerin hep deve derisinden yapılmış olası durumudur (Chan, 2013:8).

Mısır'da oynatılan oyununun kalıplaşmış belli tipleri yoktu. Bu yüzden XVI. yüzyılda İstanbul'a geldiğinde Karagöz oyununun başkişileri olan “Karagöz” ve “Hacivat” henüz ortaya çıkmamıştı. İlk başlarda oyun değişik tiplerle oynanmış, ancak daha sonra Türk halkının özelliklerini içeren oyun, renkli ve hareketli bir hale gelmeye başlamıştı. Siluet halindeki renksiz tasvirler Türk üslubuyla birleşince renklenmiş ve perdeye canlı renklerle ve tasvirler belirgin hatlarla çıkmıştır. Hatta bu nedenle bazı yanlısamalar olmuş bu oyunun Türklerden Mısır'a gittiği zannedilmiştir (Nutku, 2000:200; Atangür, 2019).

Karagöz oyununun Türklere Mısır'dan geldiği görüşü yeni kaynaklar ortaya çıkıp bu durumun aksi ispatlanıncaya kadar kabul edilmiş durumdadır. Mısır'dan aldığımız gölge oyununun geliştirilip yeni bir şekle sokulmuş olması ve başkişiler olarak “Karagöz” ve “Hacivat”ın kabul edilmesinin ardından “Karagöz ve Hacivat gerçekten yaşadığı mı?” sorusu vakıf olmuştur. Bu durum üzerine Metin And (1969:124), elde güvenilir bir kaynak olmadığı müddetçe yaşayıp yaşamadıklarına dair bir sonuca varılamayacağını söyler. Türk kültür dairesinde yaşamış olan pek çok anlatı kahramanına halk “inanırlık” özelliği yüklenmiş, bu karakterlerin hem tarihsel varlıklarına hem de kendi coğrafyalarından olduklarına kuvvetle

inanmışlardır. Onlara ve anlatılara uygun mekânlar, mezarlar ya da makamlar yaratmışlardır (Oğuz, 2017:5). Hayal oyununun başkarakterleri olan Karagöz ve Hacivat da zamanla halk tarafından çok sevilen ve sahip çıkılan iki tip haline gelmiştir. Bu sevilen tiplerin gerçek olduğuna inanmak, Türk kültürüne dair aidiyet oluşturmak amaçlı kültür dairesinde hayatlarına dair anlatılar ve mezarlar oluşmaya başlamıştır. Bu çalışmada Karagöz ve Hacivat tipi üzerine yapılan bütün anlatılara ve mezar yerlerine değinilmeyecektir. Bu konuyla ilgili anlatıları Siyavuşgil (1941), Gerçek (1942), Sakaoğlu (2011), Sevin (1968) ayrıntılı bilgileri vermiştir. Ancak yine de Türk toplumunda Karagöz ve Hacivat'ın hayatına dair bilinen yaygın bir rivayete yer vermek bu oyunun kültür dairesi içindeki yerini görmek için gereklidir.

Bu rivayete göre Karagöz ve Hacı İvaz (Hacivat), Sultan Orhan'ın Bursa'da yaptırmakta olduğu bir camide Karagöz demirci, Hacivat ise duvar ustası olarak çalışmaktadır. Hacivat ve Karagöz çok konuşup şakalaştıkları için onların bu hâllerini seyreden diğer işçiler de çevrelerine toplanır ve iş yapmazlarmış. İş yapmadıkları ve diğer çalışanları da engellediklerini öğrenen Sultan Orhan, Karagöz ile Hacivat'ı öldürtse de kısa bir süre sonra pişman olmuştur. Şeyh Küşteri de sultanın üzüntüsünü azaltmak için Karagöz ve Hacivat'ın tasvirlerini yapıp perde arkasında canlandırmıştır (İvgin, 2000:6. Kudret, 2013:12; Ekici,2008:1). Bu rivayeti ele alan bazı kaynaklar, dönemin sultanı olarak Yıldırım Bayezit'i göstermektedir (Sakaoğlu, 2011:42; Sevin, 1968:25).

Yukarıda yer verilen araştırmalardaki genel yönelime göre Türk kültüründe, özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde görülen ve günümüze kadar devam eden Karagöz oyununun kökeninin Mısır'daki gölge oyununa dayandığı düşünülmektedir. Bununla birlikte Karagöz oyunu tüm özellikleriyle Türk kültür dairesinde evrim geçirerek, dönüşüp güncellenerek Türk kültürünün aidiyet ve kabulleri içerisinde adıyla, bağlamıyla ve diğer özellikleriyle bir Türk halk tiyatrosu unsuru olarak şekillenmiştir.

Karagöz ve Hacivat ile ilgili birbirinden farklı rivayetlerin bulunması halkın bu tipleri sevdiğini, sahip çıkıp koruduğunu göstermektedir. Varlıklarını geçmişe dayandırarak bir köken bulma ihtiyacı ise Karagöz oyunu geleneğine dair kültürde aidiyet duygusu oluşturmak amaçlıdır.

3.2. Yaratım, Aktarım ve İcra Özellikleri Bakımından Karagöz Oyunları

3.2.1. Karagöz Oyununun Zamanı ve Mekânı

“Hayal”, “hayalî” ve “hayalperest” kavramlarını açıklayan Ölçer Özünel, “hayal” kavramının Karagöz tasvirlerini, “hayalî”nin Karagöz sanatçısını, “hayalperest” kavramının ise Karagöz seyircisini tanımladığını söyler. Hayal oyununun icrası göz önüne alındığında, “hayal” adı verilen oyunun “hayalî”nin bir uzvuna dönüştüğü söylenebilmektedir. Hayal ve hayalînin birbirini tamamlayan bu oyunu “hayalperest”e ulaştır. Dolayısıyla Karagöz oyunu bu üçlü devinim sistemine dayanır (2016:231). Buna bağlı olarak Karagöz oyununun bir mekânda oynatılabilmesi için öncelikle bu üçlü sistemin kurulması gerekmektedir: hayal (perdedeki tasvirler), hayalî (Karagöz icracısı) ve hayalperest (izleyici).

Bu üçlü sistemin tamamlandığı durumlardaki Karagöz oyununun zaman ve mekânı hakkında bilgileri ise Anadolu’ya gelen yabancı seyyahların notlarından öğrenmek mümkündür. İtalyan Pietre de Valle, 17. yüzyılda İstanbul’a geldiğinde Karagöz oyununu Ramazan ayında bir kahvede izlemiştir (And, 1969:120; Sakaoglu,2011:36). Yine İtalyan olan Cornelio di Magni, 1665 yılında İstanbul’da seyrettiği Karagöz oyunuyla ilgili olarak; “Türklerin evine çağrılınca, şarap içilmediği için sofranın çabuk bittiğini ve konukları eğlendirmek için... bir perde gerisinden ışıkla at, insan, ağaç, deve ve başka hayvanları ve bunların dövüşlerini perdenin önüne düşüren bir gösterileri var. Bu oyunlar iyi gösterildiklerinde gerçekten çok başarılı oluyor” (And, 1969:95; Sakaoglu, 2011:37) şeklinde notlarına eklemiştir.

Türkler tarafından kaleme alınan kaynaklarda da başta Evliya Çelebi olmak üzere pek çok bilgi bulunmaktadır. Şehzadelerin sünnetleri ve düğünleri, kızların evlenmeleri gibi törenlerde Karagöz oyunu oynatılmıştır. Bu konuda Siyavuşgil (1941:46), Abdî’nin *Sûrnâme*’sinden Edirne’de 1675’te yapılan sünnet şölenini aktarmaktadır.

19. yüzyılın başlarında ziyarete gelen yabancı seyyahlardan G.A. Olivier, Büyükkada’da izlediği bir gösteriyi anlatır ve her akşam herkese açık bir kahvehanede halkın keyifle seyrettiği bir oyundan bahseder. 20. yüzyılın başlarında İstanbul’a gelen Richard Davey ise, Kapalı Çarşı’nın arkasında Bizans’tan kalma metruk bir

binada hizmet veren küçük bir kahvede birkaç yaşlı paşa, türbanlı birkaç Türk kadını ve çocukları, dünyanın dört bir tarafından gelmiş kalabalık ve kalın siyah şallarına sarılmış Ermeni ve Rum kadınları ile beraber izlediklerini aktarır (Mizrahi, 2013:56-57).

Karagöz üzerine yapılan çalışmalar ve seyyah notlarından aktarılan bilgilere ışığında oyunların icra edildiği ve oyunlardaki olaylara konu olan ana mekân olarak İstanbul şehri seçilmiştir. Bu durum İstanbul'un 19. yüzyıla kadar başkent olması, kültür ve sanat faaliyetinin yaratım, aktarım ve icrasının destekleniyor olması düşünülebilir.

Karagöz oyununun karanlık bir ortamda icra edilme zorunluluğundan dolayı genellikle geceleri oynatılırdı. Sünnet düğünü, evlilik, Ramazan geceleri gibi özel ve dini gecelerde oynatıldığı gibi kahvehanelerde, ev ve konaklarda kişilerin istekleri doğrultusunda da icra edilmekteydi. Yine seyyahların notlarından anlaşıldığı üzere kadın ve erkek, aynı mekân içerisinde farklı yerlere oturarak oyunu izleyebilmekteydi.

Karagöz oyununun günümüzdeki durumundan bahsetmek gerekirse zaman olarak sadece geceleri değil, özel olarak hazırlanan kapalı mekânlarda istenilen saatte oynatılabilir durumdadır. Bu duruma örnek olarak Ankara'nın Altındağ ilçesindeki Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi Kültür Turizm Bakanlığının belirlediği müze çalışma saatlerine bağlı kalarak ziyaretçilerini ağırlamaktadır. Karagöz oyunu oynatabilmek için özel olarak hazırlanan odada gece karanlığını beklemek zorunda kalmadan oyun oynatılabilmektedir.

3.2.2. Karagöz Oyununun Tekniği

Karagöz, başta deve olmak üzere dana, sığır, at, eşek, manda derisi, mukavva ya da plastikten kesilen insan veya hayvan figürlerinin, beyaz bir perde üzerinde arkadan ışık verilip yansıtılarak hayalî vasıtasıyla oynatıldığı bir oyundur. “Hayalî”, “Karagözcü”, “Hayalbaz” oyunu oynatan kişiye verilen isimdir. Oyuna “narake” adı verilen düdük çalınarak başlanır. “Çıracık” (yardımcı), perdeyi hazırlayan, tasvirleri sıraya koyan kişidir. Sandıkkâr, çırağın yardımcısıdır. “Hayal sandığı” denilen sandıktan oyun takımlarını çıkarıp hazırlar (İvgin, 2000:7; And, 1983:104). Oyunda söylenmesi gereken şarkı ve türküleri okuyan kişi ise “yardak”tır (Mutlu, 1995:55).

Karagöz oynatılan perdeye “ayna”, “peştahta”, “aynapeş”, “destgâh”, “püskül” ve “perde bezi”, “hayal perdesi” denilir. Orijinali 2x2,5 metre olan çoğunlukla mermerşahiden yapılan perde daha sonra 120x80 santimetreye inmiştir. Önceleri mum, kandil, meş’ale, havagazı lambaları ve lüks lambaları ile aydınlatılan perde, daha sonraları elektrik lambaları ile aydınlatılmıştır. Karagöz tasvirleri ortalama 35-40 santim boyundadır. “Nevrekân” denilen özel bir aletle kesilen bu tasvirler, saydam olduklarından ve tasvirlerin belli yerlerine elbisenin deseni gibi açılmış delikler sayesinde arkadan gelen ışığı geçirir ve kök boya ile boyanmış olan renklerini belli ederler (İvgin: 2000:7; Kudret, 2013:34).

Karagöz oyununda oyun başlamadan önce seyirciyi oyuna hazırlamak, seyircide merak uyandırmak ve oyunun içeriği hakkında seyirciye bilgi vermek adında “göstermelik” adı verilen bir tasvir konulur. Oyunda acı ve tatlı olaylar bir arada yer alacaksa limon ağacı, fantastik bir oyun ise olağanüstü tasvirler, şahmeran, dev, cin vb., oyunda üzücü olaylar yer alacaksa vakvak ağacı, oyunun konusu tarihi olaylardan ise mitolojik bir görüntü, iyi olayların olduğu, mutluluk içeren bir oyun ise çiçek vazosu konulmaktadır. Oyun başlarken kaldırılan göstermeliklere “asıl göstermelik”, perdede sürekli kalan göstermeliklere “dekor göstermelik” adı verilir. Asıl göstermelikler, oyun başlarken “nareke” adı verilen, ucuna sigara kağıdı sarılmış, bir kenarı oyulan delikli bir kamıştan çıkan düdük sesiyle perdeden kaldırılır (Özçörekçi Göl, 2008:18; Sakaoğlu, 2011:112).

Karagöz oyununun güncellenmesi ve daha çok kişiye hitap etmesi için hayaliler, gelenekten ayrılıp farklı yöntemler de denemişlerdi. Örnek olarak; Tacettin Diker, *Televizyon* adlı oyununda perdeye televizyon çıkartmıştır (Ölçer Özünel, 2006); Kâtip Salih, Fransız romanlarından esinlenerek yeni uyarlamalar yapmış, perdeye üç, dört tasviri aynı anda çıkartmıştır, ayrıca perdeyi dört elektrik ampulüyle aydınlatmıştır. Karagöz’ü elinde davul, işçi tulumuyla perdeye çıkarmak da onun buluşudur. Bunların dışında Ahmet Mithat Efendi ise, perde yerine buzlu cam kullanıp, tasvirlerin boyutlarını biraz daha büyütmiştir (Nutku, 2006:34). Bu tür değişiklikler biçimsel değişikliklerdir. Bunlar Karagöz oyununun genel tekniği olmamıştır. Karagöz oyunu, hayalilerin yeni uygulamalarına açık olmakla birlikte asıl biçimsel özelliklerini korumuş bir sanattır.

3.2.3. Karagöz Oyununun Dağarcığı

Çeşitli araştırmacıların verdiği bilgiye göre Karagöz oyununun klasik dağarcığı yirmi sekiz oyundan oluşur. Bu sayının yirmi sekiz olmasının sebebi, Ramazan ayının yirmi dokuz gün sürmesi, ancak Kadir gecesinde ibadet edildiği için o gün oyun oynatılmamasıdır. Bilinen Karagöz oyunları bu sayının üzerindedir, fakat her hayalî seçtiği yirmi sekiz oyunla kendi repertuarını oluşturur. Hayalîler arasındaki geleneğe göre Ramazan ayının ilk gecesinde “Mandıra Sefası”, arife gecesinde ise “Meyhane” oyunu oynatılırdı. Bu şekilde Ramazan ayı boyunca kapalı olan meyhanelerin bayramda açılacağı haberi verilmiş olurdu (Kudret, 2013:18; Özçörekçi Göl, 2008:18).

Karagöz oyunları iki ana grupta tasnif edilir.

- a. Kâr-ı kadîm (klasik, eski oyunlar),
- b. Nev-îcâd (modern, yeni uydurulmuş oyunlar).

Kâr-ı kadîm olarak adlandırılan klasik oyunlar, geleneğe bağlı kalınarak değiştirilmeden oynanan oyunlardır. Kâr-ı kadîm olarak adlandırılan oyunlar şunlardır: *Ağalık, Abdal Bekçi, Bahçe, Balık, Büyük Evlenme, Cambazlar, Câzûlar, Çeşme, Ferhad ile Şirin, Hamam, Kanlı Kavak, Kanlı Nigâr, Kayık, Kırgınlar, Mandıra, Meyhâne, Orman, Ödüllü (Pehlivanlar), Salıncak, Sünnet, Tahir ile Zühre, Tahmis, Ters Evlenme, Tımarhâne, Yalova Sefası, Yazıcı* (Kudret, 2013:18-19; Sakaoğlu:2011:89).

Nev-îcâd olarak adlandırılan oyunlar, üzerinde değişiklik yapılan, uydurulmuş ya da Fransız romanlarından uyarlanmış olan oyunlardır. Nev-îcâd oyunlar değişime, yenilenmeye açıktır. Bu oyunların tam listesini vermek güç olsa da Kudret'in (2013:19) sıraladığı oyunlar şunlardır: *Aşçılık, Bakkal (Yangın), Bursalı Leylâ, Cincilik, Eczane, Hain Kâhya, Hançerli Hanım, Kerem ile Aslı, Leylâ ile Mecnun, Sahte Esirci, Sahte Kedi, Ortaklar, Karagöz'ün Fotoğrafçılığı, Karagöz Dans Salonunda vb.*

Karagöz, güncel olaylara, yeniliklere açık bir gösterim olduğu için zamana ve mekâna bağlı olarak aynı zamanda yaratım, aktarım, icra ortamlarında hayalperestin de katkısıyla değişikliğe açık bir yapıdadır.

3.2.4. Karagöz Oyunlarının İşlev ve Özellikleri

Karagöz, kültür içerisinde bir yere ait görülen, kabul edilmiş bir halk bilgisi ürünüdür. Ancak halk bilgisi ürünlerinin kültür içerisinde varlığını sürdürebilmesi için belli ihtiyaçlara cevap vermesi, bir ya da birden fazla işleve sahip olması gerekmektedir.

Varişoğlu, 2019 yılında sunduğu “Karagöz’ün İşlev Sefası: Karagöz Oyunlarının İşlevlerinin Farklı Bağlamlardan Hareketle İncelenmesi” isimli bildiriye Bascom’un belirlediği dört işlev doğrultusunda Karagöz oyunlarının işlevlerini tespit etmiştir. Bu tespitlere göre; Karagöz’ün en belirgin işlevinin *eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme* olduğu tespit etmiş; “eğlenme işlevi kapsamında, kültür kodlarında “komik” olarak var olan olguların seçilerek perdeye yansıtıldığını, gündelik hayata dair konuların işlenmiş olmasını, Türk diline ait kelimelerin farklı anlamları kullanılarak “söz komiği” yapıldığını belirtmiştir. İkinci belirgin işlev *eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması* olarak tespit edilmiştir. Sözlü kültür varlığı içinde halkın günlük konuşma diline dair bilgiler vermesi, doğum, evlilik, ölüm gibi kültür ortamlarında kullanılan sözlü birikime dair bilgiler vermiş olması, bünyesinde çocukların dil ve düşünce becerilerini geliştirecek zihin kıvraklığını sağlayacak tekerlemeler bulunduruyor olması Karagöz oyununun izleyicilerine informal eğitim verdiğini gösterir. Ramazan Bayramı, Kurban Bayramı, Hıdrellez ve sair diğer halkın ortak varlığında yer edinmiş olan özel günlerin perdede gösteriliyor olması *toplumsal kurumlara ve törenlere destek verme* işlevini yerine getirir. Toplum içinde görülen yozlaşmışlıkları, ahlaksızlıkları kendine has diliyle perdeye aktarması ise *toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma* işlevini gösterir (Varişoğlu, 2019).

Yapılan inceleme sonrası Karagöz’ün en belirgin işlevinin *eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme* ve *eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması* işlevi olduğu tespit edilmiştir. Nutku; “Karagöz toplumsal ve siyasal yergi özelliği taşıyan bir gülmece (mizah) ürünüdür” (1985:203), diyerek Karagöz’ün olayları aktarırken mizahtan faydalandığını söyler.

Koester ise; “Mizahçı, cemiyetten topladığı böylesi verileri, toplumsal ve siyasi yergiye göre yeniden biçimlendirerek gerçek dışı ortama aktarır. Özellikle şahısların kusurlarını abartır, iyi özelliklerini sadeleştirir” (Koestler 1997:67-70). Karagöz’de

yer alan kişilerin kusurlu kişiler olduğu, bu kusurlar sayesinde toplumdaki yozlaşmışlıkları izleyicisine gösteriyor olması, hayalîlerin toplumdan aldıkları verileri mizahi bir dille, abartarak aktardığını göstermektedir.

“Ahlaki bozukluklar insanı en çok güldüren konulardandır” (Morreal 1997:95). Bünyesinde ahlaki bozuklukları içeren Karagöz’ün, güldürüden uzak bir halk bilimi unsuru olması içerik özellikleri bakımında mümkün gözükmemektedir.

Öğüt Eker, geleneksel Türk tiyatrosu içinde yer alan köy seyirlik, Karagöz, orta oyunu, meddah ve kukla gibi Türk kültürüne ait olan ürünleri ile ilgili; “... mizah ve gülme, yararlılık ‘yararlılık, mizah ve saldırı, gerilimi azaltma, sosyalleşme, protesto, organizasyon, sosyal tarihin kod ve mesajlarını taşıma, eleştiri ve hoşgörü’ gibi, açık/gizli işlevleriyle farklı formalarda kendisini gösterir (Öğüt Eker, 2014:211), demektedir.

Karagöz oyunundaki kişilerin bir kusur işlemesi üzerine izleyicilerin gülüyor olması Bergson’un anlatımıyla; “Temelde komik, bireyin kabahati, gülme de bu kahkahanın cezasıdır” (Bergson 1996:19).

Elbette bu halk bilgisi ürünlerinin tek amacı güldürmek, eğlendirmek değildir. İnsanlara bu eğlenceli zamanı geçirtirken gösterilen olumsuz davranışların yapılmamasını, aksi takdirde gülünenin kendisi olacağını göstermektir. Bu durumu Coşar ve Usta; “Birçok birey, sosyal yaşamda mizahçının işaret ettiği hatalı davranışları yapmamaya çalışır” (2009:15), şeklinde ifade etmiştir.

İçerisinde barındırdığı farklı işlevler doğrultusunda insanları güldürürken eğlendiren, eğlendirirken nasihat veren ve içinde buldukları topluma dair aidiyet yaratan bir halk bilgisi ürünü olan Karagöz, toplumsal cinsiyet rollerine dair vermek istediği mesajı da yine güldürerek yapmaktadır.

3.3. Yapı ve İçerik Özellikleri Bakımından Karagöz Oyunları

3.3.1. Karagöz Oyununun Bölümleri

Karagöz oyunu dört bölümden oluşur: Giriş (Mukaddime), Muhâvere, Fasil, Bitiş.

Oyun başlamadan önce perdeye bir göstermelik konur. Göstermelik, nâreke veya tef çalmaya başladığında göstermelik sahneden alınır ve “Giriş” bölümü başlamış olur.

Giriş (Mukaddime, Öndeyiş, Başlangıç, Prolog); Hacivat bir semâî söyleyerek perdeye çıkar, semâî bitince “Hay Hak!” diye seslendikten sonra bir “perde gazeli” okur. Perde gazelinde oyun ve oyunun piri sayılan Şeyh Küşteri hakkında ve dönemin ileri gelenleri hakkında methiyeler yer alır (Çetin, 1999:58). Perde gazeli’nden sonra Tanrı’ya ve dönemin padişahına dua eder, yere kapanır, secde eder. Kalktığında; “Her hâli latîf, etvârı zarîf, bir yâr-i vafâkâr olsa, oldukça Arabî ve Farisî bilse, biraz da fenn-i mûsikî ve şiirden anlasa, o söylese bendeniz dinlesem, bendeniz söylesem o dinlese, huzzâr-ı kirâm safâ-yâb olsa... Diyelim, bu gece de işimizi Mevlam rasgetire!... Yâr, bana bir eğlence! Yâr, bana bir eğlence!..” diye seslenir, Karagöz müzik eşliğinde perdeye atlar ve Hacivat’la kavga eder, Hacivat kaçar. Perdede tek kalan Karagöz, Hacivat’tan yakını (Kudret, 2013:16; Sakaoglu, 2011:119-120).

Giriş bölümü, seyirciyi oyuna hazırlamak için oynatılan bir bölümdür. Giriş bölümünün ardından “Muhâvere” bölümü gelmektedir.

Muhâvere (Söyleşme, Diyalog); bu bölüm oyunun iki ana karakteri Karagöz ve Hacivat arasında geçmektedir, ancak ara söyleşmede bunların dışında başka kişiler de görülebilir. Bu bölümde oynanan oyunun asıl konuyla ilgisi yoktur. Bu bölümde genellikle okumuş biri olan Hacivat’ın sözlerinin Karagöz tarafından yanlış anlaşılır, böylelikle cinaslar, nükteler yapılır (Sakaoglu, 2011:124; Kudret, 2013:16). Yapılan araştırmaların sonuçlarına göre muhâverelerin sayısı altmıştır. Hayalî bu muhâverelerden birini seçer ve kendince değiştirme isterse değiştirir. Muhâvere bölümü, sinirlenen ve Karagöz’den dayak yiyen Hacivat’ın kaçması ve perdede yalnız kalan Karagöz’ün; “Sen gidersen beni buraya pamuk ipliğiyle bağlamıyorlar ya! Varayım îdgâha, dolaba, dilber seyrine, bakalım âyîne-i devrân ne gösterir.” diyerek perdeden çıkar ve Muhâvere bölümü burada sona erer (Kudret, 2013:17).

Fasıl (Asıl Oyun); bu bölümde oyunun asıl bölümüdür ve burada bir olay gösterilir. Karagöz oyunları, “Fasıl” bölümündeki olaylara göre isimlendirilir. Karagöz ve Hacivat dışındaki oyun kişileri de bu bölümde perdeye çıkar. Hayalîler oynattıkları oyunun konusuna bağlı kalmak şartı ile değişiklikler yapabilirler; ancak

bu değişiklikler küçük çapta olmalıdır. Bunlar daha çok taklit sayısının azaltılması ya da artırılması, sıralamanın değiştirilmesi gibi oyunun içeriğini değiştirmeyen değişikliklerdir (Sakaoğlu, 2011:162; Kudret, 2013:17).

Bitiş (Hitam, Epilog); bu bölüm oyunun son bölümüdür ve Karagöz ve Hacivat arasında geçen birkaç cümlelik bir sohbetten oluşur. Fasil bölümünde Karagöz ve Hacivat kıyafet değiştirmişlerse Bitiş bölümünde yeniden klasik kıyafetlerini giyip öyle perdeye çıkarlar. Karagöz Hacivat'ı yine döver. Bunun üzerine Hacivat; “Yıktın perdeyi eyledin vîrân! Varayım sahibine haber vereyim hemân!” diyerek perdeden çıkar. Karagöz ise; “Her ne kadar sürç-i lisan ettiyse affola! Yarın akşam “....” oyununda yakan elime geçerse, Hacivat, bak ben de sana ne oyunlar oynarım!” diyerek perdeden ayrılır. Perde arkasındaki mumun ya da ışığın sönmesi ile oyun biter (Kudret, 2013:17; Sakaoğlu, 2011:163-164).

3.3.2. Karagöz Oyununda Kişiler

Başkarakterleri Karagöz ve Hacivat olan oyunda, halkın yaşantısı içerisinde olan pek çok karakter, perdede tiplşerek kendine yer bulmuştur. İçinde yaşadığı kültürden beslenen, belirli kusurları ve özellikleri tek bir kişide büyüten (And, 1977:291) Karagöz oyunu, kendine has diliyle halkın içindeki bu kişileri perdede temsil etmiş, onların ağız özelliklerini, karakter özelliklerini taklit etmiş, aynı zamanda bu kişilerin sözlü edebiyat ürünlerine de perdede yer vermiştir. Yetiştigi toplumun değer yargılarını, prensiplerini esas alan, hayat tarzını benimseyen sanatçı, içinde doğup büyüdüğü çevreden edindiği deneyimleri kendi sanatkârlık gücü ile yeniden yorumlayıp topluma aktarmıştır (Yakıcı, 2009:34). Hayalînin canlandırdığı tiplere inandırıcılık özelliği katabilmesi, izleyenlerin beğenisini kazanabilmesi için, içinde yaşadığı kültürü iyi bilip, perdeye yansıtabilmesi gerekmektedir. Bu bakımdan Karagöz oyunundaki kişilerin fiziksel görünüşlerini, kişisel özelliklerini bilmek, içinde bulunduğu kültür dairesinde hangi tipi temsil ettiğini görmek, bu tiplerin hem oyunlardaki işlevini görmemiz açısından hem de bu tezin dördüncü bölümü olan Karagöz metinlerindeki toplumsal cinsiyet rollerini incelememiz açısından faydalı olacaktır.

Karagöz; oyunun iki başkarakterinden biridir. Tasvirlerde; yuvarlak yüzlü, top sakallıdır, iri ve siyah gözlüdür. Adı da bu özelliklerinde gelmektedir (İvgin,

2000:17). Başında “ışgırlak” adı verilen bir kavuk bulunur. Bu kavuk zaman zaman Karagöz’ün başından çıkar ve onun kel kafası görünür. Üzerinde belinden kuşakla sıkılmış üç peşli bir entari vardır. Kuşağında 17. yüzyıldan kalma bir tütün keçesi bulunur. Elbisesinde hâkim olan renk kırmızıdır. Karagöz tasvirlerinde tiplerin özelliklerine göre sıcak ve soğuk renkler kullanılmıştır. Tüm kabalığına, görgüsüzlüğüne ve patavatsızlığına rağmen sempatik ve yuvarlak hatlı olan Karagöz tasviri, sıcak bir renk olan kırmızı ile boyanır (Koç ve Koca, 2006:250). Ayağında “çedik papuçlar” bulunur, ancak zamanla yerini “fiyonga topuklu” iskarpinlere bırakmıştır (Sakaoğlu, 2011:177). Eğitim görmemiştir, halk diliyle konuşur. Bu oyunların Karagöz olarak anılmasının nedeni, bu tipe tanınan ayrıcalıktır. Karagöz engel yaratan, şaşırtan, oyunbozandır (Mizrahi, 2013:51). Hacivat, Çelebi, Tiryaki gibi öğrenim görmüş kişilerin yabancı sözcük ve dil kurallarıyla süslü söylediklerini anlamaz ya da anlasa bile anlamamış gibi davranır. Anlamadığı kelimelerin Türkçedeki ses benzerlerini bularak onlara ters anlamlar verir. Karagöz’ün Hacivat’ı yanlış anlamaları “söz komiği”ni oluşturur (Türkmen ve Fedakâr, 2009:100). Her şeye burnunu sokmak, her gürültüye, her lafa ve her olaya meraklı olan Karagöz, sokakta değilse pencereden kafasını uzatarak ya da içeriden ses vererek olaylara karışır. Karısıyla sürekli kavga eder. Özü sözü bir, aklından ne geçerse dilinde olan Karagöz, patavatsız bir kişilik olduğu için çoğunlukla kabak başına patlar. Oyunlarda Karagöz, asıl mesleğinin demircilik olduğu söylemektedir, ancak çoğunlukla işsiz kalır, Hacivat’ın bulduğu işlere girer (Kudret, 2013:21). Halkın ahlâk anlayışının ve sağduyusunun temsilcisidir. Ortağını dolandırmak gibi ufak tefek kusurlarını halk hoş görür. Cesur ve gözü pektir, kabadayılara bile karşı durur (And, 1969:287; 1977:297-298).

Hacivat, oyunun ikinci başkarakteridir. Tasvirlerde ince yüzlü, sivri çelebi sakallıdır. Başında sikke, sarık ve enseye sarkan bir dalyasandan oluşan bir başlık bulunur. Hacivat, tüm okumuşluğuna, görgüsüne rağmen itici bir tiptir. Elbisesinin rengi soğuk bir renk olan yeşil ağırlıklıdır. Yeşil renk ayrıca Osmanlıda âlim sınıfının kullandığı bir renktir. Orta sınıf insanların kırmızı rengi kullandığı bilinmektedir (Koç ve Koca, 2006:253-256). Elbisesi üç peşli, entarisinin ön uçları yırtmaçlıdır. Hacivat, okuryazardır, medrese görmüştür. Arapça ve Farsça bilir, musikiden ve şiirden anlar. Medrese diliyle konuştuğu için sözleri çoğunlukla Karagöz tarafından ters anlaşılır. Ayrıca gramer, matematik, iktisât, ahlâk vb. bilimlerden de hakkında

konuşabilecek kadar anlamaktadır. Görgü kurallarını bilir, bunları Karagöz'e öğretmeye çalışır. Güzel konuşur, karşısındakileri ilgiyle dinleyip haklı olduklarını söyler böylelikle güven kazanır. Nabza göre şerbet veren bir tiptir. Bu özelliğinden dolayı öğüt veren, kavgaları yatıştıran, küsleri barıştıran bir tiptir. Sık sık Karagöz'e iş bulur. Pek çok kişi ev ya da dükkân kiralamak için Hacivat'tan ricacı olur (Sakaoğlu, 2011:180-181, Kudret, 2013:22, And, 1977:300,302).

Zenne; Karagöz oyunundaki bütün kadınlara bu isim verilir. Hayalîler arasında meslek argosu olarak "Gaco" da denilir (Kudret, 2013:22). İçlerinde "Karagöz'ün karısı, Karagöz'ün annesi gibi tasviri olanlar ve Kanlı Nigâr, Leyla vb. gibi adıyla bilinenler de vardır. Evli ve bekâr kadınları içine alan bu isimlendirme tezin dördüncü bölümünde bulunan "Zenneler" başlığında ayrıntılı tartışılacağı için burada üzerinde çok durulmayacaktır.

Çelebi; oyunun en eski ve en tanınmış kişilerinin başında gelir. Tam bir İstanbul beyefendisi görünüşündedir. Kıyafet olarak üzerinde redingot ve setre pantolon, üstünde ise yelek bulunur. Boyunbağı ile ekose pelerinli paltosu ve başında fesi vardır. Mevsime göre elinde eldivenle tutulmuş şemsiye ya da baston bulunur. Elindeki çiçek ise yüzyıla ve döneme göre değişmektedir. Oyunlarda "Hoppa Bey", "Züppe Bey", "Zampara Bey" ve "Şık" adları ile perdeye çıkar (Sakaoğlu, 2011:183).

Tiryaki; İstanbul ağzıyla konuşan bu tip, oyunun eski ve bilinen kişilerindendir. Afyon yutup pineklemeyle ömrünü geçiren, konuşmaların en can alıcı yerinde uyuklamaya başlayan Tiryaki'nin diğer adları "Nokta Çelebi", "uykuczade", ve "Afyonî Baba"dır. Ufak tefek, ayrıca kamburdur. Peltek konuşan dişsiz bir ihtiyardır (Kudret, 2013:22; Sakaoğlu: 2011:185).

Beberuhi; İstanbul ağzı ile konuşan, cüce, ağzı kalabalık, yaygaracı, yılışık ve densiz bir tiptir. R harfini söyleyemez, aynı soruyu sürekli sorarak usandırır (İvgin, 2000:19). Diğer adı "Altıkulaç"tır. Hayalî argosunda "Pişbob" adı verilir. Araştırmacılar "Mahallenin abdalı" olarak adlandırır (Sakaoğlu, 2011:186; Kudret; 2011:23).

Tuzsuz Deli Bekir; Karagöz oyunlarının bazılarında göre perdenin serserisi, bazılarında göre de kabadayısı olan tip adeta oyunlarda düzenin koruyucusu gibidir. Genellikle oyunun sonunda ortaya çıkarak düzeni sağlar. Karagöz'ün el kaldırmadığı

tek kişi Tuzsuz Deli Bekir'dir. Elinde şarap şişesi, belinde saldırması, gözleri dönük, kavuğu eğik olarak herkese meydan okuyan bir tiptir (Sakaoğlu, 2011:191).

Karagöz oyununda oyunun konusuna göre başka tipler de bulunmaktadır: Külhanbeyi, Matiz (Sarhoş), Efe-Zeybek, Kastamonulu, Kayserili, Bolulu, Laz, Rumelili, Arap, Acem, Arnavut, Yahudi, Ermeni, Rum, Frenk, Kekeme, Kambur, Hımhum, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Aptal, Sarhoş, Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Cambaz, Curcunabaz, Büyücü, Cazular, Cinler, İkinci derece kişiler ve çocuklar (İvgin, 2000:19; Sakaoğlu, 2011:191,229) olmak üzere Karagöz oyunundaki tipler sıralanabilir, ancak tipleri belirli bir sayı ile sınırlandırmak doğru değildir. Çünkü hayaliler perde için yeni tipler oluşturabilirler.

Karagöz oyunundaki başlıca kişilerle ilgili genel bilgiler burada verilmiştir. Metinlerde yer alan kişilerin tahlili metin inceleme bölümü olan dördüncü bölümde toplumsal cinsiyet bakış açısı ile ele alınacaktır.



4. BÖLÜM: KARAGÖZ METİNLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET

4.1. Karagöz Metinlerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Kadınlar

Karagöz metinlerinde geçen kadınların inceleneceği bu başlıkta ele alınan kadınlar şehirli kadınlardır ve bu kadınlar mahalle yaşantısı içerisinde olup orta ve alt tabakaya aittirler. Üst sınıfa ait kadınlar oyunlarda yer almazlar. Bu kadınlara oyunlarda isimleri ile seslenirse de söz konusu kadınların ortak adları “zenne” olarak geçmektedir. İncelenen oyun metinlerinde de diyaloglardaki konuşmalarında bu kadınların adları “Zenne 1”, “Zenne 2” ve benzeri şekillerde verilmiştir. Zenne başlığının yanında kadınların oyundaki rolü ya da varsa kendi adı parantez içinde verilmiştir.

4.1.1. Zenne

“Zenne” kelimesi geleneksel tiyatrodaki erkek oyuncuların kadın kılığında sahneye çıkmalarını ifade etmektedir. Çiğdem Kılıç’ın verdiği bilgiden hareketle kadınların sosyo-kültürel yaşamda çeşitli sebeplerle kısıtlamalara maruz kalması onların sahneye çıkması durumuna da yansımış ve sahnede olmaları hoş karşılanmamıştır. Bunun yanında sahnede teknik olarak kadının peçenin ve çarşafın arkasında kadınsı rolleri canlandıramaması durumu erkeklerin sahneye kadın kılığında çıkmasına, bunun devamında da zenne geleneğinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Söz konusu durum orta oyununda beline etek geçirip başörtüsü takan erkeğin sesini inceltmesi, kukla tiyatrosundaki kadın kukla figürü ve seslendirme sanatçısının sesini inceltmek ses taklidi yapması örneklerinde de görülmüştür (Kılıç, 2016: 20).

Görüldüğü üzere Türk halk tiyatrosunun detaylı bir şekilde oluşumu tamamladığı evrelerde, özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde kadınların sosyo-kültürel yaşamlarındaki konumları, Türk halk tiyatrosuna doğrudan yansımıştır. Kadının sahneye çıkamayışı, “kadın-gibi” figürlerin sahneye çıkmasına yol açmıştır. Orta oyunu kanlı canlı bireylerin oynadığı bir oyun olmasından hareketle “kadın taklidi yapan erkek” oyuncuyu sahneye çıkarmış, kukla ve aşağıda Karagöz’de göreceğimiz üzere kadın şeklinde fakat erkek anlatıcı/oyuncunun “kadın-gibi” davrandığı ve ses taklidi yaptığı figürleri yaratmıştır.

Yine Çiğdem Kılıç'tan hareketle Karagöz oyunlarında da kadın tasvirler kadın silüetinde fakat bir erkek anlatıcı/oyuncu tarafından kadın sesi taklidiyle perdeye yansımıştır (Kılıç, 2016: 20). Erkek hayalîler kadını, erkek bakış açısıyla konuşmuş, erkek dünyasında gördüğü, algıladığı ve muhtemelen olmasını istediği ya da eleştirdiği şekliyle kadına perdede can verebilmiştir.

Karagöz oyunundaki bütün kadınlar zenne ismiyle geçer. Ancak bazı araştırmacılar metin yazımında zenne terimini hiç kullanmaz, oyunlarda bütün zennelerin adlarını ve kimliklerini kullanır. Metin And, Leyla ve Mecnun oyununda bütün zenneleri kendi adlarıyla vermiştir (Sakaoğlu 2011:189). Ancak bu tezin içeriğini oluşturan Cevdet Kudret'in *Karagöz* kitabında yer alan metinlerde bütün kadınlar zenne olarak adlandırılmıştır. Oyunların başında verilen kişi kadrosunda zennelere; Zenne I, Zenne II vb. şeklinde isim verilmiş, parantez içinde zennenin kimin tasviri olduğu; Zenne I (Karagöz'ün Karısı), Zenne II (Hürmüz Hanım) şeklinde verilmiştir. Cevdet Kudret'in 3 ciltlik *Karagöz* kitabında sadece yaşlı kadınların isimleri "zenne" olarak değil, kendi adlarıyla yer almıştır. Bu konu ile ilgili ayrıntı bilgi "Karagöz'ün Kocakarısı" başlıklı bölümde verilecektir.

