

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BRECHT'İN EPİK TİYATROSU BAĞLAMINDA
KARAGÖZ OYUNUNDA MÜZİĞİN İŞLEVİ**

**KADRİYE BOZKURT KATIKCI
15740012**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. NESİBE ÖZGÜL TURGAY**

**İSTANBUL
2019**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BRECHT'İN EPİK TİYATROSU BAĞLAMINDA
KARAGÖZ OYUNUNDA MÜZİĞİN İŞLEVİ**

**KADRIYE BOZKURT KATIKCI
15740012**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. NESİBE ÖZGÜL TURGAY**

**İSTANBUL
2019**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BRECHT'İN EPİK TİYATROSU BAĞLAMINDA
KARAGÖZ OYUNUNDA MÜZİĞİN İŞLEVİ**

**KADRIYE BOZKURT KATIKCI
15740012**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 30/05/2019
Tezin Savunulduğu Tarih: 22/05/2019
Tez Oy Birliği / Oy Çoğunluğu ile Başarılı Bulunmuştur

Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Doç. Nesibe Özgül Turgay
Jüri Üyeleri	: Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı Doç. Dr. Ayrim Ersöz

İSTANBUL
MAYIS 2019

ÖZ

BRECHT'İN EPİK TİYATROSU BAĞLAMINDA KARAGÖZ OYUNUNDA MÜZİĞİN İŞLEVİ

Kadriye Bozkurt Katıkcı

Mayıs, 2019

20. yüzyıl Batı tiyatrosundaki alternatif arayışların en önemlilerinden biri Brecht'in epik tiyatro kuramıdır. Brecht, gerçekçi-doğalcı akıma karşı çıkarak görünen gerçeğin değil, onun altında yatan nedenlerin anlatımına önem veren bir tiyatro anlayışı oluşturmayı amaçlamış; bu sebeple yüzünü Doğu tiyatrosuna dönmüştür. Doğu tiyatrosu anlayışından ve halk tiyatrosundan beslenerek yazınsal alan dahil olmak üzere oyunculuk tekniği ve sahne estetiğinde değişiklikler yaparak, düşünsel eleştirelliği amaçladığı epik tiyatro kuramını oluşturmuştur.

Kökleri tarih öncesi devirlere dayanan Doğu tiyatrosu gölge oyunu, Osmanlı'da geniş bir coğrafyanın kültürel birikimi ve toplum yapısıyla yoğrulmuş kendi biçimini oluşturmuş; Karagöz adını almıştır. Geleneksel halk tiyatrosu Karagöz; göstermecî-açık biçimi, episodik yapısı, tip boyutundaki kişileri, yabancılaştırma estetiği, müzik kullanımı ile Brecht'in epik tiyatro kuramı ile benzeşmektedir. Bir İstanbul mahallesi görünümünde topluma ayna tutan Karagöz oyununda müzik, epik tiyatrodaki müzikle benzer bir işlevde kullanılmakta; böylece Geleneksel halk tiyatrosu türleri arasından ayrılmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde epik tiyatro ve epik tiyatroyu meydana getiren estetik öğeler üzerinde durulmuş, epik tiyatrodaki müzik gestus kavramıyla birlikte anlatılmıştır. İkinci bölümde Karagöz oyununun ve Brecht'in epik tiyatro kuramıyla benzeşen özellikleri, epik tiyatronun estetik öğelerinden oluşan başlıklar altında irdelenmiştir. Son bölümde ise Karagöz oyununda müziğin işlevi Brecht'in epik tiyatro kuramında müziğin kullanımı bağlamında örneklerle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Karagöz, Karagöz Müziği, Bertolt Brecht, Epik Tiyatro, Epik Tiyatrodaki Müzik, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Geleneksel Halk Tiyatrosu

ABSTRACT

FUNCTION OF MUSIC IN THE KARAGÖZ PLAY WITHIN THE CONTEXT OF BRECHT'S EPIC THEATRE

Kadriye Bozkurt Katıkcı

Mayıs, 2019

Brecht's theory epic theatre was one of the most significant quests for an alternative in 20th century western theatre. Challenging the realist/naturalist trend, Brecht aimed to create a perception of theatre that placed emphasis on expressing not the visible reality, but rather the reason underlying that reality; in view of this he began to look towards the east. Inspired by the perception of eastern theatre and traditional folk theatre, he established his model of epic theatre aimed at speculative criticism by making changes in acting techniques, stage aesthetics and in concepts of writing. In the Ottoman Empire, Eastern Shadow Play theatre that dates back to early history, formed its own style by integrating this with cultural accumulation and social structures, and named Karagöz. The traditional folk play Karagöz resembled Brecht's epic theatre with its exhibitiv-explicit form, episodic structure, eccentric characters, alienation effects, and the use of music and dance. Music in the Karagöz play, that was a reflection of the society with its appearance of a typical Istanbul neighborhood, was used with the same functionality as in epic theatre, and therefore differs from other types of traditional folk theatre.

In the first part of the study, emphasis was placed on epic theatre and the aesthetic elements which gave birth to epic theatre, and these were explained with the gestus concept of music in epic theatre. In the second section, the similar characteristics of Karagöz and Brecht's theory of epic theatre were analyzed under the topics consisting of the aesthetic elements of epic theatre. In the last section, the functionality of music in the Karagöz play was studied in the context of the use of music in Brecht's theory of epic theatre.

Key Words: Karagöz, Karagöz Music, Bertolt Brecht, Epic Theatre, Music in Epic Theatre, Traditional Turkish Theatre, Traditional Folk Theatre

ÖN SÖZ

Tanzimat dönemi Türk tiyatrosunda Batıyı referans alan çalışmalar sebebiyle zengin özelliklere sahip Geleneksel Türk tiyatrosunun arka planda kaldığı bir gerçektir. Batının alternatif arayışlarla yüzünü Doğu tiyatrosuna çevirdiği dönemde sahip olunan değerleri reddedip Batılı anlamda tiyatro yapma çabaları dikkat çekicidir. Geleneksel Türk tiyatrosunun gelişimi kesintiye uğrasa da Cumhuriyet dönemiyle birlikte ulusal kimliği yitirme kaygısıyla da olsa gerek var olan zenginliğin farkına varılmış; Türk tiyatrosu halk tiyatrosu kaynaklarına yönelmiştir. Batılı tiyatro adamlarının 20. yüzyıl itibariyle yakalayabildikleri estetik anlayışın Türk tiyatrosunda yüzyıllardır var olduğunu unutmamak gerekir. Bu sebeple sahip olunan birikimi incelemenin, bir anlamda yeniden keşfetmenin önemi kuşkusuz büyüktür.

Çalışmada, Karagöz oyununun Brecht'in epik tiyatro kuramı ile benzeşen özellikleri tespit edilerek, Karagöz oyununda müziğin işlevi Brecht'in epik tiyatro kuramı bağlamında incelenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın, Karagöz müziğiyle ilgili kısıtlı ve birbirini tekrar eden çalışmalar sebebiyle yeni bir bakış açısı getirme noktasında bir adım olacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın oluşumunda bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım, sabrı, desteği ve güveniyle hep yanımda olan danışmanım Doç. Nesibe Özgül Turgay'a; tez konumu bana öneren; yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle desteğini hiç esirgemeyen Cemal Ünlü'ye; tezimin şekillenmesine yardımcı olan Prof. Dr. Nurhan Tekerek'e; tezimin son halini almasında büyük payı olan Prof. Dr. Seyit Yöre'ye teşekkürlerimi borç bilirim. Aileme ve çalışmalarına her daim destek olan eşim Emre Katıkcı'ya sonsuz teşekkürler.

İstanbul; Mayıs, 2019

Kadriye BOZKURT KATIKCI

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Karagöz Oyununun Tarihsel Gelişimi	1
1.2. Karagöz Oyununun Tekniği	7
1.3. Problem	9
1.4. Amaç	9
1.5. Önem	9
1.6. Varsayımlar (Sayıtlar).....	10
1.7. Sınırlılıklar	10
1.8. Yöntem	10
1.8.1. Araştırmanın Modeli	10
1.8.2. Verilerin Toplanması	10
1.8.3. Verilerin Analizi.....	10
1.9. İlgili Araştırmalar	10
2. BRECHT'İN ESTETİK KURAMI EPİK TİYATRO	12
2.1. Epik Tiyatro	12
2.2. Epik Tiyatro Kuramını Oluşturan Kavramlar	15
2.2.1. Göstermecî–Açık Biçim.....	15
2.2.2. Brecht Tiyatrosunun Metin Yapısı.....	16
2.2.2.1. Tarihselleştirme	16
2.2.2.2. Epidodik Yapı	17
2.2.3. Brecht'in Oyunculuk Yöntemi	18
2.2.3.1. Yabancılaştırma.....	18
2.2.3.2. Gestus	21
2.2.4. Sahne Tekniği.....	23

2.2.5. Epik Tiyatroda Müzik	25
3. KARAGÖZ OYUNU VE BRECHT'İN EPİK TİYATROSU ARASINDAKİ BENZERLİKLER.....	31
3.1. Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro Anlayışını Besleyen Düşünceler	31
3.2. Tiyatrosallık-Oyun İçinde Oyun	34
3.3. Dil.....	35
3.4. Toplumsal İşlev	37
3.5. Kişiler ve Kişileştirme.....	41
3.6. Metin-Episodik Anlatım.....	44
3.7. Yabancılaştırma.....	46
4. BRECHT'İN EPİK TİYATROSU BAĞLAMINDA KARAGÖZ OYUNUNDA MÜZİĞİN İŞLEVİ	49
4.1. Yabancılaştırma İşlevi.....	50
4.1.1. Çalgılar	50
4.1.2. Perde Gazeli	52
4.2. Metni Destekleme İşlevi	55
4.2.1. Semai.....	55
4.2.2. Hayal Şarkıları	56
4.2.3. Kişileştirme ve Tipler.....	57
4.3. Tamamlama İşlevi.....	63
4.3.1. Karagöz Oyununda Hayalinin Rolü	63
4.3.2. Repertuvar	66
5. SONUÇ.....	68
KAYNAKÇA	73
ÖZ GEÇMİŞ.....	81

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı Geçen Eser
bkz.	: Bakınız
c.	: Cilt
S.	: Sayı
Vb.	: Ve benzeri
s.	: Sayfa
yy.	: Yüzyıl

1. GİRİŞ

1.1. Karagöz Oyununun Tarihsel Gelişimi

Gölge oyununun başlangıç noktasını ortaya koyacak yeterli belge ve arkeolojik bulgu olmasa da birçok araştırmacı Asya'dan (Hindistan, Endonezya, Orta Asya, Çin)¹ çıktığı üzerine hem fikirdir. Metin And'a göre Asya'nın çok zengin bir gölge oyunu geleneği vardır. "İster Hindistan, ister Cava, isterse Çin'den çıkmış olsun, gölge oyununun Asya'dan Batı'ya yayıldığı görüşü daha güçlüdür"². Asya kökenli olduğu düşünülen gölge oyunu, göçebe halkların taşıyıcılığı sayesinde yüzyıllar boyu birçok kıtada yaşamış ve yaşadığı yerin ayırt edici özellikleriyle kendi biçimini almıştır.

Gölge oyununun Türkiye'ye ilk olarak ne zaman, nereden ve nasıl geldiğine dair iki yaygın görüş vardır. Bu görüşlerden biri Dr. Jacob'a aittir ve Hindistan'dan Batıya göç eden çingenelerin Hint gölge oyununu Türkiye'de tanıtmış olabilecektir. Bu sav, Karagöz'ün kendisinin çingene olduğu ve oyunlarda çingene öğelerinin bulunması düşüncesi ile desteklenmektedir. Fakat Metin And Dr. Jacob'un bu görüşünün, kuklanın Hindistan'dan çıkıp Batıya gittiğini savunan Pischel'in görüşünden etkilenecek şekilde ifade eder. Ayrıca Hindistan'da gölge oyununun belirtilen yıllardaki varlığının kesin olmaması bu düşüncüyü desteklemektedir. 16. yüzyılda Karagöz'ün Mısır'dan geldiğini gösteren kanıtlar da bu görüşü yok sayacaktır³.

İkinci görüş de gölge oyununun 15. ve 16. yüzyılda Yahudiler aracılığıyla Portekiz ve İspanya'dan Türkiye'ye gelmiş olabileceğidir. 17. yüzyıl gezginlerinden Jean Thevenot⁴, Karagöz oynatanların Yahudi olduğunu, Yahudilerden başka bu işi

¹ Gölge oyununun kökeni hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Metin And, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, 1. bs. (Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1977), İhsan Hınçer, "Gölge Oyunlarının ve Karagöz'ün Doğuşu", **Türk Folklor Araştırmaları**, c. 5, s. 119, (1959): 1931-1932.

² Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, (Ankara: İnkılâp Kitabevi, 1985), s. 271.

³ Metin And, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, 1. bs. (Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1977), 242-243.

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Jean Thevenot, **1655-1656'da Türkiye**, (İstanbul: Tercüman Gazetesi, 1978).

yapanları görmediğini söyler fakat eldeki kaynaklar kesin bir sonuç için yetersiz kalmaktadır⁵.

Metin And, bu görüşlere ek olarak Karagöz oyununun bulucusu olduğu düşünülen Şeyh Küşteri⁶ ile Karagöz ve Hacivat'ın yaşamış kişiler olduğunu kanıtlamaya çalışarak gölge oyununun kökenini ortaya çıkarmak isteyenler olduğunu ifade eder. “Türk gölge oyununun Karagöz adını alışı 17. yüzyıla rastladığına göre, bu üç kişinin gerçek kişiler olması yine de gölge oyunu ile ilişki kuramamaktadır”⁷. Bu doğru olsa bile Türkiye’ye gelişi hakkında fikir vermemektedir.

Karagöz kahramanlarının halkın gözünde özel bir yeri vardır ve halk onları daima yaşamış kişiler olarak bilmek ister. Şeyh Küşteri, Karagöz’ün kurucusu olarak bilinir⁸. Gelibolulu Ali, 16. yüzyılda gölge oyununu anlatırken “Yani ki şeyh Küşteri Hazretleri vahdet-i vücûd sırrını hicâb-ı şuhun verâsından gösterdiği gibi” diyerek hayal-i zıll ile birlikte Şeyh Şüşteri veya Küşteri’nin adını anar. Şeyh Küşteri’nin adı perde gazellerinin hepsinde geçer ve Karagöz perdesine de “Küşteri Meydanı” denilir⁹. Ayrıca, Karagöz ve Hacivat’ın mucidinin Şeyh Küşteri olduğu, Sultan Orhan döneminde Bursa’da yaşadıkları ve camii inşaatında duvarcı ve demirci olarak çalıştıkları da rivayet edilmektedir. Kahramanların söyleşmelerinin inşaatı geciktirmesi sebebiyle idam edilmeleri söylentilerin ortak noktasıdır¹⁰. Muhittin Sevilen’e göre de bu rivayet: “(...) eski Çin rivayetinin bir benzeri, bir yer ve zaman değiştirmiş şeklidir. Bu belki de insan düşüncesinin benzer vak’alar karşısında akıl

⁵ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, (Ankara: İnkılâp Kitabevi, 1985), s. 274.

⁶ Sevin, Karagözle Hacivatı ilk defa perdede oynattığı ileri sürülen on dördüncü asır din adamlarından Küşteri’nin, hem mutasavvıf bir şair hem de meşhur bir şeyh olduğunu söyler. Ayrıntılı bilgi için bkz. Nureddin Sevin, **Türk Gölge Oyunu**, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), 45.

⁷ Metin And, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, 1. bs. (Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1977), 244.

⁸ Metin And ve Muhittin Sevilen’le benzer ifadeler kullanan Fan Pen Chen de “Dünya’da Gölge Oyunu” makalesinde 16. yüzyıl öncesinde Türk Gölge Oyunu’na dair somut bir delil olmadığını belirtir. 12. yüzyıla kadar uzanan atıflar edebi eğreltilmelerdir ve Şeyh Küşteri’nin mezar taşı üzerine tartışmalar vardır. Bkz. Fan Pen Chen “Dünyada Gölge Oyunu”, **Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenegin İcadı**, ed. Peri Efe, 1. bs. (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2013): 24.

⁹ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla-Karagöz-Ortaoyunu**, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 125.

¹⁰ Sabri Esat Siyavuşgil, **Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme**, (Ankara: Maarif Matbaası, 1941), 32-33.

ettiği, birbirini andırır buluşlardan biridir”¹¹. Karagöz ve Hacivat’ın ölümünden sonra Şeyh Küşteri de tasvirlerini yapıp perde arkasında oynatmaya başlamıştır¹².

Selim Nüzhet, Sabri Esat Siyavuşgil, Enver Behnan Şapolyo ile paralel düşüncelere sahip Metin And’ın Şeyh Küşteri rivayetleri hakkında *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri* kitabındaki ifadeleri de konuya toparlayıcı bir bakış açısı kazandıracaktır¹³:

Şeyh Küşteri’nin gerçek bir kişi olması, gölge oyununun kurucusu olmasını gerektirmez. Bu yakıştırma da, ağızdan ağıza geçerek, tıpkı Hacivat ile Karagöz üzerine söylentiler gibi, gelenek olmuştur. Zaten eskiden esnaf arasında çeşitli sanatların ilk bulucu veya kurucusunun Peygamber, eshâb veya velî olduğu yolunda bir inanç beslenir ve o kişi esnafın pîri olarak benimsenirdi. (...) Gerçekte, gölge oyununu bulup, onun kurucusu olduğu kesin değildir; önemli olan, Karagözcü’lerin bulunmuş, kurulmuş oyuna Şeyh Küşteri’yi önder, koruyucu ve kurucu olarak seçmiş olmaları ve Şeyh adıyla oyunlarına ciddî, yapıcı, eğitici, ibret verici bir gerekçe ve temel bulmalarıdır.

Selim Nüzhet, Yavuz Yavuz Sultan Selim çağının güvenilir kaynaklarından biri olan İbni İlyas’ın verdiği bilgi, kesin olarak gölge oyununun Türkiye’ye 16. yüzyılda Mısır’dan geldiğini gösteren kanıtlardan biridir¹⁴. Mısır-Memluk gölge oyununun¹⁵ tekniğini alan Karagöz¹⁶, Türk kültürü ile harmanlanarak Türk kültürünü ve kişiliğini almıştır. Mısır’ın tek renk olan tasvirleri renklenmiş, saydamlaşmış ve 17. yüzyıl itibarıyla kesin biçimini almıştır¹⁷. Evliya Çelebi’nin¹⁸ verdiği kesin bilgiler ve

¹¹ Muhittin Sevilen (Hayali Küçük Ali), **Karagöz**, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969), 5.

¹² Selim Nüzhet, **Türk Temaşası**, (İstanbul: Matbaai Ebuzziya, 1930), 55.

¹³ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, (Ankara: İnkılâp Kitabevi, 1985), 288-289.

¹⁴ Metin And, **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**, 7. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 40.

¹⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mahmut Ragıp Gazimihal, “ Karagöz, Kukla ve Yapma Bebekler”, **Türk Folklor Araştırmaları**, c. 5. (195): 1926.

¹⁶ Karagöz’ün kökeni hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Sabri Esat Siyavuşgil, **Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme**, (Ankara: Maarif Matbaası, 1941), Cevdet Kudret, **Karagöz**, (1. Cilt, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), Nureddin Sevin, **Türk Gölge Oyunu**, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), Georg Jacob, **Türklerde Karagöz**, çev. Orhan Şair Gökay (İstanbul: Burhaneddin Matbaası, 1938), Walter Puncher “Karagöz ve Balkanlarda Osmanlı Gölge Oyununun Tarihi: Yayılma Alanı, İşlevleri ve Asimilasyon Örnekleri”, **Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenğin İcadı**, ed. Peri Efe, 1. bs. (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2013): 24, Nureddin Sevin “Türk Gölge Oyununun Kaynağı Üzerine”, **I. Uluslararası Türk Folkloru Seminer Bildirileri**, (Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Milli Folklor Araştırma Dergisi Yayınları, 1974): 56-68.

¹⁷ Metin And, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, 1. bs. (Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1977), 258.

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Aydın Öncü, “Karagözle İlgili Araştırmalarda Bir Kaynak Olarak Evliya Çelebi Seyahatnamesi”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, s. 46 (2011): 111-126.

Türkiye'ye gelen yabancı gezginlerin¹⁹ ifadeleriyle Karagöz oyunu hakkında birçok bilgiye ulaşılmıştır²⁰.

Karagöz ve Hacivat adlarına da ilk olarak Evliya Çelebi'ye ait seyahatnamede rastlanır. Eserde, IV. Murad'a temsil veren Kör Hasan-zade Mehmet Çelebi'nin dağarcığındaki 300 kadar oyunun yanında yazı sanatında ve müzikte usta bir kişi olduğundan bahsetmektedir. Ayrıca, bahsettiği diğer hayalilerden anlaşılacağı üzere sadece İstanbul'da değil, Türkiye'nin diğer şehirlerinde de Karagöz oynatılmaktadır²¹.

Karagöz²², sonraki yüzyıllarda büyük gelişme göstererek Osmanlı İmparatorluğu'nun etki alanı ve çevresinde yayılmıştır. Halkın ilgisini kazandıktan sonra yönünü saraya çevirmiştir. Halk için oynatılan Halk Karagözü Ramazan²³ boyunca sürerken²⁴, padişah huzurunda oynatılan Huzur Karagözü adını alır. Saraylarda yapılan zafer ve doğum şenlikleriyle şehzadelerin sünnet düğünlerinde ilgiyle izlenmiştir. Bu gösteriler surnamelerde²⁵ geçmiş olsa da; Karagöz'le ilgili bölümler yeteri kadar yer almamıştır. Siyavuşgil'in ifadesiyle: "Fakat ne olursa olsun Karagöz, beş asra yakın bir zamandan beri İstanbul'a kurduğu perdelerle küçükleri eğlendirerek, büyükleri düşündürerek, halkın her devirdeki endişelerine, tenkitlerine, sevgi ve nefretlerine en samimî bir tercüman olmuştur"²⁶.

¹⁹ Diğer bir gezginin aktarımları için bkz. Gérard De Nervâl, **Muhteşem İstanbul**, çev. Refik Özdek (İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1974), 65-82.

²⁰ Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, 7. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 41.

²¹ Cevdet Kudret, **Karagöz**, c. 1, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), 15.

²² "Bence Karagöz'ün büyüklüğü varlığında değil, yokluğundadır. Zira ferdi vahimeden çok zengin olan maşerî muhayyile temayüllerini yerleştirecek Rabelais, Voltaire, Rousseau cinsinden dev örneği fâniler bulamayınca fenayı da yırtarak hülya cevherinden kemâl numuneleri vücade getirir ki bir misali de belki Karagöz'dür. Fakat Karagöz bilim milli eserimiz midir? Araptan, Acemden, şuradan buradan alınmış değil midir? Telaş etmeyiniz. Karagöz Türkten daha Türktür. Çünkü Türkün değil, Türklüğün mümessidir. Milleten millete hakikaten geçenler milli olmıyanlardır. Türk Karagöz'ü almamıştır, gölgeyi almıştır ve bu hayale kendi dehasından bir can vermiştir." Bkz. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Karagöz Tekniği ve Estetiği**, (İstanbul: Kültür Matbaası, 1942), 77-78.

²³ Halit Fahri Ozansoy, **Eski İstanbul Ramazanları**, (İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1968).

²⁴ Enver Behnan Şapolyo, **Karagözün Tarihi**, (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947), 54.

²⁵ "Padişahların erkek çocuklarının sünnetleri ve kız çocuklarının evlendirilmesi münasebetiyle yapılan düğünlere Sûr-i Hümayun denir. Binbir gece masallarını gölgede bırakmayacak bu şenlikler, dönemin şair ve yazarları tarafından kaleme alındığı eserlere de 'Sûrname' adı verilir". Bkz. Mehmet Pakalın, **Osmanlı Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, c. 3, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi), 278.

²⁶ Sabri Esat Siyavuşgil, "İstanbul'da Karagöz, Karagöz'de İstanbul", **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez (İstanbul: Kitabevi, 2005): 115.

Ayrıca, Karagöz oyunları iki ana bölümde incelenir: Eski zaman işi, klasik oyunlar kar-ı kadim olarak adlandırılır. Klasik dağarcık 28 oyundan ibarettir, kalan bir gün de Kadir gecesinde ibadet için ayrılmıştır. Ramazan²⁷ ayının ilk gecesi *Mandıra*, son gecesi meyhanelerin açılacağını müjdeleyen *Meyhane* oyunu oynatılır. Kar-ı kadim oyunlar şunlardır: Abdal Bekçi, Bahçe, Ağalık, Büyük Evlenme, Canbazlar, Cazular, Çeşme, Ferhad ile şirin, Hamam, Kanlı Kavak, Kanlı Nigar, Kayık, Kırgınlar, Mandıra, Bakkallık, Bursalı Leyla, Meyhane, Orman, Ödüllü (Pehlivanlar), Salıncak, Sünnet, Şairlik, Tahir ile Zühre, Tahmis, Ters Evlenme, Tımarhane, Yalova Safâsı, Yazıcı²⁸.

II. Meşrutiyetin ilanından sonra tuluat tiyatrolarının tesiri altında klasik oyunların yapısına benzetilerek yeni uydurulmuş veya modern olarak tanımlanan oyunlar *Nevicad* olarak adlandırılmıştır. Aşçılık, Hekimlik, Cincilik, Eczane, Hançerli Hanımbu oyunlardan bazılarıdır²⁹. Cumhuriyet'in ilanından sonra klasik tiplerin dışına çıkılarak yeni tiplerin katıldığı oyunlar yazılmış olsa da başarılı olamamıştır.

Karagöz halktan beslendiği için güncel olayları kendisine konu edindir. Sevinç Sokullu'nun ifadesiyle: “Bu güncel gerçekte, hem bir kent kesiminin töre ve geleneğini hem de Osmanlı İmparatorluğunun çöküş döneminin yankılarını buluruz. Bu gerçekler bazan tarihsel olaylar, bazen masallar, bazan da Batı Tiyatrosunun konularına oturtulmuştur”³⁰. Bu sebeple oyunlar dönemin sorunlarını ve izlerini taşıyan adeta sosyal hayatın belgesi niteliğindedir. Saim Sakaoğlu *Türk Gölge Oyunu Karagöz* kitabında yüzyıllardır belirli konular etrafında dünyayı güldüren Karagöz'ün; değişen dünya, değişen zamanla birlikte oyun dağarcığının da hayli zenginleştiğinin üzerinde durur. Bu gelişimle birlikte oyunların halk hikayelerinden romanlara, tiyatro eserlerinden Doğu edebiyatına kadar geniş bir konu yelpazesinden beslendiğini ifade eder³¹. Metin And ise dönemlerin olaylarını, günlük yaşayışlarını, sosyo-ekonomik yapıyı, yansıtan oyunlar olan *Gerçek Konulu* oyunlar ve kaynağını

²⁷ Ramazan ayındaki Karagöz oyunları ilanları için bkz. Subutay Hikmet Karahasanoğlu “Doksanbeş Yıl Önce Şehzadebaşı'nda Ramazan Temaşası” **Tarih ve Toplum Dergisi**, s. 99. (1992). 174-177.

²⁸ Cevdet Kudret, **Karagöz**, c. 1, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), 23.

²⁹ Uğur Gökteş, **Dünkü Karagöz**, (İzmir: Sade Yayıncılık, 1992), 22.

³⁰ Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 84.

³¹ Saim Sakaoğlu, **Türk Gölge Oyunu Karagöz**, 1. bs. (Ankara: Çağ Yayınları, 2003), 69-78.

Direklerarası'nda³⁹, 1910 yıllarında Şark Tiyatrosu'nda ve Beyoğlu Odeon Tiyatrosu'nda 'Canlı Karagöz Sahnesi Operet Kumpanyası' adlı operet topluluğu birçok oyun oynamıştır⁴⁰. Tuluat oyuncusu Naşit, Karagöz'ün elbisesine benzer bir elbise giyerek ve kafasına bir külah takarak Karagöz'ü sahneye taşımıştır⁴¹. 1940'lı yıllara gelindiğinde Karagöz'ü modernleştirme çabaları *Yeni Adam*⁴² ve dönemin diğer dergileri aracılığıyla devam etmiştir. Modernleştirme çalışmalarının öncülüğünü İsmail Hakkı Baltacıoğlu yapmış, bu sayede yeni birçok oyun yazılmış ve çizgi film kahramanlarının tasvirleri de perdeye yansıtılmıştır. Cumhuriyetten sonra sanatçıların örgütlenmesi sonucunda kurulan derneklerle birlikte düzenlenen festival ve yarışmalarla Karagöz'ü yaşatma çabaları⁴³ devam etmektedir⁴⁴.