Karagöz oyununda yer alan genç, orta yaşlı ve yaşlı kadınlar genellikle kavgacı, dedikoducu, hilebazdır. İçlerinde hafifmeşrep olanlar, aile olgusunu geri planda tutup yasak ilişki yaşayanlar, evlilik dışı münasebetlere girenler vardır (İvgin 2000:18; Sakaoğlu 2011:188). Bu nedenle Karagöz oyunlarında kadınların genellikle olumsuz özelliklerle yer aldığı söylemek mümkündür. Ancak Karagöz oyununda çizilen kadın figürü Anadolu kadını ve köy kadını olarak canlandırılmaz, hepsi şehirli kadınlardır (Kılıç 2016:62). Bu durumu çalışmanın üçüncü bölümünde yer alan "Karagöz Oyununun Zamanı ve Mekânı" başlıklı bölümde ayrıntılı olarak ifade ettiğimiz, hayalîlerin çoğunlukla İstanbul'da oyunlarını icra ediyor olmalarına ve oyunlarda olayların geçtiği mekânların başında İstanbul ve İstanbul'un semtlerinin olmasına bağlamak mümkündür.

Karagöz oyunlarında yer alan kadınların bazıları kendi adlarıyla tanınır, içlerinde adlarıyla tanınıp oyunla bütünleşenler olduğu gibi çok küçük rolleri olanlar da vardır. Oyunlarda adı geçen zennelerden birkaçı: Karagöz'ün Karısı, Hacivat'ın Karısı, Hacivat'ın Kızı Dilber, Leylâ, Nigâr, Şirin, Zühre, Cemâlifer, Şetaret, Şallı Natır, Salkım İnci, Arap Dadı, Çerkez Halayık, Zenci Kadın, Hamamcı Kadın,

Çalgıcı Kızlar, Kaynana, Gelin, Baldız, Ebe Hanım Suluca-Yayla Çayırı, Gar-Bit Ahır, Dillice-Çeşme. Burada adı geçen zennelerin dışında oyunlarda komşu rolünde olan zenneler ve adı “Zenne” olarak verilen kadınlar da bulunmaktadır.

Tüm bu bilgilerden hareketle Karagöz oyunlarında; kadınların genel adının zenne olduğu, oyunlarda birden fazla kadın olduğunda Zenne I, Zenne II gibi numaralandırılarak adlandırıldığı, ancak bazı araştırmacıların metinleri yazılı ortama aktarırken zenne ismini kullanmayıp Karagöz’ün Karısı, Hacivat’ın Karısı, Şetaret Hanım gibi kendi adlarıyla yazıya geçirdiği görülmektedir. Kadın tasvirleri genellikle hotoz, entari, üç parça etek ve şalvardan oluşmaktadır. Kadınlar kavgacı, dedikoducu, hilebazdır. İçlerinde evlilik dışı münasebetlere girenler vardır, bu nedenle olumsuz özelliklerde perdeye yansılar.

4.1.1.1. Karagöz’ün karısı

Karagöz’ün Karısı, tezin sınırlılığını oluşturan Cevdet Kudret’in *Karagöz* kitabında yer alan oyunların yirmi ikisinde perdeye çıkmamıştır, onun sadece sesi evin içinden, içeriden gelmektedir. O, beş oyunda zenne adlandırması ile perdeye çıkmıştır, Aptal Bekçi oyununda ise sesi ve tasviri olmadığı hâlde erkek muhabbetinde adı geçmiştir. Karagöz’ün Karısı toplamda otuz dokuz oyunun yirmi sekizinde yer almış olması nedeniyle oyunlarda en fazla rol alan kadındır. Karagöz ve Hacivat’ın oyunun başkişileri olması ve oyunun bu ikilinin birbirleriyle olan münakaşalardan oluşması sebebiyle eşlerinin de perdeye sıklıkla yansımaları ya da isimlerinin oyunlarda geçiyor olması olası bir durumdur. Ancak Hacivat’ın Karısı’nın, otuz dokuz oyun içerisinde, sadece dört oyunda sesi içeriden gelmiştir ve o, perdeye çıkmamıştır. Kayık oyununda ise zenne adıyla perdeye çıkmış ve Aptal Bekçi oyununda erkek muhabbetinde adı geçmiştir. Diğer evli kadınlar ise sadece bir oyunda kocaları ile birlikte var olup, oyun bittikten sonra diğer oyunlarda yer almamışlardır.

Bu durumu Ahmet Akşit, Karagöz perdesinin alaycı havasının bazı kadınlara söz hakkı verdiğini, bazılarına ise vermediğini; alaydan kurtulmanın en iyi yolunun ise alayı uygun bir lisan ve dil kıvraklığıyla karşılayabilmek olduğunu söyler. “Karagöz’ün Karısı, Kanlı Nigar gibi kadınların daha kıvrak, daha esprili (müstehcen) bir dil kullandıklarını; nispeten varlıklı, saygın kadınların ise

konuşmalarda çoğunlukla karşıdakine laf yetiştiremez, hantal bir ruh hâlinde olduklarını görüyoruz” (Akşit 2019:69) şeklinde açıklar. Burada bahsi geçen Kanlı Nigar evli bir kadın değildir. Bu nedenle toplumsal statü ve beklenen görevler açısından Karagöz’ün Karısı ile aynı konumda değildir. Karagöz’ün Karısı sivri dili, kıvrak zekâsı ve hazırcevaplığı sayesinde, asıl amacı mizah olan Karagöz oyunlarında çokça yer edinebilmiştir.

Karagöz perdesi ve perdedeki kişiler toplumun yozlaşmış kesiminin bir aynası durumundadır. Olumlu tiplerden ziyade halkın içindeki olumsuz tipleri, gülünç olayları kadın ve erkek tiplerinin ağzından mizahî bir dille perdeye taşırlar. Erkek tiplerinin hemen hepsinin mizaha katılabilir durumda olduğu görülürken, kadın tiplerinden ise birkaç seçilmiş tipin mizaha katıldığı görülmektedir. Akşit’e göre bütün evli kadınların mizaha katılması, erkeklere ait olan alana girmiş olmaları anlamına gelmekteydi (Akşit, 2019:70). Bu durumun toplumun ahlaki değerleriyle çelişebileceği düşüncesi ile oyunun patavatsız başkarakteri olan Karagöz’ün karısı seçilmiş ve evli kadınlarda kusurlu görülen davranışların büyük bir kısmı Karagöz’ün Karısı üzerinden perdeye yansıtılmıştır. Bu Karısı, oyunlarda geçen diğer evli kadınlardan daha farklı bir durumdadır ve ayrı bir başlık altında incelemek gerekmektedir.

Ahmet Akşit, Nasrettin Hoca ve karısı örneklemini üzerinden kadının mizaha katılımını açıklar. Mizaha malzeme olanın genelde hocanın karısı olduğunu, ancak Hoca’nın lafı gediğine oturtması için karısının pas verme rolü olduğunu söylemiştir (Akşit 2019:70). Bu durum Karagöz’ün Karısı için geçerli bir durum değildir. Buna örnek olarak Büyük Evlenme oyunu gösterilebilir. Bu oyunda Karagöz eve gelir kapıyı çalar, karısı içeriden “Kim o?” diye seslenir. Karagöz; “Aç, ben geldim!” deyince Karagöz’ün Karısı; “Aç geldinse ne yapalım? Zaten evde de bir şey yok. Sen de aç, biz de aç, çoluk çocuk hep aç!” (Kudret 2013:245-246) cümleleriyle eşanlı sözcüklerden faydalanarak mizaha katılır. Karagöz’ün Karısı bu laf cambazlığını Sünnet, Hekimlik, Kanlı Nigar, Şairlik/Âşıklık ve Tahmis oyunlarında da yapar. Burada Karagöz’ün Karısı’nın mizaha katılabilen olmasındaki asıl neden, kocasının ev içi iktidarının güçlü olmayışıdır. Karagöz işsiz olduğu için eve maddi olarak bakabilecek durumda değildir. Çoğunlukla Hacivat’ın Karagöz’e bulduğu işlerle geçimini sağlamakta, ancak o işleri de beceremediği için kısa süre sonra

kovulmaktadır. Karagöz'ün işsiz kalması ev içi ilişkilerinde iktidarı kaybetmesine ve karısı ile olan ilişkilerinde karısının iktidarı ele geçirmesine neden olmuştur. Karagöz oyunlarında Karagöz'ün karısı mizahta pas veren değil, pas alan ve aldığı pas ile gol atan konumundadır.

Ev içi iktidarını kaybetmiş olan Karagöz, Yazıcı oyununda karısı tarafından içeri alınmaz. Karagöz eve gelir, kapıyı çalar, Karagöz'ün Karısı; “İnan olsun sen böyle boş geldiğin için ben sana kapıyı açmam. Kendine bir iş bulmalısın.” der. Karagöz de; “Ben Hacivat'a gider söylerim, elbette bana bir iş bulur” (Kudret 2011:1152) der ve Hacivat'ın yanına gidip iş bulmasını ister. Bu oyunda Karagöz'ün kapıda kalması üstünlük kuramı ile düşünüldüğünde komik bir yapıya sahiptir. Ancak evli bir kadın olan Karagöz'ün Karısı, kocasının eve tabir yerinde ise “ekmek getirmiyor” oluşunu kabullenmez ve bu durumu düzeltmesi için ona ihtarlar verir. Bu kadının ev içi alanını koruma yöntemlerinden biri olarak düşünülebilir.

Karagöz evin reisi/erkeği olarak çalışmadığı için evin ihtiyaçlarını Karagöz'ün Karısı karşılamaktadır. Bunu Yalova Sefası oyunundan anlamaktayız. Yalova Sefası oyununda Karagöz ailesi ile hazırlık yapmış mesire alanına gideceklerdir. Hacivat Karagöz'e ailesi ile değil, kendisi ile gitmesini söyleyince Karagöz karısının bu işe çok kızacağını söyler. Hacivat; “Vızır, vızır! Haddine mi düşmüş? Zaten masrafları sen görmüyor musun?” der. Karagöz, masrafları karısının gördüğünü ve karısı ile değil de Hacivat ile giderse karısının çok kızacağını söyler (Kudret 2011:1119). Evin ihtiyaçlarını kadının karşılıyor olması, erkeğin ise hiçbir şey yapmıyor oluşu Anadolu toplumunun alışık olduğu ve hoş karşıladığı bir durum değildir. Eril akla göre evin ihtiyaçlarını erkek karşıladığı için kamusal alanda özgürce hareket edebilme hakkına da sahiptir. Bu duruma Hacivat'ı ve yeri geldiğinde vurgulayacağımız Karagöz oyunlarında geçen diğer evli erkekleri örnek olarak gösterebiliriz. Karagöz ise evin ihtiyaçlarını karşılayamadığı için kamusal alanda ve özel alanda özgür hareket edebilme hakkına sahip değildir. Bu durum Karagöz oyunu izleyicileri için komik bir durumdur, çünkü üstünlük kuramı ile yorumlandığında ev içi ve kamusal alanda iktidarı sağlayan kadın ve sağlayamayan erkek kendileri değil, bir başkasıdır. Burada “öteki” konumunda yer alan Karagöz, mizaha malzeme olmuştur. Karagöz'ün Karısı ise, maddi iktidarı sağlamış olduğu için ev içi ve kamusal alanda söz hakkına sahip olmuştur.

Büyük Evlenme oyununda Karagöz kapıya vurmuş ve karısı kapıyı açmamıştır.
Bunun devamında aralarında şu diyalog geçer:

Karagöz: Sonra pişman olursun karı!

Karagöz'ün Karısı: Ömrün günün kararsın! Benim adım yok mu?

Karagöz: Senin ne dadın var, ne dayan¹. Aç kapıyı!

Karagöz'ün Karısı: Benim adım yok öyle! “Hanım” diyemiyor da “karı!”

Karagöz: Ulan, sen bana “herif” diyorsun ya! Ben hiçbir gün ağzından “efendi” dediğini işittim mi? “Herif” aşağı, “herif” yukarı!

Karagöz'ün Karısı: (Gülerek) Ha ha hay, güleyim bari! Senin efendilik nene? Okuman yok yazman yok!

Karagöz: O senden sorulmaz. Bir adam evinin hem efendisidir, hem de beyidir.

Karagöz'ün Karısı: Sana beylik de uzak, efendilik de (Kudret 2013:245-246).

Karagöz'ün Karısı, kocasına “herif” diye hitap etmektedir. “Herif” kelimesi Arapça kökenli bir kelimedir. Birinci anlamı; “Güven vermeyen, aşağı görülen, bayağı kimse. İkinci anlamı; adam. Üçüncü anlamı ise; Evin erkeği'dir (<https://sozluk.gov.tr/>)². Burada Cevdet Kudret herif kelimesi üzerine dipnot vermiş, kullanım bağlamının sözlüğün birinci anlamı olduğunu belirtmiştir. Saim Sakaoğlu, Karagöz'ün Karısı için; “Dırdırcı bir kadındır. Eşinin ekonomik durumuna bakmaksızın pek çok şey ister. Ona kızdığı zamanlar, “herif”, “musibet herif”, “murdar” diye bağırır, “Kafanı gözünü patlatırım!” diye gözdağı verir (Sakaoğlu 2011:188) der. Hayrettin İvgin ise; “Karagöz'ün karısı her zaman evde yeteri kadar yiyecek olmadığından ve üstüne giyecek, alamadığından şikâyet eder” (İvgin 2000:18) demiştir. Burada verilen iki tanımlama da birbirini destekleyen türdedir. Karagöz'ün Karısı, kocasının maddi güçsüzlüğünü kullanarak onu hakir görmekte ve “herif” kelimesinin çok anlamlılığını kullanarak göreceği olumsuz tepkide vazgeçme hakkını saklı tutmaktadır.

Buraya kadar olan kısımda Karagöz ve Karagöz'ün karısının maddiyata bağlı olarak ev içi kamusal alandaki iktidarları incelenmiştir. Karagöz çalışmadığı, evin ihtiyaçlarını görmediği zamanlarda karısına karşı iktidar kaybı yaşadığı görülmüştür.

Ağalık oyununda Acem, Hacivat'a kendisini güldüren birisi olursa ona para vereceğini söyler. Hacivat da refiki olan Karagöz'e durumu anlatır. Karagöz, söylediği anlamsız sözlerle Acem'i güldürür ve para kazanır. Eve gelir, kapıyı çalar, kapıyı karısı açar ve aralarında şu diyalog geçer:

¹ Dadı.

² Erişim tarihi: 25.03.2020

Karagöz'ün Karısı: Herif nerede kaldın?
Karagöz: Ağzımı topla karı, herif kim?
Karagöz'ün Karısı: A, üstüme iyilik, sağlık! Herif değil de nesen? Karı mısın?
Karagöz: Sonra pişman olacaksın, karı!
Karagöz'ün Karısı: Bu akşam avurt ediyorsun; avurdun kime?
Karagöz: Bak şu paralara!
Karagöz'ün Karısı: Ah kocacığım da kocacığım! Benim top sakallı kocacığım!
Karagöz: Demin heriftik, şimdi top sakallı kocacığın ha? Hey gidi para hey!
Karagöz'ün Karısı: Efendim, emret kocacığım! Ne istersin?
Karagöz: Vay köpoğlu karıcığım, anam babam paracığım! Benim bir takım şık elbisem vardı, nerede onlar? Getir bana!
Karagöz'ün Karısı: Baş üstüne kocacığım!
Karagöz: Karı ne kadar da inceliyor, şimdi kopacak!
Karagöz'ün Karısı: Bohçasıyla beraber getirdim.
Karagöz: Beni giydirsene! Emrediyorum!
Karagöz'ün Karısı: Baş üstüne efendim! (Kudret, 2013, s.84-85).

Ağalık oyununda Karagöz eve gelip paraları karısına gösterene kadar Karagöz'ün Karısı, kocasına saygı duymayan, ev içi ve kamusal mekânlarda kocasına söz hakkı bırakmayan bir kadındır. Ancak Karagöz paraları gösterdikten sonra Karagöz'ün Karısı'nın kocasına karşı söylemleri ve davranışı değişmiştir. Öncesinde “herif” kelimesi ile hitap eder, kocasına kapıyı bile açmazken, kocasının parasının olduğunu görünce “kocacığım” diye hitap etmeye başlamış, söylemleri ve davranışları değişkenlik göstermiştir. Burada “para”, bir erkeğin karısı karşısındaki iktidarını sağlayabilmek için gerekli bir nesne konumundadır. Paranın devamlılığı, aynı zamanda ev içi iktidarın da devamlılığı anlamına gelmektedir. Karısının tavırlarındaki değişikliği gören Karagöz, karısından birtakım isteklerde bulunur. Karısı her istediğini “Emret kocacığım!”, “Baş üstüne kocacığım!” gibi sözlerle cevaplamakta ve derhâl yerine getirmektedir. Karısının bu itaatkâr hâlden faydalanmak isteyen Karagöz'ün karısından istekleri devam eder. Kadın her isteğini hürmet ve nezaketle yerine getirir. Karagöz tamamen giyindikten sonra karısı; “Kocacığım sen giyindin kuşandın; benim üstüme başıma yapmayacak mısın?” der. Karagöz bayram gelince alacağını söyler ve evin önüne bir sandalye koymasını ister. Karagöz'ün Karısı, kocasının her istediğini yerine getirir, lâkin bunun karşılığında kocasının kendisine de elbise almasını ister. Karagöz ise bu durumun cebindeki para bitene kadar süreceğinin farkındadır. Karısından isteklerini bitirip kapının önüne oturduğunda; “Bu akşam ağa oldum. Karagöz'lükten çıktım” (Kudret 2013:84-85) sözüyle içinde bulunduğu durumun farkındadır, ancak ev içi iktidarda biraz olsun hâkim kişi konumunda olmanın verdiği hazzı yaşamak istemektedir. Ancak burada

dikkat çeken diğer durum Karagöz'ün “normal” şartlarda Karagözlüğü kabul etmiş olmasıdır.

Ağalık oyununun bu kısmında Karagöz'ün Karısı'nın kocasına karşı takındığı sözler “söz komiği” (Türkmen ve Fedakâr, 2009:100) olarak perdenin ön tarafındaki seyircilere gülünç gelmektedir. Karagöz'ün ev içindeki “anlık otoritesi” ve karısının bu otorite karşısındaki tutumu mizah kuramlarıyla değerlendirilebileceği gibi ataerkil kültürün öğretisi olan “Erkek evin reisidir!” düşüncesinin ve bir kadına maddi olarak yetebilmenin erkek izleyiciye vereceği tatminkâr algı, izleyicinin hem gülmesini hem de tatmin olmasını sağlamaktadır. Oysa hayalî burada kadın-erkek ilişkilerine dair bir gerçeği yansıtmış, maddi gücü olmayan erkeğin eril gücünü ev içi alanda oluşturamadığını, ancak maddi güce sahip olan erkeğin ev içine, ev içine bağlı olarak cinsel iktidar alanına hakîm olabileceğini mizahî bir dille hayal perdesine aktarmıştır. Nitekim izleyiciler arasında maddi gücü yetersiz bir erkek izleyicinin perdede kendini görmesi ve kendi durumuna gülmesi de muhtemeldir.

Josephine Donovan, *Feminist Teori* adlı kitabında kadının malî ve ahlaki bağımlılığından dolayı erkeklere çekici görünme isteğinde olduklarını, bunun kadının eğitimine ve karakter oluşumuna yön verdiğini (Donovan,2016:64) söylemektedir. Aptal Bekçi oyununda Hacivat, karısı ile birlikte hamama giden Karagöz'ün Karısı'nın fiziki görünümünü Karagöz'e anlatırken; “Arkasında eski bir ferace, başörtüsü simsiyah, ayağında yarım pabuç, ayağında çorap yok, kir içinde ayakları” (Kudret 2013:49) der. Aynı oyunun bir diğer sayfasında ise; “Şırfıntı, yelloz, sümüklü, mendebur karın ... tırnaklarını kesmemiş, içine mavi mavi kirler dolmuş” (Kudret 2013:51) ifadelerini kullanır. Bu anlatımdan Karagöz'ün Karısı'nın bakımsız ve pis bir hâlde olduğu, alışlagelmiş güzellik algılarını umursamadığı anlaşılmaktadır. Karagöz evin maddi ihtiyaçlarını karşılamadığı için Karagöz'ün Karısı'nın kocasına malî ve ahlakî bir bağımlılığının olmadığı tespit edilmiştir. Bu durum, kendisini çekici göstermesi için herhangi bir çaba içerisine girmemesine yol açmıştır.

Karagöz metinlerinde yapılan inceleme sonucunda Karagöz ile karısı arasındaki iktidar mücadelesinin; evin geçimini sağlayan, eve maddi katkı sağlayan kişi üzerinden anlatıldığı görülmektedir. Karagöz'ün Karısı, kocası eve para getirdiği zaman ona saygı duymakta, aksi durumda ise ev içindeki iktidarı ele geçirmektedir.

Ev içi iktidar istikrarlı bir düzlem göstermediği için kadın, erkeğini maddi güçten yoksun olunan dönemlerde yok sayabilmektedir. Kamusal alanda olan iktidarsızlık özel alana ve akabinde de cinsel alana taşınmaktadır. Karagöz'ün inceme konusu olan otuz dokuz oyunun yirmi ikisinde karısına hitap etmek için “abla” kelimesini kullandığı tespit edilmiştir. Bu hitap, karı-koca ilişkisinde cinselliğin bitmesi anlamına gelen “abla-kardeş olma” olarak değerlendirilebilir. Ayrıca cinsel alanda yaşanan iktidar sorunu kadını ve erkeği toplum tarafından uygun görülmeyen davranışlara sevk edebilmektedir. Ayrıca “abla” olmak evde üstünlük sağlamak, büyük olmak ve evdeki yönetici olmak gibi anlamlarında da düşünülebilmektedir. Bu durumu da Karagöz ve Karagöz'ün Karısı arasındaki iktidar mücadelesinin bir sonucu olarak görmek mümkündür.

Çeşme oyununda Hacivat'ın Karısı, Hacivat'a; “Eğer beni sever ve hatırımı sayarsan, o Karagöz olacak herifle konuşma. O mıymıntı musibet çene kavafı herifin karısı olacak yelloz şıfıntı musibetin her gün pudra, düzgünleri, allıkları sürüp sürüp de sokaklarda türlü türlü rezalet ettiğini herkes görüyor” (Kudret 2013:328) der. Bunun üzerine Hacivat, karısının söylediklerini uygun kelimelerle Karagöz'e anlatmaya çalışır. Sonrasında Karagöz karısı ile konuşmaya gider, karısına; “Orospu olmuşsun ha?” deyince karısı bunu kimin söylediğini sorar, Karagöz de Hacivat'ın söylediğini söyler. Karagöz'ün Karısı;

Ah, sırtı tenişirlere gelesice herif! Zaten onun karısı öteden beri beni çekemez. Mutlaka o mıymıntı, yalı kazığı karısı söylemiştir. Herif, sen de inandın öyle mi? Eğer ben senin üstüne gül koklarsam gül kadar ömrüm olsun! Mahallede her kime sorarsan sor benim iyiliğime şahadet eder. Ah, bunlar böyle iftiralar ederek beni gül gibi kocacığımdan ayıracaklar!

(Kudret 2013:330) diyerek masumiyetini anlatır.

Karagöz karısının sözlerine inanmak ister ama yine de emin olmak için komşulara sormaya başlar, ancak hiçbir komşusu bu konuda konuşmak istemez. Laf değiştirerek, anlamamış gibi yaparak Karagöz'ü geri gönderirler. İçindeki şüphe geçmeyen Karagöz, karısına Bursa'ya gideceğini söyler ve evden ayrılır. Ancak asıl niyeti evin tavan arasına çıkıp aşağıyı gözetlemek, karısının kendisinin yokluğunda eve herhangi birini alıp almayacağını görmektir. Karagöz'ün Karısı ise kocasının şehir dışına gittiğini düşünerek; “Şükür kocam evden gitti gideli merakım kalktı. Rastıklarımı çekeyim, düzgünümü süreyim, sürmelerimi çekeyim, giyineyim

kuşanayım, sokağa çıkayım, kendime münasip bir zampara bulayım, kocamın canı için eğleneyim.”(Kudret 2013:344-345), diyerek Çelebi’yi gece eve çağırır, ona alkol ikram eder.

Josephine Donovan, *Feminist Teori* adlı kitabında “Çirkin bir kadın gerçekten dişi, gerçekten kadınsı olarak görülmez. Güzel bir yüz dişiliğin zorunlu koşuludur” (Donovan 2016:259) demektedir. Aptal Bekçi oyununda Hacivat’ın aktardığı bilgiye göre ise Karagöz’ün Karısı’nın ayakları kir içinde, tırnakları kesilmemiş, mavi mavi kirler dolmuş (Kudret 2013:49,51) şekilde; yani bakımsız, dış görünümü ile ilgilenmez bir haldedir. Karagöz’ün karısına yirmi iki oyunda “abla” diye hitap ettiği görülmektedir, bu durum da Karagöz’ün Karısı’nın kocasına gerçek bir dişi, gerçek bir kadın olarak görünmemekte olduğu hakkında fikir vermektedir. Ancak Çeşme oyununda Karagöz’ün Karısı, kocasının evde olmadığını düşünerek bir buluşma öncesinde Çelebi’ye güzel görünmek için makyaj yapmıştır. Densmore’dan aktaran Donovan; makyaj yapmayı tanımlar: “Arzulanan amaç kişinin kendisinden güzel bir nesne yaratmasıdır” (Donovan 2016:259). Burada Karagöz’ün Karısı, kendi dış görünümünü güzelleştirip, başka bir erkek tarafından beğenilme güdüsünü tatmak istemiştir. Kocasının gözünde “abla” olan kadın, makyaj yaptıktan sonra başka bir erkek tarafından arzulanan konumuna getirilmiştir.

Karagöz’ün Karısı’nın durumu öğrendikten sonra; “Ah, bunlar böyle iftiralar ederek beni gül gibi kocacığımdan ayıracaklar!” (Kudret 2013:330) diyerek durumu reddetmesi, hata yapan hemen herkesin yapacağı bir reddetme içgüdüdür. Ancak burada gözden kaçırılmaması gereken asıl nokta, kocası için genellikle “herif, musibet, murdar” kelimelerini kullanırken burada “kocacığım” ifadesini kullanmasıdır. Bu durum izleyici açısından komiktir. Ancak Karagöz açısından kandırıcı sözlerdendir. Kadının buradaki zeki söylemleri, kocasının kendisine olan inancını artırabilecek durumdadır.

Karagöz, karısının onu aldattığını gördüğü zaman ise Çelebi’yi bir küpün içerisine koyar ve küpü çeşmenin başına götürür. Karısına ise tek bir laf bile etmez. Bu durum izleyici için komiktir, çünkü Karagöz’ün karısı karşısında bu denli aciz kalmış olması, bu durumun içinde olmayanlar için gülünçtür.

Büyük Evlenme oyununda Karagöz, para karşılığı kadınlarla birlikte olabileceği bir mekâna gider. Orada herkes kendine uygun birini bulur, Karagöz’de

kendine uygun birini bulur, kadına nereye gideceklerini sorar. Peçesini açmayan kadın Karagöz'ü, Karagöz'ün evine doğru yönlendirir. Anahtarı çıkarıp eve girince peçesini kaldıran kadın Karagöz'ün Karısı çıkar. Karagöz'ün Karısı; “Evde nur topu gibi karın varken senin dışarıda gözün!” der. Karagöz de bu olanları Hacivat'a anlatır. Hacivat Karagöz'e; “Senin sesin çıkmıyor mu?” diye sorar. Karagöz; “Nasıl sesim çıkar? Kabahatliyim!” der (Kudret 2013:245). Hem Karagöz hem de Karagöz'ün Karısı başka insanlarla cinsel birliktelik yaşayabileceği bir mekâna gitmiştir, ancak sadece Karagöz suçlu ilan edilmiştir. Karagöz ise karısına tek laf bile etmemiştir. Bu duruma etki eden önemli olan iki nokta bulunmaktadır. Birincisi, kadının laf cambazlığı becerisi ve kocası üzerindeki iktidarındır. İkisi ise, Karagöz'ün Karısı'nın da suçlu olmasına karşılık suçlamaya önce başlaması ile psikolojide ‘yansıtma’ adı verilen psikolojik etkiyi sağlayabilmiş olmasıdır. Nitekim Karagöz; “Nasıl sesim çıkar? Kabahatliyim!” diyerek bu durumu kabullenmiş karısının da suçlu olduğuna dair herhangi bir görüş geliştirmemiştir.

Ancak burada farklı bir durum dikkati çekmektedir. Hayal oyununu 21. yüzyıla kadar perdeye aktaran hayalîler sadece erkektir. 21. yüzyıla birlikte kadın hayalîlerin varlığı nadir de olsa görülmektedir: Bunlara bir örnek olarak Hayalî Merve İlken³ gösterilebilir. Tezin içeriğini oluşturan ve incelenmekte olan Karagöz metnlerinin 1900'lü yıllarda yani 20. yüzyılda yazıya geçirilmiş olduğu bilinmektedir, yani bu metinler erkek ağzından derlenmiş metinlerdir. Erkek ağzından aktarılan bir oyunda, kadın tarafından bu denli basit bir söz kandırmacası ile ikna edilen bir erkeğin, aslında olayların farkında olduğu, ancak kadın tarafından kandırılmak istediği görülmektedir. Bu durum, erkek hayalînin perdedeki bir itirafı olarak görülebileceği gibi, hemcinsleri tarafından komik bir davranıştır. Çünkü kandırılan kişi, oyun esnasında izleyici konumundaki erkek değil, hayalîdir. Diğer bir bakış açısı ise hayalînin toplumda oluşan “erkek aldatır, kadın sineye çeker” bakış açısını zıt örnekler ile eleştirmiş olması olarak düşünülebilir.

Gözyaşı, kadınların erkeklere karşı kullandıkları en büyük silahlardan biridir. Kanlı Nigar oyununun Ara Muhaveresinde Karagöz'le karısı kavga ederler. Kavganın sonunda Karagöz'ün Karısı ağlamaya başlar. Karısının ağladığını gören Karagöz; “Karıcığım ağlama! Ayağını öpeyim ağlama! Ağlama benim mini mini

³<https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/turkiyenin-ilk-kadin-karagoz-ustasi-414627.html> Erişim Tarihi: 30.04.2020

karıcığım! (Kudret 2013:564)” der. Burada hayalînin kadınların bu etkili silahını bildiğini, ancak bilmesine rağmen yine de kadın karşısında yenik düştüğü görülmektedir. Hayalî, erkeklerin düştüğü durumları perdeye aktarırken, mizah unsurunu hiçbir zaman unutmamaktadır.

İncelemenin buraya kadar olan kısmı Karagöz’ün pasif, Karagöz’ün Karısı’nın ise aktif ve baskın olduğu bir durum tespit edilmiştir. Ancak Karagöz’ün çalışmıyor olması, ev içi iktidarında sorunlar olması cinsiyet kimliklerini değiştirmemektedir. Sadece belirli oranda eşler arasında toplumsal cinsiyet rollerinde belirsizlik ve belirli sınırlar dâhilince iktidar değişikliği görülmektedir. Bir kadın kendi ev sınırlarında içerisinde kocasının iktidar durumuna bağlı olarak baskın ya da silik olabilmektedir. Ancak bu durum kadın o evde kaldığı, kocasının evini kendi evi bildiği sürece mümkündür. Kadın herhangi bir sebeple evden ayrılacak olursa o ev ve erkek üzerindeki etkisini de kaybetmeye mahkûmdur.

Nitekim Anadolu’da gelinler kendi aileleri ile pek fazla görüştürülmezler. Çünkü kızın geçmişiyle bağ kurması yeni ailenin otoritesine bilinçli bir başkaldırı olarak algılanır (Özünel 2017:53). Bu nedenle evli bir kadın, her ne şartla olursa kocasının evinde kalmalı ve kocasının evi için çabalamalıdır. Bu duruma örnek olarak *Büyük Evlenme* oyunu gösterilebilir. Karagöz ve Karagöz’ün Karısı, parasızlık ve işsizlik nedeniyle kavga ederler. Sonunda Karagöz’ün Karısı evi terk eder. Bunun üzerine Karagöz; “Ulan, karı gitti, bir kaldık bekâr! Ben şimdi evde yalnız ne yapabilirim? Evliliğe alışmışım” (Kudret 2013:247). Der ve Hacivat ile görüşüp durumu anlatır. Hacivat, “Gel seni evlendirelim.” Kudret 2013:248) der ve Karagöz’e evlenmesi için bir hanım bulurlar.

Ortaklar oyununda ise Karagöz’ün Karısı, teyzesinin yanına gider. Karagöz ise pencereden gördüğü kızla evlenmek ister. Hacivat’a karısının evi terk ettiğini ve karısının olmadığını söyler. Hacivat da bu durum üzerine kızı, annesinden yani Kocakarı’dan Karagöz için ister. Nikâhlanıp eve gelirler. O sırada Karagöz’ün Karısı gelir. Karagöz’ün Karısı içeri girmek ister. Karagöz; “Sana benden bir ay daha izin, istediğin gibi gez!” der. Karagöz’ün yeni karısı kapıda kimin olduğunu sorar. Karagöz; “Teyzemin kızı.” der. Karagöz’ün eski karısı evde kimin olduğunu sorar. Karagöz; “Dayımın kız kardeşi.” der. Karagöz bir süre iki karısını da yalan söyler. Nihayetinde iki kadın arasında şu diyalog geçer:

Karagöz'ün Karısı: Hanım, sen kim oluyorsun bakayım?

Karagöz'ün yeni karısı: Ben onun karısıyım.

Karagöz'ün Karısı: Ay, bayılacağım şimdi! Ben onun kırk senelik karısıyım.

Karagöz'ün yeni karısı: Ben de karısıyım. Eskiye rağbet olsa Bitpazarı'na nur yağar. Seni beğenmemiş, senin üstüne beni aldı.

Karagöz'ün Karısı: Herif bu karın mı senin?

Karagöz: O da karım, sen de karım! İkini de ben idare edecek değil miyim?

Karagöz'ün Karısı: Hain! Şimdi anladım!

Karagöz'ün Karısı, eniştesi olan Sarhoş'u çağırır. Karagöz'ün ettiklerini anlatır (Kudret 2011:801)

Bu iki oyun örneğinde Karagöz'ün Karısı evden ayrılmıştır. İki durumda da erkek kadının yokluğunda ev içine başka bir kadın getirmiştir. Büyük Evlenme oyununda kavga sonucu evden ayrılma vardır ve eve gelen kadınla Karagöz'ün Karısı karşılaşmamıştır. Ancak Ortaklar oyununda kadın ziyaret amaçlı kendi ailesinden birinin evine gitmiştir. Geri geldiğinde ise kocasının başka bir kadınla daha evlendiğini görür.

Özünel (2017:37), kadınlar, ev içine bir başka kadın tarafından yönelen tehdit karşısında ailenin bütünlüğünü korumak için mücadele ederler, demiştir. Burada da Karagöz'ün Karısı, aile bütünlüğünü korumak için eniştesine haber verir. Yuvasını korumak için uğraşır. Ev içindeki 'esas kadın' konumunu koruyabilmek için tehlike olarak gördüğü "diğer kadın" ile mücadele etmek zorunda kalır. Bir erkek için ikinci bir eş almanın koşulunun ilk eşin rızası olması koşulu (Türköne1995:71), kadının ev içi iktidarında statü kaybı korkusuna neden olacaktır (Çek 2014:75).

Yeni gelen kadın da ev içinde iktidar kazanma isteğindedir. Nitekim Karagöz'ün Karısı'na; "Eskiye rağbet olsa Bitpazarı'na nur yağar. Seni beğenmemiş, senin üstüne beni aldı. (Kudret 2013:801)" demesi, ev içinde "esas kadın" olma isteğini göz önüne koymaktadır.

Ev içi iktidarını kaybetme ihtimali ile karşı karşıya kalan Karagöz'ün Karısı, yeni gelen kadın ile baş edebilmek için eril bir güce ihtiyaç duymuş, bu sayede kendi iktidarını tekrar sağlayabilmiştir.

Yapılan inceleme sonucunda Karagöz'ün Karısı, oyunlar boyunca en çok adı geçen ve perdeye çıkan zennedir. Sivri dilli, kıvrak zekâlı ve hazır cevap bir mizaca sahip olmasından dolayı oyunlarda çokça mizahın malzemesi değil, mizahın kurucusu olmuştur. Kocasının maddi anlamda yetersiz olması nedeniyle ev iktidarı

yönetir hatta bazı oyunlarda iktidar alanı kamusal alana da ulaşır. Kelimelerin farklı anlamlarını bilir, bu sayede laf cambazlığını iyi yapar. Kocasının parası olduğu zamanlar onu el üstünde tutar ve sürekli kendisine bir şeyler ister. Kendi çıkarları uğruna kocasının ev içinde “anlık otorite” sine izin verir.

Karagöz’ün Karısı, fiziksel görünümüne genellikle önem vermez. Kirli ve pasaklı bir şekilde gezer. Ancak gayrimeşru ilişki yaşayacağı zaman makyaj yapar. Kocasını için güzel olma gayesi taşımazken başka bir erkek için güzel olma çabası, kocasının ev içi iktidarsızlığı ve dolayısıyla cinsel hayattaki iktidarsızlığı ile ilişkilidir.

Oyunlarda Karagöz’ün Karısı para karşılığı kadınlarla birlikte olunan bir mekânda bulunmuş olmasına karşın suç bastırarak kocasını suçlu çıkarabilecek kadar zeki bir kadındır. Yeri geldiğinde gözyaşları ile kocasını ikna edebilmektedir. Bu durum erkek hayalînin perdedeki bir itirafı olarak kabul edilebilir. Ev içi iktidarı başka bir kadın tarafından sarsıntıya uğradığında ise konumunu koruyabilmek adına eril bir güçten yardım isteyerek statüsünü koruyabilmektedir.

Karagöz’ün Karısı hayalînin toplum içerisinde gördüğü evli kötü kadın tipinin bir yansıması olarak görülmektedir. Abartılarak aktarılırken gülünç öğelere yer vermiş olması Hayal oyununun en önemli özelliğidir. Ancak hayalî, evli kadınların yaptıkları ve yapabilecekleri olumsuz davranışları bu tip üzerinden aktarmaktadır.

4.1.1.2. Karagöz’ün kocakarısı

Karagöz’ün Kocakarısı’nın inceleneceği bu bölümde öncelikle “kocakarısı” kelimesinin neyi ifade ettiğini açıklamak gerekmektedir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde “kocakarısı⁴” kelimesinin tanımı “yaşlı kadın” olarak geçmektedir. Karagöz oyunlarında yer alan kadınlar kendi içinde tasnif edilmiş ve belli bir yaşın üzerinde olan ve “yaşlı kadın” statüsünde incelenebilecek kadınlar bu başlık altında incelenmiştir. Bu kadınların başında Karagöz’ün Anası, diğer adıyla Bok Ana vardır. Cazular oyununda adları geçen Câzû Azraka Bânû Câzû Nakayi vardır. Ayrıca “Kocakarısı” adıyla bazı oyunlarda gelen zenneler vardır. Bu kocakarılar oyunlarda sadece pasif bir yaşlı kadın konumunda yer almamaktadır.

⁴<https://sozluk.gov.tr/?q=kocakar%C4%B1&aranan=> Erişim Tarihi: 17.05.2020

Evrin Ölçer Özünel, *Masal Mekanında Kadın Olmak* adlı kitabında Anadolu masalları üzerinden bir toplumsal cinsiyet incelemesi yapmış ve bunun sonucunda masalarda olağanüstü güçlere sahip orta yaşlı kadınlar olduğunu ve bu kadınların yaşları ilerledikçe “cadı”ya ya da “kara büyü” yapan kadınlara dönüştüğünü söylemiştir. Kıskanç üvey anneler ve özellikle oğlunun evlendiği kızı istemeyen kaynanaları bu kategoride ele alan Ölçer, “Kadınların cinsel olarak işlevlerini yürütmeye başladıkları hayat çevrimlerinin bu evresinde fitneci olarak görülmeleriyle özdeşleştirilebilecek cadı kimliklerinin belirginleşmesi dikkat çekicidir” (Özünel 2017:75) demiştir.