1.2. Karagöz Oyununun Tekniği

Karagöz deve derisinden yapılan tasvirlerin perdeye yansıtılması ile oynatılır. "Karagöz sanatı ışık sanatıdır; perde ve yağmumu ışığı sanatıdır. Bu yağmumu beyaz perde üzerine sonsuz ışık senfonilerin yaratıcı mebedidir"⁴⁵. *Kar-ı kadim* yani eski

³⁹ "19. yüzyılın sonlarına doğru İstanbul'un Direklerarası adı verilen tiyatro semti yeni bir sahne arayışına sahne olmuştur. Şenlik ayı olan Ramazan ayında "Tuluat" tiyatrosu adını taşıyan topluluklar kendini göstermeye başlamıştır. Bu topluluklar, Batı oyunlarının konularını genel bir senaryo olarak ele alıp, oyunları doğaçlama yoluyla halk tiyatrosunun oyunculuk üslubuyla, sahne üstünde dile getiriyorlardı. Batı komedi geleneğindeki efendi-uşak ikilisi Tuluat tiyatrosunun en tutulan iki tipi olmuş; Karagöz- Hacivat "komik ikilisi" geleneği Tuluat Tiyatrosunda İbiş ve efendisi ile sürdürüyordu." Bkz. Ayşegül Yüksel "Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, s. 12. (2014): 123-130.

⁴⁰ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, (Ankara: İnkılâp Kitabevi, 1985), 306.

⁴¹ Enver Behnan Şapolyo, **Karagözün Tarihi**, (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947), 130.

⁴² Yeni Adam ve Yeni Mecmua dergilerinde yayımlanan örnek yazılar için bkz. Pertev Naili Boratav "Karagöz Modernleştirilebilir mi?", **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez, 2. bs. (İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 2005): 239-241, Nurullah Ataç "Karagöz Hakkında" **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez, 2. bs. (İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 2005): 225-226, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu "Karagöz Nasıl Dirilir?" **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez, 2. bs. (İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 2005): 227-233, Cevat Refi Ulunay "Karagöz'ü Kurtarmalı". **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez, 2. bs. (İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 2005): 245-246.

⁴³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Gözde Çolakoğlu, "Türk Kültürünün Temsilinin Görsel ve İşitsel İfade Biçimi ve Günümüze Yansıması: Karagöz", **Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi**, s.1.

⁴⁴ Karagöz tarihi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Kutsi Tecer, "Karagöz ve Kuklaya Ait Kısa Notlar", **Türk Folklor Araştırmaları**, c. 5, s. 119. (1959): 1917-1920, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Karagöz Kimindir, Nedir?", **Türk Folklor Araştırmaları**, c. 5, s. 119. (1959): 1921-1923, Abdülbaki Gölpınarlı, "Karagöze Ait Bir Şaheser", **Türk Folklor Araştırmaları**, c. 5, s. 119. (1959): 1924-1925. Ragıp Akyavaş, "Eski Karagöz Oyunları", **Türk Folklor Araştırmaları**, c. 5, s. 119. (1959): 1945.

⁴⁵ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, **Karagöz Tekniği ve Estetiği**, (İstanbul: Kültür Matbaası, 1942), 23.

tarz ve *Şanolu* olmak üzere iki tarzda perde kullanılır⁴⁶. Eskiden perde boyutları 2 m X 2,5 m iken daha sonraları 1.40 X 0,80 m ölçüleriyle küçülmüştür. Cevdet Kudret de perde ölçülerinin 1.20 X 1 m olduğunu ve Karagözcülerin bu perdeye *ayna* ismini verdiğini söyler⁴⁷. Perde ölçüleri sabit değildir. Tasvirlerini kendileri yapan Karagözcüler olduğu gibi tasvir yapmayı yalnızca bir meslek olarak seçen tasvirçiler de vardır⁴⁸. Deve derisinden yapılan tasvirler kökboyası ya da çini mürekkebi ile renklendirilir. Tasvirler ortalama 35-40 cm ölçüsündedir. Dana, eşek, sığır ve at derisinden yapıldıkları da olur. Deri saydam bir hale getirilir ve *nevrekân* adı verilen ucu sivri bir bıçakla kesilirler. Eklemler parçalar birbirine bağlanarak değnekler takılır. Değnekler altmış santim uzunluğundadır ve gürgen ağacından yapılır. Karagöz oyununda perde kurmaya *perde küşat etmek* denir. Mermerşahi patiskadan⁴⁹ yapılan perdenin yeterince gergin olması gerekir⁵⁰. Perdenin arkasından perdeye iplerle tutturulan *Peş Tahtası* (veya destgah) adı verilen bir raf bulunur. “Peş tahtası üzerinde sıra sıra delikler bulunur; bu deliklere gerekince hayal ağacı denilen sopalar sokulur. Bu, çoğu kez perdede ikiden fazla görüntü bulunduğu zamanlarda, kımıltısız duran görüntülere destek olması içindir”⁵¹. Perdeyi aydınlatan meşale de peş tahtasına yerleştirilir. Meşale, fitil ve yağla yakılabildiği gibi mum da aynı işlevi görmektedir⁵². *Şem’a* adı verilen yayılmış bir mum kütlesi ile yakılan, kalın fitilli

⁴⁶ Hayali Küçük Ali “Karagöz, Nevrekân, Zırlıtı ve Perde”, **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez, 2. bs. (İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 2005): 101.

⁴⁷ Cevdet Kudret, **Karagöz**, c. 1, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), 48.

⁴⁸ Tasvirlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Orhan Kurt “Karagöz Nasıl Yapılır, Nasıl Oynatılır? 20’inci Asırda Neden Karagöz”, **V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence, Seksiyon Bildirileri** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, 1997): 223-227, Metin And, “Karagöz Tasvirleri Üzerine Notlar”, **Yıktın Perdeyi Eyledin Virân-Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004): 86-101, Metin And, “Karagöz Tasvirleri Koleksiyonculuğu”, **Yıktın Perdeyi Eyledin Virân-Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004): 102-109, Dürrüşehvar Duyuran “Karagöz’de Madde ve Teknik”, **Türk Folklor Araştırmaları**, c. 5, s. 119. (1959): 1926-1928.

⁴⁹ “Padişah için sergilenen Huzur Karagöz’ün de perde bezleri ipek tercih edilirdi.” bkz. Enver Behnan Şapolyo, **Karagözün Tarihi**, (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947), 51.

⁵⁰ Enver Behnan Şapolyo, **Karagözün Tekniği**, (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947), 51.

⁵¹ Metin And, **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**, 7. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 48.

⁵² Karagöz’ün tekniği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Nurullah Tilgen, “Karagöz Oyunları Sözlüğü” **Türk Folklor Araştırmaları**, c. 5, s. 119. (1959): 1933-1934, Uğur Göktaş, **Karagöz Terimleri Sözlüğü**, (İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, 1986).

geniş alevli bir şamdan da kullanılır⁵³. Böylece deliklerden sızan ve ışıklarla belirginleşen suretler aydınlanır.

1.3. Problem

‘Brecht’in epik tiyatrosu bağlamında Karagöz oyununda müziğin nasıl bir işlevi vardır?’ çalışmanın problem sorusunu oluşturmaktadır. Bu bağlamda, aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır:

1. Brecht’in epik tiyatro kuramını oluşturmasındaki temel görüşleri nelerdir? Bu görüşler çerçevesinde tiyatrosundaki estetik öğelerde nasıl bir değişikliğe gitmiştir?
2. Brecht epik tiyatro kuramında müziği nasıl kullanmıştır? Müzik kullanımıyla neyi amaçlamıştır?
3. Karagöz müziğinin özellikleri nelerdir?
4. Brecht’in epik tiyatro kuramı ile Karagöz oyununun benzer özellikleri nelerdir?
5. Brecht’in epik tiyatro kuramında ve Karagöz oyununda müzik her yönüyle benzer işlevde mi kullanılmıştır?

1.4. Amaç

Bu çalışmanın amacı Karagöz oyununun Brecht’in epik tiyatro kuramı ile buluşan özelliklerini epik tiyatronun estetik öğelerinden oluşan başlıklar altında inceleyerek, Brecht’in epik tiyatro kuramında müziğin kullanımı bağlamında Karagöz oyununda müziğin işlevini ortaya çıkarmak ve elde edilen verilerle Karagöz müziğine bir katkıda bulunulmasıdır.

1.5. Önem

Çalışmada Karagöz oyunu ve Brecht’in epik tiyatro kuramının ortak özellikleri ilk defa bütünsel olarak irdelenmiş ve Karagöz müziği Brecht’in epik tiyatro kuramında müziğin kullanımı bağlamında incelenmiştir. Bu sebeple araştırma Karagöz müziği ile ilgili yeni araştırmalara yol gösterecek bir kaynak olması açısından önemlidir.

⁵³ Karagöz’ün tekniği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Metin And “Karagöz Üzerindeki Bilgilere Yeni Katkılar”, **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez, 2. bs. (İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 2005): 42, Cevdet Kudret, **Karagöz**, c. 1, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), 48, Pertev Naili Boratav, 100 Soruda Halk Edebiyatı, 1. bs. (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969), 210.

1.6. Varsayımlar (Sayıtlar)

Seçilen araştırma yönteminin araştırma için geçerli ve güvenilir olduğu; ulaşılan kaynaklar ve elde edilen verilerin yeterli olduğu varsayılmıştır.

1.7. Sınırlılıklar

Bu çalışma, konuyla ilgili ulaşılabilen basılı ve elektronik kaynaklar ile sınırlıdır.

1.8. Yöntem

1.8.1. Araştırmanın Modeli

Betimsel düzende durum saptamaya yönelik olan bu nitel çalışma, ilişkisel tarama modellerinden karşılaştırmalı tarama modelindedir. Bu bağlamda, Brecht'in epik tiyatro kuramı ve Karagöz oyunu betimsel olarak analiz edilerek probleme yönelik olarak karşılaştırılmıştır.

1.8.2. Verilerin Toplanması

Araştırmada veriler literatür (kaynak) tarama ve analizi tekniği ile toplanmıştır.

1.8.3. Verilerin Analizi

Elde edilen veriler nitel analiz tekniklerinden betimsel analiz tekniği ile analiz edilerek bulgulara ulaşılmıştır. İlgili bulgular, problem ve alt problemlere yönelik değerlendirilerek yorumlanmış ve bu çalışmanın üçüncü ve dördüncü bölümlerinde sunulmuştur.

1.9. İlgili Araştırmalar

Yapılan literatür taramasının sonucunda Karagöz müziği ile ilgili Etem Ruhi Üngör'ün *Karagöz Musikisi*, Cemal Ünlü'nün *78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz* ve Mehmet Güntekin'in *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*'ndeki *Karagöz Musikisi* maddesi üç önemli çalışmadır.

Karagöz müziği alanında iki tez çalışması olduğu saptanmıştır. Ergun Elibaş *Türk Gölge Oyununda Müsiki* adlı Yüksek Lisans Tezi'yle Karagöz müziğini tarihsel süreci ile birlikte incelemiştir. Yavuz Cingöz de *Kent, Popüler Kültür ve Karnavalesk: Karagöz Geleneği ve Müziği* adlı tezinde Dünya'da gölge oyunu ve

müziğine değinmiş, Karagöz oyunu ve müziğinin Osmanlı'dan günümüze gelişim ve değişim sürecini 'İzmir Örneği' ile incelemiştir.

Brecht'in epik tiyatro kuramında müzik konusu da Türkçe kaynaklar arasında kısıtlı ve dağınıktır. Özdemir Nutku'nun *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro* adlı kitabı epik tiyatrodaki müzik konusunda önemli bir kaynaktır. Literatür taraması sonucu saptanan Yavuz Çelik ve Yavuz Şen'e ait "Epik Tiyatrodaki Müzik; Oyun İçin mi, Oyuna Karşı mı" adlı makaleye, bu tez çalışması sırasında Çiğdem Erken'in "Epik Tiyatrodaki Müzik Kullanımının Bertolt Brecht'in Yöntemleri Üzerinden İncelenmesi" adlı makalesi eklenmiştir.

Karagöz oyununun Brecht'in epik tiyatro kuramıyla benzeşen özellikleri noktasında Geleneksel tiyatromuzun çağdaş tiyatroyla buluşan yapısal özelliklerini inceleyen Prof. Dr. Nurhan Tekerek'in *Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar* adlı kitabı çalışmanın en önemli kaynaklarından birini teşkil etmektedir. Buna ek olarak kendisi ile görüşmemiz sonucu yaptığı bilgilendirme ve yönlendirmeler tez için büyük bir önem arz etmektedir. Ayrıca Yavuz Pekman'ın Türk tiyatrosunun kendi özgün dilini bulması adına Geleneksel tiyatromuzun estetik ölçütleri üzerinde durduğu *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* kitabı çalışma için önemli kaynaktır. Mutlu Parkan'ın *Brecht Estetiği ve Sinema* kitabı da Brecht'in epik tiyatro kuramının estetik öğelerini en açık şekilde anlatan önemli çalışmalardandır.

2. BRECHT'İN ESTETİK KURAMI EPİK TİYATRO

2.1. Epik Tiyatro

20. yüzyılda sosyo-ekonomik gelişmeler, sınıflar arası dengenin değişimi, kapitalizm, sanayileşme ve öncü sanat akımlarının etkisi tiyatrodaki kendini gösterir. Değişen dünya ile birlikte değişen insanın *mimesis*⁵⁴ temelli Aristocu tiyatroyla⁵⁵ yeterince ifade edilemeyeceğini fark eden kuramcılar yönlerini Doğu tiyatrosuna ve halk sanatlarına çevirir. Böylece, halk sanatının gücü ile Doğu tiyatrosunda oyuncu ve seyirci arasındaki duvarı kaldıran yöntemler çalışmaların ilk odak noktasını oluşturur.

Mimesis ve *katharsis*⁵⁶ temelli Aristocu tiyatroya karşı çıkan ilk sesler Almanya'dan gelir. I. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda Almanya'nın yaşadığı yenilgiyle gelen işsizlik ve fakirlik halkı toplumsal sorunlar ile politik konulara yönlendirir. Önceden ahlaksal bir kurum olarak görülen tiyatro kabuk değiştirir ve halkın sağduyusunu uyandırabilme amaçlı çalışmalar ağırlık kazanır. Tiyatroya eğlenmenin ötesinde bir misyon yüklemeye çalışan kuramcılar, politik konuları tiyatronun gündemine getirirler. Tiyatro burjuvazi baskısından uzaklaşarak ezilenlerin sesi olmaya başlar. Bu alandaki ilk denemelerden biri de Erwin Piscator'a aittir⁵⁷.

⁵⁴ Mimesis, taklit anlamına gelir. Aristocu tiyatronun merkezinde yer alan bir kavramdır. "Aristoteles, Poetika'nın ilk üç bölümünde mimetik sanatların, yani gerçekliği yansılayan sanatların bir sistemini ortaya koymaya çalışmış; tiyatro alanında oyun yazarını, oyuncuyu, koro ve müzikçileri mimetik sanatçılar sınıfına koymuştur. Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, 1. bs. (İstanbul: Boyut Yayınları, 1992), 118.

⁵⁵ Aristocu Tiyatro, Aristoteles'ten 20. yüzyılın başına kadar burjuva tiyatrosunu ifade için kullanılmıştır. Aristoteles'in yazdığı Poetika, tiyatro sanatı üzerine yazılan en önemli eserlerden biridir ve ondan sonra yapılan çalışmalar bu görüşler etkisinde şekillenmiştir. Aristocu Tiyatro; Dramatik, Gerçekçi-Doğalcı, Mimetik, Benzetmeci ve Aristotelyen kavramlarıyla da ifade edilmektedir.

⁵⁶ Katharsis, acıma ve korku duygularıyla ruhun arınmasıdır. Seyirci acıma ve korku duygularıyla izlediğinin kendi başına geldiğini düşünerek ruhunu arıtır. Aristoteles'in Poetika adlı tragedya kuramı yapıtında da yer alan Katharsis, Aristocu tiyatronun en önemli dinamiklerindedir.

⁵⁷ Nutku: "Piscator, Epik adını koymadan önce Gerhardt Hauptmann (1862-1946) Die Weber (Dokumacılar-1893) adlı, kapitalizm karşıtı oyunuyla bir bakıma bu tiyatronun haberciliğini yapmıştı. Zaten 1890'lı yıllardan itibaren Alman tiyatrosunda bir değişim başlamıştı. 'İyi Kurulu Oyun' düzeni kaybolmaya, bunun yerine gevşek dokulu yapıtlar yazılmaya başlamıştı" ifadesiyle ilk denemelerin

Erwin Piscator, yüzyıllardır hakim olan ve *öykünmeciliğe*⁵⁸ dayanan Aristocu tiyatro anlayışından uzaklaşarak eserler vermeye başlar; böylelikle siyasal tiyatro kuramının öncüsü olur. Piscator'a göre siyasal tiyatro; Aristocu tiyatro gibi yaşamın sorunlarına ilgisiz kalmamalıdır. Seyirci, olgular arasında seçme yapabilmeli; çevresini yeni bir gözle değerlendirebilmeli; estetik klişelerden uzak kalmalıdır. Burjuvanın sanat anlayışını eleştiren ve kalıplaşmış değer yargularının aşılmasını sağlayan politik tiyatro Erwin Piscator'la çalışan Bertolt Brecht'e⁵⁹ ilham verir. Fakat Brecht'e göre siyasal tiyatrodaki izleyici kitlesi haricinde tiyatro dinamikleri yeterli derecede değişmemiştir; değişen dünya, ihtiyaçlar, yeni konular, toplumsal sınıf çatışmaları yeni yöntemlerle daha iyi canlandırılabilir. Böylece, Brecht, tiyatroyla beraber kitleleri harekete geçirecek bir etki yaratmaya çalışarak *Epik*⁶⁰ *Tiyatronun* temellerini atar.

bilgisini vermiştir. Bkz. Özdemir Nutku, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1. bs. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2007), 108.

⁵⁸ Öykünmecilik, bireyin başka bir bireyin davranışlarını taklit etmesidir; 'aktarma' olarak da ifade edilir.

⁵⁹ Brecht, bugünün dünyasının ancak bugünün insanlarıyla anlatılabileceğini söyler. Yeni bir düzen vadeden maddeci bir dünya görüşü benimseyen Brecht, tiyatro tarihi için bir dönüm noktasıdır. Yirminci yüzyılın en büyük tiyatro adamlarındandır ve farklı bakış açısıyla getirdiği yeniliklerle tiyatroya damgasını vurmuştur. Ayrıca oyun, şiir, deneme, inceleme ve kuramsal yazılarıyla da kültür tarihinin önemli isimleridir. Eserlerinde halk Almancasını çok iyi kullanmış ve süslü, edebi bir dilden kurtulan ilk yazar olmuştur. Aysın Candan "Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro" eserinde Brecht'in yeniliklerini: "Bertolt Brecht, 20. yüzyıl tiyatrosunun en köklü değişikliğini gerçekleştirdi. Salt oyunculuk tekniği ya da yazınsal anlamda değil, sahne estetiği ve düşünsel eleştirelilik açılarından Brecht tiyatrosu, çağımız için büyük dönüşümdür. Benimsediği dünya görüşü doğrultusunda tiyatro sanatının bileşkesi olarak tüm alanlarda, seyirci, oyuncu, dramın biçim ve içeriği, sahne tasarımı, müzik vb. konularda eskinin yenilenmesi değil, tam anlamıyla farklı bir yeniye dönüşmesini sağladı." şeklinde ifade etmiştir. Bkz. Aysın Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, 1. bs. (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003), 107.

⁶⁰ Epik, kelime anlamı olarak destansı, destana özgü anlamına gelirken epik tiyatrodaki ise farklı şekilde kullanılmıştır. Brecht'in *Epik* sözcüğü ile anlatmak istediği şey şudur: biçimsel olay dizisi düşüncesiyle, zaman, yer ve aksiyon birliği gibi, yapay kısıtlamalar olmadan olayların dizgesel anlatımı. Brecht epik tiyatro kuramını oluşturduktan sonra epik tiyatro yerine 'Diyalektik Tiyatro' kavramını da kullanmaya başlamıştır. Özdemir Nutku, epik kavramını "Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro" kitabında; "Aristoteles'e göre, bunu şöyle özetleyebiliriz: epik tragediyadan daha geniş ve gevşek bir dokuya sahip bir yapıttır. Kişisel alınyazısı yerine, daha geniş görünüşüyle önemli olayları işler (estetik uzaklık); başka deyişle, olaylar ön plandadır. Aristoteles'e göre, epik şiir istenildiği kadar uzatılabilir; oysa tragedya, epik'te olduğu gibi aynı anda birkaç olayı gösteremez, tragedya yalnızca sahnede oyuncular tarafından oynanan tek bir olayı verebilir. Epik, bir anlatım olduğu için, aynı anda ortaya çıkan birkaç olayı hep birden gösterebilir, ama bu olayların tümü konuyla ilintilidir. Bu olayların ve durumların bir araya gelişi şiiri uzatır. Böylece, epik konuyu zenginleştirir, dinleyeni çeşitli yerlere götürür ve şiiri birbirinden ayrı episodlarla süsler" ifadesiyle açıklar. Bkz. Özdemir Nutku, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1. bs. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2007), 109.

Marksist dünya görüşü⁶¹ etkisiyle sınıf çatışmalarını, toplumsal sorunları ezen-ezilen, sömüren-sömürülen boyutunda ileten tiyatro düşüncesinin öncüsü olan Brecht'le birlikte öykünmeciliğe dayanan Aristocu tiyatro anlayışı yerini epik tiyatro anlayışıyla yazılan eserlere bırakır⁶². Özdemir Nutku da *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro* adlı eserinde epik tiyatronun olgunlaşmasını sağlayan kavramları ifade eder ve Brecht'in epik tiyatro kuramını geliştirmesinde üç önemli tiyatro türünün etkisi olduğunun altını çizer: Bunlar öz ve biçim açısından *Gerçekçilik*, biçim ve anlatı yönünden *Dışavurumculuk*; estetik ve teknik açıdan *Çin tiyatrosudur*⁶³.

Karakterler, konuşma örgüsü, yöneliş, dekor, aksesuar gerçekçidir. Ancak ayrıntılar daha ekonomiktir. Episodik yapı, projeksiyon ve sinema, tabelalar dışavurumcu akımın etkisidir. Ayrıca, bireyin değil, toplumun vurgulanması, savaşa karşı oluşu ve 'sanat insana yardımcı olmalıdır' tavrı dışavurumculuktan gelir. Yabancılaştırma etmeni, oyunculuk estetiği, duygulandırmak için değil bir davayı savunmak Çin tiyatrosunun etkisini taşır⁶⁴.

Cemal Ünlü'ye göre de epik tiyatro kuramının şekillenmesinde Doğu tiyatrosu önemli rol oynamıştır. Bu noktada üç önemli özellik göze çarpmaktadır: İlki, Doğu tiyatrosunda seyircinin edilgen değil, katılımcı olmasıdır. İkinci özellik, Doğu tiyatrosunu toplumun her kesiminden okumuş-okumamış, yöneten-yönetilen, zengin-fakir izleyicinin izleyebilmesidir. Üçüncü özellik ise Doğu tiyatrosunun *stilize* biçimi, anlatımda sembolleri ve soyutlamaları⁶⁵ seçmesidir⁶⁶.

Epik tiyatrodaki bireysel konular ve ruh durumları abartılarak işlenmez. Bunun yerine: "Epik tiyatro insan ilişkilerinin nedensellik ağını çözümlenmeye çalışır. Somut ve görünen dış gerçeğin altında yatan nedenleri araştırır"⁶⁷. Nedensellik ağını çözümlenmesi istenen seyirci, büyülenip oyunun içine sürüklenmek ya da oyuncuyla

⁶¹ Orhan Hançerlioğlu'nun *Felsefe Sözlüğü*'nde Marksizm: "Alman düşünürleri Marx ve Engels'in ortak öğretisi. Alman düşünürleri Karl Marks (1818-1883) ve Frederich Engels (1820-1895)'in Tarihsel ve Diyalektik Özdeccilik öğretileri Marksçılık (Marksizim) adıyla anılır" biçiminde ifade edilmiştir. Bkz. Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, (İstanbul: Varlık Yayınları, 1967), 233.

⁶² Brecht, sanatsal yazılarıyla ve yazdığı, sahnelediği oyunlarla Epik tiyatronun daha da iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Üç Kuruşluk Opera, Ana, Kafkas Tebeşir Dairesi, Mahagonny, Carrar Ananın Silahları, Galilei'nin Yaşamı, Sezuan'ın İyi İnsanı Brecht'in en önemli oyunları arasında yer alır.

⁶³ Özdemir Nutku, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, 1. bs. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2007), 110.

⁶⁴ *age*, 110.

⁶⁵ Ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Gülten Gözlem Küçük Arat, "Soyutlama Açısından Postmodern Edebiyat İle "Meddah", "Karagöz" ve "Ortaoyunu"nun Değerlendirilmesi" (Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2007).

⁶⁶ Cemal Ünlü, *78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz*, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 6.

⁶⁷ Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 1. bs. (İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982), 227.

yaşantı birliği kurmak yerine oyunu eleştirip yorumlamalı; olayların çözümüne dair farklı bakış açıları geliştirebilmelidir. Bu açıdan Brecht, Aristocu tiyatrodaki katharsis düşüncesine karşıdır. Brecht'e göre katharsisle sağlanan yöneliş yetersizdir. Brecht, katharsis ile aklın ikinci planda kaldığını ve seyircinin düşünce sürecinden uzaklaştırıldığını ifade eder. Seyirci sahnede gösterilen coşkudan uzak tutulmalı ve seyircide şaşkınlık yaratılmalıdır.

2.2. Epik Tiyatro Kuramını Oluşturan Kavramlar

2.2.1. Göstermeci–Açık Biçim

Epik tiyatro, yanılısamanın bozulduğu ve seyircinin tiyatroda olduğunun hissettirildiği *göstermeci* biçimdedir. Göstermeci biçim anlatıma dayanır, bu yöntemle seyircinin oyuna körü körüne bağlanmadan düşünce sürecinden geçirilerek kıssadan hisse çıkarması amaçlanır. Bu amaç doğrultusunda kullanılan, illüzyonu bozan yöntemlerden en önemlisi *yabancılaştırma*⁶⁸.

İllüzyonu bozan, seyircinin bir düşünme sürecine girerek bilinçlenmesini sağlayan, bunun için toplumun ilişkiler düzenindeki çelişkileri gösteren, sahne ile seyirci ve sahne öğeleri arasında diyalektik bir ilişki kurarak bu çelişkiyi somutlaştıran tiyatronun yöntemidir.

Epik tiyatrodaki yabancılaştırma tiyatronun tüm estetik öğelerinde kullanılır. Seyirciyi illüzyondan kurtarmak için çoğunlukla eylemlerin arasına yerleştirilen müzik ve şarkı sözleri anlatılan olayın başka açıdan düşünülmesine yardımcı olur. Şarkılar, başlıklar, jestsel gruplaşmalar ve sözsözsel formüllerle sahnelerin birbirinden ayrılmasıyla özdeşleşmeye hazırlanan seyircinin yanılısaması kırılmış olur. Seyirci düşünme sürecine yöneltilir ve eleştiriye hazır hale getirilir.

Brecht'in epik tiyatro kuramıyla kalıplaşmış ve antik tiyatrodan bu yana değişmez görünen kurallar ile sahne teknikleri, anlatım biçimleri değişmiştir. Bunun yerine Çin tiyatrosunun yabancılaşma ve açık biçime dayalı anlayışı kullanılmıştır. Sahneler bağımsızlık kazanmış; olayların çok yanlılığı gösterilmeye çalışılmış; oyun içinde oyun anlayışı getirilmiştir. Epik tiyatrodaki bu değişim *açık biçim* tekniği ile sağlanmıştır. Açık biçimde oyunun başkişisi gözlemcidir ve oyunu yürüten gözlemdir. Genellikle olaylar bir anlatıcı aracılığıyla iletilir. “Olay dizisinde nedensellik bağlantısı yoktur. Seyirci oyunu tartışmaya itilir. Zaman çizgisi bilinç

⁶⁸ Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 1. bs. (İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982), 240.