Ölçer’in sözlü kültür ürünlerinden masallar için yaptığı bu tespit, sözlü kültürün bir diğer ürünü olan Karagöz metinleri için de geçerlidir. Özellikle “cadı” olarak perdeye çıkan yaşlı kadın, kara büyü yapmakta, sevenleri ayırmakta ya da insanları korkutmaktadır. Buna ilk örnek olarak Cazular oyunu gösterilebilir. Cazular oyununda genç kız rolündeki Zenne ile sevgilisi rolündeki Çelebi kavga eder. Zenne, Câzû Azraka Bânû’nun, Çelebi ise Câzû Nakayi’nin torunudur. Kavga esnasında Zenne; “Sen şimdi görürsün halini! Câzû ninemi göndereyim de gör!” der ve gider. Ninesine Çelebi’yi şikâyet eder. Câzû Azraka Bânû’da; “Sen merak etme kızım! Ben şimdi gider, bak ona neler yaparım! Alıverin benim küpümü, ejderhamı, yılan kamçımı! Çanak çömlek patlasın!” der. Gürültü ile gider. Çelebi’nin başını bir şeikle kor, geri döner (Kudret 2013:293). Zenne, Çelebi’yi görmeye gider, çok kötü durumda olduğunu görünce dayanamaz ve ninesinin yanına gidip Çelebi’yi düzeltmesini ister. Câzû, “Sizin de aranızda girilmez ki! Alıverin ejderli kamçımı, asamı! Çanak çömlek çatlasın! Zırı zırı zırı!” der. Perdeye gelir, Çelebi’yi iyi eder ve gider. Ancak Çelebi çok kızmıştır kendi câzû ninesi Câzû Nakayi’nin yanına gelir ve ona Zenne’yi şikâyet ederek; “Ona bir endâm savur!” der. Nakayi Câzû, “Başüstüne evladım! Alıverin ejderha kamçımı, alıverin ejderden hotozumu! Çanak çömlek çatlasın! Zırı-rı zırı-rı zırı-rı!” der. Perdeye gelir. Zenne’yi çarpar; kafası eşek, gövdesi insan olan Zenne anırmaya başlar (Kudret 2013:295). Bunun akabinde Çelebi gelir Zenne’yi o vaziyette görür. “O bana yaptı ben ona yapmamalıydım diyerek gidip cazu ninesinden Zenne’yi eski haline getirmesini ister. Cazu, “Bir rica edersin “çarpar” diye, şimdi de pişman olursun. Alıverin ejderli hotozumu, ejderli kamçımı. Çanak çömlek çatlasın!” der. Perdeye gelir. Zenneyi iyi edip gider (Kudret 2013:297).

Cazular oyununda bütün bu olaylar olurken Karagöz, Zenne ve Çelebi ile dalga geçip onlara zarar vermiştir. İki de düzeldiğinde bu kez ninelerinin yanlarına Karagöz'e bir şey yapmaları için gelirler. Cazular kabul eder, Karagöz'ün gövdesini eşek yaparlar (Kudret 2013:298).

Sarpkaya, *Türklerin Şeytani Masalları Türk Masal ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar* adlı kitabında, masalarda (2017:100) ve efsanelerde (2017:233) cadı karısı için kullanılan ifadeler içinde “cazı karısı”, “cazu kadın”, “cazu nenesi” vb... gibi adlandırmaların yer aldığını söyler. Mehmet Berk Yaltırık da “Türk Kültüründe Hortlak-Cadı İnanışları” adlı makalesinde Giresun'da “cadı” kelimesi için “cazu” denildiğini söylemektedir (Yaltırık 2013:218).

Bu oyunda karşımıza çıkan cazular, tam anlamıyla “cadı” denilen yaşlı kadınlardır. Bu iki cazu da olağanüstü güçlerle etkileşim halindedir. Torunları istediği için bir canlının şeklini kolaylıkla değiştirebilecek güce sahiplerdir. Bunun için yardımcı eşyalar kullanmaktadırlar. Küp, ejderha, yılan kamçı, asa, ejder hotoz bu yardımcı nesnelere sahiptir.

Kocakarıların “cadı” olarak anılmasını sağlayan başka bir neden ise büyü yapıyor olmalarıdır. Büyüler farklı nedenlerle yapılabilmektedir, ancak temelde ikiye ayrılmıştır. Kötülük amaçlı yapılan büyüler “kara büyü”; iyilik amaçlı yapılan büyüler ise “ak büyü” olarak isimlendirilmektedir (Hançerlioğlu 1986:58).

Karagöz oyunlarındaki kocakarılar ise genellikle kara büyü yapmaktadır. Bu duruma örnek olarak; Tahir ile Zühre oyununda Zühre'nin Annesi isimli zenne, Zühre'nin Babası'na Zühre'yi Tahir'e vermesin diye mahalledeki bir kocakarıya büyü yaptırır. Zühre'nin Babası uyurken yastığın altına büyüü koyarlar. Adam rüyasında; “Eğer kızını Tahir'e verecek olursan şimdi şu anda seni telef ederim!” şeklinde korkutulur. Zühre'nin Babası uyandığında kızını Tahir'e vermekten vazgeçer (Kudret 2011:1031). Bu oyunda görülmektedir ki mahalledeki kocakarı büyü yapma işini meslek haline getirmiş ve ücreti karşılığında istenilen büyüü yapmaktadır. Kocakarı burada sevenleri ayırmak amaçlı kara büyü yapmıştır. Bu durum ile ilgili Ölçer Özünel (2017:79), Anadolu masallarını incelemede yaşlı kadınların güçlerini pazarlamak zorunda kaldığını ve iktidar sahibinin para ya da değerli eşyalar karşılığında yaşlı kadının doğaüstü güçlerini çoğunlukla başkasına

kötülük yapmak amaçlı kullandığını söyler. Aynı duruma Karagöz metinlerinde birden fazla rastlamak mümkündür.

Ortaklar oyununda Hacivat, arabada gördüğü iki kadına ulaşmak, onlardan haber alabilmek için mahallelerindeki “acûze-i mekkare⁵” ile “dâhiye-i sahhâre⁶”den yardım ister. Bu kadınların “İblis’e fenn-i telbisi ta’lim⁷” olduğunu söyleyen Hacivat, nihayetinde kocakarının yalanları ile hanımların evlerinin içine girmeyi başarır (Kudret 2011:787-788).

Mahalledeki yaşlı kadından “hileci kocakarı”, “kurnaz büyücü” sıfatları ile bahseden Hacivat, kadının kara büyü yaptığını bilmektedir. “Şeytana şeytanlık dersini öğretir” şeklinde bahsettiği kadından doğru yollarla elde edemediği bir konuda yardım ister.

Kocakarılardan iktidar sahibinin hediyeleri karşılığında kötülük yapması durumu Ferhad ile Şirin oyununda da görülmektedir. Ferhad ile Şirin oyununda Şirin’in Anası, Şirin’i Ferhad’a vermek için Ferhad’ın dağı delmesi şartını koşmuştu. Ferhad’ın bunu yapamayacağını düşünen Şirin’in Anası, Ferhad dağı delince, Karagöz’e Bok-Ana’yı çağırır:

Karagöz: Bana baksana Bok Ana!

Bok-Ana: Nedir ayağul⁸?

Karagöz: Şirin’in anası sana bir şey söylemiş.

Bok-Ana: Evet, yevladım⁹.

Karagöz: Onun vakti gelmiş.

Bok-Ana: Ferhad dağı değdi mi?

Karagöz: Deldi. Senin beynini bile delecek.

Bok-Ana: Alıverin şu benim yılan fatozumu¹⁰, yilandan asamı, lokma çanağını!

Karagöz: Böyle acele nereye gidiyorsun?

Bok-Ana: İki hasreti birbirinden ayıracağım.

Karagöz: Allah seni de tatlı canından ayırsın! (Kudret 2013:428).

Bok-Ana, “zırır zırır” diyerek perdeye gelir ve Ferhad’la sohbet etmeye başlar. Amasya şehrinde yas olduğunu, bir anayla babanın biricik kızlarını kaybettiğini söyler. Ferhad ölen kızın adını sorduğunda Bok-Ana unutmuş gibi yaparak, “Şirden midir, yoksa bumbar mıdır?” der. Ferhad “Ölen kızın aşığı var mıdır?” diye sorar,

⁵ Hileci kocakarı.

⁶ Çok kurnaz büyücü.

⁷ Şeytana şeytanlık dersini öğretirdi.

⁸ Ayol, ay oğul.

⁹ “Evladım” sözünün bozulmuş biçimi.

¹⁰ “Hotozumu” sözünün bozulmuş biçimi.

Bok-Ana da, “Bir tuhaf adlı yavuklusu varmış; Feryad mıdır, Berbad mıdır?” der. Ferhad, “Doğru söyle valide, benim Şirin'im öldü mü?” deyince Bok-Ana; “Benim gibi cennetlik hatun yalan mı söyler?” der. Bunun üzerine Ferhad, “Ben de senin bu dünyadan namını nişanını kaldırayım da bir bağı yanık aşığın bağını yakma!” der. Külünk ile kocakarıyı öldürür. Bok-Ana; “Aman yevladım, vurma!” der, ancak ölür. Canı götünden çıkar (Kudret 2013:429).

Karagöz ile Bok-Ana'nın konuşmasında geçen “Ferhad dağı deldi mi?” sorusundan Şirin'in Anası ile Bok-Ana'nın daha önce konuşmuş ve aralarında anlaşma yapmış oldukları görülmektedir. Bok-Ana'nın “İki hasreti birbirinden ayıracağım.” sözü ve ardından Ferhad'a “Şirin öldü” diye yalan söylemesi kara büyü gibi bir etkiye sebep olmuştur.

Ferhad ile Şirin, Ortaklar ve Tahir ile Zühre oyunlarında geçen yaşlı kadınlar, cadılık yapan, sevenleri ayıran, para karşılığında kara büyü yapan kocakarılarıdır. Bu kadınlar büyü yapmadan önce yanlarına aldıkları bazı eşyalar vardır. Bunlar yılanan hotoz, yılanbaşı asa, küp, ejder, kamçı ve tütsü bu nesnelere bazılarısıdır. Bu nesnelere “yılan” şaman inancında yer altı ilahını simgeler (Çoruhlu, 1999:157-158). Ayrıca yılan sembolü eşyalar şaman yer altı dünyasına inerken ve olağanüstü güçleri kullanırken yardım aldığı bir nesne konumundadır.

Karagöz metinlerinde incelenen kocakarılar, sadece kötülük yapan konumda değildir. Bu duruma metinlerden örnek vermeden önce senaryosunu Ezel Akay ve Levent Kazak'ın yazdığı, Ezel Akay'ın yönettiği 2006 yılında vizyona giren *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* adlı sinema filminden bahsetmek gerekmektedir. Filmde Karagöz'ün Annesi Bok-Ana'yı rahmetli Ayşen Gruda canlandırmaktaydı. Ayşen Gruda filmde Kam-Ana rolünde cinlerle konuşabilen, büyü yapabilen bir ak-kam olarak perdeye aktarılmıştır. Ak-kam, güçlerini iyilik yapmak için kullanan kamlara verilen isimdir ve Karagöz'ün Annesi Kam-Ana doğüstü güçlere sahip, güçlerini de kötülük için kullanmayan, sadece fal bakarak geçimini sağlayan bir kocakarı konumundadır. Yani özel güçlerini iktidar sahibi kişilere satarak geçimini sağlamak durumundadır (Akay, 2006).

Kocalarıyla olağanüstü güçlerinin iktidar sahibi kişilerin istekleri üzerine sevenleri kavuşturma, insanları barıştırma gibi olaylar için de kullanabilmektedir. Bu duruma örnek olarak Leyla ile Mecnun oyunu verilebilir.

Leyla ile Mecnun oyununda Hacivat, Leyla'nın Babasının yanına gider ve Mecnun'a Leyla'yı ister, ancak Leyla'nın Babası kızını vermediği gibi Hacivat'ı hiddetle evinden kovar. Bu durum üzerinde Hacivat, Karagöz'e seslenerek Cazu Ninesini çağırmasını ister. Cazu Nine yılandan hotozunu, tütsü çanağını, muskalarını alır zırlıtiyla Hacivat'ın yanına gelir. Hacivat Cazu Nine'ye; “Şimdi doğru Sırmacızâdelerin köşküne gidersin. Orada Leyla derler bir kızcağız vardır. Babasından onu Kays denilen bir yiğit vardır, ona isteyeceksin. Eğer ki babası vermezse, sen işini bilirsin” (Kudret 2013:684) der. Bunun üzerine Cazu Nine Leyla'nın evine gider, babasından Leyla'yı ister. Babası razı gelmeyince Cazu Nine; “Kızın Leyla ile Kays denilen yiğit birbirlerinin olmazsa kızın kara toprakların olacak” (Kudret 2013:685) der.

Bu örnekte Cazu Nine, doğaüstü güçlerinde yardımcı olan nesnelere alır ve Leyla'nın Babasını uyarmaya gider. Ancak bunu kendi isteği ile yapmaz. Kendisinden istenilen budur. Gelecekte haber verebilme yetisine sahip bir kadın konumundadır. Bununla ilgili olarak Donovan (2016:69), “Cadı, bilimsel akılcılığın olanakları ötesinde gizli güçlere sahip akıldışı kadındır.” Şeklinde açıklar. Bu oyunda da Cazu Nine, gelecekte haber vermiş, bir kehanette bulunmuştur. İki sevdalının kavuşması niyetiyle yapılan bu kehanet, Cazu Nine'den istenilen işin bir sonucudur.

Kocakarılar sadece başkaları istediği için iyilik yapmazlar. Kendi yakın çevrelerindeki insanlar için de barıştırmacı, ara bulucu konumundadırlar. Bu duruma örnek olarak Hamam oyunu gösterilebilir. Hamam oyununda Salkım İnci ile hamamda çalışmaya başlayan Bok-Ana, Salkım İnci ve Şallı Natır'ın kūs kalmasını istemez ve onların barışmasını ister, onlar barıştığında ise; “Adam gördün mü? Ölümlü dünyada dargınlık nedir? (Kudret 2013:489)” der. Sevdiği insanların kūs kalmasını istemeyen kocakarı, büyüklük edip küçüklere akıl veren konumundadır.

Yaşlı kadınlar yani kocakarılar, yaşam evrelerinde cinsel işlevlerini tamamlamışlardır, yani cinsel anlamda işlevsizleşmişlerdir (Özünel 2017:71). Bu işlevsizlik onların doğaüstü güçlerini kullanımı etkilediği gibi arzu nesnesi olmama bilinci ile arzu nesnesi olma isteği arasında bir çizgide kalmışlardır. Ortaklar oyunu kocakarının arzu nesnesi olma isteğini aktarması bu duruma örnek olarak verilebilir.

Ortaklar oyununda Zenne ile Kocakarı perdeye gelirler. Perdede Hacivat vardır ve Zenne ile Hacivat karşılıklı beyit söylerler. Bu durum üzerine Kocakarı Hacivat'a;

“Aaa, o ne? Beyit söylüyorsun da bana yok mu? Beni beğenmedin galiba! (Kudret 2011:794)” der. Aynı oyunun devamında Karagöz pencereden Zenne’ye laf atar. Kocakarı üzerine alınır, Karagöz’e hitaben; “Ay, inan olsun varmam sana! Gözle bana işaret ediyor.” Der. Karagöz pencereden; “Ulan sana kim hitap ediyor. Git işine!” der. Ancak aralarında şu konuşma geçer:

Kocakarı: Ah, Hacivat Çelebi, derdim büyük. Kız geldi yetişti, hala bir kısmeti çıkmadı.

Hacivat: Daha efendim yaşı başı ne? Elbette çıkar kısmeti.

Kocakarı: Öyle ama Hacivat, kız kısmının ard eteği ön eteğine düşmandır.

Karagöz (Pencereden): Seni alan bin defa pişmandır.

Kocakarı: Aaa, “varmam” dedim ya! Hala gözüme bakıyor! (Kudret 2011:795)

Bu oyunda görülen kocakarı ise, öncelikle evlenme zamanı gelmiş genç kıza görücü bulan, aracı kadın konumundadır. Ancak genç kızın beğenilmesi ve Kocakarı’nın beğenilmemesi durumu vardır. Kocakarı bu durumu, yani cinsel gücünü yitirdiğini ve artık cinsel anlamda işlevsiz hale geldiğini kabul etmek istemez. Genç kıza söylenen lafları üzerine alınır. Bu durumu hayalînin topluma ait bozuk ve yanlış olan olayları perdeye aktarma şekli olarak görmek yerinde olacaktır. Hayalî, hayal perdesine aktarırken seyirciye komik gelmesi için abartı unsurunu da kullanmış olacaktır. Ancak bu demek değildir ki bu olay tamamen hayalînin hayal ürünüdür. Aksine hayalî izleyicisine yaşlı kadınların kamusal alandaki durumunu bu tipler üzerinden aktarmıştır.

Karagöz’ün Kocakarısı başlıklı bu bölümde incelenen yaşlı kadınlar, birkaç vasıfla perdede yer almaktadırlar. Bunlardan ilki “cadı” sıfatı ile tanımlanabilecek, sevenleri ayıran, insanlara kötülük yapan kocakarıdır. Bu kocakarı, kendi isteği ya da para karşılığı başkasının isteğine göre insanlara büyü yapabilmekte, insanların şeklini değiştirebilmekte ve kolayca yalan söyleyebilmektedir. Doğaüstü özelliklere sahip olan bu kocakarıların sahip olduğu yılanbaşı asa, küp, yılan hotoz, ejder, tütsü vb... belli başlı nesnelere, kocakarının yer altı dünyası ile iletişime geçmesini kolaylaştırıcı nesnelere sahiptir.

İkinci işlev olarak ara bulucu olan kocakarılar, yine başkasının isteği ya da kendi istekleri ile sevgilileri kavuşturma, küsleri barıştırma gibi iyilikler yapabilirler.

Cinsel anlamda işlevini kaybetmiş olan kocakarı, genç kızlara uygun bir eş ararken kendisinin işlevsizliğinin farkındadır, ancak bunu kabullenmez. Bu durum

erkek hayalî tarafından gözlemlenmiş ve perdeye aktarılırken abartı unsurlarıyla birlikte aktarılmıştır.

4.1.2.3. Evli kadınlar

Karagöz perdesinde zenne adı ile perdeye çıkan kadınların bir kısmının evli olduğu, bir kısmının evlenmemiş olduğu ve bir kısmının da dul olduğu bilinmektedir. Bu başlık altında perdede yer alan evli kadınların kocaları ile olan, birbirleri ile olan ve başka erkeklere karşı olan davranışları incelenecektir.

Evli kadınların ev içi konumunu ve iktidarını görebilmek adına öncelikle ev içinde kocaları ile olan ilişkilerini ve yaşam tarzlarını tespit ve tahlil etmek gerekmektedir.

Donovan, ev kadınlarının “steril bir tekrar” ile hayatlarını yaratıcı hayalleri olmadan yaşadıklarını ve yaşamlarını kocalarının planladıkları bir yaşam üzerinden devam ettirdiğini söyler (2016:234). Bu duruma incelenen metinlerden Sahte Esirci oyunu örnek verilebilmektedir. Sahte Esirci oyununda Kasım Bey, işi gereği ayda ancak birkaç gün evde kalabilmektedir. Bu süre zarfında eşi evde yalnız kalmaktadır. Eşi evde yalnız kalmasın, kendisi yokken evde bir erkek olsun, dışarı işleri ile o ilgilen sin niyeti ile Karagöz’ü uşak olarak işe alır. Akabinde hem ev işlerine yardım etsin hem de karısına sohbet arkadaşı olsun diye bir cariye satın alır (Kudret 2011:872). Bu oyunda görülmektedir ki bir erkek kendisi evde iken ya da değilken karısının kendi çizdiği sınırlar dâhilinde hareket edebilmesini ister. Bunun için de karısının hayalleri olmadan, kendi planladığı şekilde hayatını idame ettirmesini ister.

Kocas ı evden uzakta olmadığı zamanlarda ise bir kadın iffetini ve namusunu korumak, dışarıdan gelen tehlikelere karşı ailesinin adını temiz tutmak zorundadır (Özünel 2017:32-33). Sahte Esirci oyununun devamında eve alınan cariyenin aslında erkek olduğu ortaya çıkar ve bu cariye Haramiler ile birlikte çalışan bir haindir. Haramiler, Kasım Bey’in Karısı’nı kaçırlılar. Haramiler kadına; “Bana bak hanım, sen hiç merak etme, senin kılına hata gelmez. Yalnız bizim senden bir ricamız var.” Derler. Kadın ne istediklerini sorunca Haramiler; “Şu parmağına zilleri takacaksın. Bize şurada bir göbek atacaksın. Aaa işte, bu kadar! Başka senden hiçbir şey istemeyiz. Biz de şurada kuzuyu döndürelim. Ondan sonra kebab. Şarap da bir

taftan. Sen de bize bir göbek atacaksın.” Der. Kadın bunu kabul etmez. “ Ben bunu dünyada yapmam! (Kudret 2011:883-884)” der ve göbek atmaz.

Kadının kocasının yokluğunda namusuna sahip çıkmış olması, başka erkeklere can güvenliği olmamasına karşın kendi bedeni üzerinden bir gösteri yapmaması iffetli bir kadın olduğunu göstermektedir. Burada Dede Korkut Hikâyeleri’nden Salur Kazanın Evinin Yağmalandığı Boy akla gelmektedir. Salur Kazan ve arkadaşları ava giderler. Bunu duyan kâfir Şökli Melik Salur Kazan’ın yurduunu basar ve atlarını, develerini, hazinesini, kırk ince belli kız ile Burla Hatun’u ve oğlu Uruz Bey’i ellerini bağlayarak götürür. Şökli Melik kafirler ile otururken “Bigler bilir-misiz Kazan’a nice hayf eylemek gerek, boyı uzun Burla Hatun’ını getirüp sağrak sürdürmek gerek.” Der. Burla Hatun bunu duyar ve Kırk İnce Belli Kızın yanına koştu, onlara Kazan’ın hatunu kim derlerse hepsinin aynı anda ses vermesini ister. Kâfirin adamı gelir, ‘Kazan’ın hanımı kimdir?’ diye sorar. Kırk yerden ses geldi. Bunun üzerine kâfir, Kazan’ın oğlu Uruz’u çengele asıp kıyma kıyma ak etinden kavurma pişirip kadınlara yedirmek ister. Kavurmayı yemeyen kadının Uruz’un annesi olacağını söyler. Bunu duyan Boyu Uzun Burla Hatun, oğlu Uruz’un yanına gider ve oğluna; “Oğul oğul ay oğlu bilür-misin neler oldu. Söyleşdiler fısıl fısıl kafirün fi’lin tuydum. ... Kafirler ters tanışmışlar: Kazan oğlu Uruz’ı habsden çıkarun, boğazından urgan-ile asun, iki talusundan çengele çengele sançun,kıyma kıyma ağ etinden çekün, kara kavurma idür kırk big kızına iletün, her kim yidi ol degül, her kim yimedi ol Kazan hatunıdır, çekün döşeğümüze getürelüm sagrak sürdürüelim dimişler. Senün etinden oğul yiyayın-mi, yohsa sası dünlü kafirün döşeğine gireyin-mi.” der. Oğlu Uruz, babasının namusuna laf gelmesin diye herkes bir yerken annesinin iki yemesini ister. (Özsoy 2017:80,111).

Boyu Uzun Burla Hatun, oğlunun canı söz konusu iken namusunu koruyarak evini, kocasının namusunu korumuştur. Ekici (2000a:127), “Dede Korkut Kitabı’nda Kadın Tipleri” adlı makalesinde Burla Hatun’un kocası Kazan ve Oğuz’un namusunu korumak için oğlunun ölümünü tercih etme konusunda oğlu tarafından zorla ikna edilen zavallı bir kadın durumunda kaldığını söyler. Seçkin bir aileye mensup olmasına karşın kendisine çok fazla seçim hakkı tanınmadığını, pasif bir tip olduğunu söyler.

Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boy ile Sahte Esirci oyunundaki kadın tipine baktığımızda; erkeğin evden gitmiş olması ve kadının evde erkeğin güvendiği kişilere emanet edilmiş olması, Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boy'da dışarıdan, Sahte Esirci oyununda evin içerisinden gelen bir tehlike, kadının esir alınma durumu, kadını eğlencelerine malzeme etmek istenmesi ve kadının namusunu koruma durumu bakımlarından benzerdir. Kasım Bey'in Karısı, kocasının ona çizdiği hayatı yaşama, kendi hayatına dair planlar yapamama konusunda; Boyu Uzun Burla Hatun ise kocasının namusunu korumak adına oğlunun ölümünü görmek ve dahi etini yemek konusunda aciz ve pasif durumdadır. Nitekim gerek Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boy'da gerek Sahte Esirci oyununda evin beyi namuslarına zeval gelmeden zevcelerini içinde buldukları zor durumdan kurtarmışlardır.

Bu durum göstermektedir ki hayalî, Kasım Bey'in Karısı tiplmesi ile perdede örnek kadın tipini yansıtmıştır. Kocasının ona sunduğu hayatı itiraz etmeden kabul eden, canı pahasına namusunu korumak durumunda olan kadına perdede olumlama yapılmış ve nihayetinde kocası tarafında kurtarılıp “huzurlu yuva”ya geri götürülmüştür. Bu oyunda hayalî kadınlara “olmaları gereken” kadın tipini göstermiştir. Zira aşağıda incelenecek olan kadın tiplerinin Kasım Bey'in Karısı'nın sahip olduğu gibi bir “huzurlu yuva”ları yoktur.

Kasım Bey'in Karısı perdede olumlanan, örnek gösterilen kadın olarak gösterilirken, diğer evli kadınlar için aynı olumlamanın olmadığı görülmektedir. Bunun en belirgin örneği Karagöz'ün Karısı'dır. Karagöz'ün Karısı ile ilgili gerekli bilgi ilgili başlık altında verilmiştir. Bu başlık altında kısaca değinilecektir. Karagöz'ün Karısı dışında en çok adı geçen ikinci zenne olan Hacivat'ın Karısı; incelenen oyunlar içerisinde toplamda dört oyunda perdeye çıkmayıp sadece içeriden sesi duyulan, bir oyunda zenne olarak perdeye çıkan ve bir oyunda da erkek muhabbetinde adı geçer. Hacivat'ın Karısı da perdede olumlanan bir tip değildir. Kayık oyununda Hacivat'ın Karısı, Hacivat'a; “Ben senden bu ana kadar hiçbir şey istemedim. Ben senden başıma “divanhâne çivisi” iki tane elmas iğne isterim, boynuma “akarsu”, bir çift “gorgoroğlu” bilezik isterim. Bunları alırsan alırsın, yoksa kapı dışarı!” der. Hacivat, bunların pahalı olduğunu ve o kadar parasını olmadığını söylediğinde ise karısı; “Orasını bilmem! “Er ol da baş yar” derler, meşhur meseldir. Her akşam mahalle kahvesinde Karagöz'le boş vakit geçireceğine bir iş tut da para

kazan (Kudret 2013:612).” Der. Hacivat karısının haklı bulur, karısı Hacivat’ı kapı dışarı eder.

Bu oyunda Hacivat’ın Karısı, mücevherat ve gösteriş düşkününü bir kadın olarak gösterilmiş, kocasının ona sunduğu imkânlar, ona sunduğu hayat şekli ile yetinmeyip kocasını küçümseyen kişilik özelliklerine sahip bir kadın olarak gösterilmiştir. Hacivat’ın karısının isteklerine yetecek parası olmaması karşılığında Hacivat’ın Karısı’nın söylediği “Er ol da baş yar” sözü, kadının kocasına maddiyat karşılığında saygı duyduğunu gösterir. Nitekim Hacivat parası olmadığını söylediğinde karısının onu evden kovması maddiyat eksikliğinde erkeğe duyulan saygının da düşmesi olarak görülür.

“Karagöz’ün Karısı” başlığı altında incelenen Ağalık oyununda da Karagöz’ün Karısı, kocasının parası yokken ona hakaret içeren sözler söylerken parası olduğunda kocasını el üstünde tutar ve nihayetinde maddi anlamda eksiklerini kocasının karşılamasını ister (Kudret 2013:84-85).

Hacivat’ın Karısı ve Karagöz’ün Karısı’nın kocalarına karşı olan tavırlarına bakıldığında, evli kadının kocasını maddi ihtiyaçlarını karşılayan, karşılamadığı takdirde ise iktidar kaybına uğrayan nesnelere olarak görmektedirler. Ağalık oyunu ve Kayık oyununun sonunda iki kadın da daha önce bahsedilen “huzurlu ev” e sahip değillerdir. Çünkü bu iki kadın da kocalarının onlara verdiği hayat ile mutlu değildir ve hep daha fazlasını istemektedir. Bu nedenle de “huzurlu ev”e sahip olma hakları yoktur. Ayrıca Hacivat’ın Karısı’nın söze başlarken “Ben senden bu ana kadar hiçbir şey istemedim!” demesi erkek psikolojisini etkileme yöntemlerinden biri olarak değerlendirilir. Erkeğin kadına yetebilme psikolojisi erkeği kadın karşısında güçlü hissettirmektedir. Hacivat’ın Karısı bunu bilmekte ve kocasını bu kadınlara özel laf cambazlıkları ile kandırabilmektedir. Hayalî iki farklı kadın tipine de oyunlarında yer verir bunun nedeni toplumdaki iki kadın tipinin de var olduğunu göstermek ancak sadece kocasının sunduğu hayat ile yetinen kadının mutlu olacağını göstermektir. Bunu gösterirken Hacivat’ın evden kovulması ise tamamen mizahtır.

Buraya kadar olan kısımda kadınların kocaları ile olan ilişkileri ile ilgili örnekler ele incelenmiştir. Kadınların diğer evli kadınlar ile olan ilişkileri ise daha karmaşıktır. Evli kadınlar arasında oluşan rekabet duygusu kusur aramaya ve

üstünlük yarışına dönüşmüş durumdadır. Bu durumu oyunlardaki örnekler üzerinden incelemek ve tespit etmek gerekmektedir.

Bahçe oyununda Karagöz, Hacivat'ın baktığı bahçeye gizlice girebilmek için kadın kılığına girer ve eve giren diğer kadınların arasına karışarak bahçeye girmeye çalışır. Diğer kadınlar Karagöz'ü önce odun yarıcının karısı Düttürü Leylâ zanneder. Oyuncubaşı kadın; “Kız sana mahallede isim takmışlar.” Der. Karagöz, kadın taklidine devam ederek lakabın ne olduğunu sorunca Oyuncubaşı “Kırlı Hanım” der ve ekler; “Asla tırnaklarını kesmezsın, yüzünü yıkamazsın, ortalık süpürmezsin, kocana bakmazsın.” Der (Kudret 2013:146). Bu oyunda görülen durum, kadınların mahalledeki kadınların hal ve hareketlerini, temizlik durumunu ve kocası ile olan ilişkisini gözlemlediği; olumsuz bir durum gördüğünde ise “diğer” kadınlar ile birleşip bunun hakkında konuştuğudur. Burada amaç, ‘Kırlı Hanım’ın kadınlığını sorgulamak ve onu kadınlık konusunda hakir görmektir.

Diğer bir evli kadınların birbiri ile olan ilişkisine örnek ise Hacivat'ın Karısı ve Karagöz'ün Karısı'nın ilişkisidir. Çeşme oyununda Hacivat, Karagöz ile buluşmak için evden çıkarken karısı Karagöz ile buluşmasını istemez. Hacivat bunun nedenini sorduğunda karısı, bütün mahallelinin bildiği bir durumu nasıl kendisinin duymamış olduğuna şaşırarak; “Onlar karı koca yolu tutturmuşlar. ... O mıymıntı musibet çene kavafı herifin karısı olacak yelloz şıfıntı musibetin her gün pudra, düzgünleri, allıklar sürüp sürüp de sokaklarda türlü türlü rezalet ettiğini herkes görüyor.” Der. Hacivat bu durumu Karagöz'ün bilmediğini düşünür, ancak karısı; “Ha ha ha! Güleyim bari! Haberi yok mu? Hatta –günahı üstünde kalsın- geçen akşam kendi eliyle eve müşteri getirdiğini üst yanımızdaki mutafın¹¹ karısı Zübeyde görmüş.” Der. Hacivat bu duruma inanmak istemez ancak Hacivat'ın Karısı; “Lakırdının doğrusu Hacivat Çelebi! Eğer o Karagöz olacak edepsiz herifle konuşacak olursan, beni terk et! Zira bu utanmaz herif için benim namusumla, henüz yetmişmiş gelinlik kızımın lekelendiğini istemem.” der bunun üzerine Hacivat, hanımı ile arasının bozulmasındansa Karagöz ile ilişkisini bitirme kararı alır (Kudret 2013:328).

Bu oyunda görülen durum ise kadınların “öteki” kadınlar hakkında gözlem yaptığı ve bu durumu diğer kadınlar ile konuştuğudur. Üst kat komşunun karısı

¹¹ Keçi kılından hayvan çulu, yem torbası gibi şeyler dokuyan esnaf.

Zübeyde ile Karagöz'ün Karısı'nın "ayıbı" hakkında konuşulmuş ve bu durum diğer "ayıpsız" kadınlarca ayıplanmıştır. Tepki olarak görüşmeme ve eşlerini de kocası ile görüştürmeme kararı alınmıştır. Hacivat'a sunduğu "Ya ben, ya Karagöz!" şartı karşısında evinin birliğini korumak isteyen erkek, "ayıp" sahibi kadın karşısında elbette ki kendi "üstün" karısının isteğini yerine getirmiştir.

Çeşme oyununun devamında Hacivat, Karagöz ile karısının durumu hakkında konuştuğundan sonra karısına; "Orospu olmuşsun ha?" der. Karısı bunu kimin söylediğini sorunca Karagöz, "Hacivat söyledi." Deyince Karagöz'ün Karısı; "Ah, sırtı teneşirlere gelesice herif! Zaten onun karısı öteden beri beni çekemez. Mutlaka o mıymıntı yalı kazığı karısı söylemiştir. Herif, sen de inandın öyle mi? Eğer ben senin üstüne gül koklarsam gül kadar ömrüm olsun! Mahallede her kime sorarsan sor benim iyiliğime şahadet eder. Ah, bunlar böyle iftiralar ederek beni gül gibi kocacığımın ayıracaklar!(Kudret 2013:330). Der ve ağlar.

Karagöz'ün Karısı akıllı ve kurnaz bir kadındır. Kendisi ile ilgili çıkan lafın bir erkek tarafından çıkarılmayacağını iyi bilmektedir. Bu durumu kullanıp kendisine iftira atıldığını söylemek en iyi savunma yöntemidir. Kadının yalan söylemesi ile ilgili Donovan (2016:262), kadınların bir efendinin kaprislerine bağımlı oldukları için duygularını sakladığını, bu nedenle de yalan söylemeyi, dolap çevirmeyi, kurnaz olmayı, sahte bir ifade takınmayı, tedbirli ve ikiyüzlü olmayı, rol yapmayı öğrendiklerini söyler. Karagöz'ün Karısı da kocasını aldatmakta olduğu halde evin erkeği olan Karagöz'e bağımlı olduğu için yalan söyler ve ağlar.

Hayali Bahçe ve Çeşme oyunlarındaki kadınların birbiri ile olan ilişkileri açısından incelendiğinde kadınların birbirlerine karşı üstünlük yarışı içerisinde oldukları görülmektedir. Kadınlar "diğer" kadınların açıklarını aramakta ve eğer bulurlarsa bu açık ile üstünlük yarışına girmektedir. Bu üstünlük yarışı diğer kadınları hakir görme, küçümseme ve nihayetinde üstün olma mücadelesidir. Erkek olan hayalî bu durumu perdeye yansıtmıştır, çünkü kadınlar arasındaki üstünlük yarışı erkeklerin dikkatini çekecek ve nihayetinde mizaha malzeme olacak boyuta gelmiştir.

Evli kadınların yaşlarının ilerlemesi durumunda kocası ve öteki erkekler tarafından cinsel arzu nesnesi olma durumu da azalır. Bu durumda kadın, iktidarını elinde tutmak için "öteki" hemcinsleri ile rekabete girer (Özünel 2017:78). İncelenen

Karagöz oyunlarında bulunan evli ve yaşı ilerlemiş kadınların da bu rekabete girdikleri görülmektedir.

Tahir ile Zühre oyununda Zühre'nin Babası, Tahir ile Zühre'yi evlendirmeye karar verir. Ancak Zühre'nin Annesi de Tahir'i sevmektedir. Karagöz ile konuşan Zühre'nin Annesi; "Zühre olacak aşifte benim üzerime Tahir'e gönül vermiş. İkisi de birbirlerini pek seviyorlar. Ben dururken Zühre Tahir'i sevmek olur mu?" diye Karagöz'e sorunca, Karagöz; "Doğrusu olmaz. İkiniz de birbirinize layıksınız. Yarım elmanın yarısı Tahir, kabukları da siz. Terazinin bir gözüne seni, bir gözüne Tahir Beyi koymalı. İkiniz de bir denksiniz, yalnız daranız alınmamış." Der. Zühre'nin Annesi, emin olmak ister Karagöz'e; " Karagöz doğru söyle, tenasüb-ü a'zada noksan mıyım; yoksa güzellikte güzellik, boyda boyum yok mu, göz de gözü yok mu, kaşta kaşım yok mu?" der ve Karagöz'den yardım ister. Mahalledeki bir kocakarıya Zühre'nin Babasının Zühre'yi Tahir'e vermemesi için büyü yaptırır (Kudret 2011:1029).

Tahir ile Zühre oyununda Zühre'nin annesi henüz üreme fonksiyonlarını kaybetmemiş, ancak kaybetmeye yakın dönemde bir yakındır. Bu durum da onun arzu nesnesi olmadığı düşüncesini güçlendirmekte ve kendisinden daha genç ve arzu nesnesi olan genç kızlarla rekabet etme durumuna getirir. Kadının iktidar mücadelesi öylesine güçlüdür ki kendi kızı ile dahi rekabete girer. Kızının sevdiği genç bir erkek olan Tahir'in kendisini beğenmesini ister. Bu durumda kendi bedeninin çekiciliğini kullanmak ister, ancak yine de bir erkek olan Karagöz'e fiziksel olarak eksikliğinin olup olmadığını sorar. Bu soru aslında kendi içerisinde yaşadığı korkunun dışa vurumudur.

Ölçer Özünel, evlenmiş, çocuğu olan orta yaşlardaki kadınların "cadı" ya da "kara büyü" yapan kadınlara dönüştüğünü söyler. Bu kadınların genellikle kıskanç üvey anneler ve kaynanalar olduğunu ama asıl ortak özelliklerinin cinsel işlevlerini yavaş yavaş kaybeden kadınlar olması, hayatlarının bu döneminde fitneci olarak görülmeleriyle özdeşleştiğini belirtir (Ölçer Özünel 2017:75).

Tahir ile Zühre oyununun devamında Zühre'nin Babası'na yapılan büyü tutar ve Zühre'nin Babası bu izdivaçtan vazgeçer. Bu durumu karısına söylediğinde Zühre'nin Annesi; "Aman efendim, hiç böyle şey olur mu? Herkes duyular; sizin düğün yapacağınızı kendilerine bile söylediniz; şimdi biz ne derler?" der (Kudret

2011:1031). Büyüyü kendisi yapmış olmasına rağmen kocası evliliğe rıza göstermeyin itiraz etmesi, fitneci bir kadın olduğunu göstermektedir. Kendi planladığı bir durumun sorumlusu olarak görülmemek istemekte, “masum” imajını bozmamaktadır.

Zühre'nin Annesi, orta yaşlarda olan kadın tipinin sergilediği kişilik özelliklerini sergilemektedir. Cinsel gücünü kaybetme aşamasında olması, büyü yapıyor olması ve fitneci olması “cadı kadın”a dönüştüğünü gösterir.

Karagöz oyunlarında işlenen evli kadınların çeşitlilik gösterdiği hemen her kadın tipine yer verildiği söylenebilmektedir. Öncelikle olumlanan bir kadın tipi olan Kasım Bey'in Karısı'na yer verilmiştir. Bu tip üzerinden kadınlara huzurlu bir yuvaya sahip olmaları için gerekli olan bilgi verilmiştir. Ardından kadınların diğer kadınlar ile olan ilişkisi incelenmiş ve evli kadınların birbirlerinin açıklarını arayan, dedikodu yapan ve birbirlerine karşı kişisel temizlik, ev temizliği ve cinsel çekicilik konusunda üstünlük yarışında oldukları görülmüştür. Son olarak ise cinsel gücünü kaybetmek üzere olan orta yaş üzeri kadınların iktidar mücadelesini kaybetmemek adına fitneci ve büyücü bir kadına dönüşme durumu tespit ve tahlil edilmiştir.

4.1.2.4. Diğer kadınlar

Tezin bu bölümünü oluşturan zenneler evli olmayan, ancak cinsel hayatı da aktif olan zennelerdir. Bu bölümde incelenecek olan zenneler, Karagöz oyunlarında sıkça adı bir erkek ile geçmeyip kendi başına bilinen ve sıklıkla mizaha katılan tiplerdir. Öncelikle bu kadınların “Evli Kadınlar”dan ayrı bir başlık altında değerlendirilme sebeplerini sıralamak gerekmektedir.