ölçüsüne vurulur; tablolar kullanılır. Olayların bir bölümü yerine tümü verilir. Yer ve zamanda yayılma, ayrılma mevcuttur. Ağırılık bireyüstü ve dış olaylardadır"⁶⁹.

Açık biçimi kapalı biçimden ayıran özelliklerden biri de dildir. Aristocu tiyatronun kapalı biçiminde yüksek, seçkin sınıfların dili kullanılırken; açık biçimde, toplumu yansıtan dil ve üsluplar kullanılır.

Epik tiyatrodaki seyirci ile sahne arasında bir *epik kişi* girer ki; bu epik oyunlarda bazen şarkıcı, bazen anlatıcı, bazen de yönetici bir *üst* kişidir. Yalnız sahnede olanlara değil, tüm olan bitene tepeden bakar. Sahne olayını inceler, yorumlar ve irdelemesine yönelerek kendi bakışını katar. Anlatıcının kendi bakışını katmasıyla sahne ve seyirci arasında bir mesafe girer. Anlatıcı aracılığıyla sağlanan bu uzaklık, aynı zamanda sahnedeki oyuncuları bireysel kişiliklerinin ötesinde nesnelleştirmektedir. Oyun kişileri artık yerine göre *tipler* niteliğinde, yerine göre de insan gruplarının temsilcileri niteliğinde davranmaktadırlar⁷⁰.

Brecht, epik tiyatrodaki kolektif bir çalışma ister. Öykü; yönetmen, müzisyen, dekorcu, terzi, koreograf, oyuncu yani tiyatronun bütünü ile ortak bir çalışmayla yorumlanmalıdır. Brecht hatta buna *Berliner Ensemble* ile yaptığı çalışmalarının provasını halka açık yaparak seyirciyi de eklemiştir. Çünkü Brecht' göre epik tiyatrodaki oyun, oyuncuların fikirleri ve izleyicilerin tepkileri ile eklemeler ya da budamalarla geliştirilmelidir.

2.2.2. Brecht Tiyatrosunun Metin Yapısı

2.2.2.1. Tarihselleştirme

Tarihselleştirme epik tiyatronun birçok ögesi gibi yabancılaştırmayla ilintili bir estetik ögedir. Tarihselleştirme ile güncel olan bir olay, güncel olma özelliğinden çıkartılarak belli bir tarihi momentin eseri olarak sergilenir. Bu sayede "(...) güncel olanın mutlaklığı tartışmalı hale getirilerek, güncellik içinde boğulmuş ve ona aktif olarak müdahale olanaklarını yitirmiş olan seyirci, güncelliğin dışından bir bakış

⁶⁹ Metin And, "Tiyatrodaki Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Açısından Önemi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, s.1. (1970): 27.

⁷⁰ Marianne Kesting, **Epik Tiyatro**, 2. bs. (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005), 57.

açısına sahip olarak, yaşanan toplumsal anın mutlak olmadığını, eleştirilebilirliğini ve değiştirilebilirliğini kavrar⁷¹.

Brecht'e göre olayların tarihsel olarak sunumu seyirciyle olaylar arasında bir uzaklık katar ve sağlanan bu uzaklık yabancılaştırma sağlar. Epik oyuncu seyirciye olayları tarihsel olaylar olarak sunmalıdır⁷²:

Tarihsel olaylar birkezliğine, geçici, belli çağlara bağlı nitelik taşır. Olaylara karışan kişilerin davranışı, kısana bir insana özgü ve değişmeyecek bir davranış değil, belli özellikleri kendisinde barındıran, tarihsel akış süresinde aşılmış ya da aşılabilecek olan bir davranıştır ve bir sonraki çağ açısından eleştiri konusu yapılabilir. Sürekli gelişim, bizden önceki yaşayan insanların davranışlarını yabancılaştırır bizim için. Nasıl bir tarihçi, geçmiş olaylar ve geçmişteki çeşitli davranışlara bir uzaklık gerisinden bakarsa, bir oyuncu da yaşadığı zamanın olay ve davranışlarına böyle bakabilmesi gerekir.

Epik tiyatrodaki bilinen olaylar yerine, kendine özgü olaylar tercih edilir. Bilindik olaylar tercih edildiğinde de, bu olaylar çağın dinamiklerine göre tarihselleştirilir ve izleyicide olaya karşı merak duygusu ortadan kaldırılır. Benjamin Walter'ın ifadesiyle⁷³:

Onun için eski bir öykü, çoğu zaman yenisinden daha kullanışlı olacaktır. Brecht kafasında epik tiyatrodaki gösterilen olayların, önceden bilinen olaylar olması gerekliliğini evirip çevirir. (...) Epik tiyatro bilinen olayları gösterecekse, "bu durumda ona en iyi uyabilecek olaylar tarihi olaylardır." Bu olayların oyunculuk, posterler ve başlıklarla epik serimi, coşkusallıklarının defedilmesi amacıyla yöneliktir.

cümleleriyle Brecht'in tarihsel olaylara bakışının altını çizer.

2.2.2.2. Epidodik Yapı

Brecht'in epik tiyatrosunda sahneler episodlar biçiminde ve birbirinden bağımsızdır. Episodlar kendi içerisinde bir akım yaratsa da episodların arasında giren anlatımlar ve açıklamalar yanlısamanın kırılmasını sağlar⁷⁴.

Brecht'in epik tiyatrosu episodlarla kuruludur, çünkü amaç metni kesintiye uğratarak yabancılaştırmayı sağlamaktır. "Metnin asıl işlevi eylemi sergilemek ya da iletmek değil, tam tersine onu kesintiye uğratmaktır"⁷⁵.

⁷¹ Mutlu Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, (İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2004), 65.

⁷² Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, 2. bs. (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 194.

⁷³ Walter Benjamin, **Brecht'i Anlamak**, çev. Haluk Barışcan; Aydın İşisag, 1. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 1984), 40.

⁷⁴ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi (Başlangıcından XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar)**, 1. bs. (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972), 638.

Episodların aralarına giren koro, anlatıcı, projeksiyon gibi öğeler seyircide duygusal değil düşünsel süreci başlatmayı hedefler ve seyirciye tiyatrodaki olduğunu hatırlatır. Işık, ses, görüntü, müzik, dekor, kostüm gibi araçların yerinde kullanımı yabancılaştırmaya hizmet eder. Yabancılaştırma süreci değil, sonucu hedefler. Bu sebeple metin dramatik tiyatrodaki kadar keskin sınırlarla çizilmemiştir. Metin esnek, uzayıp kısalabilir; episodlar da kendi arasında yer değiştirebilir. Seyirciye belli bir düşünceyi aktarabildikten sonra metnin ve episodların vazgeçilmez kuralları yoktur.

Episodlar diğer estetik öğelerin işlevlerini daha etkili bir şekilde yerine getirebilmeleri açısından da son derece önemlidir. “Gestuslar, yabancılaştırma ve tarihselleştirme efektleri de ancak epizotik bir yapı içinde işlev kazanabilirler”⁷⁶.

2.2.3. Brecht’in Oyunculuk Yöntemi

2.2.3.1. Yabancılaştırma

Özdeşleşmeye dayanan Aristocu tiyatro, eleştirici ve değiştirici bakış açısı sağlayamamaktadır. Brecht’e göre epik tiyatro bilim çağının tiyatrosudur. Bu yüzden salt duygulara hitap etmemelidir. Gerçeği somut bir biçimde sunma amacı güden bu tiyatrodaki farklı teknikler kullanılmalıdır. Sevda Şener’in *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* adlı kitabında belirttiği gibi: “(...) tiyatronun işlevi de dünyayı açıklamakla kalmayıp onu değiştirmek olmalıdır”⁷⁷. “Bu tiyatro, gerçeğe egemen olmak savındadır ve bunu başarabilmek için tüm araç ve tekniklerden yararlanmayı önerir”⁷⁸.

Brecht’in epik tiyatro kuramına getirdiği en önemli yöntemlerden biri de yabancılaştırmadır. Yabancılaştırma, seyircilerin oyuna eleştirel bir tutumla yaklaşmalarını sağlar ve bir anlamda kurama bilimselliğini kazandırır. Yabancılaştırmayı sağlamak için ilk olarak seyirciyle aradaki duvar yıkılır. Seyirciye oyuncuların ve davranışların tiyatroluluğu devamlı hatırlatılır; oyuncu da seyirciye, izlediğinin farkında olduğunu hissettirir. Seyirci canlı, katılımcı ve uyanık tutulmak

⁷⁵ Walter Benjamin, **Brecht’i Anlamak**, çev. Haluk Barışcan; Aydın İşisağ, 1. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 1984), 26.

⁷⁶ Mutlu Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, (İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2004), 57.

⁷⁷ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 1. bs. (İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982), 228.

⁷⁸ **age**, 230.

istenir; sahnedeki olayla özdeşlikten koparılarak düşünmeye sevk edilir ve eleştiriye hazır hale getirilir.

Epik tiyatrodaki yabancılaştırma sahnelemede, oyunun biçiminde, teknik öğelerde, oyunculukta ve seyirci tarafında olmak üzere birçok şekilde kullanılır. Nutku, yabancılaştırmanın seyirciye yöneliminin dört biçimde olduğunu ifade eder⁷⁹:

1. seyirci ile sahne arasındadır (Seyirci gözlemci durumundadır).
2. Seyirci ile oyuncu arasındadır (Oyuncu, sahnenin bir oyun yeri olduğunu vurgular).
3. Oyuncu ile rol arasındadır (Duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir).
4. Rol ile yer arasındadır (Dekorda önemli olan gördüğü görevdir, gerçek bir dekor bütünü yoktur, gerçekçi dekor parçaları vardır).

Özdeşleşmeye dayanan benzetmeci oyunculuk anlayışı yerini epik tiyatrodaki göstermeci oyunculuk anlayışına bırakır. Brecht, göstermeci oyunculuk anlayışını Çin tiyatrosundan etkilenerek kuramına katmıştır. Fakat Brecht, göstermeci oyunculuk anlayışını eskisinden farklı bir düzeyde yorumlamış ve özdeşleşmeyi tümüyle reddetmeyip; sadece denetim altına almayı sağlayacak diyalektik bir oyunculuk anlayışı üzerine yükseltmeyi hedeflemiştir⁸⁰.

Brecht'e göre seyirci ile oyuncu arasındaki bağ hipnozdan öte olmalıdır. Sahne mistik anlamlardan uzaklaştırılmalı, gerçek ve doğal olanı göstermeye yönelik olmalıdır. Bu sebeple oyunculuk anlayışında değişime gitmiş; *Epik Tiyatro* kitabında da bu değişimle hedeflediği yabancılaştırmayı ifade etmiştir⁸¹:

İşte Epik tiyatro kuramı yaptı bu işi; özdeşleşmenin sağlanmasındaki güçlükleri, toplumun geçirdiği tarihsel nitelikteki değişikliklere bağladı ve özdeşleşmeye tümüyle sırt çevirebilecek bir oyunculuk tekniği aramaya koyuldu. Oyuncuyla seyirci arasındaki bağlantı telkinle değil, bir başka yoldan gerçekleştirilecekti. Seyirci hipnoz durumundan alınıp esenliğe çıkarılacak ve oyuncu tümdeğişim geçirerek yansılacağı kişiye dönüşmek yükümlülüğünden kurtulacaktı. Oyuncuyla oynayacağı kişi arasında belli bir uzaklığın korunmasına çalışılacak, eleştirilerde bulunabilmesi sağlanacaktı seyircinin. Yansılanan kişinin davranışı dışında sahnede bir başka davranış biçimi daha sergilenecek, böylece ikisi arasında bir seçme yapma durumu doğacak ve bu da eleştiriye giden yolu açacaktı.

⁷⁹ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi (Başlangıcından XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar)**, 1. bs. (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972), 643.

⁸⁰ Mutlu Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, (İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2004), 68.

⁸¹ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, 2. bs. (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 237.

Epik tiyatrodaki oyuncu rolüyle özdeşleşmemeli ve rolünü eleştirel bir şekilde yorumlayıp sergileyebilmelidir. Rolünü sergilerken kendini sergilemekten kaçınmalıdır. Brecht, *Oyunculuk Sanatı ve Dekor* kitabında⁸²:

Tiyatronun edebiyatsallaştırılmasından bu yana, oyuncular falan ya da filan kişiyi karakterize ederken atak davranmaktan çıkmış, onu silik bir biçimde yansıtmaya başlamıştır. Yani kendi kendilerini yansılamışlar sahnede, sözde dürüst davranmış, bir başka deyişle kendi kişiliklerinin tadını çıkarmış, kendi öz duygularını sergilemiş ve bunları seyircilerin içlerindeki hissetmeleri gereken duygular diye öne sürmüşlerdir.

cümleleriyle benzetmeci oyunculuk anlayışının eleştirisini yapmıştır.

Epik tiyatro oyuncusu seyircide düşünme sürecini başlatabilecek biçimde seslenebilmenin yollarını aramalı fakat seyirciyi psikolojik olarak etkilemekten tamamıyla kaçınmamalıdır. Dozunu iyi ayarlayarak kendisi de trans durumuna girmemeli, seyirciyi de bu durumdan uzak tutabilmelidir. Seyirciyi heyecan potasında eriterek şekilsiz bir külçeye dönüştürmemelidir⁸³. “Oyuncunun konuşma biçimi, bayat nakaratlardan ve izleyiciyi uyutan, böylece de anlamını yitip gitmesine yol açan kadanslardan arınmış olmalıdır”⁸⁴.

Epik tiyatro oyuncusu toplumun her kesimine hitap edebilmelidir. Seyircilerin tümüne aynı yöneliş ve serzenişte bulunmamalıdır: “Dostları da seyirciler arasında yer alır, düşmanları da; seyircilerden kimine dost, kimine düşman gibi davranır. Taraf tutar; ama hep yansıladığı kişinin tarafı olmaz bu. Yansıladığı kişinin tarafını tutmuyor mu, ona cephe alır”⁸⁵.

Oyuncu metni iyi yorumlamalı, hemen anlamaya çalışmamalıdır. Kavrayıp, diğer oyun kişilerinin de oyunlarını izleyerek etkileşim halinde olmalıdır. Kendisine verilen rolü sergilerken kendisine de karşı çıkan bir tutum sergileyebilmelidir. Ortaya koyduğu oyunla, oyunu bildiğini belli edip seyirciyle oyun arasına mesafe koyarak; neden-sonuç ilişkilerinin daha rahat görülmesini sağlayabilmelidir⁸⁶.

⁸² Bertolt Brecht, **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, çev. Kamuran Şipal, (İstanbul: Say Yayıncılık, 1982), 39.

⁸³ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, 2. bs. (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 202.

⁸⁴ Bertolt Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, çev. Ahmet Cemal, 2. bs. (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005), 48.

⁸⁵ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, 2. bs. (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 202-203.

⁸⁶ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro Üzerine**, çev. Kamuran Şipal, 1. bs. (İstanbul: De Yayınevi, 1964), 84.

Oyuncu oynadığı kişiye karşı dolaysız (direkt), özgür bir ilişki içerisinde bulunarak bu kişiyi konuşturur ve hareket ettirir. Kendisi ise raportörlük yapar. Metnin şipşak o anda doğmadığını, önceden ezberlenmiş, belirlenmiş olduğunu seyircilere unutturmaya çalışmak gerekliliğini duymaz; hakkında haber ilettiği kimse kendisi değil, bir başkası olduğundan, buna ihtiyaç yoktur. Oyuncu, sanki hafızasına dayanarak konuşuyormuş gibi davranır. Bir kimseyi sadece anımsatmamakta, bir olayda tanık olarak bulunmaktadır.

Oyuncu oynamak ve yaşamak arasındaki dengeyi iyi kurmalı, heyecanlarını tavıra çevirebilmelidir. Brecht'in oyunculuk tekniğinde oyuncu ileteceği rolün kalıbına girmez. Rollerini fiziksel özelliklere göre kalıplaştırmak da yanlıştır. Epik tiyatrodan oyuncu kendi canlandıracağı karakterle birlikte diğer oyuncuların karakterlerini eleştirel bir gözle izleyerek rolüne hakim olmalıdır. Ne kendisi ne de roldeki kişi olmalı, her ikisini de sergileyebilmelidir. Bunu yaparken soğukkanlılığı elden bırakmadığını oyunuyla gösterebilmelidir. "Oyunculukta bir rolü canlandırmak değil, 'gestus'lar aracılığıyla o rolü 'göstermek' önem kazanmaktadır"⁸⁷.

Oyuncunun kullandığı lehçe de yabancılaştırmaya hizmet eder. Brecht'in "Epik Tiyatro" kitabında ifade ettiği gibi: "Değişik konuşma biçimlerinden kurulacak atak ve güzel bir mimari metni yabancılaştırır. Düzyazının ise, oyuncunun doğup büyüdüğü bölgenin şivesine aktararak yabancılaştırılması sağlanır"⁸⁸.

2.2.3.2. Gestus

Brecht'in epik tiyatro kuramındaki yabancılaştırma oyunculuktaki ifadesini *gestusla* bulur. Brecht'in kuramına kazandırdığı en önemli estetik öğedir. "Gestus sözle veya hareketle ifade edilen bir tavrın yönüdür"⁸⁹. Gestus da yabancılaştırma gibi epik tiyatronun diğer estetik öğeleriyle bağlantılıdır. Gestusla anlatılmak istenen, bir ya da birden çok kişinin bir ya da birden çok kişiyi hedef alan jestlerinden, mimiklerinden ve genellikle sözlerden oluşan bir bütündür⁹⁰.

Bir sineğe karşı kendini savunma bir kez toplumsal gestus olmaktan uzaktır. Ama (...) kaygan bir zemin üzerinde kaymamak için uğraşıp didinme de, toplumsal bir gestus değeri içerebilir; yeter ki, bir kimsenin böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde saygınlığını yitirebileceği söz konusu olabilsin"⁹¹. "Balık satan biri, bir yandan da satma gestus'unu sergiler. Vasiyetini kaleme alan bir insanın, erkeği baştan çıkarmak isteyen bir kadının, bir kimseyi dayaktan

⁸⁷ Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 30.

⁸⁸ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, 2. bs. (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 192.

⁸⁹ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 1. bs. (İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982), 246.

⁹⁰ Bertolt Brecht, **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, çev. Kamuran Şipal, (İstanbul: Say Yayıncılık, 1982), 32.

⁹¹ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, 2. bs. (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 178.

geçiren bir polisin, yanında çalışan on kişiye ücretlerini ödeyen patronun bu eylemleri toplumsal bir *gestus*'u içerir⁹².

Dil nasıl düşüncenin ifadesiyse jest de düşüncenin bir ifadesidir. Gerçek yaşamda bireylerin dilleri ve jestleri arasında bir uyumdan bahsetmek mümkündür. Fakat bireyler mensup oldukları sınıflarla olan toplumsal-ideolojik, ekonomik ilişkileri karmaşık olmaları sebebiyle saklamayı başarırlar. Bu noktada oyuncu bu karmaşık süreci *gestus*larla görünür kılmalıdır⁹³. Oğuz Arıcı da *gestus*ların toplumsal ilişkiler ve durumlarla bağını ifade eder⁹⁴:

Gestus, epik tiyatrodan oyuncunun somut olarak göstermesi gereken şeyi tanımlar. Daha açık bir deyişle bir karakterin birine ya da bir şeye karşı hem tavrını hem de bu tavrın nedenlerini açığa çıkarır. Bir *gestus*un “toplumsal” olabilmesi için, ilgili *gestus*un toplumsal olaylarla bağlantılı olması ve söz konusu olaylar üzerinde seyircinin yargılara varmasını sağlaması gerekmektedir. Brecht'e göre toplumsal *gestus*, ele aldığı olayı, eleştiri, ironi ve propaganda unsurlarıyla donatır.

Duygular dışa aktararak jسته dönüştürülür. Jestler böylece farklı bir estetik kazanır ve yabancılaştırma sağlanmış olur⁹⁵. Jestleri tırnak içine alınabilir kılmak oyuncunun en önemli görevidir, tıpkı dizgicinin kelimeler arasına boşluk koyması gibi jestlerin arasına boşluk bırakabilmelidir⁹⁶. Böylelikle sahnedeki olay ve gösterilme tavrı arasında bağlantıları görüp neden-sonuç ilişkisi kurabilir. *Gestus* ve jest arasındaki ayrıma da dikkat çekmek gerekir. Jestler günlük yaşamdan beslenirken *gestus*lar toplumsal ilişki içerir. Bu noktada epik tiyatro oyuncusuna önemli görevler düşer: “Oyuncunun işi birtakım duyguları ifade etmek değil, eğilimleri göstermektir. Bunu *gestus* terimiyle açıklayan Brecht, bu sözcüğün yalnızca kişilerin jesti anlamına gelmediğini belirtir”⁹⁷. Brecht'e göre oyuncu, oyun kişinin ruhsal özellikleri ve yaşantısıyla ilgilenmez; *gestus*larına odaklanır. Bu sebeple oyuncu, oynadığı

⁹² Bertolt Brecht, **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, çev. Kamuran Şipal, (İstanbul: Say Yayıncılık, 1982), 32.

⁹³ Mutlu Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, (İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2004), 57-8.

⁹⁴ Oğuz Arıcı, “Epik Tiyatro ve *Gestus* Kavramı Üzerine”, **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, c.0, s. 18. (2006): 98.

⁹⁵ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, 2. bs. (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 192.

⁹⁶ Walter Benjamin, **Brecht'i Anlamak**, çev. Haluk Barışcan; Aydın İşisığ, 1. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 1984), 35.

⁹⁷ Özdemir Nutku, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1. bs. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2007), 152.

karakterin hangi kültürel sınıfa ait olduğuna dair bir gözlem yapmak durumundadır. Seyirciye oyun kişinin sınıfsal konumunu ve tavrını iletmelidir⁹⁸.

Bertolt Brecht oyuncunun canlandıracağı kişinin tipik tavrını dikkatle saptamasını, saptarken sınıfsal konumunu gözden kaçırmamasını, bu tavrın anlamını seyirciye iletcek biçimde abartılmasını gerekli görmüştür. Bu tavır, toplumsal anlamı olan bir modeli tanıtır. Tavrı belirtilen oyun kişinin ruh derinliklerine inilmemiş, karmamış incelemeler yapılmamıştır. Onun için tavır kavramı klasik karakter kavramından da, tip kavramından da farklı bir kavramdır. Karakter gibi ayrıntılı içsel özellikleri göstermediği gibi klasik tip gibi kendine benzeyenleri temsil eden soyut bir genelleme de değildir. Epik tiyatrodaki oyun kişinin tavrı, onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterdiği gibi bu niteliğin eleştirisini de yapar.

2.2.4. Sahne Tekniği

Brecht'in epik tiyatrosunda sahne büyülü bir havada olmamalı, seyirci oyunun gerçek olduğunu düşünmemelidir. Bu sebeple sahne tasarımı yanılısamadan uzaklaştırılmış, gerçek yaşamı anımsatacak öğelerden kaçınılmıştır. Amaç tiyatronun tiyatro, sahnenin sahne olduğunu seyirciye iletilebilmektir. Brecht bu sebeple illüzyon yaratan gerçekçi dekorlardan kaçınarak, sahnede ve dekorda eşyalara görevci bir üsluplaştırmaya gitmiştir⁹⁹.

Sahne, seyircinin toplu görebileceği bir mesafeye çekilmiş; seyirciden uzaklaştırılmıştır. Bu mesafe sahne ve seyirci arasındaki gereken uzaklığı sağlar. Müzisyenler, koro ve orkestra da seyircinin görebileceği şekilde konumlanır.

Epik tiyatro ve teknoloji daima iç içedir. Filmler ve projeksiyonla yansıtılan başlıklar epik tiyatrodaki çok sık kullanılır; istenen eleştirel bakış açısını kazandırmaya, sahnedeki coşkudan arındırmaya yardımcı olurlar. Walter Benjamin'in de belirttiği gibi: "Tiyatronun sözselsel formüller, posterler ve başlıklarla ebedileştirilmesi 'sahnedeki gösterileni coşkudan arındırmayı' amaçlar ve bunu gerçekleştirecektir"¹⁰⁰.

Dekorlar da yanılısamayı kırarak şekilde hazırlanır ve kullanılır. Gerçek ve otantik eşyalar tercih edilir. Epik tiyatrodaki güzel dekor başarılı bir dekor olduğu anlamına gelmez. Aksine seyirci büyülenmemeli, duygularına hitap etmemelidir. Yerinde ve

⁹⁸ Seveda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 1. bs. (İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982), 246.

⁹⁹ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi (Başlangıcından XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar)**, 1. bs. (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972), 647.

¹⁰⁰ Walter Benjamin, **Brecht'i Anlamak**, çev. Haluk Barışcan; Aydın İşisığ, 1. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 1984), 31.

işlevsel aksesuarlarla seyirci uyarılmalı, oyuncunun oyunuyla dekorun işlevi desteklenmelidir¹⁰¹.

Dekorun gerçekçi olması gerçek yaşamın yansıtılmaya çalışıldığı anlamına gelmez. Ayrıca aynı anda birkaç mesajı verebilmelidir. Yeri geldiğinde seyirciye anlatılanı açıklamaya da yardımcı olmalıdır. Örneğin; bir ev dekoru seyirciye evi, aynı zamanda evi yapanları ve evde oturanların yaşam şeklini yansıtılabilmelidir.

Dekor, epik tiyatronun diğer estetik öğeleri gibi karşıtlık yaratabilmeli; kendi özgür katkısını oyuna getirerek yoruma katkıda bulunabilmelidir. “Bunun için dekor yapanın gerçekleri taklitle yetinmemesi, düş gücünü kullanması gerekir. Dekor, yaratıcısının damgasını taşımalıdır”¹⁰².

Dekorlar taşınabilir ve işlevsel olmalıdır. Epik tiyatrodaki sahne hilesi olmadığından taşıma ve değiştirme seyircilerin önünde yapılır. “Dekor, oyuncu, aydınlatma araçları, maskeler, duvarlar, çalgılar her şey açıktadır. Çünkü burası bir tiyatrodur ve bu araç-gereçler de, seyircinin dünyayı ve insanı nedenleriyle birlikte tanınmasına hizmet eden birer öğedir”¹⁰³.

Sahnede ışıklandırma ve aydınlatma bir durumu vurgulamak için kullanılır. Genelde sahne ortamı aydınlıktır, bol ve parlak ışık kullanılır. Çünkü seyircinin oyuncuların yüz ifadelerini görebilmesi çok önemlidir. Işıklılandırma gereçleri de seyircilerin görebildiği yerlerde olur. Bu yöntemlerin hepsi seyircinin tiyatrodaki olduğunu unutmaması içindir.

Dekorlar kadar kostümler de gerçekçi olmalıdır. Yanılsamayı bozacak şekilde çok renkli ve abartılı kostümler seçilmemelidir. “Kostümler bir yerin kişiliğini ve toplumdaki yerini belirtecek biçimde yalın, işlevsel ve doğru olacaktır”¹⁰⁴. Dekorda ve kostümde “(...) salt dokundurmalar, yeterlidir; ancak bu dokundurmalar; var olan

¹⁰¹ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi (Başlangıcından XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar)**, 1. bs. (Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972), 647.

¹⁰² Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 1. bs. (İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982), 247.

¹⁰³ Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 29-30.

¹⁰⁴ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 1. bs. (İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982), 247.

çevrenin yapabildiğinden daha fazlasını, tarihsel ya da toplumsal açıdan ilginç konulara dile getirilebilmelidir"¹⁰⁵.