Bu sebeplerden ilki “evli kadın” ile diğer kadınlar arasındaki statü farkının toplumsal cinsiyet rollerini etkilemiş olmasıdır. M.Ö. 3500 ile 3000 yılları arasında Mezopotamya'da kent topluluklarının oluşmaya başlaması ve bu toplulukların giderek kent devletlerine dönüştüğü zamanlar ile yazının icadı aynı dönemlerde. Kent devletlerinin büyümesi askeri ilerlemeyi beraberinde getirdi. Bu da erkek egemenliğinin güçlenmesini ve askerlerin kayıtlarını tutma bilgisini bünyesinde barındıran rahiplerin mülk sahibi olduğu bir dönemi beraberinde getirdi. Miras mülkiyetinin babadan oğula geçmesi ve dolayısıyla kadınların cinselliğinin denetimini de erkeklere veren ataerkil kurumlar devlet güvencesi kazandı. Bu

durumun sonucunda kadının cinselliğinin denetimi de öncelikle babanın, sonra da kocanın malı olarak belirlendi ve kadının cinselliği üzerinde pazarlık yapılabilen ekonomik bir yapıya dönüştü. Bu durum fahişeliğin ortaya çıkmasına, böylece doğurganlığı yalnızca bir erkeğe ait olan “saygın” kadın ile cinselliği “herkese” ait olan fahişe arasında bir ayrıma yol açtı (Berktay,2016:81).

Bir üst başlık olan “Evli Kadınlar”, “saygın” kadınların incelendiği bir bölüm iken bu bölüm cinselliğini başka erkeklerle de paylaşan kadınların ele alınacağı bir bölümdür. İncelenen oyunlarda bu kadınlardan en bilineni Kanlı Nigar’dır. Akabinde Cemâlifer, Şallı Natır, Salkım-İnci, Yedidağınçiçeği, Hasırasıçtı’nın kızı Rabiş, Dimyat-Pirinci ve adı verilmeyen, sadece “Zenne” ismi ile çağırılan kadınlara bu başlık altında yer verilmiştir.

Kadının cinselliği, toplumda önemli bir sorun olarak görülür, çünkü denetlenmediği takdirde toplumda kargaşa (fitne) yaratma potansiyeli vardır. Kadınların sahip olduğu akıl gücü ve karakter sağlamlığı (ahlak), bu gücün denetlenmesi için yeterli değildir. Bu nedenle zihinsel, fiziksel ve ahlaki yönden kadından daha üstün sayılan erkek,”doğal olarak” kadını denetlemek ve onu “korumak” zorundadır (Berktay,2016:156).

Bu duruma örnek olarak *Abdal Bekçi* oyununda, I. Zenne (Hanım) ve yardımcısı II. Zenne Cemâlifer, eve erkek almak için iş birliği içindedir. Tuzsuz Bekri ise Zenneler eve erkek almasın diye bekçi olarak Karagöz’ü işe alır. Zenneler, bekçilik yapan Karagöz’e karşı birlikte hareket etmektedirler (Kudret 2013:58,68).

Kadının cinselliği, içinde yaşadığı mahalleli tarafından gözetlenmiş, uygun görülmemiş ve yasaklanmıştır. Bu yasağa uyulması için de bekçi olarak Karagöz tutulmuştur.

Deniz Kandiyoti; kadın cinselliğinin toplumda tehlikeli olduğunu ve bu yüzden denetlenmeli meşrulaştırılmalı, evcilleştirilmelidir (Çek,2014:84).” Burada asıl engellenmeye çalışılan kadının cinselliği değil, meşrulaştırılmamış, herkese açık olan cinselliğidir.

Kadınların eve erkek aldığını gören erkekler ise daha önceki davranışları değerlendirirken “hafif kadın” gözü ile değerlendirir. Buna örnek olarak *Bakkallık* oyununda Cemalifer eve erkek alır, bunu gören Karagöz; “Anlaşılan bu eve estepetâ

pestepeâtalar geliyor galiba... Tevekkeli değil hanım bana, “Efendim caanım!”.. tı tı tı!” der (Kudret 2013:184). Daha önceki konuşmayı hatırına getirip kadın hakkında yargıda bulunur ve artık o imaj ile kadının statüsünü belirler.

Evlı olmayan kadınlar arasında görölen çatışma nedeni bir erkeğe sahip olma üzerine olmaktadır. Bir erkeğe sahip olmak isterler, ancak erkek birden fazla kadın ile gönöl eğlendiren hovarda bir tip ise bu tip kadınlar erkek karşısında birleşip erkeği ekarte edebilecek yapıdadırlar. Buna örnek olarak *Kanlı Nigar* oyunu verilebilir.

Kanlı Nigar oyununda Kanlı Nigar, Çelebi’ye onu aramadığı, unuttuğu için sitemde bulunur. Çelebi ise bunun doğru olmadığını söyler. Kanlı Nigar, Çelebi’nin yalan söylediğini, başka kadınlarla da görüştüğünü söyler. Bu kadınlardan biri Salkım İnci’dir. Kanlı Nigar, Çelebi’ye; “Dünyada bir şeye yanmam; o Salkım İnci dedikleri karı bari benden bir üstün güzel bir şey olsa yüreğim yanmaz! Anam yerinde kadın. Onun nesini seviyorsunuz? Parasını mı?” der. Çelebi; “Ben o yolda kadınlara asla ülfet vermem.” der, ancak o sırada Salkım İnci gelir ve Kanlı Nigar’la atışmaya başlar. Salkım İnci; “Beyin önünü kesmeye ne hakkın var? Sen bey ile görüşeli dün bir, bugün iki! Ben çocukluk zamanından beri bu ana kadar nem var nem yok ona yedirdim.” Der. Kanlı Nigar’da Çelebi’ye para yedirdiğini söyledikten sonra iki kadın birden Çelebi’yi döverler. Kanlı Nigar, Salkım İnci’ye; “ Sizin tarafınızdan bir komşu hanım çağırın, bir komşu da ben çağırayım; bu oğlan kime layıkça o alsın olmaz mı?” der. Kanlı Nigar Dimyat-Pirinci hanımı çağırıp ona; “Bu olan bana mı layık, şu hanıma mı layık?” diye sorar. Dimyat- Pirinci; “Ne sana layık, ne ona layık, ancak bana layık!” der. Salkım İnci, Karagöz’ün Karısı’nı çağırır. Aynı soruyu ona da sorarlar. Karagöz’ün Karısı Çelebi’nin yüzüne baktıktan sonra; “Hele yaratana kurban olsunlar! Ne sana layık, ne hanıma layık, ancak bana layık!” der. Bunun sonucunda ne yapacaklarına karar veremeyen Kanlı Nigar ve Salkım İnci, Çelebi’ye önce dayak atarlar, sonra elbiselerini alıp kapının dışına atarlar (Kudret 2013:565,569).

Kanlı Nigar, Çelebi ile konuşurken önce kendisinin Salkım-İnci’den daha güzel olduğunu, Salkım-İnci’nin sadece para için birlikte olunabilecek bir kadın olduğunu söyler. Salkım-İnci geldiği zaman ise iki kadın Çelebi için laf dalaşına girerler. Akabinde anlaşılamayan kadınlar, başka kadınlara sormayı tercih ederler ve ikisi de

kendi tarafından komşuları çağırır. Gelen komşular, Çelebi'yi ikisine de layık görmez, sadece kendilerine layık görür. Dimyat-Pirinci de evli değildir, bu nedenle Çelebi'yi kendisi için düşünmesi olasıdır, ancak Karagöz'ün Karısı evli bir kadın olmasına karşın Çelebi'nin kendisine yakışacağını söyler, bu ahlaksız boyuttur. İki kadın kendi arasında Çelebi'nin kime ait olacağı konusunda anlaşamayınca ikisi birden Çelebi'yi dövüp atarlar. Bu da iki kadının birbirine destek olması, yaşadıkları cinsellik nedeniyle dışlanan kadının bir güç olma çabası olarak görülmektedir. Evli, yani cinselliğine onay verilmiş kadınlar arasında bu dayanışmaya rast gelinmezken, evli olmayan ve cinselliğine onay verilmemiş kadınların bu konuda anlaşmış olması, dışlanan kadının bir olma mücadelesi olarak tespit edilmiştir.

Kanlı Nigar oyununun devamında, Çelebi'nin kıyafetlerini almak için sırasıyla Karagöz, Hacivat, Sarhoş, Arap ve Beberuhi Kanlı Nigar'ın kapısına gider. Hepsini tatlı sözlerle kandıran Kanlı Nigar; “Buyurun birlikte yemek yiyelim, kimse kimsenin kısmetini yemez. Hindi doldurduk, derisinden çorba yaptık, tatlılardan güllaç baklavası var, ağzına layık.” Diyerek erkekleri evin içine alır. Karagöz; “İnsanı kandırmak için hiç çeneniz durmuyor.” Der. Karagöz, Çelebi'nin kıyafetlerini isteyince kadınlar kapının kol demirini kapatıp Karagöz'ü döverler, onun da kıyafetlerini çıkarıp sokağa atarlar. Diğer erkekleri de aynı şekilde kandırarak eve alırlar. Sonrasında dövüp, kıyafetlerini çıkarıp sokağa atarlar. Sadece Sarhoş'u “Buyurun efendim bir kadeh mastika¹² içer misiniz? (Kudret 2013:570,584)” diye kandırırlar. En son Zeybek gelir, sokakta kalan çıplak erkekleri görür, gidip evden kıyafetleri ister. Kanlı Nigar; “Amanın kızlar, Bursalı Sarı Efe geldi, iş fena!” der. Kıyafetleri verir (Kudret 2013: 584-585).

Kadınların erkeklere karşı birleşip önce tatlı sözlerle kandırması, ancak sonrasında dövüp kıyafetlerini aldıktan sonra kapının önüne koyması elbette mizahi yönden komiktir. Özellikle izleyiciler arasında o durumda olmayan erkekler için bir üstünlük göstergesidir. Fakat bir yandan da hayalî, kadınların erkekleri nasıl kandırabildiğini bildiğini ve erkeklerin buna bilerek kandığını gösterir. Kadınların erkeği kandırmak için yemek isimleri sıralaması ise “Erkeğin kalbine giden yok midesinden geçer!” sözünü doğrular niteliktedir. Karagöz'ün “İnsanı kandırmak için hiç çeneniz durmuyor.” Sözü bilerek kandığını göstermektedir. Kadınların her erkeği

¹² Sakızlı rakı.

farklı şekilde kandırması ise, erkekleri tanıdıklarını ve kandırmak için farklı yöntemlerden haberdar olduklarını gösterir.

“Diğer Kadınlar” başlığı altında incelenen kadınların cinselliğini herkese açık bir şekilde yaşadıklarını en açık biçimde ifade edenler *Büyük Evlenme* oyununda Karagöz’ün kayınvalidesi, görümcesi ve müstakbel eşidir. *Büyük Evlenme* oyununda Karagöz karısından boşanır, Hacivat da Karagöz’ü evlendirmek ister. Karagöz’e bulunan kızın evine görücü olarak giderler. Kızın annesi Karagöz’le ilgili sorular sorduktan sonra Karagöz’de Hacivat aracılığıyla; “Onlar ince elekten, kalburdan eliyorlar, benim sanatımı soruyorlar. Sen de onlara sor, onların sanatı nedir? Acaba benim başım yastığa gelirse ne yapacaklar?” dedirtir. Bunun üzerine Karagöz’ün kaynanası olan 1. Zenne;” ... Benim sanatım Sultan Mehmet’te¹³ küp dibi bekleyici¹⁴, Baldız Hanım da çapak silici¹⁵, Gelin Hanım da hamamlarda bohça kaldırıcı¹⁶.” Der. Karagöz bunları duyunca; “Demek biz soya sopa düşmedik, ana lâğımına düştük. Hanım uykudan uyandı sildi çapağın, tencere yuvarlandı buldu kapağın! Benim de elimden gelen elişi, camilerde pabuç çalıcı (Kudret 2013:250-251) der.

Karagöz, evlenme niyetinde olduğu kişinin ve ailesinin mesleğini öğrenince bu durumu “ana lağımı” olarak değerlendirir. Burada incelenmesi gerek diğer bir konu ise Karagöz’ün karısından boşanıp, ikinci bir evlilik yapma durumudur. Birinci evlilik kültürde kutsal ve saygın olarak değerlendirilirken, ikinci ve diğer evlilikler kadın ve erkek için de hoş karşılanmaz. Karagöz’ün birinci eşinin saygınlığını korumaması üzerine evlilik yapmayı planladığı ikinci kadın, toplumun alt kesiminde ve değersiz görülen bir kadındır.

Evlenmeyen bir kadının nasıl yaşayacağına dair bir fikri olmayan kadınlar, evlenmemiş kadınların evde kalmış, zavallı ya da ahlaksız kötü kadın olarak görülür (Soysal 2013:267). İncelenen oyunlarda görülen durum, evlenememiş kadınların ahlaksız kadın olarak nitelendirildiğidir. Bu durumu işleyen hayalî örtük bir biçimde seyircisine “Evlenmeyen kadın, kötü kadındır!” mesajı vermektedir.

¹³ İstanbul’da Fatih semti.

¹⁴ 1. Gece gündüz meyhanede içen sarhoş. 2. Eskiden Fatih semtinde küpçü dükkanlarında oturan orospular.

¹⁵ Acemileri tavlayıcı.

¹⁶ Bohça çalıcı.

Bu duruma verilecek başka bir örnek ise *Mandıra* oyununda yer almaktadır. Karagöz eve gelir, evde kimse yoktur. Sandıklar açıktır. Karısının evi soyup gittiğini düşünür ve kime rast gelirse eve alma kararı alır. Perdeye Zenne Yedidağınçiçeği, Hasırasıçtı'nın kızı Rabiş gelir. Evsizdir. Karagöz Zenne'ye cin olduğunu söyler. Kız korkar ve kendisine zarar vermemesi koşuluyla aralarında şu konuşma geçer:

Karagöz: Ben vücudunun sadakasını isterim.
Zenne: Yüzümden mi istersin, gözümden mi?
Karagöz: Başka tarafında isterim.
Zenne: Sen cin de değilsin.
Karagöz: Adamım adam!
Zenne: Ay, kör olmayası! Adamsın! Seni görür görmez içime sokacağım geldi.
Karagöz: Ben de senin gibi.
Zenne: Nasıl?
Karagöz: Ben de seni görür görmez sokacağım geldi.
Zenne: Demek ki beni beğendim öyle mi?
Karagöz: O da söz mü ya? Beğendim.
Zenne: Beni alır mısın?
Karagöz: Sen vardıkdan sonra ben de alırım.
Zenne: Ben de sana varırım (Kudret 2013: 718-719).

Bu konuşmanın sonrasında birlikte eve giderler. Karagöz; "Senin kimsen var mıdır?" diye sorar. Zenne de; "Sonrakinden başka kimsem yoktur." Der. Karagöz ve Zenne evde otururken sırasıyla II. Çelebi, Hımhım, Kekeme ve Yahudi eve gelip Zenne'yi sorarlar. Karagöz hepsini savar, ancak her gelenden sonra Zenne'ye "Başka gelecek olan var mı?" diye sorar. Zenne her soruya "Başka kimse yoktur." Der. En son Sarhoş gelir. Karagöz Sarhoş'u kovamaz, Zenne'ye kovmasını söyler. Zenne ise Sarhoş'u eve alır, ona yemek hazırlar. Sarhoş Karagöz'ü evden kovar. Bu duruma sinirlenen Karagöz, II. Çelebi, Hımhım, Kekeme ve Yahudi'yi bulur. Onlara; "Bir sarhoş geldi, bizim karyı götürcek." Der. Çelebi; "Biz adama karı mı veririz?" der. Diğerleri de destekler ve eve gelip Sarhoş'un önüne çıkarlar. Perdede kavga ederler. Sonra hepsi dağılır (Kudret 2013:717,731).

Camdan seslenen yabancı bir erkek ile müstehcen konuşmalara giren Zenne, öncelikle ahlaklı bir imaj çizmemektedir. Akabinde Karagöz'e peşinde kimse olmadığını söylemesine karşın peşine sürekli daha önceden ilişki kurduğu erkekler gelir. Bu durum evlenmemiş kadının, ahlaklı bir kadın olamayacağı algısını güçlendirmektedir. Hayalî örtük mesaj ile evlilik dışı ilişkilerin toplum algısında olumsuz olduğu mesajını vermiştir.

Diğer Kadınlar başlığı altında incelenen bu bölümde, öncelikle evli kadın ile cinselliği herkese ait olan kadın arasındaki statü farkından bahsedilmiş ve toplumda bu kadınların itibar görmediği tespit edilmiştir. Bu kadınların cinsel yaşamı onaylanmadığı için denetleme işi erkekler tarafından üstlenilmiştir.

Bu kadınların kendi aralarında da tartıştığı konuların başında “erkek” gelmektedir. Bir erkeğe sahip olma ve rakip eleme düşüncesi ile karşı tarafı küçültüp kendini yüceltme görülürken, erkeğin ikircikli tavırları karşısında iki kadın birleşerek erkeği ekarte edebilmektedir. Bu durum evli kadınlar arasında görülmez, evli kadınlar kocasına sahip çıkmak için “öteki” kadını her ne pahasına olursa olsun ötekileştirme, aşağılama durumundadır. Ancak evli olmayan ve cinselliği toplum tarafından meşrulaştırılmamış bu kadınlar, erkek karşısında tek güç olup birbirine destek olabilmektedir.

Bu tür yaşam tarzını benimsemeyen bir yapıya sahip olan Anadolu Türk kültüründe yaşayan hayalî, izleyicisine bu tür kadınların ahlaksız ve hoş görülmeyen kadın olduğunu göstermek için bu kadınları her oyunda erkek avcısı, peşinde belalısı olan tipler olarak çizmiş bu şekilde ahlaki dengenin korunması için örtük mesaj vermiştir.

4.1.2.5. Bekâr kızlar

Karşılaşılan her türlü zor durum karşısında bedenlerini korumakla yükümlü olan bekâr kızlar, en sevilen ancak en çok baskı gören kesimi oluşturur. Sahip oldukları değerli hazineyi korumak pahasına koyulan sınırlar ve yasaklar dâhilinde hareket etmeleri beklenen bu kızlar, perdenin hem masum aşığı hem yiğit bir hatunu hem de perdenin aşüftesi olarak ele alınmıştır. Karagöz perdesi, evli kadınlarda olduğu gibi olumlu olanı öne çıkarmak ve olumsuz görülen davranışların dışlanışlığını göstermek için farklı “bekâr kız”lara yer vermiştir.

Metinlerde bekâr, genç olarak bilinen karakterler arasında Zenne olarak perdeye çıkan, *Cincilik* oyununda adının Dilber olduğu bilgisi verilen Hacivat’ın Kızı’dır. Sonrasında Şirin, Leylâ, Zühre, Nazife, Nurîdîl ve özel bir ismi olmayan adı sadece Zenne olarak geçen genç kızlardır.

Bu genç kızlar farklı kişiliklere sahiptir. Bunlardan ilki *Ödüllü / Karagöz'ün Pehlivanlığı* oyununda Zenân Pehlivanlar ismiyle perdeye gelen iki kız kardeştir. İki Zenne Hacivat ile konuşmaya gelirler. Zenneler babalarından miras olarak bir hamail¹⁷ kaldığını, bu mirası koluna bağladıktan sonra vücuduna bir titreme geldiğini ve babalarının gücünün kendilerine geçtiğini bu nedenle ödüllü güreş müsabakasına katılmak istediklerini söylerler, Hacivat da müsabakayı kazandıkları takdirde ödülüm harem dairesini kendilerine vereceğini söyler. Ödülü duyan Karagöz de bir müddet sonra pehlivanlığa soyunup Hacivat ile konuşur. Hacivat, Zenneler ile Karagöz'ü güreştirir. “Hodri meydan!” Der güreşe başlarlar. Zenne kaçır. Hacivat neden kaçtığını sorunca Zenne; “Ayol ben namahremim yüzüme dik dik bakıyor!” Der. Karagöz; “Burası pehlivanlık meydanı her kaza, her günah burada olursa bir şey lazım gelmez.” Der. Zenne tekrar güreşe gelir. Karagöz'ün elini, kolunu bükür. Karagöz'ü yener. Kolu bükülerek yenilmeyi kabul etmeyen Karagöz; “Böyle yenilmek mi olur? Kolumu bükte. Yo ben bunu saymam, güreş dediğin ya o altta ya ben!” der. Tekrar güreşe tutuşurlar. Zenne güreşirken kaçır. İdmansız olduğunu söyler ve; “Bir daha güreşip idmanımızdan sonra her pehlivanla tutuşacağız ve hem de iki hemşire, ahdimiz var bizi kim yenerse ona varacağız. (Kudret 2011:827)” der.

Burada öncelikli görülen, kadın cinsiyetinin erkek cinsiyeti ile eşit koşullarda olmadığıdır. Güreşçi zenneleri rahatsız eden tacizkâr bakışlara erkek bir güreşçi maruz kalmazken, kadın güreşçi tacize uğramıştır. Nitekim durum oyunda düzenin sağlayıcısı konumundaki Hacivat tarafından düzeltilmiş ve Zenne güreşçi bir nebze de olsa cinsiyetsizleştirilmiştir. Ancak burada akla Bamsı Beyrek ile Banı Çiçek'in hikâyesine değinmek gerekmektedir.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde geçen Kam Büre'nin Oğlu Bamsı Beyrek Boyu'nda Bamsı Beyrek ava gider. Ava gittiği yerde bir kızıl otağ görür. Otağın önünde bir ceylan görür ve ceylanı vurur. Banı Çiçek, kendisine erlik tasladığını düşündüğü Bamsı'dan pay istetti. Bamsı bütün geyiği verdi ancak o kızıl otağın sahibi sordu. Öğrendi ki kendi beşik kertmesinin, Banı Çiçek de o yiğidin kim olduğunu merak etti, Beyrek olduğunu öğrendiğinde kendini belli etmedi. Banı Çiçek'in dadısı olduğunu ve kendisi ile ava çıkmasını söyledi, onun atı kendi atını geçerse, oku kendi okunu geçerse ve güreşte kendisini yenerse Banı Çiçek'i de

¹⁷ Muska.

gececeğini söyledi. Meydana çıktılar, Beyrek'in atı kızın atını geçti; oku kızın okunu yardı. Bunun üzerine iki pehlivan olup gürüşmeye başladılar. Bamsı, kıza yenilecek olursa Oğuz'un bunu başına kakınc yapacağını düşünerek, Banı Çiçek'in göğsünden tuttu. Kız kocundu, Beyrek bu kez kızın ince beline girip Banı Çiçek'i yere vurdu (Özsoy 2009:121,125).

Zenne ile Banı Çiçek karşılaştırmalı olarak incelendiğinde ikisinin de bir erkekle gürüşecek kadar kendine güvenen, alp kadın tipini yansıttığı görülür. Gürüş esnasında Karagöz, Zenne'yi bakışları ile rahatsız eder, Zenne bu durumdan rahatsız olur ve gürüşten kenara çekilir. Bamsı Beyrek de Banı Çiçek'in göğsünü sıkar, Banı Çiçek utandır. Bamsı gürüşü bu şekilde kazanır. Kadın olmasını nedeniyle zaafı, bedenleri taciz edilerek erkeğin zafer kazanması iki halk bilgisi ürününde de benzerdir. Ayrıca hem Banı Çiçek hem de Zenne gürüşte kendisini yenen ile evlenmek ister.

Evleneceği erkeğin cesaretini, kuvvetini sınanan biri olarak Banı Çiçek, kaderine razı olmayan, kendi kaderini kendi çizen güzel, cesur ve sadıktır. Dışa dönük ve aktif olmaları onun alp tipi kadın olduğunu ortaya koyar (Ekici 2000a:7,9). *Ödüllü Karagöz'ün Pehlivanlığı* oyununda yer alan Zenneler de kaderine razı olmayan, evleneceği erkeğin yiğitlik, cesaret gibi özelliklere sahip olmasını isteyen bir genç kızdır. Perdede olumlanan bu tip, genç kızların örnek davranışlar sergileyerek, Banı Çiçek gibi, kendi geleceğini kendisinin tayin edebileceğini göstermektedir.

Perdede yer alan bekâr kız tiplerinden bir diğeri de “ev kızı” tipidir. Bu ev kızları ev içi mekândan ayrılmadan büyütülür, koruma altındadır. Hayırlı bir kısmeti çıktığı zaman ise evlendirilir, ancak aday ailenin uygun gördüğü biri ise evlilik gerçekleşir. Bu sayede kızın hayatına dair karar verebilme yetisi babadan kocaya geçer.

Türk toplumunda kadın davranışlarını içinde bulunulan topluluğun kabullerine göre yaşamak zorunda olan kadının en korktuğu şey adının biriyle anılması, yani “*adının çıkması*” durumudur. Bu nedenle olası bir dedikoduya engel olabilmek adına şahsi hayatına önem göstermek zorundadır (Yılmaz 2004:117). İncelenen Karagöz oyunlarında bu durum ile ilgili örneklere *Ferhad ile Şirin* ve *Hain Kâhya* oyunlarında rastlanmıştır.

Ferhad ile Şirin perdeye gelip birbirlerine şiirler okurlar. Sonrasında Şirin eve gitmek ister, ancak Ferhad Şirin'in gitmesini istemez. Şirin; “Peder mâderimden¹⁸ izinsiz geldim, sonra âdûlar¹⁹ duyar, pederime söyler, burada görüşürken sonra görüşemeyiz. Cariyeniz gidiyorum” (Kudret 2013:415), der ve gider. Ailesinin baskısını ailesi yanında değilken bile içsel olarak hisseden ve ailesi görmese dahi çevresinden biri “ya görürse” düşüncesi ile kişisel hayatına özen gösterdiği görülmektedir.

Hain Kâhya oyununda ise Bey'in kızı Zenne Nafize ile Haydar gizli gizli görüşmektedir. Bunu duyan Bey, kızı Nafize'yi çağırır ve ona duyduklarının aslı astarı olup olmadığını sorar. Nafize; “Hayır babacığım, iftiradır babacığım. Böyle şeyden asla haberim yok. Ben Haydar'ı şimdi görüyorum.”(Kudret 2013: 449) der. Burada görülen ise *Ferhad ile Şirin* oyununda görülen olayın ikinci aşamasıdır. Kız ve erkeğin görüştüğünü “birileri” görmüş ve kızın ailesine söylemiştir. Henüz babanın otoritesi altında yaşayan kız, babasının hiddetinden korktuğu için yalan söylemiştir.

Aynı oyunun devamında Nafize ile Haydar gizlice buluşurlar. Bey de görüştükleri yere gelir ve; “Namussuz çapkın! Seni kovduğum halde yine buraya gel de kızım ile görüş haa! Kız! Deminden sana sorduğum vakit niçin doğru cevap vermedin? (Nazife sukût.) Haa, söylesene! Şu cür'etinden²⁰ utanmadın da, cevap vermeye mi sıkılıyorsun?” der. Nazife; “Af edin babacığım! İhtiyarım elimde değil, seviyorum.” Deyince Bey; “Hayasız haine! Yüzüme karşı ikrar-ı cürm²¹. Utanmadan seviyorum diyor.” (Kudret 2013:451-452) Der.

Burada görülen ise kızının duyguları olduğunu unutan baba, onun her şeyden önce utanç duygusunu bilmesini ve ona göre davranmasını beklemektedir. Oyunun devamında ise Bey, Nafize ile Haydar'ı ceza olarak ayrı odalara kapatır ve başlarına bekçi olarak Karagöz'ü koyar (Kudret 2011:458). Ölçer Özünel (2017:41), kızların kendi iradeleri ile ya da dışarıdan bir etki sonucu ev dışına çıkmaları durumunda cezalandırıldığını, bunun nedenlerini de korumaları gereken namus kavramı, babanın

¹⁸ Baba ve annemden.

¹⁹ Düşman.

²⁰ Cesaret, atılganlık, ataklık.

²¹ Suçu söyleme.

otoritesine karşı çıkış olduğunu ve bu durumun sonucunda toplumdan yalıtılmış bir mekânda tek başına bırakılmakla cezalandırıldığını söyler.

Hain Kâhya oyununda görülen durum, baba otoritesinin yok sayılması, “namus”un kaybedilme ihtimalidir. Bu durumda da otorite tarafından toplumdan yalıtılarak kız cezalandırılmıştır.

Bekâr, evlenme çağındaki genç kızları görücüler ev ziyaretleri esnasında gözlemlerler, kızı kendi ailelerine uygun görmeleri durumunda da isteme merasimi gerçekleşir. Evlilik aşamasındaki kızın davranışlarına ve konuşmasına fazlaca özen göstermesi gerekmektedir. Çünkü artık koruması gereken “namus” başka bir otoriteye devredilmek üzeredir. Bu devir işleminin yapılma aşaması ise önceki dönemden daha hassas bir evredir.

Ters Evlenme oyununda Karagöz, kılık değiştirip sarhoşla evlenmek için kız kıyafetleri giyer. Damadın annesi, ablası ve komşu kadın kızı görmeye eve giderler. Görümce; “Gelinin evi küçükmüş de, bizi kapının önünde bekleyecekmiş.” Der. Bunun üzerine Komşu Kadın; “Hiç bunu da işitmedim! Kocaya varacak kız görücülere sokak kapısında mı görünür?” (Kudret, 2011:1080) der. Burada evlenecek olan kızın görücülerini kapıda karşılaması “fazla istekli” olarak algılanmış, kızın kocaya varma isteği ayıplanmıştır. Kültürde yaratılan bu algı, genç kızların davranışları üzerinde etkili olmuş ve ayıplanma korkusu ile davranışlarını kontrol altında tutma gerekliliği hissetmişlerdir.

Evlilik aşamasında olan genç kıza evlilik öncesi öğüt verilir. Evlilik hayatının nasıl olması gerektiği, kocası ile ilişkisi, kocasının ailesi ile ilişkisi vb... konular evlenmeden önce ailenin büyüğü olan ve evlilik hayatında mutlu olan bir kadın tarafından verilir. Karagöz oyunlarında evlilik öncesi verilen öğüte örnek olarak Tahir ile Zühre oyununda rastlanmıştır. Ancak burada öğüdü veren bir kadın değil, kızın babasıdır. Bu durumu Karagöz oyunlarının niteliklerinden hayalînin cinsiyetine bağlamak mümkündür. Çünkü bir erkek, bekâr bir kız ile evlilik öncesi konuşmayı ancak kendisine anlatıldığı kadar bilebilmektedir. Bu nedenle bir kadın ağzından ne söyleneceğini bilemeyen hayalî bu durumu erkek ağzından, “baba”nın ağzıyla aktarmıştır. Kızı Zühre’yi yanına çağırır ve ona; “Zühre, kızım! Sen kadınsın, yani

zayıfsın, lakin hanenin ziynetisin²². Zevcin daima sende letafet bulmalıdır. Birbirinizi teselli etmelisiniz. Elden geldiği kadar mesrûr²³ olmaya gayret etmeli, çünkü sürûr²⁴ bir dereceye kadar kederi izâle²⁵ edebilir. Evladın terbiyesi, hane işi senden suâl olduğundan bu vazifeleri hüsn-i ifâda²⁶ kusur etmemelisin. Zevcine itaat et, elinde mağlûb olma! Haydi bakayım, her zaman için birbirinizin olunuz! (Kudret 2011:1019)” der.

Wollstonecraft (2012:51), kadınların evlenmedikleri durumlarda nasıl var olabileceğinin aktarımının yapılmadığını söyler. Bu durum Karagöz oyunlarında da geçerli bir durumdur. Kadınların evlenmezse ne yapacağı söylenmez, ancak evlenince ne yapılacağı, nasıl davranılacağı açıklanır.

Babanın kızını evden uğurlamadan önce söylediği sözler, kadın olması ve yapması gerekenler üzerinedir. Kadın olduğu için zayıf olduğunu söyleyen baba, kızının bir otorite değişikliği yaşayacağını ve artık eşinin yönetiminde olacağını bildirir.

Canbazlar, *Cincilik* ve *Çeşme* oyunlarında aynı isimle yer alan ve perdede en fazla oyunlarda bulunan bekâr kız tipi Hacivat’ın Kızı’dır. Hacivat’ın Kızı adlı zenne, yer aldığı bütün oyunlarda babasından gizli iş çeviren, yalan söyleyen ve sevgilisi Çelebi ile gizli gizli görüşen biridir. Hacivat Kızı’nı oyunlar üzerinden anlatmak gerekmektedir.

Canbazlar oyununda 1. Zenne olarak perdeye çıkan Hacivat’ın kızı, yolda 1. Çelebi ile karşılaşır ve aralarında şu konuşma geçer:

1.Zenne: Canım efendim, ben sizleri gökte ararken yerde buldum. Tenezzülen bizim fakir-haneye gideriz, muhabbet ederiz.

1.Çelebi: Hayır efendim! Bendeniz sizin anladığınız delikanlılardan değilim.

1.Zenne: Ben bu gece sizi koyuvermem.

1.Çelebi: Bendeniz gidemem efendim. Bu yaşa geldim, zamparalık nedir bilmem, harama uçkur çözmedim.

Karagöz: (İçeriden) Çük deliğinden uydur.

1.Zenne: Efendim, ben size öğretirim Bir gecenin içinde sizi usta yaparım.

1.Çelebi: Ben bu sanatı öğrenirsem para kazanır mıyım?

²² Süs.

²³ Sevinçli.

²⁴ Sevinç, neşe.

²⁵ Yok etme, giderme.

²⁶ Bir işi iyi yapma.

1.Zenne: Bu sana öğrenilince her nereye giderseniz gecede üç, beş yüz kuruş para verirsiniz.
1.Çelebi: Ben öyle bir sanat öğrenmeliyim ki başka bir yere gidersem para kazanmalıyım.
1.Zenne: Haydi efendim, buyurun gidelim.
1.Çelebi: Ben başımdan korkarım.
1.Zenne: Rica ediyorum, gidelim efendim!
1.Çelebi: Bendeniz gidemem.
1.Zenne: Kuzum efendim, pederimin samur kürkü var, bu gece bizim fakir-haneye tenezzül buyrulursa haddim olmayarak kürkü size veririm.
1.Çelebi: Gidemem efendim.
1.Zenne: Cariyeniz size kul, köle olsun. Pederimin bir altın saati var, onu size takdim ederim.
1.Çelebi: Bendeniz üzerime düşmeyin!
1.Zenne: Gidelim efendim, ne arzu buyurlarsa fakir-hanede hepsi mevcut.
1.Çelebi: Ne kadar üstüme düşüyorsunuz!
1.Zenne: Pederimin bahçede incir ağacının dibinde gömülü kavanozun içinde yüz tane lirası var, onu da size veririm.
1.Çelebi: Kuzum sizin pederiniz kim? Ben tanır mıyım?
1.Zenne: Cariyeniz, Hacivat'ın kızı değil miyim?
1.Çelebi: Öyleyse bendeniz devlet-haneye²⁷ yarım saate kadar gelirim (Kudret 2013:268).

Hacivat'ın Kızı, Çelebi'yi eve davet etmektedir. Çelebi ise bu duruma “Ben sizin bildiğiniz erkeklerden değilim.” Diyerek cevap vermektedir. Bu durum mizahi yönden eleştiri olarak kabul edilebilir bir durumdur. Çünkü reel hayatta bu durum tam tersi şekilde işlemekte, erkek kadını eve davet ederken, kadın kendini naza çekerek “Ben sizin bildiğiniz kızlardan değilim.” Demektedir. Oyunun devamında Hacivat'ın Kızı'nın Çelebi'yi kandırmak için vermeyi vaat ettiği eşyalara bakıldığında “samur kürk, altın saat ve para”dır.

Kadınların erkeklerin maddi gücüne oranla kadının erkeğe saygı duyduğunu ve erkeğin parası miktarınca kadın üzerinde iktidar sahibi olabildiği “Karagöz'ün Karısı” başlığı altında işlenmiştir. Burada ise hayalî, bu durumu mizah malzemesi olarak kullanmakta, işleri tersine çevirip seyirciye sunmaktadır. Bu durumu gören seyirci bir yandan eğlenirken, bir yandan da kadın ve erkeklerin davranış farklılığını görebilmektedir.

Çeşme oyununda ise II. Zenne Hacivat'ın Kızı ile II. Çelebi çeşme başında sohbet etmektedir.

²⁷ Bir büyük kimsenin konağı, evi.

Hacivat'ın Kızı: Aman doğrusu vefasızlığın bu derecesi olmaz! Bir kerecik olsun cariyenizi aramıyorsunuz!

II. Çelebi: Meşguliyet mani olur, malum ya!

Hacivat'ın Kızı: Ha ha ha, güleyim bari! Bir zamanlar iffetimi çâk etmek²⁸ için pervaneler gibi etrafımda dolaşırken meşguliyetiniz hiç yoktu; velakin emelinizde muvaffak olduğunuzdan beri cariyenizi görmeye meşguliyetiniz mani oluyor, öyle mi? Doğrusu bu yalanınızın kubbesi pek çatlak oldu zannederim.

II. Çelebi: Rica ederim, merhamet ediniz! Zira bu sözlerim ayn-ı hakikattir²⁹. Bilirsiniz ki sizi bir dakika bile göremesem dünyalara sığamam.

Hacivat'ın Kızı: Her ne hal ise! Mademki cariyenizi seviyorsunuz, o halde bu akşam bende-haneye³⁰ buyurunuz! (Kudret, 2013:345)

II. Çelebi, gelemeyeceğini söyler. Hacivat'ın Kızı, babasının altın saati ile kösteğini II. Çelebi'ye hediye edeceğini söyler, ancak II. Çelebi kabul etmez. Hacivat'ın Kızı bu sefer babasının elmas yüzüğü ile altın tabakasını hediye edeceğini söyler, ancak II. Çelebi yine kabul etmez. Kız bu sefer babasının bahçede çömlekle incir ağacının altında sakladığı iki yüz lirayı da II. Çelebi'ye vermeyi teklif eder. II. Çelebi bu sefer teklifi kabul eder, nasıl eve geleceğiniz sorar. Hacivat'ın Kızı; “Efendim bendeniz buraya pederimle bir harar yollarım “yün yıkayacağım” diye. Siz de yarım saat sonra gelir hararın içine girersiniz; sonra pederim gelir, hararı arkasına alır eve getirir vesselam!” der (Kudret 2013:345-346).

Bu oyunda Hacivat'ın Kızı, Çelebi'ye sitem etmekte olduğu görülür. Çelebi, Hacivat'ın Kızı ile cinsel birlikteliği sağlayana kadar peşinde koşmuş, ancak istediği şeyi aldıktan sonra kızı aramaz sormaz olmuştur. Çelebi bu durumu kabul etmiyor olsa da, en değerli hazinesini kaybeden genç kız, erkeğin gözünde değersizleşmiş, bayağlaşmıştır. Toplumun izni olmadan bekâretini bir erkeğe veren kız, erkeğin gözünde değerini kaybetmiş, kötü kadın olarak görülmeye başlanmıştır.

Değersizleşen kız ise, bekâretini verdiği erkeğe sahip çıkmak, onu “öteki kızlara” kaptırmamak adına önce cinsel çekiciliğini kullanmaya çalışmakta, işe yaramadığı durumda maddi gücünü kullanmaktadır.

Cincilik oyununda ise Hacivat'ın kızı Zenne, oyunda adının Dilber olduğu verilir, Çelebi Tosun Bey ile sevgilidir. Dilber, Tosun Bey'e; “Efendim, cariyenizin

²⁸ Yırtmak.

²⁹ Gerçeğin ta kendisi.

³⁰ Kul evi, kulunuzun evi.

söylediğini lütfen kabul edin: Pederin bahçede dut ağacının sağ tarafında ceviz ağacının yanında gömdüğü altınlardan alıp size veririm, siz de ağırlık diye pederime gönderirsiniz, düğünümüz olur biter. Nerden duyacak? Duysa bile iş işten geçer.” Der. Tosun Bey bu teklifi kabul eder (Kudret 2013:317). Burada karşımıza çıkan Hacivat’ın Kızı ise babasının arkasından iş çeviren, evlenmek için babasının parasını bile çalabilecek biridir.