2.2.5. Epik Tiyatrodaki Müzik

Doğu tiyatrosundaki soyutlama düşüncesinin getirdiği illüzyonu/yanılsamayı bozma ilkesi epik tiyatrodaki temel amaçlarından biridir. Epik tiyatro kuramına kadar kullanılan yöntemler salt duygulara yönelik olduğundan istenen yanılsamayı bozamamaktadır. Bu sebeple değişime gidilerek oyunculuk, sahne tekniği ve oyun yazımında yeni tekniklere başvurulmuştur. Görülen başka bir değişim de müzikte olmuştur. Tiyatrodaki müziğe bakış açısı tamamen değişmiş ve müziğe farklı işlevler yüklenmiştir. Epik tiyatrodaki müzik, artık başlı başına bir sanat olmuştur. Önceden oyunu bütünleştiren ve oyuncuyla özdeşleşme kurma amaçlı kullanılan müziğe farklı bir anlayış getirilmiştir. "Müziğin tiyatro sokulmasıyla üzerindeki ağırlık hafifleyen oyun, adeta zarif ve inceliğe kavuşmuş; tiyatrodaki sunuları artistlik niteliğe bürünmüştür"¹⁰⁶.

Brecht, tiyatrosunda kullanacağı müziği farklı bir biçimde ele aldığı için işlevini yerine getirecek tarzda müziğe ihtiyaç duymuştur. Yönelişlerinin ilk durağı Wagner müziği olmuştur. Fakat Wagner müziğine karşı çıkan bir tavır sergilemiştir. Wagner müziğine karşı olmasının ilk sebebi halkın belli bir kesimine yani aristokralara ve burjuvaya hitap etmesidir. Brecht, tiyatrosunda halkın tümüne hitap etmeyi amaçlamaktadır. Bu sebeple halk müziği kaynaklı, topluluklara hitap eden bir müzik anlayışından yanadır.

İkinci sebep ise Wagner'in eserlerindeki *Toplu Sanat Yapıtı* ilkesidir.¹⁰⁷ Birçok sanatın kaynaştırılarak aynı amaca hizmet etmesi, müziğin de bu sanatlar arasında değerden düşmesi epik tiyatroya göre değildir. Brecht'e göre epik tiyatrodaki öğeler birbirinden ayrılmalı; söz, müzik ve görüntü birbirinden ayrı hareket ederek

¹⁰⁵ Bertolt Brecht, **Tiyatro İçin Küçük Organon**, çev. Ahmet Cemal, 2. bs. (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005), 67.

¹⁰⁶ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, 2. bs. (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 165.

¹⁰⁷ "Wagner, 'müzikli dram' adını verdiği sahne eserleri yaratarak lirik dram sanatının mükemmeliyeti uğruna savaşımıştır. Sanatçıya göre bu gelişim 'Gesamtkunswerk-Topyekûn Sahne Eseri'nin yaratılmasıyla; yani şiir (deklamasyon), müzik, resim, mimari ve heykel sanatının bir arada toplanmasıyla gerçekleştirilebilirdi." Bkz. Faruk Yener, **Müzik Kılavuzu**, 1. bs. (İstanbul: Milliyet Yayın Ltd. Şti. Yayınları, 1970), 274.

yanılsama kırılmalıdır. Bu sebeple Wagner'in *ciddi* ve *ilerici*¹⁰⁸ kavramlarıyla da adlandırılan dramatik müziği epik tiyatro için yetersizdir. Brecht'e göre sadece duygulara yönelen müzik¹⁰⁹ epik tiyatrodaki işlevini yerine getiremez.

Brecht'in tiyatrosunda kullandığı dili de müziği gibi entelektüel değil, halka yöneliktir. Geniş kitleleri hedef alan Brecht, halkın tümüne hitap eden bir müzik tercih eder. Müzik eğitimi olmadığı halde ilk oyunlarının müziklerini kendi besteler. Özdemir Nutku Brecht'in ilk müzik çalışmalarını¹¹⁰:

(...) daha yazarlık yaşamının başlangıcında yazdıkları için müzikler tasarlıyordu, ilk şiirlerinde onun bu çabasını görebiliriz; ilk örnek de *Ölü Erin Öyküsü*'dür. (1918). Bu şiirden sonra Brecht sürekli kendi şiirlerinin müziklerini bestelemeye ve sonra da ilk oyunlarının müziklerini yazmaya başladı; *Baal* (1918), *Gecede Trampetler* (1918), *Adam Adamdır* (1924-25) adlı oyunlarında ilk denemelerini yaptı. Hatta *Üç Kuruşluk Opera*'nın (1928) ilk metni için bazı şiirleri besteledi.

şeklinde açıklar.

Balad Opera, 18. yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkan bir türdür. Balad Opera'da komedi ön plandadır ve ciddi opera eserleri alaya alınır. Geleneksel halk ezgileri ve öykülerinden oluşan karşılıklı konuşmaların, arada müzikle desteklendiği bu tür sahne yapıtlarının ilkinin John Gay'in metninden John Pepush, *Dilenciler Operası* adıyla 1728'de yazar. Aynı yüzyılda Balad Opera, Almanya'nın şarkılı oyunlarına esin kaynağı olur, böylece bugünün müzikal ve müzikli komedi denilen sahne

¹⁰⁸ “İlerici Müzik” olarak tarif edilen müziğin dinleyicisi pasif, uyuşukluğa kapılmış, kendilerini teslim etmiş bir şekildedir. “Müzik bu salonlarda doğrudan doğruya “yazgının kendisi” olarak boy gösterir ve günümüz insanının, günümüz insanı tarafından en korkunç ve en bilinçli sömürülüşünün alabildiğine çapraşık ve içyüzü anlaşılamayan yazgısı olarak dinleyici karşısına çıkar. Böylece, yalnız kulinar bir amaca hizmet eder; dinleyiciyi kısır, dolayısıyla güçsüzleştirici bir haz eylemine sürükler.” Bkz. Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, 2. bs. (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 174.

¹⁰⁹ “Çağdaş müziğin büyük bir bölümü içedönük (intropektif) nitelik taşıyor, öznel ruh durumlarının sergilenmesinden oluşuyordu. Emosyonel bakımdan dinleyici hemen sarıp sarmaladığı ve onu kendi dünyasına çekip aldığı için, ilgili ruh durumlarının kendileri üzerinde ne ussal, ne duygusal bir yargıda bulunulmasına izin vermemekteydi. Dolayısıyla, sahnedeki olayların böyle bir davranışa imkân sağladığı yerler; ilgili müziğe hepsinden rahat başvurabilecek nitelik taşımaktaydı (Diyelim bir kahraman ya da bir kahraman grubu var da, müzik onun umutsuz ya da üzgün ya da kahraman ya da kahraman grubunun kendisi görünürde güven ya da neşe ya da umutsuzluk içinde bulunuyor, öyleydi tıpkı).” Bkz. Bertolt Brecht, **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, çev. Kamuran Şipal, (İstanbul: Say Yayıncılık, 1982), 128.

¹¹⁰ Özdemir Nutku, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1. bs. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2007), 166.

yapıtları ortaya çıkmaya başlar¹¹¹. Brecht de Üç Kuruşluk Opera'nın müziklerini bestelerken *Balad Opera* 'dan¹¹² beslenir.

Brecht'in besteci Kurt Weill¹¹³ ile tanışması ilk meyvesini, *Adam Adamdır* oyunuyla verir. Oyununun ikinci sahnelenişinde Weill, *Adam Adamdır* oyununun müziklerini besteler. Böylece Brecht ve Weill'in tiyatroya yeni bir müzik anlayışı getiren çalışmaları devam eder. Weill, Brecht'in en önemli eserlerinden biri olan *Üç Kuruşluk Opera* 'yı besteler. Üç Kuruşluk Opera'da müzik¹¹⁴, ilk defa alışılmışın dışında kullanılmıştır. Sahnede 7–8 kişilik küçük bir orkestra seyircinin görebileceği bir yere yerleştirilmiştir. Orkestra uyumsuz sesler çıkaran sokak çalgıcıları görünümünde ama müzik en küçük ayrıntısına dek en yetkin biçimde çalınmıştır¹¹⁵. Orkestra özellikle şarkılar esnasında aydınlatılmıştır. Projeksiyon kullanılmış ve şarkıların adları sahneye yansıtılmıştır. Müzik ögesi oyunun diğer öğelerinden iyice ayrılmıştır. Oyun; düetler, terzetler, sololar ve koroyla söylenen final şarkılarıyla sahnelenmiştir. Oyuncular söylenen şarkılara uyararak konum değiştirmiştir. *Balat(d) havası*¹¹⁶ taşıyan müzik parçaları düşünsel ve ahlaksal bir nitelik kazanmıştır¹¹⁷. Brecht, Weill'in onunla çalışmadan önceki durumunu şöyle anlatır: “O zamanlar psikolojik türden karmaşık besteler yapardı; daha sonra yalın halk ezgileri düzeyinde besteler girmeyi kabul etti. Bu onun, kendi bestecilik yaşamında yaptığı çok yiğitçe bir dönüşümdü”¹¹⁸. Özdemir Nutku'ya göre¹¹⁹ de Weill'in besteleri Brecht'le

¹¹¹ Vural Sözer, **Müzik Terimleri Sözlüğü**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012), 25.

¹¹² Balad Opera 18. yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkan bir türdür. Balad Opera'da komedi ön plandadır ve ciddi opera eserleri alaya alınır.

¹¹³ Brecht ve Weill'in ortak çalışmaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Çiğdem Erken. 2018. “Epik Tiyatroda Müzik Kullanımının Bertolt Brecht'in Yöntemleri Üzerinden İncelenmesi”, **Asos Journal Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi**, s. 71 (2018):171 178.

¹¹⁴ “Üç Kuruşluk Opera'daki ezgilerin başarısı biraz da Brecht'in parodiyi sevmesinde aranmalıdır. Brecht içliliği alaya alır, çünkü insanların bu aşırı duygululuk durumunda olumlu davranışlarda bulunmalarına olanak yoktur.” Bkz. Özdemir Nutku, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1. bs. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2007), 173.

¹¹⁵ **age**,169.

¹¹⁶ “Bir müzik ve yazın türüdür. Müzik olarak tanımı ise A B A N (N: nakarat) uyaklı dörtlü dizelerle; çarpıcı, etkileyici kısa öyküler anlatan halk şarkısıdır. Balad 18. yüzyılda Amerika'da önemli bir halk müziği türü olmuştur. 19. yüzyılda ise İngiliz baladları çeviri ya da benzerleri biçiminde Almanya'da da yaygınlaşmıştır.” Bkz. Vural Sözer, **Müzik Terimleri Sözlüğü**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012), 25.

¹¹⁷ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, 2. bs. (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 166.

¹¹⁸ Özdemir Nutku, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1. bs. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2007), 170.

¹¹⁹ “Kurt Weill zamanının tanınmış bestecilerinden birisi olmakla beraber, bayağılaşma ya da saygınlığını yitirme korkusu, çok çeşitli müzik tür ve biçimlerini bir araya getirip denemesine engel olmamıştır. Brecht'le 1930'da yaptığı ve daha sonra “school opera” (okul operası) olarak niteledikleri

çalışmasıyla daha sade bir yapı kazanır ve halk ezgilerine yönelir. Brecht daha sonra Edmund Meisel, Hanss-Eisler, Paul Hindemith, Paul Dessau ve Rudolf Wagner-Regency gibi bestecilerle de çalışır. Yapılan ortak çalışmalarda Brecht'in etkisi Weill gibi bu bestecilerin de eserlerine yansımıştır.

Özdeşleşmeyi kendine amaç edinmeyen bu oyun sanatında yabancılaştırma için eylemler kesintiye uğrattılır. Eylemlerin kesintiye uğratılmasında müziğin çok önemli bir işlevi vardır. “Epik Tiyatro, bir film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayırık ve belirgin durumların birbirleri üzerine oluşturduğu şok etkisidir. Şarkılar, başlıklar ve jestsel gruplaşmalar sahneleri birbirinden ayırır”¹²⁰. Böylece, seyirciyi illüzyondan kurtarmak için çoğunlukla eylemlerin arasına yerleştirilen müzik ve şarkı sözleri anlatılan olayın başka açıdan düşünülmesine yardımcı olur¹²¹.

Müzik bir çeşit sahne noktalaması olarak kullanılır. Yanılsama havasına giren seyirci düşünme sürecine yöneltilir ve eleştiriye hazır hale getirilir. Sözleri vurgular, hareketleri açıklar; ama bunları destekler nitelikte değildir. Anlamı belirginleştirmek, inceleme konusu yapılan konuyu açıklamak içindir.

Epik tiyatrodaki müziğin metni desteklediği gibi metne karşı olan bir tavrı da vardır. Müzik olaylara karşı bir tavır yaratabilmeli, seyircide karşıt düşünce oluşturmaya yardımcı olmalıdır. Öyle ki, bazen şarkı sözlerinin anlattığına melodiler karşı çıkar. Ağır bir müziğin çalındığı sahne çok neşeli olabilir ya da hüznü bir sahnede neşeli bir müzik çalınabilir. Müzik, olayları pekiştirip seyirciyi yanılsama havasına sokmaz. Nurhan Tekerek'e göre de Brecht'in epik tiyatrosunda “müzik oyunu bütünleştiren

Der Jasager'i (Evet Diyenler) buna örnek gösterebiliriz. Brecht'le Weill bu girişimlerinde, müziksel ve dramatik değerleri belirli bir düzeyde tutmayı başarırken, öğrencilerin ve amatör müzisyenlerin kolaylıkla sahneleyebileceği bir opera yazdılar. Parçaları söylemek için üstün yeteneklere sahip olmak gerekmediği gibi, sahne ve kostüm de öğrencilerin hazırlayabileceği şekilde düzenlenmiştir. Bunun yanı sıra orkestranın görevi de bir okul orkestrasının hünerlerini aşmayacak şekilde basit tutulmuştur. Weill daha sonra *Der Jasager* operasının değerlendirmesini yaptığında böyle bir türe ulaşmasını iki temel amaca bağlıyor: Bunlardan birincisi; opera düşüncesiyle, eğitim düşüncesini birleştirmek. İkincisi; “school opera”yla, pratik müzik yapmak isteyen konservatuvar öğrencilerine ve amatör müzisyenlere bu yönde bir fırsat vermek. Weill'in bu çabası onu çağdaşlarından ayıran, önemli bir niteliğinin ürünüdür. Weill yalnızca sanatsal birtakım kaygılarla müzik yapmaktan kaçınıyor, daha çok müziğinin pratik toplumsal amaç ve faydalarını göz önünde bulunduruyordu. Eğitim amacıyla, amatör müzisyenler ve öğrenciler için yazdığı bu opera bunun somut bir kanıtıdır. Weill için “bu müzik iyidir”, “şu müzik kötüdür” gibi seçkin bir anlayışın geçerli olmadığını, elde etmek istediği etkiye göre her türden müzikten faydalandığını da biliyoruz.” Bkz. Ali İhsan Arıtışır, “Kurt Weill Üzerine”, **Folklor** **Doğru**, s. 60. (1990): 201.