Karagöz oyunlarında yer alan bekâr kızların incelendiği bu başlıkta, perdenin farklı özelliklere sahip bekâr kızları perdeye yansıttığı görülmüştür. *Karagöz’ün Pelivanlığı / Ödüllü* oyunda yer alan Zenân Pehlivalar, kendine güvenen, alp kadın tipinin bir örneği olarak karşımıza çıkar. Banı Çiçek ile olan benzerliği, evleneceği insanı güreşle, kendisinin seçmek istemesi örnek davranış olarak perdeye yansımıştır. İkinci bir tip ise “ev kızı” tipidir. *Ferhad ile Şirin* oyunundaki Şirin ve *Hain Kâhya* oyunundaki Nafize bu tipin perdedeki yansımasıdır. Gelecekleri önce babaları, sonra da evlendikleri adamın yani kocalarının elindedir. Perdede olumlu olarak görülen bu iki tip, toplumun bekâr kızlara dair olan beklentisini karşılar. Evlilik hayatına dair olan geçiş töreninde dahi kadının ve erkeğin yerine yönelik verilen tavsiyelerde, kadının erkeğinden geride olması öğütlenir.

Perdenin aktardığı son tip ise, Hacivat’ın Kızı’dır. Bu tip diğerlerinden farklı olarak olumlu değil, olumsuz özellikleri ile perdede yer bulmaktadır. Babasına yalan söyler, erkekleri baştan çıkarır, evlilik dışı ilişki yaşar, sevgilisini evine alır, babasının parasını sevgilisine verir. Olumsuzlanan bütün tiplerin yansıması olarak perdeye yansıtılan Hacivat’ın Kızı, mizah malzemesi olma açısından oldukça güçlü bir yere de sahiptir.

4.1.2.6. Cârîye

Karagöz oyununda evlerde hanıma yardım etmesi için bir cârîyeler bulunur. Kılıç’ın verdiği bilgiye göre dadılar, c, zennelerin akıl danıştıkları, her zaman birlikte oldukları kişilerdir ve dadılar sokakta da hanımlarını yalnız bırakmazlar (Kılıç 2016:84).

Kanlı Nigar oyununda, Kanlı Nigar Karagöz'ü evin içine almaya çalışırken evde çeşit çeşit yemek olduğunu söyler. Meydanda sofrayı görmeyen Karagöz'e; "Yemekleri şimdi Hoşkadem³¹ getirir" (Kudret 2013:571) der.

Sahte Esirci oyununda Kasım Bey, ayda ancak birkaç gün evinde kalabilmektedir. Eşi evde yalnız kalmaktadır. Eşinin evde yalnız kalmaması için Karagöz'ü eve uşak olarak alır. Ancak yemek yapmak gerekmektedir. Karagöz; "Ben erkek, nasıl şey ederim! (Kudret 2011:872)" diyerek eve bir cariye satın alınmasını ister. Eve bir hizmetçi kadın almak için Karagöz ve Kasım Bey esir pazarına giderler. Orada Karagöz, Sümbül adlı bir esiri beğenir esirci Sümbül için "Çok terbiyeli, çok terbiyeli!" der, Kasım Bey'i de ikna eder. Esirci ile anlaşıp Sümbül'ü alırlar. Eve gelirler. Kasım Bey, evi ve karısını Karagöz ile Sümbül'e emanet eder ve gider.

Kanlı Nigar ve *Sahte Esirci* oyununda görülen cârîye, evin hanımına yemek, sofraya kurma gibi ev işlerinde yardımcı olması için alınan bir kadındır. Ancak cârîyelerin, sadece evin kadınlarına yardım etmesi için alınmadığını gösteren örneklere de oyunlarda rastlanılmıştır.

Kandiyoti'nin verdiği bilgilere göre, müminlerin dört kadına kadar evlenebilme ve cariyelerle çeşitlilik arama izni, cinselliğe beladan koruyucu bir yaklaşım getirerek şehvetin gemlenmesi girişimidir (2019:149). Bu duruma örnek olarak *Ağalık* oyununda Karagöz ağa olur ve kâhyası Hacivat'tan cârîye ister. Hacivat esir pazarından alıp geleceğini söyler. Zenne perdeye gelir Karagöz'ü bulur. Karagöz adının Cemâlifer olduğunu öğrendiği kıza önceki çalıştığı yerden ayrılma nedenini sorar:

Zenne: Ah, efendim orasını hiç sormayınız! Bizim bir küçük bey vardı.

Karagöz: Kaç yaşında?

Zenne: Efem yedi, sekiz, on, on bir, on iki, on üç, on dört.

Karagöz: Bu çocuk değil koskoca adam.

Zenne: Bir gün efem, hasta olmuş küçük bey. "—Aman Cemâlifer, yatağımı yap!" dedi. Cariyeniz de yatağını yaptım. Bir de baktım ki beyefendi yatakta tiril tiril titriyor; soğuk almış. Üstüne bir yorgan örttüm. "—Aman Cemâlifer, üşüyorsunuz, bir yorgan daha ört!" dedi.

Karagöz: Kızım yorganla ısınmaz o. Göğüs sobası'

Zenne: Baktım efendim, ne yapayım? Beyefendiye acıdım, "—Ne yapayım ilaç mı kaynatayım?" dedim. "—Aman Cemâlifer, koynuma gir!" dedi.

Karagöz: İşte ben sana evvel söyledim: Göğüs sobası, göğüs sobası!

Zenne: Efendim koynuna girdim, cârîyenize s..im s..im³² sarıldı.

³¹ Zenci halayık adı.

Karagöz: Sen de ona sarıl! Sen de ona sarıl!
Zenne: Baktım ki beyefendi ziyade titriyor.
Karagöz: O illet sârîdir. Sana geçmedi mi?
Zenne: “—Aman efem, bırak beni!” dedim. Bir de o aralık baktım ki, efem, bir yılan çıkmış, başladı katımsı dokunmaya.
Karagöz: O kör yılandır, sokmaz.
Zenne: “—Aman beyefendi, yılan çıktı!” diye haykırır haykırmaz, kapı açıldı. Bir de baktım ki kalfa: “—Seni hınzır kız!” dedi, “Senin burada ne işin var?” diye kolumdan tuttu, kapı dışarı attı.
Karagöz: Yılan seni sokmadı mı?
Zenne: Hayır efem! Ondan sonra cariyenizi sattılar.
Karagöz: Şimdi kısmet olursa ben alacağım seni. —Cemâlifer!
Zenne: Efem!
Karagöz: Sen diz ovmasını bilir misin?
Zenne: Bilirim efem.
Karagöz: Gel, şu dizlerimi ov! (*Cemâlifer dizlerini ovar.*) Kızım, azıcık daha yukarı! (*Kız, omzunu ovuyor.*) Azıcık aşağı kızım! (*Kız, Karagöz’ün dizlerini ovmaya başlar.*) Sen lakırdı anlamaz mısın?
Zenne: Canım efem, ne emrettiniz de yapmadım?
(...)
Karagöz: “Efendim” diyenin dilini seveyim (Kudret, 2013:96-97).

Eve alınan cariyenin, evin erkekleri tarafından “odalık” olarak kullanılması Karagöz metinlerine de aktarılmıştır. Erkeğin cinsellik ihtiyacını gidermek veya cinsel yönden tecrübesiz olan erkeğin tecrübe sahibi olmasını sağlamak amaçlı da satın alınan cariyeler, gündüzleri ev işlerine yardımcı kadın rolündeyken, geceleri erkeklerin yataklarına giren kadınlardır. Kandiyoti, bu durumu; cariyeye, insanlık ve cinsellik açısından aşağılanmanın en uç örneğiydi (2019:153) şeklinde açıklamaktadır.

İncelenen oyunlardan hareketle cariyeler oyunlarda farklı işlevlerde ele alınmıştır. Bunlardan ilki yardımcısı oldukları kadınların ev içindeki hizmetlerini görmek, ev işlerine yardım etmektir. İkincisi ise erkekler tarafından cinsel obje olarak kullanılmaktır. Hayalî bu durumu perdeye aktarırken mizahi bir eleştiri yapmış, cariyeye olarak satılabilen kadınların içine düştüğü durumları aktarmıştır.

4.1.2. Karagöz’de Mekânla İlişkili Olarak Kadın

Karagöz perdesi sınırları dâhilinde incelenebilecek olan mekânlar kamusal alan, pencere ve özel alandır. Ailenin yaşam alanı ve kamusal alanlar, mekân olarak değerlendirilmenin ötesinde cinsiyetlerin kullanımına göre işlevler edinmiştir.

³² Sıkım sıkım, sıkı sıkı, sımsıkı.

Kamusal alan (ev dışı), özel alan (ev içi) ve pencere (ara mekân) ayrımları, Evrim Ölçer Özünel'in *Masal Mekânında Kadın Olmak* isimli çalışmasında Anadolu masalları üzerine yapılan incelemede kullanılmıştır. Bu çalışmada da aynı kategorize sistemi kullanılarak inceleme, tespit ve tahliller yapılacaktır.

4.1.2.1. Karagöz'de kadın ve pencere

Karagöz oyunlarında bütün alan perdenin izin verdiği ölçüler dâhilindedir ve minimize edilmiş bir gerçek dünyayı kendine özgü anlatım ve aktarım tekniğiyle yansıtmayı hedeflemektedir. Bu minimize edilen mekânın biri de penceredir.

Pencere, özel alan ile kamusal alan arasında köprü vazifesi gören bir konuma sahiptir. Pencere hem dışarıdır, hem içeri. Hem ev içi mekânın güvenliği vardır, hem kamusal alanın özgürlüğü. Ancak pencereler kamusal alana açılmakla birlikte sınırlı bir iletişime izin verirler (Özünel 2017:55).

Pencere ve kadın ilişkisine gelindiğinde ise Karagöz oyunlarında kadın ve pencere ilişkisinin masallarda olduğu kadar yoğun olmadığı görülür. Masallarda kadın pencereden çıkar ve artık kamusal alanda kendine bir yol çizer. Ancak Karagöz metinlerinde kadınlar perdeye dahi kendi adlarıyla çıkmaz, Zenne adını alarak çıkar. Kadınların, Karagöz oyunlarında pencere ile ilişkilerinin az olma sebebi olarak, pencerenin kamusal alana çıkmak için bir aracı olması ve Karagöz oyunlarının yapı ve şekil özellikleri incelendiğinde tasvirlerin gerçek insan formunda çiziliyor olmasıdır. Pencerede en çok görülen tip Karagöz'dür. Ancak Karagöz, pencereye çıktuktan biraz sonra pencereden atlayarak kamusal mekâna gelir. Yani pencerede görünmek demek kamusal mekâna çıkmak demektir. Bu nedenle kadınların Karagöz oyunlarında pencere ile olan ilişkisi sınırlıdır.

Kadın ve pencere ile ilgili incelenen oyunlarda sadece *Hain Kâhya* adlı oyunda kadın ve pencere ilişkisi görülmektedir. *Hain Kâhya* oyununda Bey ve kâhyası Enver çiftlikte olan bitenle ilgili konuşurken;

Enver: “Efendim, dün akşam, yani dün gece saat altı³³ raddelerinde bizim Haydar aşağıki bahçe duvarının dibine yaslanmış, muttasıl³⁴ harem tarafına köşke doğru bakıyordu. Bendeniz de Haydar'a kendimi göstermiyerek duvarın

³³ Güneş battıktan sonra altı saat sonra, gece yarısı (Alaturka saate göre güneş batımında saat 12 sayılır).

³⁴ Ara vermeden, aralıksız.

yanına sokuldum. Bir de ne göreyim? Kerîmeniz³⁵ hanım köşkün penceresinden yarı beline kadar sarkmış, Haydar’la aşıkane hasbihal ediyorlardı. Evvela gözlerime, kulaklarıma inanmak istemedim. Teessürümden sabaha kadar gözlerime uyku girmedi.

Bey: Haydar haaa? Vay alçak vay! Ey sonra ne yaptın?

Enver: Ne yapacağım efendim? Haydar’ı tekdîr³⁶ ettim, yakasından tutup arkadaşların yanına götürdüm.

Bey: Aferin Enver! Berhudâr ol! Beni memnun ettin! Lakin Enver Ağa, benim kız afifedir³⁷ alel-husus³⁸ mahcubedir³⁹. Bunların görüşmelerine vasita olanı anlayabildin mi?

Enver: Onu da başkaca tahkîk ettim. Bu işe tavassut⁴⁰ eden bizim budala Karagöz’dür (Kudret 2013:444-445).

Bu oyunda genç bir kızın, evin güvenli alanları içerisinde kamusal mekândan bir erkek ile iletişime geçmesi durumu vardır. Bu durum dışarıdan bir göz tarafından görülmüş ve kızın üstündeki hâkim otorite olan “baba”ya haber verilmiştir. Bu haber verilme sonrasında baba, kızının kamusal alanla iletişim isteğinin önüne geçecek, kızını tekrar evin güvenli alanı içerisinde tutacaktır.

Karagöz oyunlarının kadın ve pencere ilişkisi için elverişli bir yapı, aktarım, icra ortamının olmayışı kadın-pencere ilişkisi sınırlı tutmuş, pencere ile kamusal alana çıkma özgürlüğünü erkeklere vermiştir. Pencere-kadın ilişkisi verilen tek örnekte de kamusal alan ile ilişki kurma çabası öğrenilmiş, engellenmiştir.

4.1.2.2. İç mekânda kadın

Karagöz oyunlarında “iç mekân” adlı bir mekân yoktur. Bu isimlendirmenin verilmiş olma sebebi ise oyunlarda sesin içeriden verildiği zamanlardır. Metinlerde Karagöz perdedeyken o esnada evde olan karısına seslenir ve karısının sesi parantez içerisinde “içeriden” şeklinde belirtilerek verilir. Metinlerde “içeriden” belirteci ile verilen kısımlar iç oyunlardaki bağlam da gözetilerek ev içi mekân olarak inceleme konusuna dâhil edilmiştir.

³⁵ Kız evlat.

³⁶ Paylamak.

³⁷ Namuslu.

³⁸ Özellikle.

³⁹ Utangaç kız.

⁴⁰ Vasita olmak, aracılık etmek.

Türk kültür dairesi içerisinde geçmişten günümüze Türk uygarlıkları incelendiğinde kadının evin sahibi olduğu görülür. Bu durumla ilgili Esma Şimşek (2016:11), “Ev ağası ile ev hanımı “aile”yi meydana getirir. Ancak evin sahibi kadındır.” Diyerek ev içi mekânın kadına ait olduğunu açıklar.

Çeşme oyununda Karagöz, karısından merdiveni ister (Kudret, 2013:336). *Kanlı Kavak* oyununda Karagöz, karısına baltayı sorar, Karagöz’ün Karısı evin içinde baltayı verir (Kudret, 2013:548). *Mandıra* oyununda Karagöz karısına seslenir ve küpün yerini sorar evden küpü ister (Kudret 2013:714). *Meyhane* oyununda Karagöz karısına zurnanın yerini sorar (Kudret 2013:751).

Yukarıda verilen oyunlarda ev içi düzenin kadına ait olduğu, erkeğin ev içi düzene karışmadığı, gerektiği takdirde evin hanımından istediği görülmektedir. Bu durum ev içi alanın hâkimiyetinin kadına ait olduğunu, mekânı kadının yönettiğini göstermektedir.

Kadınların ev içi alana dair hâkimiyeti sadece eşyaların düzenini kapsamaz. Aynı zamanda ev işleri de kadının sorumluluğunda görülmektedir. Donovan’ın (2016:321) verdiği bilgiye göre ise, kadınlar bilinen tarih boyunca çocuk yetiştirmek gibi ev içi işlerle uğraşırlar. Bu durum Karagöz metinlerinde de sıkça görülmektedir.

Karagöz’ün Esrar İçip Deli Olması adlı oyunda Karagöz, Hacivat ile birlikte esrar satmaya başlar. Esrarkeş Karagöz’ün evine gelir, esrar satın almak ister. Kapının önündeki Karagöz, evdeki karısına seslenip, rafın üzerinde kâğıda sarılı bir şey olduğunu ve onu getirmesini ister. Karagöz’ün Karısı; “Çocuğun bezini değiştiriyorum.” diye getiremeyeceğini söyler. Sonrasında; “Herif, süprüntülerini yayma orta yere! Toplayacak vaktim yok. Sabahtan beri ortalık temizlemeden canım çıktı. (Kudret 2013:598)” der.

Leyla ile Mecnun oyununda Karagöz ile Karagöz’ün Karısı içeriden konuşurlar. Karagöz’ün Karısı; “Bugün çamaşır yıkıyacak, tembellik edeceğine dağa çıkıp çalı çırpı topla” (Kudret 2013:667) der.

Karagöz’ün *Esrar İçip Deli Olması* ve *Leyla ile Mecnun* oyununda kadın, ev içi mekânın düzenini sağlayan olmanın yanı sıra çocuk bakımı, ev temizliği, çamaşır yıkamak gibi ev işlerini de üstlenmektedir. Burada dikkat çeken çamaşır yıkamak ev içi mekânda yapılacak bir iş olduğu için kadının sorumluluğunda iken çalı çırpı

toplamak kamusal alana ait bir iş olduğu için erkeğe ait görülmesidir. Kadın ve erkek arasında yapılan bu mekân aidiyetleri iki cinsiyet içinde kabul edilmiştir.

Berktaş'ın İmam Gazali'nin İhya ül-ulum id-din'den aktardığına göre (2016: 153), kadın kendine ait özel bölümde kalmalı, iğinin başından ayrılmamalıdır. Dama gereğinden fazla çıkmamalı ve damdan sağa sola çok fazla bakmamalıdır. Ayrıca komşularıyla da çok az konuşmalı, onların evine gitmemelidir.

Karagöz'ün Pehlivanlığı / Ödüllü oyununda Zenân Pehlivanlar ile Hacivat arasında geçen konuşma hem kadının hem de erkeğin mekânsal bilinç dünyasını aktarmaktadır.

Zenneler: Ben de pederim gibi pehlivan oldum. Zenân Pehlivanı diye birkaç diyarda nam kazandım. Pek çok memleketler gezdim hangisinde güleştim ise galebe çaldım. Her ne kadar olsa serde kadınlık var, artık bir yerde kalmak arzusundayım.

Hacivat: Doğrudur kızım size pek çok gezmek yaramaz.

Zenneler: Bir pehlivan ödülü varmış onu elde etmek için buraya kadar geldim.

Hacivat: O ödül benim elimde, size teslim etmek için bir müşkülât yok, fakat ben her bir diyara haber gönderdim, birtakım namdar pehlivanlar gelip bu meydanda güleşecek, hangisi galip gelirse ödüle sahip olacak, siz de kendinize güveniyorsanız, ödülün harem dairesini size vereyim, şimdilik oturun. İleride gelecek pehlivanlarla güleşmeye mecbursunuz kızım.

Zenneler: Pilavdan dönenin kaşığı kırılısın (Kudret, 2011:820).

Oyunun buraya kadar olan kısmında Zenneler, çok memleket gezmelerine karşın “Serde kadınlık var” diyerek artık sabit bir mekân istediklerini belirtmekte, Hacivat da çok gezmenin kızlara yaramayacağını söylemektedir.

Zenân Pehlivanlar, gittikleri yerlerde yiğitlik ile yaşayıp erkekleri yenen bir durumda olmalarına karşın ev içi mekân arayışındadırlar. Hacivat da bu arayışlarını haklı bulmaktadır.

Buraya kadar incelenen metinlerde kadının ev içi mekânda olması gerektiği, ev içinin kadının alanı olduğu düşüncesi hâkimdir. Ancak kadının ev içi mekânda olması kadının güvende olduğu anlamına gelmemektedir. Bu nedenle ev içi mekânın da kamusal alanla olan ilişkisinin denetimi erkek güvencesi altındadır.

Abdal Bekçi oyununda Karagöz'ü mahalleye bekçi yapan Tuzsuz Bekir, Karagöz'e görev olarak mahalleye yeni taşınan iki kadının evini gözetlemesini ve içeriye adam alırlarsa Karagöz'ün kendisine haber vermesini ister (Kudret, 2013:57).

Aşçılık oyununda Hanım, aşçılık yapan Karagöz'e bir toplantı için malzemelerini alıp evde yapılması şartı ile tatlı yaptırmak istiyor, ancak komşuları olan bir adam eve yabancı erkek girdiğini görürse dedikodu yapacağı için Karagöz'ü kadın kılığında eve sokmaya çalışır (Kudret, 2013:118-119).

Karagöz, *Bursalı Leyla* oyununda Bursalı Sarı Efe'yi eve alan Zenneleri Arnavutlara şikâyet eder ve akabinde Arnavutlarla birlikte kapıya dayanır. Bursalı Sarı Zeybek içeride diye evi yakmaya kalkışır. Zeybek dışarı çıkar, arkasında Arnavutlar var zanneden Karagöz Zeybek'e efelenir. Arnavutları görmeyince geri çekilir (Kudret 2013:232).

Abdal Bekçi, *Aşçılık* ve *Bursalı Leyla* oyunlarında görülen durum, ev içi mekânın kadına ait olmasına karşın bu aidiyetin erkeğin izin verdiği sınırlar dâhilinde olabileceğidir. Toplumun akrabalık bağı ya da nikâh bağı ile izin vermediği yabancı bir erkeğin ev içi mekâna girişi erkeğin denetimine tabiidir.

Ev içi mekânın düzeni kadına aittir. Erkek ev içi düzene karışmaz. Evin içindeki çocuk bakımı, evin temizlik ve düzeni kadına aitken, dışarı ile bağ gerektiren, odun kırmak gibi, işler erkeğe aittir. Kadın ev içi alanın sahibi olmasına karşın erkeğin izin verdiği ölçüde eve dışarıdan misafir kabul edebilir.

4.1.2.3. Kamusal alanda kadın

Karagöz oyunlarında kamusal alan olarak belirlenen yer perdenin önü, yani izleyicilerin görebildiği kısımdır. Zenne başlıklı bölümde açıklanan, ancak bu başlık altında daha ayrıntılı şekilde ele alınacak olan bu bölümde kadının kamusal alana hangi şartlar altında çıktığı ya da çıkabilir hale geldiği metinler üzerinden örneklendirilerek verilecektir.

Kadın, kamusal alana kendi adı ile çıkamamakta, ancak “zenne” adını kullanarak çıkabilmektedir. Ev içi mekân başlıklı bölümde tespit edildiği üzere kadın daha çok ev içi alana ait görülmektedir. Bunun nedenlerinden ilki ev içi alanın güvenilir ve korunaklı kabul edilmesi, kamusal alanın ise tehlikelere açık, güvenilmez kabul edilmesidir.

Donovan'ın verdiği bilgiye göre kamusal alanı ahlak dışı olarak tasvir eden ilk kişi Machiavelli'dir (Donovan,2016:67). Kamusal alanın güvenilmez ve ahlak dışı

olması ve bu nedenle kadının kamusal alana yanında eril otorite olmadan çıkması ahlaksız kabul edilmektedir.

Kamusal alanın kadın için ahlaksız kabul edilmesini Songül Çek (2014:36), erkeklerin kamusal alandaki kadınlara karşı daha zayıf, özel mekândaki eşe karşı ise daha güçlü olmasına bağlar. Kamusal alandaki kadının erkek fantezilerinin odağı halindeyken, ev içi mekândaki kadın, soyun devamını sağlayan kişidir.

Donovan ve Çek'in söylediklerinden hareketle, erkeklerin kadının kamusal mekâna çıkmasını ahlaksız olarak görmesi ve kendi eşlerini kamusal mekândan kısıtlama sebebi olarak kendisine ait olan kadının diğer erkeklerin fantezilerini süslemesini istememesi olarak görülmektedir.

Karagöz oyunlarında kamusal mekâna çıkan kadınların Zenne adıyla çıktıkları daha önce söylenmiştir. Ancak Zenne adıyla çıkan kadınların da kamusal alana çıkmaları tamamen serbest değildir. Bu duruma örnek olarak, *Aşçılık* oyununa Zenne kılığındaki Hanım, kamusal mekânda yaşamakla rahat dolaşabiliyor ve lokantada yemek yiyebiliyor. Ancak abisi bilmiyor ve sokakta gördüğünde “Sende hiç utanma arlanma yok mu? Annenden habersin sokağa çıkıyorsun? Der (Kudret, 2013:120).

Bursalı Leyla oyununda ise Zenneler Bursa'dan İstanbul'a taşınırlar. Bursalı Sarı Efe de onların peşinden İstanbul'a gelir. Onları bulduğunda;” Ulan kahpe nalları! Siz buraya geliyorsunuz da bize haber yok, öyle mi?” der (Kudret 2013:230).

Aşçılık ve Bursalı Leyla oyunlarında görülen durum kadın dışarı yaşamaklanıp çıkabiliyor, ancak bu duruma aile fertlerinin rızası yok. İkinci oyunda ise kadınlar haber vermeden mekân değişikliği yaptığında ahlaksızlıkla suçlanıyor. İki durumda da kadının eril güce haber vermeden mekân değişikliği yapması ve sonucunda “ahlaksız” damgası yemesi durumu söz konusudur.

Kamusal mekâna çıkan kadını için örtünme gereklidir. Göle (1991:138), örtünmenin Müslüman kadının kamusal alana çıkışını sağladığını, örtüdüğü zaman dışarıda olsa da “içeri”de, mahrem dünyada kaldığını söyler.

Kadını dış dünyadan tecrit etme, örtünmeye zorlama yoluyla korumaya çalışan Müslüman toplumlarda erkeğin amacının “tohumunu korumak”tır, bu nedenle de erkek kendisine ait olan kadını denetler (Berktaş,2016:65).

Bu duruma Karagöz oyunlarında da rastlanılmaktadır. *Tahir ile Zühre* oyununda Zühre'nin Babası, dışarı çıkmak için karısını da Karagöz'e çağırır. Ancak Karagöz'ü; "Hanıma söyle başına kelle-püşunu⁴¹ örtün de gelsin! (Kudret 2011:1021)" şeklinde tembihler. Bu oyunda erkek, kendisine ait olan karısını kamusal mekânda yabancı erkeklerin ahlaksız bakışlarından korumak için örtünmeye zorlar.

Karagöz oyunlarında örtünmeden sokağa çıkmak, "ahlaksız" görülen kadınların yapacağı davranışlardan biridir. *Çeşme* oyununda Hacivat'ın Karısı, Karagöz'ün Karısı için; "O mıymıntı musibet çene kavafı herifin karısı olacak yelloz şıfıntı musibetin her gün pudra, düzgünleri, allıkları sürüp sürüp de sokaklarda türlü türlü rezalet ettiğini herkes görüyor" (Kudret 2013:327-328). Der.

Çeşme oyununun devamında Karagöz, karısının onu aldatıp aldatmadığından emin olmak için karısına şehir dışına gittiğini söyleyerek evin tavan arasına saklanır. Karagöz gider gitmez karısı; "Şükür kocam evden gitti gideli merakım kalktı. Rastıklarımı çekeyim, düzgünümü süreyim, sürmelerimi çekeyim, giyineyim kuşanayım, sokağa çıkayım, kendime münasip bir zampara bulayım, kocamın canı için eğleneyim." Der. Kocasının şehir dışına gittiğini fırsat bilerek 1. Çelebi'yi gece eve çağırır (Kudret 2013:344-345).

Tahir ile Zühre oyununda Zühre'nin Annesi dışarı çıkmadan önce hazırlık yapmaya başlar. Nazar boncuğunu arar, bulamazsa ona nazar degeceğini söyler, pudra ve allık kullanır. Zühre'nin Annesi sokağa çıkınca Karagöz'e herkesin güzelliğinden dolayı yüzüne baktığını söyler (Kudret 2011:1024).

Çeşme oyununda Karagöz'ün Karısı'nın makyaj yaptıktan sonra dışarı çıkması, kocası evde yokken eve zamparalık amaçlı erkek alması ahlaksız bir kadın tipini göstermektedir. Nitekim bu durum komşusu olan Hacivat'ın Karısı tarafından görülmüş, dillendirilmiş ve ayıplanmıştır. *Tahir ile Zühre* oyununda ise Zühre'nin Annesi, makyaj yapar, dışarı çıkar. Çok güzel olduğu için erkeklerin ona baktığını söyler.

⁴¹ Baş örtüsü.

Kadının kamusal mekânda örtünmesi hem kadının hem erkeğin “ahlak”ını korurken, kadının kamusal mekâna örtünmeden ve makyajlı çıkması kadının ahlak seviyesindeki düşüklüğü göstermektedir.

Donovan, namus konusunda kadın ve erkek için ayrı kuralların olduğunu, kadınlar için “ayıp” sayılan davranışlardan (özellikle cinsel suçlardan) erkeklerin muaf olduğunu söylemektedir (Donovan, 2016:32).

Kadının kamusal mekânda özgürce dolaşamayacağı, belirli kısıtlamalara tabii olduğu ve bu kısıtlamalara uymazsa “ahlaksız” olmak ile suçlanmaktadır. Ancak kadınların kamusal mekânda suçlanmadan dolaşabileceği durumlar da vardır. İncelenen oyunlarda kadınların perdeye “Zenne” ismiyle çıktığı, bu ismi almasına rağmen belirli kısıtlamalara tabii olduğu yukarıda incelenen metinlerde görülmüştür. Ancak *Cazular*, *Ferhad ile Şirin*, *Leyla ile Mecnun*, *Salıncak* ve *Tahir ile Zühre* oyunlarında kadının kamusal mekânda “Zenne” adını almadan, kendi ismiyle perdeye çıktığı görülür.

Leyla ile Mecnun oyununda Leyla’nın Annesi, Leyla’nın Dadısı kendi tasvirleri ve isimleriyle perdeye çıkarlar. Ancak perdeye çıktıklarında yanlarında Leyla’nın Babası vardır ve kadınlar perdede iken hiç konuşmazlar. Sesleri sadece içeriden gelir (Kudret 2013:674-689). Bu oyunda görülen durum, kadının otorite olarak bildiği eril güç yanında ise kamusal mekânda belirli davranış kurallarına uyarak kendi adı ve tasviriyle var olabileceğidir. Bu davranış kurallarından biri de eril güç varken konuşmamaktır.

Cazular, *Ferhad ile Şirin*, *Salıncak* ve *Tahir ile Zühre* oyunlarında kendi adıyla perdeye çıkan kadınlar ise kocakarı olarak adlandırılan yaşlı kadınlardır. Cinsel işlevini kaybeden, yani cinsel yönden işlevsiz hale gelen kadına kamusal mekânda rahatça dolaşabilme özgürlüğü verilmiştir.

Karagöz metinlerinde kadının kamusal alandaki hareket sınırlılığının incelendiği bu bölümde, kamusal alanın kadın için tehlikeli ve ahlaksız bir yer olduğu anlayışı hâkimdir. Bu nedenle kadın kamusal alana yalnız çıkmamalı, çıktığı takdirde “ahlaksız”lık ile suçlanmaya hazır olmalıdır. Kamusal mekâna çıkacak olan kadın bu suçlamalara maruz kalmamak adına örtünmelidir. Çünkü örtünmek, dışarıdayken bile içeride olmaktır. Kadının makyaj yapması ise kadının ahlaksız işler

yapacağının göstergesi durumundadır. Kadın makyaj yapıyorsa fettan kadındır ve ahlaksız davranışlar sergileyebilir mesajı verilmektedir.

Kadınların perdeye rahat çıkabildiği iki durum vardır. Bunlardan ilki kamusal alanda konuşmamak şartıyla eril gücün hâkimiyetinde perdeye çıkabilir. İkinci durum ise kadının cinsel işlevini yitirmiş olması durumudur. Kadın cinsel yönden işlevsiz hale gelmiş, artık erkeklerin ilgi odağında değilse kamusal mekân kadın için serbestleşmiş demektir.

4.1.3. Karagöz’de Güzellik Algısı ve Dış Görünüş Bağlamında Kadın

Bir önceki başlıkta kadının mekânsal olarak yeri incelenmiş ve araştırma sonuçları tahlil edilmiştir. Bu başlıkta ise Karagöz metinlerinde geçen kadınların güzellik algıları ve dış görünüşleri üzerinde durulacaktır.

4.1.3.1. Kadımla ilgili ifadeler

Kadımla ilgili ifadeler, kadınların yaşları, medeni durumları, anne olmaları ve dış görünüşleri ile ilişkili bir durumdadır. Bu nedenle sırasıyla genç kızlar, evli ve evli olmayan kadınlar ve yaşlı kadınlar ile ilgili metinlerde kullanılan ifadeler sırasıyla verilecektir.

Tahir ile Zühre oyununda Zühre’nin Babası, kâhya olarak işe aldığı Karagöz’e kızı Zühre’nin nerede olduğunu sorar. Sorarken kızı için; “duhter-i pâkîze⁴² (Kudret, 2011:1017)” ifadesini kullanır. Henüz bekâr bir genç kız olan Zühre’ye bekâreti, koruması gereken namus, seslenir ifadelerinde kendine yer bulmuştur.

Evli kadınlar için kocalarının seslenmesi ve başka erkeklerin seslenmesi farklı sesleniş ifadeleri doğurmuştur. Öncelikle eşlerin hanımlarına sesleniş şekilleri incelendiğinde; *Bahçe* oyununda Karagöz, Hacivat’ın karısı için “koca çomar” ifadesini kullanır (Kudret, 2013:129).

Ortaklar oyununda Karagöz, karısı 1.Zenne’ye “Osuruklu karıcığım” diye seslenir (Kudret, 2011: 792). *Abdal Bekçi* oyununda Hacivat karısına, “İşvebâzım nâzenînim” (Kudret, 2013:49) şeklinde seslenir. *Sahte Esirci* oyununda Kasım Bey karısına, “hanım, kadınıml (Kudret, 2013:865-886) şeklinde seslenir.

⁴² Temiz, lekesiz kız.

Yukarıda verilen ifadelerle göre evlilik hayatında sorun yaşamayan erkekler, eşlerine güzel sözlerle hitap ederken; maddi sorunlar ve iktidar mücadelesi yaşayan, Karagöz ve Karagöz'ün Karısı gibi, erkekler eşlerine hakaret içeren sözler söylemektedir.

Yabancı bir erkeğin başka bir erkeğin karısı için söylediği sözler daha çok çeşitlilik göstermektedir. Buna örnek olarak *Ağalık* oyununda Hacivat, evde kadın olup olmadığını öğrenmek için Karagöz'e; "Sizin evde tâife-i nisâdan⁴³ kimse yok mu?" der. Sonra "odabaşı⁴⁴" yok mu? Der. Sonra "kaşık düşmanı" yok mu der. Karagöz "kaşık düşmanı" ifadesinden fareleri anlar, ancak Hacivat fare değil "bacı⁴⁵" yok mu? Der (Kudret, 2013:74-75). *Sahte Esirci* oyununda Kasım Bey, Karagöz ile konuşurken Karagöz'ün hanımı olup olmadığını öğrenmek ister. Bunu öğrenmek için; "Familyanız var mı?", "Zevceniz var mı?" sorularını sorar, ancak Karagöz ile anlaşamazlar. Kasım Bey nihayetinde; "Yani saçı uzun kimse yok mu?" şeklinde sorar. Karagöz bu soruyu anlar ve cevap verir (Kudret 2011:870).

Bahçe oyununda Karagöz Hacivat'ın evine gelir ve Hacivat'ın Karısı'na Hacivat'ı sorar. Hacivat'ın Karısı; "O senin gibi terbiyesizlerle görüşmez!" der. Hacivat, karısının bu sözü üzerine sinirlenen Karagöz'e; "Aman bilâder, hiddet etme, onlar saçı uzun, aklı kısa cahillerdir, her söyledikleri söze ehemmiyet verilmez." Der (Kudret 2013:129).

Karagöz metinlerinde yapılan tarama sonucunda kadınla ilgili ortaya çıkan ifadeler arasında toplumda sıkça kullanılan ifadelerle de rastlanılmaktadır. Bunlardan biri "kaşık düşmanı"dır. Kaşık düşmanı, yaşanan maddi sıkıntılar nedeniyle eve maddi getiri sağlamayan kadına yüklenen bir değerdir. Özellikle eski dönemlerde evlenen çiftin ayrı eve çıkma durumu olmadığı zamanlarda eve yeni gelen kadın, sofraya konacak yeni bir kaşık demektir. Bu neden kadınlar kaşık düşmanı olarak adlandırılmıştır (Abdurrezzak, 2018:7).

Kadın için ayrıca aile, zevce gibi ifadeler kullanılmış olsa da özellikle anlaşılma gibi yapılmakta "saçı uzun", "saçı uzun aklı kısa" denildiği zaman soru anlaşılmaktadır. "Saçı uzun aklı kısa" Türk Dil Kurumu'na ait Deyimler ve

⁴³ Kadınlar, kadın tâifesi.

⁴⁴ Evin kadın başkanı, karı, eş

⁴⁵ Abla, karı, eş, Karagöz karısına hep abla diye seslenir

Atasözleri Sözlüğünde (<https://sozluk.gov.tr/?q=&aranan=> Erişim tarihi: 14.06.2020), “kadınları aşağılamak için kullanılan bir söz” olarak açıklanmaktadır. Nitekim Hacivat cümlesi “Onlar saçlı uzun aklı kısa cahillerdir” diye tamamlayarak kadınları aşağılayıcı bir ifade kullanmıştır.

Çeşme oyununda Hacivat, Karagöz’e karısının başka erkeklerle görüştüğünü anlatmaya çalışır. Hacivat, “Bahçedeki meyveyi eller koparıyormuş.” Der. Karagöz anlamaz. Bu kez, “Yârini agyâr⁴⁶ sarıyormuş.” Der. Karagöz yine anlamaz. Bu kez, “Bülbülün başka bahçede çitat çitat ediyormuş.” Der. Karagöz bunu da anlamayınca Hacivat; “Canım senin karın aşifte olmuş.” Der. Karagöz yine anlamaz. Hacivat bu sefer, “Birader, senin anlayacağın: Karın orospu olmuştur.” der (Kudret 2013:329).

Hacivat, Karagöz’ün Karısı’nın ahlaksız davranışını Karagöz’e anlatmaya çalışırken öncelikle teşbih yaparak anlatmaya çalışır. Kadını önce bahçedeki meyveye, ardından bülbüle benzetir. Ancak bu naif benzetmeleri anlamayan Karagöz karşısında “aşifte” ve nihayetinde “orospu” kelimeleri ile olayı tüm açıklığı ile anlatmak durumunda kalır. Burada dikkat edilmesi gereken kadının erkeğin bahçesindeki bir meyveye benzetilmesi ve kadının bülbül olarak teşbih edilip başkasının bahçesine gittiğidir. Tohum ve toprak metaforunun yoğun bir şekilde işlendiği bu benzetmede, kadının toprak olması, meyve vermesi baskın bir biçimde görülmektedir.

Bursalı Leyla oyununda Bursalı Sarı Efe, Bursa’dan İstanbul’a sevgilisini bulmak için gelir. Karagöz kimi aradığını sorduğundan Efe; “Bursa’da çamurluğum⁴⁷ vardı, Leyla.” Der (Kudret 2013:230). Bursalı Leyla, evli değildir. Bu nedenle perdede ahlaksız görülen kadınlar arasında yer alır. Nitekim Efe’nin kullandığı “çamurluk” ifadesi, metres anlamına gelmektedir. Kadını “sevgili” olarak değil, statüsünün düşürmek amaçlı “çamurluk” olarak ifade etmiştir. Prof. Dr. Halil Ersoylu’nun *Türk Argosu Üzerinde İncelemeler* adlı kitabında “çamur kuruyunca gel”, “saha çamurlu”, “hava yağmurlu saha çamurlu” başlıklarına açıklama olarak adetli kadının cinsel ilişkiyi reddettiğini anlatırken “çamurluk” başlığı, “incik, baldır, bacak” anlamına gelmektedir (Ersoylu, 2004:114). Ancak Bursalı Leyla oyunundaki

⁴⁶ Başkalı.

⁴⁷ Sevgili, metres.

bağlam düşünüldüğünde “çamurluk” başlığında verilen açıklamanın bağlamsal anlamı karşılamadığı görülmektedir.

Kadınla ilgili ifadeler, kadının statüsüne göre değişmektedir. Bekâr kızların bekâretini belli eden, temizliğini anlatan ifadeler kullanılmıştır. Evli kadınlara karşı kocalarının kullandığı ifadeler ev içi huzurla ilişkilendirilmiş, özel alandaki sorunsuz yaşam erkeğin ifade şekillerine de yansımıştır. Evde bulunan eşi anlatmak için “kaşık düşmanı”, “saçı uzun” gibi ifadelerin kullanıldığı da görülmüştür. Buna ek olarak evlilik dışı ilişki yaşanan kadın “çamurluk” şeklinde anlatılmıştır.

4.1.3.2. Erkek ağzından kadının dış görünüşü

Karagöz metinleri, hayalilerin cinsiyeti münasebetiyle eril düşüncenin ürettiği ürünlerdir. Bu eril düşüncenin kadının dış görünüşünün erkek zihniyetindeki yansımalarının aktarıldığı oyunlar incelenmiştir. Bu incelemede genç, bâkire kızlar ile evli, orta yaşlı kadınların erkek ağzından anlatılışında farklılıklar olduğu görülmektedir.

Genç bâkire kızların fiziği anlatılırken sağlıklı ve cinsel açıdan çekici anlatılır (Özünel 2017:66). Genç kızların fiziklerine dair olumsuz bir anlatıma denk gelinmeyen Karagöz oyunlarında, *Ferhad ile Şirin*, *Hain Kâhya* ve *Leyla ile Mecnun* oyunlarında genç bâkirenin bedeni erkek ağzından anlatılır.

Ferhat ile Şirin oyununda Hacıvat Karagöz’e Şirin’i anlatmaktadır: “Karagöz, Şirin deyip de geçiverme! Göv-ela⁴⁸ göz, çekme burun, hokka ağız, çene zenehdân⁴⁹, bir karış gerdan, sîm pâzûlar⁵⁰, pembe göğüs, endam aynası gibi karın, turunç gibi memeler, ayva göbek.” Diye anlatınca Karagöz, “Çok methettin köpoğlu köpek!” (Kudret 2013:411).

Hain Kâhya oyununda Karagöz, Zenne Nazife için; “Lakin Nazife Hanım’a da Allah için diyecek yok! Kara kara gözler, uzun uzun kirpikler, püskürme benler, tombul tombul bilekler, daha neler neler! (Kudret 2013:457).

Leyla ile Mecnun oyununda da Hacıvat Karagöz’e Leyla’yı anlatmaktadır: “Kızcağızın adı Leyla idi. Tanrı onu özenmiş de yaratmıştı. Onu göre en erişkin akıl

⁴⁸ Gök ela, mavi-yeşil ela.

⁴⁹ Çene (Burada çenenin sıfatı gibi kullanılmış).

⁵⁰ Gümüş kollar.

bile uçar giderdi. Kızcağızı görme, afet-i devran, zamanın en güzeli, lepiska saçlar topuğuna kadar, bir gören bir daha görmek ister. Kızcağız güldükçe güller açar, ağladıkça inciler dökülürdü” (Kudret 2013:670).

Ölçer Özünel, bir erkek tarafından yapılan “güzel kız” tanımının, kadının doğurganlığıyla bağlantılı olarak ön plana çıkarılanın cinsel çekiciliği (2017:67) olduğunu söyler.

Yukarıda incelenen üç oyunda bâkire kızın fiziksel özellikleri anlatılırken doğurganlığına vurgu yapacak uzuvları ön plana çıkarılarak anlatılmıştır. “Pembe göğüs”, “turunç gibi memeler”, “ayva göbek”, “tombul tombul bilekler” genç bâkirenin cinsel yönden kusursuz ve doğurgan olduğunu pekiştiren betimlemelerdir.

Erkeklerin ağzından evli ve orta yaşlı kadınların fiziksel görünimleri anlatılırken bâkire kızlardan oldukça farklı ele alınır. Buna örnek olarak *Büyük Evlenme* oyununda Karagöz ve karısı kavga ederler bunun üzerine Karagöz, karısına; “Baksana saçın basmacı faturası gibi on türlü renge girmiş! İhtiyar olmuşsun, tazesine bakalım!” der (Kudret 2013:247).

Tahir ile Zühre oyununda Zühre’nin Annesi, Karagöz ile dışarı çıkmıştır. Zühre’nin Annesi, çok güzel olduğu için herkesin ona baktığını, güzelliğin başa bela olduğunu söylemektedir. Karagöz, Zühre’nin Annesine; “Yanlıştın var. Vakitsiz maskaralar çıkmış diye bakıyorlar. Sizin burnunuzu görüyorlar da suratınıza maske taktınız zannediyorlar.” Der. Zühre’nin Annesi; “Benim burnuma “çekme burun” tabir olunur. Benim gibi güzel de hiç sokağa çıkmasın, beni gören bayılıyor.” Deyince Karagöz; “Herkes korkusundan bayılıyor. Seni gören gulyabani zannediyor. (Kudret 2011:1024)” der.

Tahir ile Zühre oyununun devamında Karagöz, Zühre’nin Babası ve Zühre’nin Annesi konuşmaktadır:

Zühre’nin Babası: Karagöz, bugünlerde hanımın pek güzelliği var. İsabet-i ayna uğrayacak. Birkaç tane kur karanfil çatlatalım.

Karagöz: Birkaç kuru karanfil çatlatacağımıza hanımın burnunda bir nüsha fişeği patlatsak daha iyi olur. Hanımı bu sene tebdil-i hava için Moda’ya götürelim. Moda karşısına hanımı yüz üstüne yatırırız, üste de toprak örteriz orası liman olur. Bazı fırtınaya tutulan kayıklar liman gibi orada gizlenirler; iki burun karşı karşıya olur (Kudret 2011:1028).

Evli ve orta yaşlı kadınlar cinsel işlev ve çekiciliklerini ya kaybetmişlerdir ya da kaybetmek üzeredirler. Bu nedenle erkek ağzında genç bâkirelerde bahsedilen fiziksel güzelliklerin yerini kusurlar almıştır. Karagöz'ün, karısının yaşlanması üzerine “İhtiyar olmuşsun, tazesine bakalım!” sözü ise cinsel işlevi yitiren kadının artık erkeğin gözünde değersizleştiğini göstermektedir. Bunun akabinde orta yaşlı kadının kendini beğenmesi, güzelleşme çabası komik görülmekte, mizah malzemesi olarak perdeye yansımaktadır.

Kadınların yaşları, bekâreti, cinsel işlev durumu erkeklerin kadınların bedenleri hakkındaki söylemleri üzerinde etkili olmuştur. Genç bâkireler hakkında daha cinsel açıdan çekiciliği ve doğurganlığı üzerinde durulurken, cinsel yönden işlevsizleşmeye yakın dönemde olan orta yaşlı kadınlar fiziksel kusurları ile anlatımlı ve mizah malzemesi olarak kullanılmıştır. Ancak bâkire kızların bedenleri mizah malzemesi olarak ele alınmamış, değerli görülmüştür.

4.1.3.3. Karagöz oyununda kadın aklı

Kadın ve akıl ilişkisini ve bu ilişkideki erkeğin rolünün inceleneceği bu başlıkta yapılan metin taraması sonucunda iki farklı durum ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki erkeğin kadının aklını, düşünme sistemini beğenmeyip kadını aşağılaması; ikincisi ise kadının erkeğe özel alanda akıl verip kamusal alanda erkeğin davranışlarını kontrol altında tutabilmesi durumudur.

Bu duruma Karagöz metinlerinden örnekler vermek gerekmektedir. *Bahçe* oyununda Karagöz Hacivat'ın evine gelir ve Hacivat'ın Karısı'na Hacivat'ı sorar. Hacivat'ın Karısı; “O senin gibi terbiyesizlerle görüşmez!” der. Hacivat, karısının bu sözü üzerine sinirlenen Karagöz'e; “Aman bilâder, hiddet etme, onlar saçı uzun, akli kısa cahillerdir, her söyledikleri söze ehemmiyet verilmez.” Der (Kudret 2013:129).

Cazular oyununda Zenne, Çelebi'ye ceza vermek için ninesinden yarın ister. Cazu ninesi de Çelebi'nin başının şeklini değiştirir. Ancak buna dayanamayan Zenne ninesinden tekrar düzeltmesini ister. Bu duruma çok kızan Çelebi, aynı şeyi kendi cazu ninesinden ister ve Zenne'nin başı eşek olur. Daha sonra Çelebi Zenne'nin yanına gider ve; “Dünyada intikam almak herkes için değildir. “Edene etmek her

kişinin kârıdır, edene etmemek er kişinin kârıdır!” fehvâsı⁵¹ pek doğrudur. Gerçi evvelce o bana yaptı, ben ona yapmamalıydım. “Niçin?” dersin: O “taife-i nisâ nâkısât-ül-akıl”⁵². (Kudret 2013:296-297)” Der. Gidip cazu ninesinden dip cazu ninesinden Zenne’yi düzeltmesini ister.

Abdal Bekçi oyununda ise Karagöz’ün bekçi olduğunu duyan Karagöz’ün Karısı Karagöz’e, “Sen kendini muhafaza edemiyorsun da, başka yeri muhafaza edecek, gözetleyecek, heyhât!” der. Karagöz ise; “O senin bileceğin şey değil.” Der (Kudret, 2013:57).

Bahçe oyununda görülen durum Hacivat’ın arkadaşının gözünde “karısının lafından çıkmıyor” imajı oluşturmamak için Karagöz’e gelip karısı hakkında “Onların saçı uzun akli kısa cahillerdir, söyledikleri söze ehemmiyet verilmez” der. *Cazular* oyununda ise Zenne’den intikam almanın doğru olmadığını düşünen Çelebi, buna gerekçe olarak kadınların aklının eksik olmasını gösterir. *Aptal Bekçi* oyununda ise Karagöz, karısının dominant sözleri karşısında iktidar kaybına uğramamak ve üstünlük göstermek için karısının “kadın”lığını kullanmış ve akıl yoksunluğu ile üste çıkmıştır.

Lyoyd’a göre (2015:112), kadının erkekler aracılığıyla siyasi yaşamı etkilediği ve erkeklerin kamusal alana kadın tarafından yönlendirilen bir akıl taşır. Bu durum ile örneklere incelenen Karagöz metinlerinde de rastlanılmaktadır.

Kırınlar oyununda Karagöz hasta numarası yapar. Hacivat, Karagöz’ü aşağı getirmek için onun için alışveriş yapıyormuş gibi konuşur. Karagöz, Hacivat’ın yaptığı alışverişini kendine almak için aşağı indiğinde Hacivat, “Hiiiç!” der gider. Karagöz eve gelir, karısına “Hacivat beni aldattı.” Diye başından geçeni anlatır. Karagöz’ün Karısı; “O seninle eğlenmiş, sen de onu aldat. ” O afyon budalasıdır. Sen de git yalandan muhallebi sat; o da inanır gelir, sen de “Hiiiç!” der, eve gelirsin.” Der. Karagöz de Hacivat’ı aldatmak için, muhallebi satmaya çıkar. Ancak Hacivat, Karagöz’den önce “Hiiiç!” deyip kaçır. Karagöz tekrar eve gelir, olanları karısına anlatır. Karısı; “A kaz kafalı ben sana öyle mi tarif ettim? Önce sen “Hiiiç!” deyip kaçacaktın. Haydi bu sefer de revani sat” der. Karagöz bir türlü “revani” diyemez.

⁵¹ Anlam, kavram.

⁵² Kadın kısmının akli eksiktir.

Karagöz'ün Karısı, Karagöz'ü önüne oturtup heceleyerek “revani” demeyi öğretir (Kudret 2013:636,638).

Bu oyunda görülen, kadının kocasının kamusalda başka bir erkek tarafından alt edilmesine razı olmama ve kocasına yapacaklarını anlatarak kocasının itibarını kurtarma çabası olarak görülebilir.

Orman oyununda Karagöz iş aramaktadır. Bunun üzerine Karagöz'ün Karısı, Karagöz'e iş önerisinde bulunur:

Karagöz'ün Karısı: Bizim kapının önünden gelen geçen eksik olmaz. Orada kahvecilik etsen olmaz mı?

Karagöz: Pekâlâ olur, karı, iyi hatırına geldi. Ben de yaparım.

Karagöz'ün Karısı: Hazır evde kahve takımı var, eskiden kalma.

Karagöz: Yaptım gitti. Sen bana bir eski fesim vardı, onu veriver! Eski urubalarım vardır, onları da ver!

Karagöz'ün Karısı: Al bakalım, giyiver!

Karagöz: Nasıl abla, yaraştı mı?

Karagöz'ün Karısı: Güzele ne olsa yaraşmaz (Kudret 2013:766)!

Ters Evlenme oyununda ise Çelebi, Hacivat'ı zorlayarak sarhoş ağabeyine uygun bir kız bulmasını söyler. Ancak Hacivat, kimsenin kızının başını yakmak istemez. Ne yapacağını düşünürken; “Ben şimdi kimin kızının başını ateşe yakayım? Bizimkine sorayım, bizim mahallede öyle bir şey var mı?” der ve eve gidip karısına durumu anlatır. Hacivat'ın Karısı; “Mademki o sarhoş gece gündüz içiyormuş, “kendisini bilmiyor” diyorsun, Karagöz de aptal herifin biri, “kızsın” diye Karagöz'ü kandırır o herife verirsek, belki o da sarhoşluk fena şeymiş diye nedamet getirir, tövbe eder sarhoşluğa (Kudret 2011:1073)” der. Bu fikir Hacivat'ın aklına yatar ve Karagöz'le konuşmaya gider.

Kırgınlar oyununda görülen durum kadının kocasının itibar kaybını kabul etmeyip ona ev içi mekânda akıl vererek kamusal alanda davranması gereken şekli anlatmaktadır. *Orman* oyununda da kadın, erkeğin kamusal alanda ne iş yapabileceği fikrini ev içi mekânda erkeğine verir. *Ters Evlenme* oyununda da zor bir durumda kalan erkek, karısına akıl danışmaya gider ve karısının verdiği akılla kamusal alana problemi çözer.

Diğer bir halk bilimi ürünü olan Türk masallarında da kadınlar edilgen konumda değildir, özellikle kadınların ev içinde erkeğin ne yapması gerektiğini söyleyebilir konumdadır (Özünel, 2017:33).

İncelenen üç Karagöz oyunu göstermektedir ki kadınlar, hayal perdesinde kendi bedenleri ve fikirleri ile kamusal alanda yer edinemeseler de ev içi mekânlarda erkeklerin zihinlerine girerek kamusal alanda erkek bedeni aracılığıyla fikirlerini aktarabilmektedirler. Bu durumun erkek ağzından anlatılışı ise erkek hayalînin perdede kadın aklına duyulan ihtiyacı anlatmak için seçtiği bir yoldur.

4.2. Karagöz Metinlerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Erkekler

Tezin bu bölümünde Karagöz metinlerinde geçen erkeklerin kadınlar ile ve kendi hemcinsleriyle ilişkilerindeki davranış ve söylemleri incelenmiştir. Toplumsal cinsiyet rolleri sadece kadınlar için değil erkekler için de var olan rollerdir. Tıpkı kadınlar için olduğu gibi erkekler için de yaptırımları ve serbestlikleri vardır.

4.2.1. Karagöz'de Evin Reisi Olarak Erkek

Karagöz metinlerinde evli kadınların kocaları karşılarında olan tutumları incelenmiştir. Ancak erkeklerin içinde buldukları psikolojik ve toplumsal baskının da incelenmesi gerekmektedir. Karagöz metinlerinde karşılaşılan evli olduğu bilinen erkeklerin sayısı oldukça azdır. Ancak kişi sayısı olarak az olsa da başkarakterlerin evli olması, evli erkeğin ev içi durumunu inceleme açısından kolaylık sağlamaktadır.

Çek (2014:65), erkeğin ev içinde iktidar sahibi olabilmesindeki önemli etkilerden birinin ekonomik güç olduğunu ve ekonomik güce sahip erkeğin kadın karşısında cinsel iktidarının da sağlam olacağını söyler. Bu durumu Karagöz metinlerinden örnekler ile açıklamak gerekmektedir.

Hekimlik oyununda Karagöz ve Karagöz'ün Karısı evin içinde konuşurlar:

Karagöz'ün Karısı: Bana bak! Bak, sana bir şey söyleyeceğim: Bu akşam ne yiyeceğiz?

Karagöz: Hııı?

Karagöz'ün Karısı: Bu akşam ne yiyeceğiz?

Karagöz: Ne bileyim? Birbirimizi yiyeceğiz.

Karagöz'ün Karısı: Aaa! Artık ben senin evinden gideceğim. Benim ayağımın bağını çöz⁵³. Ben buraya aç durmak için gelmedim.

Karagöz: Bana bak! İşte aç maç... Allah Allah!

...

Karagöz'ün Karısı: Ben buradan gideceğim. Bana yazık, günah değil mi? Beni de ana baba doğurdu. Ben sana vardığımda böyle miydin? Herkes benim

⁵³ Boşamak.

yanacağımın altına, saçımın teline bayılırdı. Teleme peynirleri gibiydim⁵⁴. Bak sana vardım da ne hallere giriftâr oldum⁵⁵.

Karagöz: Bana bak, öyle bağırma. İster otur, ister git, anladın mı? Sonra karışmam, benim elim uzundur, kafanı kırarım! (Kudret, 2013:511-512)

Kavga bu şekilde devam eder, karısı evden çıkar, ikisi de perdeye gelir:

Karagöz: Bana bak, sokak ortasında kavga olmaz. Ayıptır canım.

Karagöz'ün Karısı: Nasıl ayıpmış? Sana ayıp değil mi beni aç bî-ilaç bırakmak?

Karagöz: Bana bak kadın, terbiyeli otur vallahi karışmam!

Karagöz'ün Karısı: Evde çoluk çocuk var ben onları ne yapayım? Ekmek isterler.

Karagöz: Bas süpürge sapını yahu!

Karagöz'ün Karısı: Aaa! Böyle mi olacak? Ben sana bir şey söyleyim mi? Doğrusu işte ben gidiyorum (Kudret, 2013:512).

Karagöz, karısına giderse onu tepeleyeceğini söyler, karısı gitmeye kalkar Karagöz de karısına vurur. Karısı ağlamaya başlayınca Karagöz: “Nasıl? Seni işte al, susturmanın çaresi bundan başkası olmaz! (Kudret 2013:511-513)” der.

Hekimlik oyununda Karagöz, evin ve karısının ekonomik ihtiyaçlarını karşılayamamaktadır. Bu durum karşısında karısı evi terk etmek için harekete geçtiğinde ise erkeğin fiziksel üstünlüğünü kullanarak kadını durdurmaya çalışması görülmektedir.

Hekimlik oyununun devamında Hacivat gelir, Karagöz'e karısına vurduğu için kızar ancak Karagöz'ün Karısı; “Belki benim canım dayak yemek istiyor” (Kudret, 2013:513) diyerek kocasını savunur. Bunun üzerine Hacivat gider. Hacivat gittikten sonra Karagöz, karısıyla barışmak ister, karısı önce barışmak istemez; “Sen beni sokak ortasında döv döv de...” diyerek açıklama yapar. Karagöz, karısının elini tutarak; Canım, işte aramızda olanlar oldu. Sen şimdi beni dinle. Ver şu elini bakayım! Ben şimdi ormana gideceğim. Oradan funda toplayacağım, süpürge bağlayacağım, bakkallara getirip satacağım, ondan sonra senin istediklerini alacağım. Canfes patiskası alacağım, başına yemeni alacağım, ayağına iskarpin alacağım, istediğini, istediğini, parmağına yüzük, gerdanına pantantif, hepsini alacağım” (Kudret, 2013:513-514). Der. Karısı ile barışırlar, Karagöz ormana gider.

Hane içinin ekonomik olarak yetemeyen erkek, iktidar kaybına uğradığını düşünerek güçlü olduğu bir yön aramış, bunun da fiziksel güç olduğu kanısına

⁵⁴ Tombul ve beyaz tenliydim.

⁵⁵ Yakalanmak.

vararak şiddet uygulamıştır. Ancak sonrasında kadını ekonomik güç elde edeceği ve kadının maddi isteklerini yerine getireceği vaadi ile ikna etmiştir.

Kanlı Nigar oyununun Ara Muhaveresinde Karagöz kapıyı çalar, karısı kapıyı açmaz. Karagöz ne zaman ki; “Kuzum karı, kapıyı aç, rica ederim! (Kudret, 2013:563)” der, Karagöz’ün Karısı kapıyı o zaman açar. Karagöz içeri girdiğinde aralarında şu konuşma geçer:

Karagöz’ün Karısı: Buraya bak herif! Artık senin elinden bıktım usandım!

Karagöz: Ne oldun gene, ne bağıyorsun?

Karagöz’ün Karısı: Neye bağırılmayayım? Eti kasapta, yağı, pirinci bakkalda görüyorum.

Karagöz: Şükret haline şükret!

Karagöz’ün Karısı: Neme şükredeyim? Açlıktan ölmeye mi?

Karagöz: Ya kör olup görmesen?

Karagöz’ün Karısı: Sen kör ol, musibet herif! O kılavuz karıya ne diyeyim! Sebep olanlar sebepsiz kalsın! Kocaya düşmedim, yabanın köpeğine düştüm (Kudret 2013: 565).

Ekonomik güçsüzlük ve buna bağlı olarak karı koca kavgası bu metinde de görülmektedir. Ancak hayalî bu durumu mizaha malzeme etmiş, ölümü gösterip sıtmaya razı edencesine Karagöz’ün karısını kandırma teşebbüsünü perdeye yansıtmıştır.

Şairlik / Âşıklık oyununun Ara Muhaveresinde Karagöz eve gelir, kapıyı çalar.

Karagöz’ün Karısı kapıyı açar:

Karagöz’ün Karısı: (İçeriden) Herif, buraya bak. Yine ellerini sallaya sallaya geldin mi?

Karagöz: Hayır! Ellerimi cebime soktum da geldim.

Karagöz’ün Karısı: Herif ne olacaksa olsun, artık senin kahrını çekmeye gücüm kalmadı. Bıktım usandım!

Karagöz: Ne oldu sanki ne istiyorsun?

Karagöz’ün Karısı: Ne isteyeceğim herif! Bir kere de şu çocukların haline bak. Ne üstlerinde var ne başlarında.

Karagöz: Senin üstüne başına yapmadan onlara fırsat kalmıyor ki!

...

Karagöz’ün Karısı: Yazıklar olsun senin kılığına kıyafetine! Seni gören de kelli felli bir adam zanneder.

Karagöz: Beni beğenmiyor musun? Benim gibi koca sana çok bile!

Karagöz’ün Karısı: Ehem! Senin gibi koca olacağına hiç olmasın!

Karagöz: Ulan, sonra beni mumla ararsın!

Karagöz’ün Karısı: Güleyim bari! Baksanıza beyefendinin derdinden ölüyorum. Şafi köpeği suratlı herif!

Karagöz: Karı, ağzını topla sonra seni kapı dışarı atarım!

Karagöz'ün Karısı: Ben de rast geldiğim yerde yatarım. O da bana tasa mı? Nerede akşam orada sabah!

Karagöz: Sabâ mı, Dügâh⁵⁶ mı o zaman anlarsın!

Karagöz'ün Karısı: Hah, hah, hah! Güleyim bari! Senin gibi koca, saçımın telinden çok. Elinden geleni arkaya koyma, şebele⁵⁷ maymunu herif! (Kudret 2011:957)

Şairlik / Âşıklık oyununda Karagöz'ün Karısı, kocasının eve para getirmemesinden bıkmış ve kocasına karşı söylemlerinde hakaret içeren kelimelere geçmiştir. Konuşmanın devamında ise evi terk etmekle tehdit etmiş, Karagöz gibi kocanın saç telinden bile çok olduğunu söyleyerek Karagöz'ün iktidar kaybını anlatmıştır.

Kayık oyununda Hacivat'ın Karısı, Hacivat'tan başına “divanhâne çivisi” iki tane elmas iğne, boynuma “akarsu”, bir çift “gorgoroğlu” bilezik ister ve ekler; “Alırsan alırsın, yoksa kapı dışarı!” diyerek evden kovar. Hacivat karısının isteklerini bulmak için Karagöz'den yardım isterken Hacivat'ın Karısı gelir:

Hacivat'ın Karısı: Bana baksana, seni bastıbacak herif seni! Burada durmuş da refiki olan budala Karagöz'e beni çekiştiriyor (Hacivat'a vurur.).

Hacivat: Aman efendim, hızlı vurmayın!

Karagöz: Vay, Hacivat, siftah ettin! Sende de var ya kabahat! Eve bir şey almazsın, leylek gibi laklakla vakit geçirirsin! Ben eve bir şey aldığım vakit okka ile alırım. Geçen gün et aldım, yarım koyun birden aldım.

Karagöz'ün Karısı: (Gelir) Seni maymun müsibet herif! “Yarım koyun aldım” diye bir de yalan söylüyor. Etin yüzünü gördüğümüz var mı? A utanmaz herif, a arlanmaz herif! (Vurur.)

Kadınlar kocalarını döverler sonra giderler Kadınlar gidince Hacivat; “Biz bir ipucu yakalayıp bir işe teşebbüs etmeliyiz, ikisi de haklıdır. Benim bir kayığım var, iki çifte. Seninle onu kayıkhaneden indiririz, birlikte çalışır, ekmek parası çıkarırız.” Der. Karagöz de; “Olur Hacivat, pek güzel olur. Böyle boş oturmadansa elbette çalışmak evlâdır (Kudret 2013:613-614)” derler.

Kayık oyununda kadın, kocasından evin gereksinimleri dışında kendi isteklerini de yerine getirmesini istemekte, aksi halde kendisine ait olan eve almamakla tehdit eder. Hacivat karısının isteklerini karşılamadığında, yani evin reisi görevini yerine getiremediğinde karısı onu dövme gücünü kendinde bulur. Aynı şey Karagöz'ün de başına gelmiştir. Kamusal alanda başarı sağlayamayan erkek, ev içi iktidarını kaybeder. Bu durumda da evin sahibi olan kadın ev içi iktidarını ortaya koyar.

⁵⁶ Alaturka musikide makam adları.

⁵⁷ Şebek maymunu sözünün halk arasında bozulmuş hali, çok çirkin.

Erkeklerin bu durumu kabul etmesi ve hatayı kendilerinde görerek iş aramaya başlamaları ise bu rolleri benimsemiş olduklarını göstermektedir.

Yazıcı oyununda Karagöz eve gelir, kapıyı çalar. Karagöz'ün Karısı; "İnan olsun sen böyle boş geldiğin için ben sana kapıyı açmam. Kendine bir iş bulmalısın." Der. Karagöz de; "Ben Hacivat'a gider söylerim, elbette bana bir iş bulur" (Kudret, 2013:1152), der ve Hacivat'ın yanına gelir.

Yazıcı oyununda görülen durum da *Kayık* oyunu ile aynıdır. Kamusal alanda gücü olmayan erkek, ev içi iktidarını kaybetmiştir. Bu durumda da evin sahibi olan kadın, erkeği eve almamaktadır.

Tahmis oyununun ara muhaveresinde Karagöz eve gelir kapıyı çalar. Karısı gergef işlediği için önce kapıyı açamayacağını söyler, sonrasında kapıyı açtığında:

Karagöz'ün Karısı: Açtık, gel bakalım! Yine herif elini kolunu sallıya sallıya mı geldin?

Karagöz: Hayır, iki elimi cebime soktum da geldim.

Karagöz'ün Karısı: Herif, evde ağza koyacak bir şey yok. Git şuradan yarım okka pirinç al da, bi pilav pişirelim de çocukların önüne koruz da yerler.

Karagöz: Ver parasını alayım.

Karagöz'ün Karısı: Herif sen nenin kocasısın?

Karagöz: Parayı sen bana ver de sen benim kocam ol!

Karagöz'ün Karısı: Yazık senin kılığına kıyafetine!

Karagöz: Daha başka bir şey istiyor musun?

Karagöz'ün Karısı: Sade pilav pişmez ya! Elli dirhem de yağ al, tuzla biberi de unutma!

Karagöz: Peki unutmam.

Karagöz'ün Karısı: Herif gidiyor musun?

Karagöz: Hazır gitmişken bir okka kuru fasulye, üç okka soğan, iki okka da bulgur al.

Karagöz: Peki alayım.

Karagöz'ün Karısı: Herif, yüz dirhem sucuk, yarım okka pastırma, bir okka da peynir al.

Karagöz: Peki alayım.

...

Karagöz'ün Karısı: Hazır gitmişken kocacığım! Benim de ayağıma giyecek hiçbir şeyim yok. Bana da Terlikçi Sokağından terlik al; entarim de yok, sekiz arşın kadar da basma al. Büyük oğlana da mintan yapacağım, dört arşın da ona basma al.

Karagöz: Peki alayım.

...

Karagöz'ün Karısı: Kuzum kocacığım, bana düzgünle⁵⁸ rastık⁵⁹ al podra ile sürmeyi de unutma.

⁵⁸ Eskiden deriyi gerip düzgünleştirmek için kadınların yüzlerine sürdükleri beyaz sıvı.

Karagöz: Olur.

Karagöz'ün Karısı: Herif gidiyor musun?

Karagöz: Şimdiki halde hiçbir yere gittiğim yok, burada oturuyorum. Sen bana baksana!

Karagöz'ün Karısı: Ne var kocacığım.

Karagöz: Bu alacağımız şeyler, hepsi pilavın içine mi konulacak? Vay köpoğlu! Yarım okka pirinçten kapıyı açtı, tamam alacağımız şey beş yüz kuruşu geçti (Kudret 2011:1044,1046).

Tahmis oyununda Karagöz'ün Karısı Karagöz'e evin ihtiyaçlarını almasını söyler. Karagöz olmadığını söylediğinde karısı; "Herif sen nenin kocasısın?" der. Bunun üzerine Karagöz; "Parayı sen ver de sen benim kocam ol." der. Karagöz'ün bu sözü eve para getiren kişinin "evin reisi" olduğunu göstermektedir. Ayrıca evin maddi ihtiyaçlarını karşılamamanın erkek için işinden çıkılmaz bir hal aldığına erkek, kadının "evin reisi" olma durumunu da kabul etmektedir.

Buraya kadar incelenen metinlerde erkeğin çalışmadığı ve parasının olmadığı durumlar ile ilgili örnekler verilmiştir. Ancak çalıştığı durumlara da bakarak karı koca ilişkilerini karşılaştırmak gerekmektedir.

Ağalık oyununda Karagöz, Acem'i güldürmüş ve para kazanmıştır. Eve gelir, kapıyı çalar, kapıyı karısı açar. Karagöz'ün parası olduğunu bilmediği için kocası ile ilgilenmez. Ancak Karagöz paraları gösterdikten sonra kocasının her istediğini ikiletmeden yapar. Karagöz'ün karısından istekleri devam eder. Kadın her isteğini hürmet ve nezaketle yerine getirir. Karagöz tamamen giyindikten sonra karısı der ki; "Kocacığım sen giyindin kuşandın; benim üstüme başıma yapmayacak mısın?". Karagöz bayram gelince alacağını söyler ve evin önüne bir sandalye koymasını ister. "Bu akşam ağa oldum. Karagöz'lükten çıktım." (Kudret, 2013:84-85) der.

Ağalık oyununda kocasının evin ekonomik ihtiyaçlarını karşılayabileceğini, yani evin reisi olarak üzerine düşen görevi yaptığını görünce kendisi de "ideal kadın" tipine girerek kocasının isteklerini getirmektedir. Bu durum erkeğin kamusal alandaki başarısının ev içi ilişkilerine ve cinsel yaşamına yansıdığını göstermektedir.

İnceleme konusu olan otuz dokuz oyunun yirmi ikisinde Karagöz, karısına "abla" diye seslenmektedir. Erkeğin ekonomik gücü ev içi iktidarına ve buna bağlı olarak cinsel yaşantısına da yansımaktadır. Kamusal alanda başarılı bir erkek ev içi ilişkilerinde ve dolayısıyla cinsel hayatında da başarılı bir erkektir.

⁵⁹ Eskiden kadınların kaşlarına sürdükleri siyah boya.

Yalova Sefası oyununda Karagöz ailesi ile hazırlık yapmış mesireye gideceklerdir. Hacivat Karagöz'e ailesi ile değil kendisi ile kıra gitmesini söyleyince Karagöz karısının bu işe çok kızacağını söyler. Hacivat; "Vızır, vızır! Haddine mi düşmüş? Zaten masrafları sen görmüyor musun?" der. Karagöz, masrafları karısının gördüğünü söyleyince Hacivat; "Nereden görecek? Onda para ne gezer? (Kudret 2011:1119)" der. Hacivat Karagöz'ün Karısıyla gidip konuşmak ister. Karagöz, Hacivat'a vurarak; "Defol şuradan! Sen de balta mısın, köpoğlu? Ben kırk yılda bir çoluğumla çocuğumla seyre gideceğim, bu da "Beni de beraber götür" diyor. (Kudret 2011:1119)."

Yalova Sefası oyununda Karagöz'ün ailesinin içine başka bir erkeği sokmak istemeyişi görülmektedir. Hacivat'ın Karagöz ile yalnız gitme isteği ve karısını bırakması için masrafları Karagöz'ün gördüğünü söylemesi, ekonomik gücü olan erkeğe karşı kadının söz hakkının olmadığını göstermektedir. Nitekim Karagöz masrafları kendisinin değil karısının karşıladığını söyleyince "evin reisi" olabilmek için maddi güce sahip olma durumu tekrar işlenmektedir.

Tahir ile Zühre oyununda evlilik öncesi Zühre ile konuşan Zühre'nin Babası, Tahir ile de konuşur. Tahir'i yanına çağırarak ona; "İşret ve sefâhet⁶⁰ gibi rezaletlerden sakın. Tahir, oğlum! Sen erkeksin, yani büyük familyadansın⁶¹. İyice dikkat et ki hâiz⁶² olduğun iktidar, senden zâil⁶³ olmasın. Saadeti tahsil için pek çok meşakkatler çekilir. Felaketin ağır yükleri arasında ezilip yeis gelir, insanı her şeyden nefret ettirir. Bunların hepsine katlanmalı, feleğin her cevrine kahramânâne davranıp göğüs germeli. Hanenize girerken yine gülerek şen girmeli. Validenin, zevcenin ve bunlar gibi zayıfların daima gönüllerini almaya gayret etmeli. Çünkü kadınların kalpleri zayıf olduğu için erkeklerde cüz-i bir alamet-i hüznün⁶⁴ görseler kanlı yaş dökmekten kendilerini geri alamazlar. Erkeğin en ufak bir tesellisi kadınların en büyük hüznelerini izâleye kâfidir. Sen evinin sahibi ol. Emret, fakat zulmetme! (Kudret 2011:1020)" şeklinde nasihat verir.

Zühre'nin babasının Tahir'e verdiği nasihatler ev içi ve kamusal alanda erkeğin ve kadının rollerini belirleyici özellikler taşımaktadır. Erkeğe içki ve uçarılıktan

⁶⁰ İçki ve uçarılık.

⁶¹ Eski toplum düzeninde erkekle kadın arasındaki eşitsizliğe işaret eder (Kudret 2011:1020).

⁶² Sahip.

⁶³ Gitmek, ortadan kalkmak.

⁶⁴ Azıcık hüznün alameti.

kaçınmasını söylerken “erkek olduğu için” büyük familyadan sayıldığını söyler. Ayrıca ev içi iktidarın Tahir’de olduğunu ancak bu iktidarı kaybetmemesi gerektiği ikazını da yapar. Bu da göstermektedir ki evliliğin başlangıcında ev içi iktidar erkekte iken erkeğin kamusal alandaki başarısı ya da başarısızlığı sonucu ev içi iktidar değişebilmektedir. Ancak genç kızın evlenmeden önceki otoritesi olan baba, evlendikten sonra otorite olacak olan kocaya bu duruma dikkat etmesi gerektiğini söylemektedir.

Tezin bu kısmında incelenen oyunlar sonucunda erkeğin kamusal alandaki başarısının ev içi iktidarını etkilediği tespit edilmiştir. Kamusal alanda maddi olarak başarısız olan erkek, evin ve karısının ihtiyaçlarını karşılayamadığı için ev içindeki “reis” imajını kaybetmekte ve dolayısıyla iktidar kaybına uğramaktadır. Ev içi iktidarını kaybeden erkek kadın karşısında cinsel anlamdaki iktidarını da kaybetmektedir.

Ev içindeki ekonomik gücü sağlayamayan erkek, kadın karşısında iktidar kaybına uğramamak adına fiziksel üstünlüğünü kullanmakta, ancak sonrasında pişman olup kadının gönlünü almak adına kadının isteklerini yerine getirme vaadi vermektedir.

Ev içi olarak tanımlanan özel mekânın sahibi kadın olarak görülmektedir. Erkeğin kamusal mekândaki başarısızlığı devam ettikçe ve kadının istek ve gereksinimlerini karşılamadığı durumda kadın, kendine ait olan mekândan erkeği kovmaktadır. Bu durum karşısında erkek kadını haklı bulmakta, ev içine dönebilmek için çareler düşünmektedir. Maddi ihtiyaçları karşılayan kişi, cinsiyetine bakılmaksızın “evin reisi” olarak kabul etmektedir. Ancak evin reisi evliliğin ilk başlarında kabul edilmiş bir gerçeklikle erkek iken, erkeğin kamusal alandaki başarı ya da başarısızlık durumuna göre diğer cinsiyetin de “reis” olma ihtimali vardır.

4.2.2. Erkek Muhabbetine Kabul Açısından Erkeğin Konumu

Bir önceki başlıkta incelenen evin reisi olma durumu için gereken kamusal alandaki başarı, erkek muhabbeti için de geçerli olabilecek bir durumdur. Erkeğin kamusal alandaki başarısı ya da başarısızlığı sosyal ilişkilerine yansımaktadır.

Donovan'a göre, cinsiyete dayalı kişilik özellikleri insanları toplum ve ekonomi içindeki rollerine hazırlamaktadır. Bu roller erkeklerde bağımsızlık ve görece duygusuz davranışlardır (Donovan, 2016:208).

Karagöz metinlerinde kamusal alandaki erkek ilişkilerinde de erkekten ekonomik anlamda beklentiler olduğu görülmektedir. Bu duruma örnek olarak; *Abdal Bekçi* oyununda Sarhoş Tuzsuz Bekir ile Karagöz konuşurlar. Tuzsuz Bekir Karagöz'e ne iş yaptığını sorar. Karagöz de işsiz olduğunu söyler. Bunun üzerine Tuzsuz "İt sürü de para kazan derler." Der ve onu mahalleye bekçi yapar (Kudret, 2013:56-57). Tuzsuz Bekir, Karagöz'ün işsiz olmasını hoş görmemiş ve onu bir işe yerleştirmiştir.

Canbazlar ve *Timarhane* oyunlarında Hacivat Karagöz'e, ailesinin küçükten ona eğitim vermediği için cahil kaldığını söyler. Bunun üzerine Karagöz Arapça ve Farsça kelimeleri anlamsız birleştirerek bilgili gibi gözükmeğe çalışır. Bunun üzerine Hacivat; "Geçen gün bir büyük yerde senin ismin geçti. Geçen gün bir zât-ı âlf-kadr⁶⁵ ile seni konuştuk; bana dedi ki: "A Hacivat Çelebi! O Karagöz dedikleri ulûm ü fûnundan bî-behre⁶⁶ terbiyesiz herifle kat'ı ülfet et⁶⁷; zira senin onunla düşüp kalkmaklığına kimse razı olmaz, hatta yavaş yavaş biz de seninle kat'ı münasebet edeceğiz⁶⁸." Diye serzenişte bulundu." Der. Devamında ise Hacivat; "Karagöz, şimdiye kadar bir baltaya sap olamadın. Elinden iş gelmez." Der. Karagöz ise hırsızlık yaptığını söyler. Hacivat, "Sanatın yok mu?" diye sorduğunda Karagöz, âlâ ızgara ve maşa yaptığını söyler. Hacivat ise Karagöz'e bir iş bulmaları gerektiğini söyler (Kudret 2013:265,1092).

Eczahane oyununda Hacivat Karagöz'e; "Karagöz'üm, eğerçi sen benim nasihatımla amil olsan⁶⁹ ıslah olurdun. Adam olmanın yoluna bak, Ben senin muhibb-i sâdıkını⁷⁰, daimi iyi olmanı arzu ederim, ne faide ki ömrün beyhude geçiyor. Yani hayatın semeresiz⁷¹ imrar ediyor⁷². Bir kere sen bir meslek sahibi

⁶⁵ Değeri, derecesi yüksek zat.

⁶⁶ Bilim ve fenden yoksul, cahil.

⁶⁷ Görüşüp konuşmayı, ahbablığı kesmek.

⁶⁸ İlişkiyi kesmek.

⁶⁹ Nasihatime uygun iş görsem.

⁷⁰ Sadık dost.

⁷¹ Verimsiz.

⁷² Geçirmek, (burada) geçmek.

değilsin. Te'min-i maişet⁷³ için elde bir sanatın yok. Böyle haylazlıkla halin ne olacak?" Der. Karagöz ise; "Güya senin on parmağında on hüner varmış." Deyince Hacivat; "Ne zannettin? Min gayri haddin⁷⁴ birkaç sanata aşınayım. Âcizane sunûf-i sâireye⁷⁵ vukufum⁷⁶ olduğu gibi, oldukça ilm-i tıbbâ⁷⁷ da aşınayım. Hem efendim, fenn-i mezkûrun⁷⁸ güzel sohbeti olur (Kudret 2013:360-361).

Çeşme oyununda Hacivat ve Karagöz karşılıklı konuşurlar. Hacivat, Karagöz'e geçen akşam mahalle kahvesinde onu sorduklarını söyler. Karagöz ne gibi sorduklarını sorunca Hacivat, "Ne gibi olacak? "Karagöz nasıl adamdır? Ne iş yapar? Vaktini batâletle⁷⁹ mi geçirir yoksa iş-güzâr mıdır?" diye sordular." Der (Kudret 2013:325).

Kamusal alanda ekonomik olarak başarısı olmayan erkek, diğer erkeklerin arasına kabul edilmemektedir. Hatta *Canbazlar*, *Timarhane* ve *Eczahane* oyunlarında görüldüğü üzere başarısız erkek ile konuşan erkek de, diğer erkekler tarafından ikaz edilmektedir. Erkeğin başarısızlığı erkek muhabbetinden dışlanarak cezalandırılmaktadır. Ekonomik anlamda başarısız erkekle arkadaşlık etmek de erkek muhabbetinden dışlanma sebebidir. Hayalî, "işsiz erkek"i anlatmak için halk tarafından sevilen Karagöz'ü seçmiş ve onun bu işsiz halleri izleyiciye komik gelmiştir.

Çeşme oyununda görülen durum ise erkeklerin de kendi aralarında diğer erkeklerin kamusal alandaki başarı ve başarısızlığını konuştuklarını ve o kişiye karşı davranışlarını bu başarı durumuna göre belirlediklerini göstermektedir.

Erkek muhabbetinde bir başka durum ise kamusal alanda ekonomik yönde başarı için yakın arkadaşların birbirine destek olma durumudur. İş olmayan arkadaşla bir iş bulma, ekonomik güç sağlaması için yardım etme vardır. *Tahir ile Zühre* oyununda Hacivat, Karagöz'e; "Böyle boş gezmek olmaz. Seni bir yerde kapılandıracağım. (Kudret 2011:1006)" diyerek Karagöz'ü, Zühre'nin Babasının yanına işe sokar. *Aşçılık* oyununda (Kudret, 2013:109), *Bakkallık* oyununda (Kudret,

⁷³ Geçim sağlamak.

⁷⁴ Haddim olmayarak.

⁷⁵ Başka (sanat ve bilim) sınıfları, dalları.

⁷⁶ Bilgi.

⁷⁷ Tıp bilimi.

⁷⁸ Adı geçen fen.

⁷⁹ İşsizlik, başıboşluk.

2013:174), *Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması* oyununda (Kudret, 2013:596), *Sahte Esirci* oyununda (Kudret, 2013:867) ve *Yazıcı* oyununda (Kudret, 2013:1152) Hacivat Karagöz'e iş bularak ekonomik güç sağlar.

Hacivat'ın Karagöz'e iş bulması hem yakın arkadaş olmalarından hem de Hacivat'ın erkek muhabbetinden dışlanma korkusundan kaynaklanmaktadır. Çünkü *Canbazlar* ve *Timarhane* oyunlarında yer alan "diğer erkekler" tarafından Hacivat'a Karagöz ile görüşmeye devam ederse onunla görüşmeyi keseceklerine dair uyarı yapılmıştır.

Erkek muhabbetinin konuların biri de ev içi alanda kimin reis olduğudur. Kadın üzerinde iktidar kurabilmek o evliliğin sağlıklı bir evlilik olduğu düşüncesi vermiştir. Karagöz metinlerinde bu durum *Tahmis* oyununun muhavere bölümünde Karagöz ile Hacivat'ın konuşmasında görülmektedir:

Hacivat: Karagöz, nerelerdesin?
Karagöz: Nerede olacağız? Her gün evde.
Hacivat: Evde ne yaparsın?
Karagöz: Ne yapacağım? Tahta silerim, çamaşır yıkarım, ortalığı süpürürüm, yemek pişiririm.
Hacivat: Senin karın bu işleri görmez mi?
Karagöz: Hayır, hazır yiyici.
Hacivat: Hiç böyle şey görmedim. Sen mi evin hanımı, o mu?
Karagöz: Biz hem evin erkeği, hem kadını.
Hacivat: Öyleyse Karagöz, bana bir akşam tatlı yap da yiyeyim (Kudret 2011:1042).

Tahmis oyununda geçen diyalog, erkeklerin ev içi alana ait olan ev işlerini kadının vazifesi olarak görmesi ve bu işleri yapan erkeklerde iktidar kaybı olduğu düşüncesidir. Hacivat'ın; "Sen mi evin hanımı, o mu?" sorusundan erkeğin ev işleri yapması halinde cinsiyet rollerindeki değişikliğin reddedilişidir. Hacivat bu reddedişi mizah kullanarak yapmış ve "Öyleyse bana bir akşam tatlı yap da yiyeyim." Demiştir. Bu değişim "komik" olarak görülüp mizah malzemesi haline getirilmiştir.

Erkek muhabbeti ve erkek muhabbetine kabulün incelendiği bu başlıkta incelenen metinler sonucunda, erkeklerin kamusal alandaki ekonomik başarısının etkili olduğu görülmektedir. Erkek, kamusal alanda ekonomik anlamda güçlü değilse erkek muhabbetinden dışlanmaktadır. O kişi ile sohbetini devam ettiren kişi ise çevreden olumsuz tepkiler, uyarılar almaktadır. Bu da ekonomik başarı sağlayamayan erkeğin dışlanmasına, yalnızlaşmasına yol açmaktadır. Arkadaşlık

ilişkisi yakın olan erkeklerden ekonomik başarısı olan erkek, başarı sağlayamamış olan diğer erkeğin kamusal alanda var olabilmesi için maddi iş olanakları için aracılık edebilmektedir. Kamusal alanda erkeğin maddi olarak güçlü, başarılı olması beklenmektedir.

Erkekler, diğer erkeklerin eşleri ile ilişkilerinde iktidar sahibi olan kişi olmasını beklemektedir. Eşine ev işlerinde yardım eden ya da iktidar kaybına uğrayan bir erkek, diğer erkeklerin gözünde alay konusu olabilmektedir.

4.2.3. Kadın Karşısındaki Konumuyla Erkek

Karagöz metinlerinde erkeğin ev içinde ve kamusal alanda ekonomik güce sahip olmadığında iktidar kaybına uğradığı üst başlıklarda örnek metinler ile incelenip tespit edilmiştir. Bu başlık altında ise erkeğin kamusal alandaki başarısı neticesinde kadının konumu ve kadının erkeğin iktidarını tanıması ve erkeğin konumu incelenecektir.

Donovan'a göre "kadınlar, parasal olarak bağımlı oldukları erkekleri sınıf statüsüne göre değerlendirebilecekleri gibi, aynı zamanda kamusal alanda çalışıyorlarsa kendi ücret statülerine göre de değerlendirilebilirler" (Donovan, 2016:163). Erkeklerin kamusal mekânda ekonomik bir güce sahip olmaları ev içinde iktidar sahibi olmaları için gereklidir. Ancak sadece maddi güce sahip olmak bazen yetmez, diğer erkekler arasındaki rekabette en iyi olmak gerekir.

İncelenen Karagöz metinlerinden *Abdal Bekçi* oyununun muhaveresinde Karagöz ve Hacivat'ın karısı birlikte hamama giderler. Hacivat'ın karısı ve kızı hamamdan içeri girdiğinde ana kadın⁸⁰ ustaya⁸¹, usta natıra⁸², natır hamamcı hanıma, "Hacivat Çelebi'nin haremi hanım geliyor" diyerek birbirlerine girer. Natır ve ustalar Hacivat'ın karısının koluna girer, başka bir hanım da kızının koluna girer ve sedire çıkarırlar. Karagöz'ün Karısı ise içeri girer ve kendi başına göbek taşına oturur. Bunların neden böyle olduğunu merak eden Karagöz'e Hacivat'ın cevabı "Benim itibarıma!" şeklinde olur (Kudret, 2013:50).

⁸⁰ Hamamlarda müşteriyi karşılayan kadın, diğer adı Hamam Anası.

⁸¹ Hamamda hizmet eden kimse.

⁸² Hamamda müşteriyi yıkayan kimse.

Hamamda çalışan kadınlar, Hacivat'ın kamusal alandaki itibarını bilmekte ve bu konum sebebiyle de eşine ihtimam göstermektedir. Ancak aynı kadınlar Karagöz'ün de kamusal alandaki itibarını bilmektedir ve bu nedenle Karagöz'ün Karısı'na özen gösterilmemektedir. Bu durumu Karagöz'e anlatan Hacivat, durumun sebebi olarak kendi itibarını görmekte ve Karagöz'ü itibarsızlaştırmaktadır. Kadınlar ise kamusal alanda kocalarının itibarı ile hürmet görmektedir.

Ağalık oyununda Karagöz, para kazanır ve ağa oldum ben der. Karagöz'ün Karısı, komşularına seslenir ve perde arkasından sesleri gelerek konuşurlar:

Karagöz'ün Karısı: Bana baksana Hürmüz Hanım, hû!

Hürmüz Hanım: Ne var kardeşim?

Karagöz'ün Karısı: Duydun mu?

Hürmüz Hanım: Hayrola!

Karagöz'ün Karısı: Bizim herif bu akşam ağa oldu.

Hürmüz Hanım: Yakışır ya! Deveye kazaklık! — Dürdane Hanım, hû!

Dürdane Hanım: Ne var kardeşim?

Hürmüz Hanım: Duydun mu?

Dürdane Hanım: Hayrola!

Hürmüz Hanım: Karagöz bu akşam ağa olmuş.

Dürdane Hanım: Yakışır ya! Kel başa şimşir tarak! — Nazlı Hanım, hû!

Nazlı Hanım: Ne istiyorsun kardeşim?

Dürdane Hanım: Duydun mu?

Nazlı Hanım: Hayrola!

Dürdane Hanım: Karagöz bu akşam ağa olmuş!

Nazlı Hanım: Vay müsibet vay! (Kudret 2013:86)

İncelenen Karagöz metinlerinde Karagöz'ün sadece Ağalık oyununda para kazanır. Karagöz'ün Karısı da sadece bu oyunda kocasının her istediğini yapan bir kadın olarak geçer. Diğer oyunlarda kocası ile sürekli bir tartışma haline olan Karagöz'ün Karısı, kocası olan Karagöz'ün ekonomik anlamdaki başarısını komşuları ile paylaşır. Bu paylaşma diğer kadınlara karşı üstünlük sağlamak, statü yükseltmek için yapılan bir paylaşma olarak görülmektedir. Erkeğin kamusal alandaki statüsü kadının, diğer kadınlar arasında statü görmesini sağlamaktadır.

Erkeğin kamusal mekânda güçlü olabilmesi, eş seçimi için de önemli bir durumdur. Bu durum Karagöz metinlerinde *Ferhad ile Şirin* oyununda işlenmektedir. Hacivat, Şirin'i Ferhad'a istediğinde Şirin'in Anası, kızını Ferhad'a layık görmez. Bu durum üzerine Hacivat; "Ferhad'ın ağzı mı eğri, yoksa burnu mu çarpık, kolu mu çolak, ayağı mı topal?" diyerek fiziksel anlamda bir kusur olmadığını anlatır. Şirin'in Anası ise; "Hacivat, öyle birtakım adama kız vereceğime boynuna bir taş bağlar

denize atardım daha iyi. Eğer bunun için geldinse buyurun dışarı!” diyerek Hacivat’ı kovar (Kudret 2013:419).

Ferhad ile şirin oyunu bir halk hikâyesi olan Ferhad ile şirin hikâyesinin kişileri ve mizah yönü abartılarak perdeye aktarımıdır. Gerek halk hikâyesinde (Seyidoğlu, 2002:135), gerek Karagöz metninde yer alan hikâyede Ferhad (Kudret, 2013:410), nakkaştır yani sanatçıdır. şirin ise zengin bir ailenin kızıdır (Kudret, 2013:411).

şirin’in Annesi’nin kızı için Ferhad’ı uygun görmemesi, Ferhad’ın kamusal alandaki statüsünü düşük bulmasından ve maddi imkânlarını yetersiz bulmasından dolayıcıdır. Erkek, kendi maddi imkânı seviyesinde bulunan biri ile evlilik yapabilirken, ancak maddi imkânlarından üst seviyede biri ile evlilik yapması hoş görülmemektedir.

Erkeğin maddi imkânları seviyesinde evlilik yapabilmesinin gerekçeleri arasında “kız tarafı” olarak adlandırılan kızın ailesinin isteklerini yerine getirebilme içindir. Çünkü aksi halde erkek kız tarafının isteklerini yerine getiremeyecek ve kızı alamayacaktır.

Büyük Evlenme oyununda Karagöz’ün düğünü için masraflar konuşulur. Gelinin annesi olan Kaynana Zenne; “Çok bir şey istemez, eli doyurmuş hiç kimse yoktur.” Dedikten sonra isteklerini sıralar: “Evvelâ bir çorba, sonra bir et yemeği, sonra pilav, zerde. Çorba için un, kırk çuval olsa elverir. Koyun; beş yüz tane kıvırcık, üç yüz tane karaman, iyi yüz tane dağlıç, yüz elli tane de malıç⁸³. Pilav, zerde için pirinç, yüz gazevi⁸⁴ Mısır pirinci, iki yüz gazevi de Dimyat pirinci. Zerde için şeker; Beş yüz okka, elvermezse yüz kıyye⁸⁵ bal; zerde için safrandan yüz kıyye. Paça için iki bin ayak; kaymak; yüz lenger de kaymak.” (Kudret 2013:251-252).

Büyük Evlenme oyununda kız tarafının istekleri absürt şekilde fazladır. Bu durum hayalînin bu duruma bir eleştirisi olarak kabul edilebilirken perdeye kız tarafının istekleri mizahi unsurlar çerçevesinde abartılarak aktarılmaktadır. Ancak bu oyunda da görülmektedir ki; erkeğin maddi gücü evlenmek istediği kişinin ailesinin isteklerini karşılayabilmeli, maddi sorun yaşamamalıdır.

⁸³ Hayvancılıkla ünlü Mihaliç ilçesi.

⁸⁴ Saz hasırından yapılmış pirinç ve hurma kabı.

⁸⁵ Okka.

Erkeğin “maddi kaynak” olarak görüldüğü bu anlayış içerisinde erkeğin çevresindekileri ekonomik anlamda tatmin edemediği durumlarda hem kadın hem de erkek ilişkilerinde sorunlar yaşamakta, erkek dışlanmaktadır. Erkeğin kamusal alandaki başarısı ya da başarısızlığı kadının kamusal alandaki ve özel mekânlardaki statüsünü etkilemektedir. Erkeğin statüsü değerinde kadın da konumlandırılır ve o derece hürmet gösterilir. Kocasının statüsünde ya da ekonomik gücünde değişiklik olan kadın bu durumu diğer kadınlar ile paylaşır, çünkü kadın sohbetlerinde statüsünün yükselmesini ister. Erkek evlenmek için dahi kendi maddi gücü oranında bir ailenin kızı ile evlenmelidir, aksi halde kız tarafı bu duruma hoş bakmaz ve bu evliliğe izin verilmediği görülür.

4.2.4. Dış Görünüş Bağlamında Erkek

Karagöz oyunu yapı ve teknik özellikleri gereği erkek ve kadınlar deriden yapılmış tasvirler üzerinde gösterilir. Bu tasvirler geleneğin el verdiği ölçülerde değişim imkânları ve hayalînin hayal gücüne bağlı olarak küçük değişiklikler ve tekniksel farklılıklar içerebilmektedir. Ancak bu başlık altında asıl incelenecek olan tasvirler göre erkeğin dış görünüşü değildir. Metinlerde geçen erkeklerin diğer kişilerle olan diyaloglarına ve söylemlerine göre erkeğin diğer kadın ve erkeklerin gözündeki dış görünüşü incelenecektir.

Sezer’e göre (2010:51),

Erkek elbisesi dışsal alanda onu cinselliğe yönelik tehditten koruyor ve fikrine, eylemine kabul görme şansı tanıyordu. Erkekse mahrem alanlara sızarak çapkınlık yapmak ya da bir savaşçı olarak kendini gizleyerek yol almak için kullandı kadın giysisini. Temel olarak erkeğin kadın kılığına girmesi bir komedi unsuru, küçük düşürücü bir durum, kadının erkek kılığına girmesi ise, sonucu değiştirecek önemli bir eylem anlamını taşıyordu.”

Sezer’in verdiği bu bilgi masallar üzerine yapılan bir incelemedendir. Ancak Karagöz metinlerinde de benzer durumlar ile karşılaşmıştır.

Aşçılık oyununda Zenne Hanım evde yemek yapılmasını ister ve aşçının yanında yardımcı olarak işe giren Karagöz’ü eve sokabilmek için kadın kıyafeti giydirmek ister. Parayı duyup kabul eden Karagöz, kadın kıyafeti giymesi gerektiğini öğrenince “Paradan da vazgeçtim.” diyerek kabul etmez. Nihayetinde işi kabul eden Karagöz, eve doğru giderken sokakta Hanım’ın abisine yakalanır. Abi Bekri sesinin

kalın olduğu gerekçesiyle Karagöz'e yaşmağı açtırmak ister. Karagöz ise o an kadın kılığına girdiğı anlaşılmazın diye kadın taklidi yaparak; "Aaa! Ayol, nâ-mahremim! Kadın kısmı sokakta yüzünü açar mı? Hem üstüme varma iki canlıyım!" der (Kudret 2013:119,121).

Oyunda görülen durum, kadının evine girebilmek için erkeğin kılık değıştirmesidir. Amacı para kazanmak olsa da kadın kılığına girmiş olması seyirci açısından komiktir, zira Karagöz de bu durumun farkındadır ve kadın kılığına girmek istemez.

Bahçe oyununda Çelebi bahçesini Hacivat'a emanet eder, iki yüz lira da bahçeye bakma bedeli verir ve gider. Hacivat o esnada evinde oturan Karagöz'e; "Ey Karagöz, bak ben bir bahçe sahibi oldum. Hem de beş on kuruş beyefendiden aldım." Der. Bunun üzerine evinde ağlayan Karagöz'e karısı; "Deminden beri türkü söylüyordun, şimdi ne oldu da ağlıyorsun?" diye sorunca Karagöz durumu karısına anlatır. Karısı da Hacivat'ın kısmetinin ayağına geldiğini, ancak kendisinin tevekkül etmesini onun da kısmetinin ayağına geleceğini söylemesi üzerine Karagöz; "Benim kısmetim ayağıma gelinceye kadar gider Hacivat'tan isterim" (Kudret, 2013:134). Der ve Hacivat'ın yanına gider. Oyunun devamında Karagöz bahçeye girmek, Hacivat'ın paralarını almak için türlü yollar dener. Bu yollardan biri de Ağa ile Hacivat eve Kolbaşı Zenneleri çağırması üzerine Karagöz, karısından kendisini yaşmaklamasını, bu şekilde zenneler ile birlikte bahçeye girebileceğini söyler. Karagöz zennelerin kıyafetlerinden giyer, sesini inceltir ve zennelerin arasına karışır. Bu şekilde bahçeye girer. Kadın kılığına giren Karagöz eve girince eşyaları karıştırmaya başlar, kadınlar onun kendilerinden olmadığını söyleyince Hacivat kadını kovar. Sonra Karagöz'ün sesini tanır ve tekme ile kovar (Kudret, 2013:144-148).

Karagöz'ün kadın kılığına girdiğı bu oyunda ise amaç, gizlenmek kendini belli etmemek ve hane içinde rahat hareket edebilmektedir. Aşçılık ve Bahçe oyunlarında görülen erkeğin kadın kılığına girmesi durumu, erkeğin ev içi alanda rahat hareket edebilmesi için gerekli bir durumdur. Hareket kolaylığı sağlamaktadır. Ancak kamusal alanda yakalandığında ise erkek açısından bu durum utanılacak bir durum olduğı için mizah yönü yüksektir.

Erkeğin kamusal alandaki dış görünüşü haricinde, kadın ağzından görünüşü ve erkek ağzından görünüşü de farklı ifade edilmektedir Kadın ağzından erkeğin konumuna örnek olarak *Büyük Evlenme* oyununda Hacivat, Karagöz'e kız istemeye gider. Kaynana olan 1. Zenne damadın güzelliğe sahip olup olmadığını sorar ve ekler; "Damat bey karakaşlı, top başlı, sürme gözlü, ablak yüzlü, al yanaklı, kiraz dudaklı, kara gözlü, kara bıyıklı, top sakallı, orta boylu, güzel huylu olmalı." Der. Hacivat bunları Karagöz'e söyleyince Karagöz; "Evvvela tokmak gibi baş, sülük gibi kaş, pirohi⁸⁶ gibi kulaklarım, kazma dişlerim, gelin hanıma gece gündüz dişlerim, kaynana hanımı da bazen kızarsam şişlerim. Ulan bunlar esir pazarında köle mi alıyorlar yoksa cariye mi? Erkeğin güzeline çirkinine bakılmaz." Der. Kaynanası bu sözleri onaylar, "Erkeğin güzeline çirkinine bakılmaz, huyu güzel olmalı." der (Kudret 2013:251).

Hayalînin erkek olduğu bir metinde kadın ağzından erkeğin görünümü anlatıldığında olan durum erkeğin sesini inceltip, kadın tasvirlerini konuşurken kadın taklidi yapmasıdır. Ancak konuşan tasvirin arkasındaki zihniyet erkek zihnidir. Bu nedenle erkek zihni kadının ağzından bu seslendirmeyi yaparken vermek istediği mesajı vermekte; "Erkeğin güzeline çirkinine bakılmaz, huyu güzel olmalı" diyerek erkeğin görünüşte anlaşılacak bir güzelliğe sahip olabileceklerini söyler.

Sezer'e göre (2010:25), "Erkeğin güzel olmaz" bilgi kuramıyla ilgili olarak; "Böylece hiç de cezbedici olmayan bir evlilik, zaten 'erkeğin evlenince kadına güzel geleceği' ya da değişeceği, ancak bunun karısının sevgisine, sabrına, kadınlık başarısına bağlı olduğu gösterilerek mümkün kılınır." Erkeğin ilk bakışta anlaşılabilen bir iç güzelliği olmasına karşın kadının evlenebilmesi için görsel bir güzelliğe sahip olması gerekliliği ise kadın ve erkeğin cinsiyet rollerinde görülen farklılığı göstermektedir.

Karagöz metinlerinde erkek karakterlerin ağzından anlatılan erkekler ise genellikle kadın-erkek ilişkisi bağlamında geçmiştir. Örnek olarak, *Hain Kâhya* oyununun üçüncü perdesinde Enver, Bey'in kızı Nafize'ye onu sevdiğini söyler. Kız, Enver'i değil Haydar'ı sevdiğini söyleyince Enver; "Of! Şimdi hırslımdan çatlıyacağım' Nafizeciğim, ben o kadar sevilmecek çirkin değilim." Deyince

⁸⁶ Oldukça büyük hamur parçalarıyla hazırlanmış mantı.

Karagöz; “Ben bu suratta güzel de hiç görmedimdi. Ham muşmula gibi zor yutulursun Enver Ağa.” (Kudret 2013:455) Der.

Ortaklar oyununda ise Hacivat, Kocakarı sayesinde beğendiği hanımın evine gitmek için fırsat bulur. Bu durum üzerine Karagöz ile Hacivat arasında şu diyalog geçer:

Çağdaş Özgür CENGİZEL

Hain Kâhya ve *Ortaklar* oyunlarında görülen durum, erkeklerin bir kadına kendini beğendirme durumu olduğunda dış görünüşleri hakkında yorum yaptıkları görülmektedir. Sevilmek için fazla olmasa da bir nebze güzel olması gerektiğini düşünen erkek, bunun kadın tarafından sevilmek için de yeterli olduğunu düşünür.

Görülen diğer bir durum ise kadına kendini beğendirmeye çalışan erkeğin yanında bulunan diğer erkek, *Hain Kâhya* ve *Ortaklar* oyununda da bu kişi Karagöz'dür, erkeği beğenmez ve kadının onu beğenmeyeceğini söyler. Buradaki durum kıskançlık olarak değerlendirilebileceği gibi kadınların erkeğin dış görünüşe önem vermesi olarak da değerlendirilebilir.

Erkeklerin dış görünüş algısının incelendiği bu başlıkta öncelikli olarak erkeğin kadına ait sayılan hane içine girebilmek için kadın kılığına girdiği görülmüştür. Oyunlarda bu durum nikâh bağı olmayan erkeğin eve girebilmesi için gerekli hale getirilmiştir. Ancak daha sonra yakalanan erkek, gülünç duruma düşmüştür. Bu durum erkeğin eril gücünü, iktidarını zayıflatmıştır. Kadın karşısında güçlü olmaya çalışan erkeğin, kadının alanına girebilmek için yaptığı “sahtekarlık” izleyiciler içerisinde bulunan kadın ve erkeklere komik gelmektedir. Erkeklere komik gelmektedir, çünkü o duruma düşen ve komik olan kendileri değildir. Kadınlara komik gelmektedir, çünkü kamusal alanda güç temsili bildiği erkeğin, kadının alanına girebilmek için içine düştüğü durum komiktir.

Kadın ağzından erkeğin anlatıldığı metinlerde ise hayalînin erkek olduğunun bilinmesi, kadın ağzından değil, kadının söylemesi istenilen bilinci aktarmaktadır. Erkeğin fiziksel güzelliğinin önemli olmadığı, erkekte önemli olanın huyu olduğu mesajı kadın karakterler üzerinden izleyici kadınlara verilmek istenmektedir.

Erkek ağzından erkeklerin anlatılması ise yalnızca kadın erkek ilişkilerinde ortaya çıkmaktadır. Bu durum kadın ile birlikte olamayacak erkeğin kıskançlığı ile

açıklanabileceği gibi, kadınların erkeğin dış görünüşüne önem vermesi olarak da açıklanabilir.





5. SONUÇ

Bu çalışma halk bilimi bakış açısıyla toplumsal cinsiyet kavramından hareketle Karagöz metinlerinin incelenip değerlendirilmesine dayanmaktadır. Bu değerlendirme yapılırken öncelikli olarak çalışmanın ana malzemesini oluşturan Karagöz metinlerinin birer halk bilgisi ürünü olması sebebiyle “halk”, “halk bilimi”, “halk bilgisi ürünü” gibi terimler, akabinde de bu ürünlerin işlevlerine değinilmiştir. Halk bilgisi ürünleri işlev olarak her dönemde aynı ihtiyaca cevap verip aynı işlevde olmak durumunda değillerdir. Bu durum halk bilgisi ürününün dinamik yapısından kaynaklanmaktadır, halk bilgisi ürünleri her dönemde kendine yeni bir işlev bulup var olmaya devam edebilmektedir. Bu durumu, çalışmanın inceleme malzemesini oluşturan Karagöz metinleri üzerinden ifade etmek gerekirse Karagöz, 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar çoğunlukla yetişkinler için sergilenen bir oyun olmuştur. Ancak maruz kaldığı yasaklar neticesinde icracıları tarafından içeriğinde değişikliğe gidilen Karagöz, çocuklara hitap eden bir duruma gelmiştir. Öncesinde eğlendirme, keyifli vakit geçirme işlevine cevap veren Karagöz, günümüzde eğlendirme, keyifli vakit geçirme işlevinin yanında eğitim işlevini de kazanmıştır. Halk bilgisi ürünlerindeki bu dinamik yapı bu ürünlerin her dönem bir şekilde geçerliliğini korumasını sağlamaktadır ve Karagöz de dâhil olmak üzere halk bilgisi ürünlerini farklı dönemlerde incelenebilir kılmaktadır.

Halk bilgisi ürünlerinin farklı işlevleri olmasının yanında bu ürünler, kadın ve erkeğe dair algıyı ve bakış açısını perdeye aktarmaktadır. Burada aktarımı yapılan kadın ve erkek algısını açıklamak ve kültürün cinsiyetlerden farklı beklentilere sahip olmasını göstermek adına öncelikli olarak “cinsiyet” ve “toplumsal cinsiyet” terimleri açıklanmış, bu iki terimin farklarına değinilmiştir. Bu bilgilerden hareketle cinsiyet biyolojiktir; toplumsal cinsiyet ise kültürel ve toplumsaldır. Toplumsal cinsiyet rolleri kültürden kültüre değişiklik göstermekle birlikte aynı kültür dairesi içinde de zamanla değişiklik gösterebilmektedir.

Halk bilgisi ve toplumsal cinsiyet ilişkisi ise kadın ve erkeğin kültür içerisindeki yerini belirlemekte ve buna bağlı olarak üretimi yapılan halk bilgisi ürünlerinin yaratım, aktarım ve icrasında karşımıza çıkmaktadır. Halk bilgisi ürünleri, toplumsal cinsiyet rollerinin oluşturulması, tanıtılması ve aktarılmasında bir araç olarak kullanılmıştır. Halk bilgisi ürünlerinde ve toplumun kendisinde

oluşturulan toplumsal cinsiyet rolleri bir döngü oluşturmaktadır ve hem toplum hem de halk bilgisi ürünleri bu roller bağlamında dinamik bir şekilde değişip dönüşerek birbirini etkilemektedir.

Bir halk bilgisi ürünü olan Karagöz de toplumsal cinsiyet rol aktarımı işlevini bu dinamizm içinde değişim ve dönüşümle yerine getirmektedir. Bu nedenle öncelikli olarak Karagöz hakkında kaynaklardan hareketle bilgi verilmiştir. Karagöz oyununun doğuşu ile ilgili araştırmacıların farklı görüşlerine yer verilmiştir. Oyunun ilk kaynağının Doğu kültür sahası olduğu görüşleri daha makul görünmesi sebebiyle Batı'dan doğduğu görüşü kabul edilmemiştir. Ancak, Karagöz oyunu özelinde bütün halk bilgisi ürünleri için geçerli olan bir durumdan bahsetmek gerekmektedir. Bu da bir halk bilgisi ürününün ilk nereden çıktığı tartışmalarının bugün itibariyle bir öneminin kalmadığıdır. Halk bilgisi ürününü yaşatıldığı, aktarıldığı kültür artık o ürüne sahiptir. Çünkü o ürünün içeriği üretildiği kültüre dair kodlar taşımaktadır. Bu nedenle bugün Karagöz oyunu, ona sahip çıkan, yaratım, aktarım ve icrasını devam ettiren her coğrafyaya, her kültüre aittir.

Türklerde Karagöz'ün ilk ne zaman ve nerede ortaya çıktığı ile ilgili de pek çok görüş ortaya atılmış, Karagöz'ün ortaya çıkışıyla ilgili çeşitli rivayetler ve efsaneler oluşmuştur. Araştırmacılara göre en bilimsel ve akla yatkın görüş I. Selim'in Mısır'ı fethinden (1517) sonra Osmanlıların başkenti İstanbul'a Mısır'dan getirilmiş olmasıdır. Ancak Mısırdan getirilen gölge oyununda Karagöz ve Hacivat adı verilen belli başkişileri yoktur. Tasvirleri renksiz ve silüet halindedir.

Diğer bir rivayet ise Karagöz ve Hacı İvaz (Hacivat), Sultan Orhan'ın yaptırdığı bir camide Karagöz demirci, Hacivat ise duvar ustası olarak çalışmaktadır. Birbirleri ile çok fazla konuşup şakalaştıkları için onları seyreden diğer işçileri de engelliyor olduklarını öğrenen Sultan Orhan, Karagöz ve Hacivat'ı öldürtür. Sonrasında pişman olan Sultan'ın üzüntüsünü azaltmak isteyen Şeyh Küşteri de Hacivat ve Karagöz'ün tasvirlerini yapıp perde arkasında canlandırır.

Osmanlı İmparatorluğu döneminden günümüze kadar gelen Karagöz oyunu, Türk kültür dairesinde evrim geçirmiş, değişip güncellenerek Türk kültür bağlamıyla Türk halk tiyatrosuna dönüşmüştür. Karagöz ve Hacivat ile ilgili birbirinden farklı rivayetlerin bulunma sebebi olarak, halkın bu tipleri sevmesi ve sahip çıkarak koruması gösterilebilir.

Karagöz oyununun mekânı ve zamanıyla ilgili bilgiler, 17-18. ve 19. yüzyılda İstanbul'a gelen seyyah notlarından ve Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinden öğrenilebilmektedir. Bu bilgilere göre; ana mekânın İstanbul şehri olduğu görülmektedir. Bu durumun nedeni İstanbul'un hem siyasi hem de kültür ve sanat başkenti olmasıdır. Oyunun teknik özelliklerinden dolayı geceleri icra edilen oyun; sünnet düğünü, evlilik, Ramazan geceleri gibi özel ve dini gecelerde oynatılırdı. Ayrıca ev ve konaklarda özel kişilerin istekleri üzerine de icra edildiği, kadın ve erkeklerin aynı mekânda farklı yerlere oturarak da olsa oyunu izleyebildiği bilgisine ulaşılmaktadır. Günümüzde ise Karagöz oyununun oynatımı için gece olması gerekmemektedir. Özel olarak hazırlanan oda ve atölyelerde günün her saati Karagöz oynatılabilmektedir.

Kar-ı Kadim ve Nev-İcad olarak tasnif edilen Karagöz oyunları, bütün hayalîlerin repertuarında bulunan oyunlardır. Hayalîler bu oyunlar üzerinde izleyici kitlesi ve bağlama göre olay örgüsünü bozmadan değişiklikler yapabilmektedir. Bu oyunlar dışında hayalîler kendilerine ait oyunları da oynatabilmektedir.

İçerisinde barındırdığı farklı işlevler, Karagöz'ün eğlendirirken eğittiği, insanları toplumsal normlara hazırladığı ve cinsiyet rolleri hakkında vermek istediği mesajı güldürerek verdiği görülür.

Giriş (Mukaddime), Muhâvere, Fasil ve Bitiş bölümlerinden oluşan oyunda, Karagöz ve Hacivat başkarakterlerdir. Halkın yaşantısı içindeki belirli kusurları büyüterek oyunlardaki kişilerde veren bu oyun, kendine has diliyle halkın içindeki kişileri perdeye aktarmıştır. Sanatkârlık gücü ile izlenimlerini perdeye yansıtan hayalî, yetiştiği toplumun değer yargılarını, prensiplerini, hayat tarzını da perdeye aktarmıştır.

Bu teze inceleme malzemesi olarak seçilen Karagöz metninin toplumsal cinsiyet açısından incelendiği "Karagöz Metinlerinde Toplumsal Cinsiyet" başlıklı bölüm kendi içinde iki ana başlığa ayrılmaktadır. Bu başlıklardan ilki "Karagöz Metinlerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Kadınlar"dır.

Öncelikle geleneksel Türk tiyatrosunun bir parçası olan Karagöz metinlerinde yer alan kadınlar şehrli kadınlardır. Mahalle yaşantısı içerisinde bulunan orta ve alt tabakaya ait kadınlar, oyunlarda "zenne" adı ile geçmektedir. İncelenen oyun

metinlerinin içeriğinde kişiler kadınlara seslenirken “Karagöz’ün Karısı”, “Kanlı Nigar” ve sair şekilde oyunda geçen zannenin ismini söylemektedir. Ancak metinler, tiyatro metni şeklinde diyaloglarla yazılmıştır. Bu diyaloglarda kadınlara ait konuşmalar verilirken metin içinde kadına seslenilen isim verilmemiş, “Zenne 1”, “Zenne 2” ve sair şekilde isimlendirme ile verilmiştir. Oyunlarda zennelere kendi isimleriyle sesleniliyor olsa da metin yazım kısmında kendi adlarıyla yer almamışlardır.

Kadının sahneye çıkmasının hoş görülmemesi durumu, perdede kadın karakterleri erkeklerin canlandırmasına sebep olmuş, bu durum da “zenne” kavramının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Orta Oyunu’nda erkek, başına bir başörtüsü alıp sesini incelterek kadın taklidi yapmıştır. Karagöz oyununda ise kadın şeklinde yapılmış tasvirler erkek anlatıcı/oyuncunun “kadın gibi” davranıp seslendirmesiyle perdeye yansıtılmıştır.

Karagöz metinlerinde geçen kadınlar genellikle olumsuz özellikleriyle anılan karakterlerdir. Oyunlarda kocasını aldatan, dedikodu yapan, kavgacı, hilebaz, evlilik dışı ilişkilerde bulunan kadınlar görülmektedir. Bu olumsuz tutumun tek cinsiyete dayalı bir durum olmadığını, oyunlarda yer alan erkeklerin de olumsuz özellikleri ile perdede yer bulduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu olumsuz tutum, Karagöz oyununun doğasıdır. Bu durumun nedeni Karagöz oyunlarının toplumdaki yozlaşmışlığı, kötü özellikleri, ahlaksızlıkları mizahi bir dille eleştirmesidir. Karagöz cinsiyet fark etmeksizin toplumun tüm kesimlerinden bireyleri olumsuz yönleriyle yansıtan bir “kara ayna”dır. Bu kara ayna izleyici ve dinleyici konumundaki kişilere bireysel ve toplumsal “olumsuz”u göstererek bu olumsuzların aslında bir cinsiyetle alakalı olmadığını, her bireyin bu özelliklere sahip olabileceğini hem mizahî hem de sert bir dille anlatarak yansıtmaktadır.

Karagöz’ün Karısı, 39 oyunun 28’inde yer almış olmasıyla oyunlarda en fazla adı geçen zennedir. Bu durumun sebebini şöyle yorumlamak mümkündür. Karagöz’ün Karısı sivri dilli ve zeki bir kadındır, kendisine yöneltilen eleştirileri mizahi bir dille savuşturabilen bir yapıdadır ve bu durum oyunlarda daha fazla yer almasını sağlamıştır. Oyunlarda mizaha malzeme olmamış, “mizah yapan” olmuştur. Kocasının maddi güçsüzlüğü dolayısıyla ev içi alanda, bazen de kamusal alanda iktidar sahibi konumuna gelmiştir. Laf cambazlığı sayesinde kocası karşısındaki

tutumu anlık değişebilir ve kocasının maddi durumu ile orantılı olarak kocasını el üstünde tuttuğu zamanlar olur. Kendi isteklerini yaptırabilmek adına kocasının ev içi alanda “anlık otorite” kurmasına izin verir.

Karagöz’ün Karısı dış görünüşüne sadece kocasını aldatacağı zamanlarda önemser. Başka bir erkeğe kendini beğendirmek adına makyaj yapar. Bu durum yine erkeğin maddi yetersizliği ve buna bağlı olarak cinsel iktidarsızlığı olarak görülmektedir. Maddi gücü olmayan erkek, karısı karşısında cinsel otorite sahibi de olamamıştır. Karagöz’ün Karısı, suç bastırmak için gözyaşlarını silah olarak kullanabilmekte, bu durum karşısında Karagöz, karısı ne derse onu yapmaktadır. Bu durum erkek olan hayalîlerin bir itirafı olarak görülebilir. Kadının suçlu olduğu zamanlarda dâhi ağlaması, onu erkeğin gözünde masum ve aciz kılmaktadır.

Karagöz’ün karısı semantik kategoride ve ikili karşıtlık noktasında Karagöz ile karmaşık bir tezat oluşturmaktadır. Karagöz’ün karısını olumsuz kılan unsur Karagöz’ün bir şeylerinin eksik olmasıdır. “Eksik Karagöz” ortaya “kötü Karagöz’ün karısı”nı çıkarmaktadır. Bu bağlamda aslında eleştirilen Karagöz’ün toplumsal cinsiyet rollerinin gerekliliklerini yerine getirmemesidir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rollerinin her iki cinse de yüklediğı bazı durumlar, yükler bulunmaktadır ve bu durum örtük bir şekilde eleştirilmektedir. Dinleyiciler arasında bu durumda olan biri varsa bu durumlarla gülerken yüzleşip rahatlamaktadır ve bu da Karagöz oyunun rahatlama işlevini yerine getirdiğini gösterebilir.

“Karagöz’ün Kocakarısı” başlıklı bölümde incelenen yaşlı kadınlar, farklı vasıflarla perdede yer almışlardır. “Cadı” vasfı ile perdede yer alan kocakarılar sevenleri ayıran, insanlara kötülük yapan “ara bozucu” yaşlı kadınlardır. Kendi isteği ya da başkasından aldığı para ya da ziynet eşyası karşılığında büyü yapan bu kadınlar, insanların şeklini değiştirmekte ve kolayca yalan söyleyebilmektedir. Kullandıkları yılan başlı asa, küp, yılan hotoz, ejder, tütsü gibi nesnelere ise yer altı dünyası ile iletişime geçmesinde yardımcı nesnelere dir.

Kocakarı’nın diğer bir vasfı “ara buluculuk”tur. Yine kendi isteklerini ya da başkalarının maddi destek karşılığında isteklerini yerine getirmek için sevgilileri kavuşturma, küsleri barıştırma gibi iyilikler yaparlar. Diğer bir vasfı ise kendi cinsel işlevini kaybeden kocakarı, genç kızlara uygun eş arar. Bunu yaparken kendi

işlevsizliğinin farkında olmasına rağmen bunu kabul etmek istemeyerek perdeye mizahi bir durum ortaya koyar.

Karagöz'ün Kocakarı "ara buluculuk" ve "ara bozuculuk" olmak üzere iki karşıt niteliği bir bünyede bulundurmaktadır. Bu bağlamda o ne iyi ne de kötüdür, hem iyi hem de kötüdür. Onu iyi ya da kötü yapan bizatihi varlığı değil, oyunda aldığı veya almasına vesile olunan roldür. Bu bağlamda Kocakarı'yı iyi ve olumlu ya da kötü ve olumsuz yapan doğrudan doğruya toplumsal cinsiyet rolleridir. Bu noktada bu özellik kazanımı toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olmakla birlikte, ikinci adımda maddiyata da bağlıdır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rolleriyle geçim derdi ve buna bağlı olarak maddiyat ilişkisi göz ardı edilmemelidir.

"Evli Kadınlar" başlığı altında incelenen kadınlar çeşitlilik göstermesi bakımından diğer başlıklardan ayrılır. Olumlu ve olumsuz kadınların yer aldığı bu başlıkta olumlu kadın, *Sahte Esirci* oyununda geçen Kasım Bey'in Karısı'dır. Kasım Bey işi gereği ayda ancak birkaç gün evde kalabilirken, karısı tekdüze yaşantısını sürmeye devam etmektedir. Maddi gücü olan Kasım Bey kendisi evde yokken dışarı işleri ile ilgilenmesi için uşak olarak Karagöz'ü, ev işleri için ise esir pazarından bir cariye satın alır. Kocasını evde değilken bile kocasının çizdiği sınırlar dâhilinde hareket edebilen kadın, hâlimden memnundur. Ancak kocası evde yokken yapması gereken şey namusunu korumaktır. Kocasını evde yokken Esirciler tarafından kaçırılan Kasım Bey'in Karısı da kendisinden çengilik yapılması istendiğinde bunu yapmayacağını kesin bir dille ifade ederek namusunu korur. Dede Korkut Hikâyeleri'nden Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boy adlı hikâyede Burla Hatun'un namusunu koruma üzere ölmeyi seçmesi ile Kasım Bey'in Karısı'nın Esirler için eğlence malzemesi olmayı reddetmesi ile eşdeğer bir durumdur. Kocasını evde değilken ve can güvenliğinden yoksun olmasına rağmen kadının namusunu koruyor olması perdede olumlu bir özellik olarak yansıtılmıştır. Nitekim metnin sonunda Kasım Bey ve Kasım Bey'in Karısı huzurlu yuvalarına dönmüş ve ideal hayata ulaşmışlardır. Hayalî bu metinde Kasım Bey'in Karısı üzerinden olunması gereken kadın tipini göstermiş, ancak böyle bir kadın olunursa huzurlu bir yuvaya sahip olunacağını göstermek istemiştir. Ancak bu oyunda Kasım Bey'in evin ve karısının ihtiyaçlarını karşılayabilecek maddi yeterlilikte olduğu dikkat edilmesi gereken diğer bir noktadır. Hayalî bu olumlama örneğinde hem kadınlar için hem de

erkekler için bir olumlama yapmıştır. Evine bakabilen erkek ve eşine sadık kadın olumlanan örneklerdir.

Karagöz metinlerinde geçen diğer evli kadınlar için aynı olumlu kadın örneğinin olduğu söylemek mümkün değildir. Karagöz'ün Karısı başta olmak üzere Hacivat'ın Karısı ve diğer evli kadınlar erkeğin alım gücünden fazla mücevherat ister. Erkeğin alamayacağını söylemesi üzerine ise “Er ol da baş yar” (Kudret, 2013:612), diyerek bunu yapması gerektiğini söylerler. Erkeklerin zihninde ise kadınlar haklıdır. Erkekler eşlerin her isteklerini yerine getirmelidir. Evli kadınlar, kocalarının parası olmadığı durumlarda ve isteklerini yetine getirmediikleri durumlarda evden kovabilme yetkisine sahiptirler. Bir erkeğin evden kovulması izleyenler açısından mizahi bir durum ortaya koyar. “Evin reisi” olarak görülen erkeğin evden kovulması, diğer erkek ve kadınlar için komiktir.

Evli kadınların birbirleriyle olan ilişkileri incelendiğinde ise bu olumsuz kadınların birbirlerine karşı üstünlük yarışına girdikleri ve “diğer” kadınların açıklarını aradıkları görülür. Hayalilerin erkek olmasına rağmen kadınlar arasındaki bu üstünlük yarışını fark etmiş ve perdeye yansıtmış olmaları, onların gözlem yeteneklerini gösterdiği gibi bu durumun erkekleri arasında mizah malzemesi olduğunu gösterir.

Evli kadının yaşının ilerlediği, cinsel işlevini kaybetmeye yaklaştığı zamanlarda ise iktidarını elinde tutabilmek için diğer kadınlarla kendini kıyaslar ve rekabete girer. Tahir ile Zühre oyununda görülen Zühre'nin Annesi isimli zenne, Tahir'i sever ancak Tahir Zühre'yi sevmektedir. Zühre'nin Annesi, Karagöz'e kendisinin dış görünüşü ile ilgili sorular sorarak fiziksel yeterliliğini öğrenmeye çalışır. Bu durum Zühre'nin Annesi'nin kendi içinde yaşadığı cinsel işlevini kaybetme korkusunun dışavurumudur.

Evli kadınların temel probleminin maddiyat ekseninde oluştuğu görülmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında bakıldığında kadının ideal ve olumlu olması için evlenmesi yetmemektedir. Kocanın maddi açıdan yetersiz olması ortaya kötü bir kadın profili çıkarmaktadır. Bunu iki şekilde yorumlamak mümkündür. İlk olarak bu maddi unsurlara düşkün bir kadının olumsuz bir şekilde algılandığını göstermekte ve muhtemel dinleyici kadınlara olmamaları gereken bir kötü örneği göstermektedir. İkinci olarak ise bu toplumsal cinsiyet izleği daha çok erkeği ilgilendirmekte ve

erkeğe yönelik mesajlarla örülmektedir. Erkek olan hayali, erkek olan dinleyicisine üstü kapalı ve bilinçaltına bastırıldığı bir endişesini anlatmakta, bir anlamda toplumsal cinsiyet rollerinin erkeğe yüklediği gizli korkuları açığa vurmaktadır. Bir diğer anlamda bu izlek, muhtemel dinleyici erkeğin, halk ağzıyla işsiz güçsüz, ipsiz sapsız biri olmasının önüne geçmeyi hedeflemektedir.

Evli olmayan, ancak cinselliğini farklı erkeklerle paylaşan kadınların ele alındığı kısım “Diğer Kadınlar” başlığında yer almaktadır. Bu kadınlar “Karagöz’ün Karısı”, “Hacivat’ın Karısı”, “Kasım Bey’in Karısı” gibi adını bir erkek üzerinden almamış, kendi isimlerini kullanmışlardır. Bu kadınların en çok bilineni “Kanlı Nigar”dır ve bu kadınlar mizaha katılımda aktif durumdadır.

Oyunlardaki verilerden hareketle yorumlanırsa bu kadınlar evli kadınlara göre statü bakımında düşük durumdadır. Çünkü evli kadının cinselliği bir erkeğe aittir ve denetlenebilir, bu onu “saygın kadın” haline getirmektedir. Ancak bu kadınların cinselliği tek bir erkeğe ait değildir. Bu nedenle evli kadınlar karşısında aşağı statüde bulunurlar.

Bu kadınların cinselliğinin denetlenmemesi toplumda problem olarak görülür ve sorun yaratır. Bu kadınların yer aldığı oyunlarda genellikle bu kadınların eve erkek alması, buna karşın mahallelilerin Tuzsuz Bekir önderliğinde bu kadınların kısıtlanması üzerine oluşturulan oyunlardır.

Evli olmayan bu kadınlar arasında görülen çatışma sebebi bir erkeğe sahip olma üzerinedir. Ancak erkek aynı anda birden fazla kadınla görüşme eğilimindeyse bu kadınlar erkeğe karşı birleşerek erkeği alt edebilecek durumdadır. Bu durum evli kadınlar arasında görülmez. Evli kadınlar kocasına sahip çıkabilmek adına ikinci kadını ötekileştirir. Evli kadınlar ile diğer kadınlar arasındaki bu davranış farklılığına neden olarak toplum algısı görülmektedir. Evli kadının cinselliği toplum tarafından desteklenmiş ve onaylanmıştır. Bu nedenle başka bir kadının desteğine, yanında kendisine destek olması için başka bir kadına gerek duymaz. Ancak diğer kadınlar toplum tarafından ötekileştirilen ve cinselliği kısıtlanmaya çalışılan kadınlardır. Bu kadınların kendilerine destek olarak erkek bulamadıkları durumda diğer kadınlarla birlik olmaları yerleştirildikleri “öteki” konumunun bir getirisi olarak görülmektedir.

Evlenmemiş genç kızların perdedeki hallerinin anlatıldığı “Bekâr Kızlar” başlığı altında olumlu ve olumsuz özellikleriyle farklı genç kızlar gösterilmiştir.

Sahip oldukları hazineyi korumaları öğretilen bu genç kızlar, bazen perdenin masum aşığı, bazen yiğit bir hatunu bazen de aşüftesi olarak gösterilir. Hayalîlerin evli kadınlarda ve bekâr kızlarda yaptığı bu olumlu ve olumsuz izlek izleyicilere bir uyarı, emsal olay niteliği taşımaktadır. Olumlu gösterilen kadının sonunda mutlu olması, olumsuz gösterilen kadının ise mutsuz hayatına devam ediyor olması hayalîlerin kendilerince ve toplumsal cinsiyet rollerine göre doğruyu gösterme çabası olarak görülmektedir. Burada hayalî tarafından olumlu olarak yansıtılan unsur evliliktir. Hayalî, sözleri dinlenen bir kişi olarak toplumun devam etmesinin temel aracı olan evlilik kavramını güçlendirmek, anlatmak, hatırlatmak adına toplumsal cinsiyet rollerine uygun bir anlatı modeli inşa etmektedir.

Karagöz'ün Pehlivanlığı / Ödüllü oyununda Zenan Pehlivanlar'ın evlenecekleri kişiyi güreşerek seçme istekleri ve kendilerini yenen birini bulunca evi ile ilgilenme istekleri Banı Çiçek ile ilişkilendirilebilir. Olumlu özelliklerdeki bu genç kızlar, kendi geleceklerini kendileri tayin etmek ister, pasif bir hayat sürmek istemezler. Bu durumu iki yönde yorumlamak mümkündür. İlk olarak Zenan Pehlivanlar “güreşirler” ve bu da “erkeksi bir özellik”tir. Kadının yapması beklenmeyen zorlukta ve erkeğe atfedilen bu işi başaran kadınlar olumlu kabul edilmiştir. İkinci olarak ise hem erkeğe hem de kadına örtük bir mesaj iletilmekte ve kadının pasif değil aktif, güçsüz değil güçlü ve yeri geldiğinde erkeğin yerine dahi geçebilecek niteliklerde olması gerekliliği vurgulanmaktadır.

Perdenin diğer genç kızları ise ev kızlarıdır. Bu ev kızları ev içi mekândan ayrılmadan, koruma altında büyütülürler. Hayırlı bir kısmeti çıktığında ise evlendirilirler. Ancak damat adayı ailenin uygun gördüğü biri ise evlilik gerçekleşir, aksi takdirde evlilik gerçekleşmez. Bu kızlar hayatlarını kendileri tayin edemezler, anne ya da babaları tarafından kendilerine tayin edilen hayatları yaşarlar. Aksi davranış gösterdikleri takdirde ise toplumdan yalıtılıp yalnız kalacakları şekilde cezalandırılırlar. Bu nedenle bu genç kızlar ev içi, pencere ve kamusal alanda davranışlarına dikkat etmeli, yabancı bir gözün her daim kendi üzerinde olduğunu düşünerek hareket etmelidir.

Görücüler tarafından uygun görülen genç kızların üzerindeki baba otoritesi, evlilikle birlikte kocaya geçmektedir. Bu geçiş töreni öncesinde genç kız ve erkekle görüşülmekte, nasıl davranmaları gerektiğine dair nasihatler verilmektedir.

Karagöz metinlerindeki diğer bir genç kız ise Hacivat'ın Kızı adlı zannenin canlandırdığı olumsuz kişidir. Evlilik öncesi birliktelik yaşayan genç kız, erkek karşısında değersizleşmiştir. Cinsel birliktelik öncesi peşinde koşan erkek, artık aramaz sormaz olmuştur. Hacivat'ın Kızı bu durumla baş edebilmek için Çelebi'ye babasını parasını, değerli eşyalarını vermeyi teklif eder. Erkek artık sevdiği için değil, maddi beklenti için genç kızın yanına gelmektedir. Genç kız koruması gerekeni koruyamadığı için değersizleşmiştir. Babasına yalan söyleyen, erkekleri baştan çıkarıp cinsel birliktelik yaşayan, erkekleri eve alan bu kız perdede mizah malzemesi olmasına karşın olumsuz bir konumdadır. Fakat bu olay örgüsünde ve olumsuz niteliklerde asıl olumsuz olanın erkek olup olmadığı sorgulanmalıdır. Öncelikle bağlam hakkında varsayım dayalı olarak yorum yapılırsa hayalînin anlatım tutumu ve dinleyicilerin tutumları ve tepkileri bu anlatı izleğinde asıl olumsuz ve kötü örnek olan kişinin erkek olduğunu düşündürebilir. Karagöz perdesinin bir kara ayna olması vurgusu da düşünülürse genç kız metindeki konuma “düşüren” erkeğin olumsuz nitelikler taşıyan bir kişi olarak anlatıldığı da düşünülebilir.

Karagöz metinlerinde cariyeler yardımcısı oldukları kadınların ev içindeki hizmetlerini görürler, ev işlerine yardımcı olurlar. Ayrıca bulduklarının evin erkekleri tarafında cinsel obje olarak kullanılmaktadırlar. Hayalî, bu durumu perdeye aktarırken mizahî ve eleştirel bir üslup seçmiş, kadınların cinsel anlamda kullanımını ve bu durum evin diğer kadınları tarafından fark edilince “cariye” olan kadının evden atılışını perdeye aktarmıştır.

Zennelerin mekân kullanımı Karagöz perdesinin sınırları dâhilinde tasvirin perdeye çıkmadan içeriden seslendiğinde sadece sesinin duyulduğu “özel alan”, “pencere” ve perde yani “kamusal alan”dır. Bu mekânların cinsiyetlere göre kullanım alanı incelenmiştir.

Özünel (2017:55), masallar üzerine yaptığı incelemesinde “*ev dışında iktidar savaşları yaşayan kadın için ev dışına çıkmadan dış dünya ile iletişim kurabileceği tek mekân “pencere”dir.*” demektedir. Masallarda Karagöz oyununda olduğu gibi görsel tasvirler kullanılmaz, dinleyicinin kendi hayal dünyasında olayları canlandırması beklenir. Ancak Karagöz perdesinde olaylar tasvirler aracılığıyla görsel bir anlatımla sunulur. İzleyiciler olayları kendi hayal dünyasında

canlandırmaz, hayalînin tasarladığı tasvirler aracılığıyla oyunu izler. Bu nedenle kadın ve pencere ilişkisi masallar ile Karagöz’de aynı şekilde aktarılmaz. Kadın ve pencere ilişkisi Karagöz’de oldukça azdır. Çünkü Karagöz perdesinde pencereden bakmak “kamusal alana çıkmak” demektir. Bu, toplum tarafından hoş görülmediği için zenne ve pencere ilişkisi yok denecek durumdadır. Sadece Hain Kâhya oyununda pencereye çıkan Nafize, babasının uşağı tarafından görülüp babasına şikâyet edilir ve cezalandırılır. Bu da özellikle genç kızların pencere ile olan ilişkileri hakkında öğüt verme amacı gütmektedir.

Karagöz metinlerinde pencere Karagöz’e ait gibidir. Karagöz oyunun başında pencereden bakar, Hacivat ile pencereden konuşur ve sonra pencereden atlayarak perdeye yani kamusal alana gelir. Karagöz’ün pencereye çıktığı her oyun sonrası atlayarak perdeye gelmesi, pencerenin kamusal alan ile köprü vazifesi gördüğünü durumunu doğrulamaktadır.

Karagöz oyunlarında sesin içeriden geldiği durumlar, kadının evin içinde olduğu iç yani özel mekânda olduğu zamanlardır. Karagöz metinlerinde ev içi mekânın düzeni kadına ait olarak görülür. Erkek ev içi düzene karışmaz. Çocuk, evin bakımı, temizlik ve düzen kadına aitken; dışarı ile bağ gerektiren işler, odun kırmak gibi, erkeğe aittir. Kadın evin sahibi olarak görülür, hatta bazı durumlarda erkeği evden kovduğu görülür. Ancak yine de kadın evin içine erkeğin istemediği kişileri davet edemez. Evin içine girecek yabancı insanların erkeğin onayından geçmiş olması gerekir.

Kadın kamusal alana “zenne” adını alarak çıkabilir. Ancak zenne olarak dahi kamusal mekâna çıkarken bazı durumlara dikkat etmeleri gerekmektedir. Kamusal alanın kadın için tehlikeli ve ahlaksız bir yer olduğu düşüncesinin hâkim olduğu metinlerde kadın kamusal alana yalnız çıkmamalı, çıktığı takdirde “ahlaksız” suçlamasına razı olmalıdır. Kamusal alana çıkacak olan kadın bu suçlamaya maruz kalmak istemiyorsa örtünerek sokağa çıkmalıdır. Çünkü örtünmek dışarıda olsa dahi gizli olmak, gizlenmektir. Kadının kamusal alanda makyaj yapması ise ahlaksız işler yapacağının göstergesi durumundadır.

İncelenen metinlerde kadınların kamusal alana rahat çıkabildikleri iki durum tespit edilmiştir. Bunlardan ilki kamusal alanda konuşmamak şartıyla eril gücün

hâkimiyetinde perdeye çıkabilir. İkinci durum ise kadının cinsel işlevini yitirmiş olması durumudur.

İncelenen metinlerde kadınlarla ilgili ifadeler kadının yaşı, medeni durumu, anne olması ve dış görünüşleri ile ilgilidir. Bekâr kızlar için bekâretini belli eden, temizliğini anlatan “pür-ü pak”, “duhter-i pakize” ifadeler kullanılmıştır. Evli kadınlara karşı kocaları ile ilişkileri baz alınarak “işvebazım”, “nazeninim” gibi olumlu ya da “kaşık düşmanı”, “saçı uzun” gibi olumsuz ifadeler kullanılmıştır. Evlilik dışı ilişki yaşayan kadın ise “çamurluk” şeklinde ifade edilmiştir. Kadına statü ve değer biçen bu ifadeler kadının cinsel yaşamdaki tecrübe- tecrübesizliği, ahlaklı ve ahlaksız olmasıyla ilişkilidir.

Oyunlarda erkek ağzından kadının dış görünüşünün de kadının yaşı ve cinsel çekiciliği göz önünde bulundurularak ifade edildiği görülür. Genç bâkirelerin cinsel çekiciliği ve doğurganlığı üzerinde durulur. Cinsel yönden işlevsizleşmeye yakın dönemde olan orta yaşlı kadınların fiziksel kusurları gösterilir ve kadının fiziksel kusurları mizaha malzeme yapılır. Bâkire kızların bedenleri ise mizah malzemesi olarak görülmemiştir. Bu durum oyunlarda ve buna bağlı olarak oyunların yaratılıp, icra edilip aktarıldığı sosyal bağlamda bâkire kızlara karşı titiz bir davranış olduğunu gösterir ve onların saflığı ile temizliğinin yüceltildiğini anlatır.

İncelenen metinlerde kadınlar, kamusal mekânda kendi fikirleri ile var olamasalar da ev içi mekânda erkeklerin zihinlerine girerek kamusal alanda erkek beden aracılığıyla fikirlerini aktarabilmektedir. Bu durumu şöyle yorumlamak mümkündür: Yukarıdaki durumu oyunlarda erkek hayalîler aktarmaktadırlar. Bu da erkeklerin bu durumun farkında olduğunu ve kadın aklına duyulan ihtiyacı anlatmak istediklerini gösterir.

Karagöz metinlerinde sadece kadınların değil, erkeklerin de yapması ve yapmaması gereken davranış örüntüleri olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki “evin reisi olma” durumudur. Erkeklerin ev içi alandaki başarısı, kamusal alandaki başarısına bağlıdır. Kamusal alanda başarısız olan erkek maddi anlamda evin ve eşinin ihtiyaçlarını karşılayamadığı durumda evdeki “reis” imajını kaybedecektir. Maddi iktidar kaybı cinsel anlamdaki iktidar kaybına da yol açmaktadır. Ekonomik iktidarı sağlayamayan erkeğin kadın üzerinde iktidar oluşturabilmek adına fiziksel üstünlüğünü kullandığı da görülür. Ancak hayalî bunun doğru bir davranış

olmadığını göstermek adına erkeğe hemen özür diletir. Pişmanlığını anlatan erkek karısının isteklerini yapacağına dair sözler verir. Bu durumu birkaç açıdan yorumlamak mümkündür: Öncelikle erkek olan hayalî, erkeğe dair zorlu bir durumu, bir tür baskıyı perdeye yansıtmaktadır. Hayalî, erkeğin “evin reisi” olma zorunluluğu ve bunun erkeğin üzerinde yarattığı baskı ile bu baskının erkekte içten içe yarattığı kompleksi ve bu kompleksin muhtemel sonuçlarını eleştirel bir düzlemde aktarmaktadır. Bu noktada hayalî, perdedeki kolektif tiplerle kendisi ve sosyal bağlamdaki erkeklerin itiraf edemediği bir sorunu edebi estetik mesafe ile anlatmaktadır. Bununla birlikte perdedeki başarısız ve kontrolünü kaybeden erkeklerin kötü birer örnek olarak anlatılması durumu da söz konusudur. Erkeğin hemen özür dilemesi sosyal bağlamda hayalînin, erkeğin özellikle fiziksel üstünlük kullanmasının yanlışlığını vurgulamasıdır. Son olarak oyundaki erkeklerin bu özelliklerinde bir hususu daha görmek mümkündür. Bunu varsayım olarak söyleyebiliriz. Toplumsal cinsiyet rollerine göre “başarısız” kabul edilen erkeğin şiddete başvurması “Bir kereden bir şey olmaz.” mukabilinde görülebilir. Bunun tam tersi olarak bir uyarı işleviyle hayalînin dinleyici erkeklere “Bunu asla yapmayın.” demesi, dinleyici kadınlara da bu durumlara maruz kaldıklarında ne yapmaları veya yapabileceklerini göstermesi düşünülebilir.

Ev içi alan olarak tanımlanan özel mekân, kadına ait görülmektedir. Erkeğin kamusal alandaki başarısız girişimlerinin devam etmesi, kadının istek ve gereksinimlerini karşılayamama durumunda kadın, kendine ait olan mekândan erkeği kovabilmektedir. Bu durum karşısında erkek, kadını haklı bulmakta ve eve geri dönebilmek adına kamusal alanda yeni girişimlerde bulunmaktadır.

Maddi ihtiyacı karşılayan kişi cinsiyetine bakılmaksızın evin reisi olarak kabul edilmektedir. Ancak evliliğin ilk zamanlarında kabul edilmiş bir gerçeklikle evin reisi erkek iken, ilerleyen dönemlerde erkeğin kamusal alandaki başarısına göre “reis” değişebilmektedir.

Erkeklerin kamusal alanda arkadaş ve dost edinebilmeleri, muhabbete kabul edilmeleri de yine kamusal alandaki ekonomik başarıları ile doğru orantılıdır. Ekonomik gücü olmayan erkek, sohbeta kabul edilmediği gibi, sohbetini devam ettiren diğer erkekler de sohbetten dışlanmakla tehdit edilmektedir. Sohbetten dışlanan erkek yalnız kalmakta ve kendi varlığını ispat edebilmesi için ekonomik güç

kazanmak için girişimlerde bulunmaktadır. Aynı zamanda erkekler, erkeklerin eşleri ile olan muhabbetlerinde de iktidar sahibi olmasını beklemekte, aksi takdirde erkek muhabbetinde alay konusu olmaktadır. Tüm bunlar perdede hem “mevcudu anlatan” hem de “olmaması gerekeni” anlatan unsurlardır.

Erkeğin “maddi kaynak” olarak görüldüğü bu anlayışta erkek maddi güçten yoksunsa hem kadın hem erkek ilişkilerinde problem yaşamaktadır. Ancak erkeğin başarı ya da başarısızlığı en çok erkeğin karısının kamusal alanda ve diğer özel mekânlardaki statüsünü belirlemektedir. Kocasını başarılı bir kadın, diğer kadınlar arasında üst statüde iken, başarısız bir eşe sahip kadın düşük statüdedir. Kocasının ekonomik durumunda yükselme olan kadın bu durumu diğer kadınlarla paylaşır, çünkü statüsünde yükselme olmasını ister. Aynı zamanda erkek, kendisinden daha yüksek maddi güce sahip bir kızla evlenmek istediğinde bu durum hoş görülmez ve evlilik gerçekleşmez.

İncelenen metinlerde erkeğin dış görünüşüne dair algı, kadınlara dair oluşan algıdan farklılık göstermektedir. Öncelikle bir erkeğin kadın kılığına girmesi, iktidar kaybı ve zayıflık olarak görülmüş ve erkek gülünç duruma düşmüştür. İncelenen metinlerde erkek kılığına giren kadın yoktur. Ancak halk bilgisi ürünlerinden masal üzerine yapılan incelemede Özünel; “kadın, kamusal mekândaki varlığını “erkeksi”leştirerek son derece güvenilir bir kimlik edinir” (2017:59) der. Bu durum kadının erkeksileşmesinin gülünç olmadığını aksine güvenilir olduğunu gösterir. Erkeklerin kadın kılığına girmesi ise “güç kaybı” olarak görülmektedir.

Kadın ağzından erkeğin anlatıldığı metinlerde ise hayalînin erkek olması, söylenen sözün aslında kadın zihninin değil, erkek zihninin ürünü olan bilinci yansıtır. Erkekte fiziksel güzelliğin önemli olmaması, önemli olanın erkeğin huyu olduğu mesajı kadın karakterler üzerinden izleyici kadınlara verilmektedir.

İncelemesi yapılan metinlerin erkek ağzından anlatılıyor olması, kadın tasvirlerde gerçek bir kadın düşüncesi görmemizi engellemektedir. Prof. Dr. Öcal Oğuz’un 2020 SOKÜM Sanal Yaz Okulu’ndaki deyimiyile “Karagöz’deki zenneler zan altındadır”.

Karagöz’deki kadın ile erkek karşıtlığı temelde maddiyat problemi etrafında oluşmaktadır. Karagöz oyunları gündelik hayatın ve gündelik hayattaki temel mesele

olan geçim derdinin perdeye yansıtıldığı ve çok miktarda kötü örneğin yer aldığı bir tür aynadır. Bu ayna gündelik hayatı yansıtırken gündelik hayattaki temel problem olan maddi gücü ön plana atmaktadır. Bu bağlamda maddiyatın Karagöz oyunlarındaki toplumsal cinsiyet rollerinde etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Karagöz, geçmişten bugüne kadar olan dönemde gelişen toplumsal cinsiyet algısını, kadın ve erkek için kabul görmüş olan cinsiyet rollerini kendi yaratım, aktarım, icra şekline uygun olarak aktarır. Kabul gören cinsiyet algılarının aktarımında genelde somut olmayan kültürel miras ürünlerinin, özelde Karagöz'n önemi bu çalışma ile aktarılmıştır. Ancak 2018 yılına kadar kadın hayalî olmamış olması kadın zihnini perdeye yansımamasına neden olmuştur.

Erkek zihni ile aktarılan oyunlar, kadınların bilinç dünyasından yoksun kalmış, erkek hayalîler kendi gözlemlediği kadarıyla kadınları perdeye yansıtımıştır. Bu durum kadın zihni yansıtılırken yanlışlar yapılmasına sebep olmuş olsa da erkek gözünden kadının durumunu görmek açısından önemlidir. Aynı zamanda bir erkek olan hayalînin kadının bedeni ve zekâsı karşısındaki tutumunu göstermesi açısından da önem arz etmektedir. Bu bağlamda Karagöz oyunlarından hareketle toplumsal cinsiyet rollerine dair yapılacak yorumlar ve güncellemelerde Karagöz oyunlarındaki eril dilin tespiti ve bu eril dilde oluşması gereken veya beklenen değişim ve dönüşümün nasıl gerçekleştirileceğinin ortaya konulması bu tezin amaçlarından biri olmuştur ve güncel bir probleme dair önem taşımaktadır.



KAYNAKLAR

- Abdurrezzak, A. O. (2018). “Arkaik Dönemden Günümüze: Mit ve Gerçeklik Arasındaki Kadın”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11, 56.
- Aça, M.- Ekici, M. ve Yılmaz, A. M., (2012) *Anonim Halk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* (Ed. M. Öcal Oğuz vd.), Ankara: Grafiker Yayınları.
- Akay, E. (Yön.) (2006). *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* IFR A.Ş.
- Akşit, A. (2019). Karagöz’de Kadınların Yeri ve Mizaha Katkıları. *Toplumsal Tarih*, 301, 68-73.
- And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu / Kukla-Karagöz- Ortaoyunu*, Ankara.
- And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara: Erk Matbaası.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları (İlk Baskı 1992).
- Bascom, W. R. (2010). Folklorün Dört İşlevi. (S. Gürçayır, Dü., & F. Çalış, Çev.) *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*. Ankara: Geleneksel Yayınları
- Başgöz, İ. (1996). “*Protesto: Folklorün Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)*”, Prof. Dr. Umay Günay Armağanı, Feryal Matbaacılık, Ankara, ss. 1-5.
- Berktaş, F. (2016). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hıristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınları
- Chen, F. P. (2013). “Dünyada Gölge Oyunu” (Çev. Bilge Gültürk), *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenegün İcadı* (Ed. Peri Efe), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Coşar, A. M., Usta, Ç. (2009). “Geleneksel Türk Gölge Oyununda Ana Tipler ve Dil Yergisi”. *Bilig Dergisi*, S 51. S 13-32.
- Çalışkanlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Çek, S. (2014). *Ninnilerde Kadın Anlatıcının Sesi-İnceleme*. Ankara: Harf Eğitim Yayıncılığı.
- Çetin, İ. (1999). “Karagöz”, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. (Haz. Ayşe Yücel, İsmet Çetin, Ali Yakıcı), Ankara: Türk Kültürü Araştırma ve Tanıtma Vakfı.

- Çobanoğlu, Ö. (2016). *Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1999). *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Donovan, J. (2016). *Feminist Teori*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dorson, R. M. (2011). *Günümüz Folklor Kuramları*. (S. G.-Y. Özay, Çev.). Ankara: Geleneksel Yayınları.
- Dökmen, Z. Y. (2009). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dundes, A. (2006). “Halk Kimdir” (Çev. Metin Ekici), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1* (Haz. M. Öcal Oğuz, Metin Ekici, Nebi Özdemir, Gülin Öğüt Eker, Selcan Gürçayır Teke), Ankara: Geleneksel Yayıncılık, s.11,26.
- Düzgün, D. (2000). “Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 14, ss. 69.
- Ekici, M. (2000). “Halk, Halk Bilimi ve Halk Bilgisi Üzerine Bir Deneme”. *Millî Folklor Dergisi*, Yıl.12, S. 45.
- Ekici, M. (2000a). “Dede Korkut Kitabı’nda Kadın Tipleri”, *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni Bildirileri*. C 18. S 123-138.
- Ekici, M. (2000b). “Halk, Halk Bilimi ve Halk Bilgisi Üzerine Bir Değerlendirme”, *Millî Folklor Dergisi*, Yıl 12, S.45, ss. 2-8.
- Ekici, M. (2008). “Türk Kültür Hayatında ve Eğitimde Karagöz”, *Muradiye Dergisi*, Ankara: S, 16, s. 48-53.
- Ekici, M. (2013). *Halk Bilgisi (Folklor): Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Ergun, P. (2014). “Toplumsal Uygulamalarda Âşıkların İşlevi”. *Karadeniz-Blacksea-Chornoye More* 22: 122-126.
- Ersoylu, H. (2004). *Türk Argosu Üzerinde İncelemeler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi (1996-2007). Hazırlayanlar: Robert Dankoff, vd., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- George, J. (1901). *Türkisch Volksliterature*, Berlin.
- George, J. (1925). *Geschicht des Schattentheaters im Morgen- und Abendlan*, Hannover.
- George, J. (1938). *Türklerde Karagöz* (Çev. Orhan Şaik Gökyay), İstanbul: Bürhaneddin Basımevi

- Gerçek, S. N. (1942). *Türk Temaşası*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Göle, N. (1991). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Günay, U. (1992). “Cumhuriyet Terkibi ve Barış Manço”. Millî Folklor 13 (Bahar): 2-3.
- Günindi Ersöz, A. (2010). "Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Kadına Yönelik Toplumsal Cinsiyet Rollerini". *Gazi Türkiyat Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 4. s.167-182).
- Gürkan, S. (2017). “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Karagöz Metinlerinde Kadın”, *Turkish Studies*, S. 29. s,271-286.
- Hançerlioğlu, O. (1986). *Toplum Bilimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İnternet: TDK – Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=> adresinden 17.10.2019 tarihinde alınmıştır.
- İvgin, H. (2000). *Karagöz ve Kukla Sanatımız*, Ankara: Ekip Grafik Matbaa
- Kandiyoti, D. (2019). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. Ankara: Metis Yayınları.
- Karaaslan, C. (2019). *Anonim Türk Masallarında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kılıç, Ç. (2016). *Zenneler: Kadın Rolüne Çıkan Erkek Oyuncu Geleneği*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Koç, F. ve Koca, E. (2006), “Karagöz (Gölge Oyunu) Tasvirlerindeki Giysi Özellikleri”, *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, (Haz.: M. Öcal Oğuz, Yeliz Özay), Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları.
- Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. İris Mizah Yayınları: İstanbul.
- Kudret, C. (2013). *Karagöz, I,II,III Cilt.*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lloyd, G. (2015). *Erkek Akıl – Batı Felsefesinde ‘Erkek’ ve ‘Kadın’*. İstanbul:Ayrıntı Yayınları
- Mikhail, A. (1996). “Shadow Plays in Egypt”, *News from the Joyous Dragon* (Sonbahar), s.3.
- Mizrahi, D. (2013). “Ciddi Hayatın Komik Gölgeleeri: Osmanlı’da Karagöz Oyunları”, *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı* (Ed. Peri Efe), İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Morreal, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. çev: Kubilay Aysever-Şenay Soyer. İris Mizah Kültür Yayınları: Ankara.
- Mutlu, M. (1995). “Karagöz”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.12, s. 53-63
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatro Tarihi*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatro Tarihi 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Nutku, Ö. (2006). “Karagöz Üzerine Düşünceler”, *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, (Haz.: M. Öcal Oğuz, Yeliz Özay), Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları.
- Oğuz, M. Ö. (2017). *Hem Varmış Hem Yokmuş: Anlatı Kahramanları Üzerine Yazılar*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Öğüt Eker, G. (2014). *İnsan Kültür Mizah: Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Ölçer Özünel, E. (2006). “Karagöz’ün Performansı: Tacettin Diker ve Işığını Bulan Gölge” *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, (Haz.: M. Öcal Oğuz, Yeliz Özay), Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları.
- Ölçer Özünel, E. (2017). *Masal Mekânında Kadın Olmak: Masalarda Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık
- Özçörekçi Göl, N. Z. (2008). “Türk Gölge Oyunu Karagöz”, *Gölgenin Renkleri: Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezi Karagöz Tasvirleri Koleksiyonu Kataloğu*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, B. ve Gündoğdu, A. E. (2011). “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkçede Atasözleri ve Deyimler”. *Turkish Studies*, 6/3
- Özsoy, B. S. (2017). *Dede Korkut Kitabı: Transkripsiyon – İnceleme – Sözlük*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Öztürk, E. (2011). *Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (2011). *Türk Gölge Oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sarpkaya, S. (2017). *Türklerin Şeytani Masalları ve Efsanelerinde Demonik Varlıklar*. Ankara: Karakum Yayınevi.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sevin, N. (1968). *Türk Gölge Oyunu*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Seyidoğlu, B. (2002). "Ferhat ile Şirin", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S, 19. s, 133-135.
- Sezer, M. Ö. (2010). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Siyavuşgil, S. E. (1938). *İstanbul'da Karagöz ve Karagöz'de İstanbul*, İstanbul: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını
- Siyavuşgil, S. E. (1941). *Karagöz / Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, İstanbul.
- Soysal, D. (2013). "Wollstonecraft ve Kadın Güzelliği Üzerine", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S. 16 s. 261-271.
- Şimşek, E. (2016). "Halk Anlatılarında-Cinsiyet Ayrımı Ötesinde- İnsan Anlayışı ve Kadının Yeri". *Düşünce Dünyasında Türkiz Siyaset ve Kültür Dergisi*. Yıl:7. S 39. s 9-24.
- Tietze, A. (1977). *The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L.A. Mayer Memorial Foundation*, Berlin.
- Türkmen, F. ve Fedakâr, P. (2009). "Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiiğine Bağlı Mizahi Unsurlar", *Millî Folklor Dergisi*, Yıl: 21, S.82, s.98,109.
- Türköne, M. (1995). *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*. Ark Yayınevi: Ankara.
- Varışoğlu, E. (2019). "Karagöz'ün İşlev Sefası: Karagöz Oyunlarının İşlevlerinin Farklı Bağlamlardan Hareketle İncelenmesi", Ulusal Hikâye Anlatıcılığı Kongresi, 11-12 Ekim İstanbul. (Yayınlanmamış Bildiri).
- Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yağan G. S. ve Alabay, E. (2016). "3-6 Yaş Arasındaki Çocukların Oyuncak Tercihlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi", *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi (KEFAD)*, C,17. S,2. s, 91-111.
- Yakıcı, A. (2009). "Evrensel Bir Tiyatro Sanatı Olan Kuklanın Anadolu İnsanın Sosyal ve Kültürel Hayatına Etkisi", Ankara: *Millî Folklor Dergisi*, Yıl: 21. S. 81, s. 34-39.
- Yalçın, A. (1988). *Tiyatro*. Ankara: Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksek Okulu Matbaası.
- Yaltrık, M. B. (2013). "Türk Kültüründe Hortlak-Cadı İnanışları". *Tarih Okulu Dergisi*. Yıl 16. S, XVI. s,187-232.
- Yavuz, G. (2017). *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Kapsamında Popüler Türk Mizah Kültürü'nde Cinsiyetler Arası Mizah Algularının Farklılaşması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yılmaz, A. (2004). “Türk Kültüründe Kadın”. *Millî Folklor Dergisi*, Yıl:16. S.61, s. 111-123.

Yolcu, M. A. (2016). *Halk Bilimi Araştırma ve Yöntemleri, Halk Bilimi El Kitabı*. (Ed. Mustafa Aça). Konya: Kömen Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : VARIŞOĞLU, Emine
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 14.05.1991 / Erbaa
Medeni hali : Evli
Telefon : (0541) 525 18 17
e-mail : e.varisoglu@gmail.com

Eğitim

| Derece | Eğitim Birimi | Mezuniyet Tarihi |
|---------------|---|------------------|
| Yüksek Lisans | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı | Devam Ediyor |
| Lisans | Kilis 7 Aralık Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı | 2015 |
| Lise | Gümüşpala Lisesi | 2009 |

İş Deneyimi

| Yıl | Yer | Görev |
|-------------------|----------------------------|--------------------------------|
| 2020-devam ediyor | Gaziosmanpaşa Üniversitesi | TÖMER Öğretim Görevlisi |
| 2018-2020 | Başkent Üniversitesi | Türk Dili Öğretim Görevlisi |





hacibayram.edu.tr/le