¹²⁰ Walter Benjamin, **Brecht'i Anlamak**, çev. Haluk Barışcan; Aydın İşisağ, 1. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 1984), 45-46.

¹²¹ Özdemir Nutku, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1. bs. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2007), 170.

ve özdeyişlemi yoğunlaştıran bir öge olarak değil de, onun başında yer alan, hatta karşısına geçip kurulabilen bir öğedir”¹²². Her ne kadar müzik metne karşı bir işlevde kullanılsa da, müziğin metni destekleyen ve duygulara da hitap eden görevini unutmamak gerekir. Dikkat edilmesi gereken duyguların, bireylerin iç dünyası yerine toplumsal konulara hizmet etmesidir. Brecht’in kendi cümleleriyle açıklayacak olursak: “Bu tür bir epik sununun, duygusal etkilemeye bütünüyle sırt çevirdiği savı sık sık açığa vurulan bir yanılgıdan başka bir şey değildir: İşin doğrusu, epik tiyatrodaki duygular bir duruluk kazanır”¹²³.

Epik tiyatrodaki sahnelerin aralarında, başında ve sonunda kullanılan koro en önemli yeniliklerdendir. Koronun söylediği şarkılarda oyun yorumlanır ve oyunun devamı ile ilgili bilgiler verilir. Bu açıdan önemli bir işleve sahiptir. Koronun verdiği bilgilerle müziğin metni destekleme işlevi yerine getirilmiş olur. Şarkıların adları projeksiyonla sahneye yansıtılır. Şarkılar, bölümleri birbirine bağlayan noktalar gibi görünse de bazen anlatılanın farklı düşünülmesini sağlayan açıklamalar getirir. Şarkı söyleyenlerin, orkestranın ve koro gibi diğer müzikal öğelerin sahnede seyircinin görebileceği şekilde yer aldığı ve performans sırasında etkili bir biçimde ışıklandırıldığı epik tiyatrodaki; seyirci tiyatrodaki olduğunu unutmaz ve bilinmeyen yerlerden gelen müziğin etkisine kapılmaz. Brecht’in yelpazesi oldukça geniştir ve oyunlarında kolay anlaşılır halk ezgilerinden geniş kitlelere hitap eden etkili müzik türlerine dek çeşitli müzik türlerini kullanır¹²⁴; “başta halk ezgileri olmak üzere, caz müziğinden, panayırda çalınan sokak ezgilerinden ve halkın ağzından düşürmediği melodilerden kaynaklanır”¹²⁵.

Epik tiyatro eserlerinde seyircideki yanılısamayı kırma amaçlı müziğin ritmi alışılmışın dışında da kullanılır. Müziğin ritmi her zaman eserle uyumlu olmaz. Müziğin tartımı ile sözler ya da melodi arasındaki zıtlıklar (rytmic destruction) o anki atmosferi bozarak yabancılaştırmaya hizmet eder. Böylece seyirci

¹²² Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 29-30.

¹²³ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, 2. bs. (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 171.

¹²⁴ “Ayrıca, Stravinsky ve Milhaud gibi bestecilerden, Ernest Ansermet gibi bir orkestra yönetmeninden, Cocteu ve Ramuz gibi yazarların müzik üzerindeki düşüncelerinden etkilendiğini izleriz.” Bkz. Özdemir Nutku, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1. bs. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2007), 169.

¹²⁵ Özdemir Nutku, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1. bs. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2007), 168-169.

müziğin büyüüne kapılmayarak anlatılan hakkında nesnel bakış açısı kazanmış olur. Brecht, yine müzikle yanılısamayı kırma amacıyla oyunlarında gerçek şarkıcıları değil, tiyatro ve kabare oyuncularının yorumculuğunu tercih eder. Bu sebeptendir ki, Kurt Weill'in eşi Lotte Lenya'ya tek bir nota bilmediği halde oyunlarında şarkı söyletmiştir. Epik tiyatro oyuncularının sahnede oluşan atmosfere ve müziğe rağmen oyunlarını sergileyebilmeleri diğer önemli bir konudur: “Oyunculara da bu bağlamda önemli bir rol düşmektedir. Çünkü onlar müziği ritmine ve melodisine kendilerini kaptırmadan, müziğe karşı konuşabilmelidirler. Yani müziğe eşlik edip susmak yerine, müzik çalarken de bir şeyler diyebilmelidirler; ya da konuşmalarında müziğin ritmine aykırı bir duyguyu vermelidirler¹²⁶.”

Yabancılaştırmanın oyunculuktaki ifadesi olan gestusla, somut olarak gösterilmek istenen şey hedeflenir. Oyuncu, bir karaktere ya da bir duruma karşı tavır ve bu tavrın nedenlerini açıklarken gestuslara başvurarak istenen düşünce sürecini başlatabilmelidir. Oyuncunun gestusu verebilmesinde müziğin önemi büyüktür. “Pratik bir söyleyişle, gestus müziği, oyuncunun kimi temel gestus'ları oyunlaştırmasına fırsat veren bir müziktir”¹²⁷. Böylelikle epik tiyatro, müziğin sağladığı imkanlarla işlevini daha iyi bir şekilde yerine getirebilmiş ve *Gestus Müziği* kavramı geliştirilmiştir.

Ezgilerin sözlerinin doğru kurulması ve düzenlenmesi bu yollardan biridir. Bu noktada besteciye ve oyuncuya önemli görevler düşer. Besteci planlamayı dikkatlice yapmalı, oyuncu da ezgileri söylerken verdiği tavırla iletilmek istenileni destekleyebilmelidir. Weill da, müziğin gestusları verebilmesindeki gücünü¹²⁸:

Müzik, konuşmadaki vurguları, uzun ve kısa hecelerinin dağılımını, ve en önemli kesintileri yazılı olarak kaydetme gücüne sahiptir. Bu yolla librettonun sahnede yanlış ele alınmasına yol açabilecek çoğu kaynak elenir. Bir pasaj çeşitli yollarla ritmik olarak yorumlanabilir ve hatta aynı *gestus* çeşitli ritimlerle ifade edilebilir; belirleyici nokta gestusun doğru olup olmadığıdır.

cümleleriyle açıklar.

¹²⁶ Yavuz Çelik, Yavuz Şen, “Epik Tiyatroda Müzik; Oyun İçin mi, Oyuna Karşı mı?”, **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, c. 0, s. 5. (1999), 33.

¹²⁷ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, 2. bs. (İstanbul: Say Yayınları, 1981), 169.

¹²⁸ Kurt Weill, “Müzikte Gestus”, **Folklor Doğu**, çev. Necdet Hasgöl, s. 60. (1990): 185.

3. KARAGÖZ OYUNU VE BRECHT'İN EPİK TİYATROSU ARASINDAKİ BENZERLİKLER

3.1. Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro Anlayışını Besleyen Düşünceler

20. yüzyıl tiyatrosunun yöneldiği *soyutlama* kavramı açık biçimin genellikle başvurduğu anlatım yöntemlerinden biridir. Düşünsel altyapısına bakıldığında soyutlamanın Doğulu toplumlarda var olan anlayış ve kavrayış biçimi olduğu görülür. Bu biçim Batılı toplumlarda *özdeşleşme* estetiği olarak karşımıza çıkar. Tasavvur ve düş gücüne dayalı soyutlama estetiği dünyayı bütünüyle yansıtabilme düşüncesinin bir sonucu olarak şekillenmiştir. Çünkü özdeşleşme ile kişiler ve onların başından geçen olaylar haricinde tasavvur gücüne dayalı bir anlatım mümkün olmamaktadır¹²⁹.

Hayal perdesi somut bir perde gibi görünse de soyuttur ve soyutlanmış kişileriyle de düş gücünün sınırlarını zorlayan bir dünyadır. “Doğanın gerçeği bırakılır bir yana, Karagöz’ün gerçeği kurulur. Böylece, bize de gerçek daha belirgin görünür. Düş oyununda da amaç gerçeği yakalamaktır. Değişen gerçeğe ulaşmanın bir yöntemidir sadece, o gerçeği gerçekdışı bir yöntemle saptayacağına inanır”¹³⁰. Karagöz seyircisine gerçek dışı bir dünyayı sunar. Karagöz, perdesi ve deve derisinden yapılmış tasvirleri ile doğaya uyma amacı taşımayan gerçeküstü bir dünyanın sanatıdır. "Ama yine de onda doğanın gerçekliği ve göreceliliği, ideal olanın içtenliği ve mutlaklığı uyumlu bir biçimde kaynaşmıştır. Karagöz, doğayı aşarak yeni bir doğa yaratan ve her metafizikleşen sanat gibi, gücünü kendi özünden alan bir gösteri sanatıdır"¹³¹. Ayrıca Karagöz’deki oyun kişilerinin sözcükleri bozmaları, tümcenin mantıksal yapısını değiştirmeleri ve olayların ayrıntılarını belirtmemeleri soyut bir

¹²⁹ Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 25-6.

¹³⁰ Sabahattin Kudret Aksal, “Tiyatro Üstüne”, **Türk Dili Dergisi**, s. 313. (1977): 291.

¹³¹ Özdemir Nutku, “Karagöz Üzerine Düşünceler”, **Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri**, (Ankara: Gazi Üniversitesi, 2006): 34.

yapı oluşturur. Karagöz'ün açık biçiminin altyapısını oluşturan soyutlama düşüncesinin getirdiği birçok özellik vardır. Tekerek'in ifadesiyle¹³²:

Karagöz'de perdede ve meydanda gösterilen her şeyin bir "oyun"dan ibaret olduğunu anımsatan felsefi boyuttaki perde gazelleri, tiyatrosallık (taklit ve oyun bozma), düş ver gerçeğin iç içe ve yan yana verilmesi, zaman ve uzam akışının olabilirlik ölçülerinin dışına çıkılması, gerçek akışla örtüşmeyebilirliği, dilin mantığının uydurma sözcüklerle ve yanlış anlamalarla bozulması ve uzak açı sağlayan güldürü gibi pek çok daha özellik Açık Biçimin alt yapısını oluşturan soyutlama düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

Felsefi boyuttaki perde gazelleri, Karagöz oyununun dört bölümünden ilki olan *Mukaddime* bölümünün önemli ritüellerdendir. Perde gazellerini daima Hacivat okur. *Hay Hak* diye seslenerek perde gazeline başlar ve okuduğu perde gazeliyle dünyanın geçiciliğini ifade eder. Perde gazelleri bu dış görüntülere aldanmayıp onun arkasındaki gerçeği görmek gerektiği yolundaki tasavvuf görüşünü anlatan şiirlerdir. Tekerek'in de ifade ettiği gibi perde gazelleri yaşamın ironik ve grotesk anlatımını, geçiciliğini, başka bir deyişle; Düş (Yaşam) X Gerçek (Ölüm-Geçicilik) ikilemini tasavvufi anlamda yorumlayan beyitlerden kurulu tam bir soyutlamadır¹³³. Aynı zamanda, "Hayal perdesi ve cansız figürler, soyutlama ve alegorik (alegorik) anlatım sanatçının özgür yaratmasına olanak sağlayan öğelerdir"¹³⁴. Bu özellikler Karagöz'ün tasavvufi bir amaç taşımasına olanak verir¹³⁵.

Gölge oyununun sahnesi demek olan mekan vurgusundan başlayarak her şey, sembolik olarak devranın geçiciliğine, şimdi hayal perdesine yansıyan bir sùretin birazdan silineceğine vurgu yapar. Kurgunun tüm gösterenleri tasavvufi sembolizmin anlam kodlarıyla örtüşmektedir. Karagöz oyununda sahne perdesine "ayna" denir; kainat da hakikatin aynasıdır. Ayna, gerçeğin yansımalarını sunar. Gerçeğin ta kendisi gibi görünse de gerçek varlık değildir; tıpkı gölge oyununda olduğu gibi varlık figürlerinin sahneye yansıyan izdüşümlerini sunar.

Geleneksel halk tiyatrosu Karagöz, Brecht'in epik tiyatro kuramında olduğu gibi *açık biçimdedir*. Metin And açık biçimin sadece tiyatrodaki değil sanat ve edebiyatta da var olduğunu belirtir ve ekler¹³⁶:

¹³² Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 31.

¹³³ Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 31.

¹³⁴ Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 128.

¹³⁵ Melike Gökcan, "Küşteri Meydanında Zaman Yolculuğu Geçmişten Günümüze Karagöz Oyunlarının Toplumsal Boyutu", **Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, s. 3. (2016): 87.

¹³⁶ Metin And, "Tiyatrodaki Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Açısından Önemi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, s.1. (1970): 19.

Osmanlı edebiyatı olsun, Osmanlı plastik ve seyirlik sanatları olsun bunlarda ‘açık biçim’ önemli ve ortak bir yapı özelliğidir. ‘Kapalı’ veya Tektonik ile ‘açık’ veya ‘atektonik birbirine karşıt iki önemli biçim ve üslup anlayışıdır. (...) Wöfflin’e göre kapalı biçimle az ya da çok ölçüde tektonik araçlarla sanat eseri kendi içinde sınırlanmış bir görünüme sokulmuştur. Bu görünüş eserin her yerinde kendi kendini anlamlandırmaktadır. Bunun tam karşıtı olan ‘açık biçim’ ise kendini aşarak ileriye gösterip, sınırlanmamış olarak etkili güce sahiptir.

Açık oyunda oyunun başkişisi gözlemcidir, oyunu yürüten ise gözlemdir. Olaylar anlatıcının yorumlarıyla şekillendirilir. İşlenen olaylarda nedensellik bağlantısı yoktur. Seyirci oyunu tartışmaya yönlendirilir. Karagöz oyununda da oyunun başkişisi hayalidir. Seyircinin kim olduğu hayali için çok önemlidir. Seyirciyle etkileşimine, günün anlam ve önemine göre oyunu değiştirip, eklemeler yapabilir ya da kısaltabilir. Bölümler arasında nedensellik bağlantısı yoktur; asıl konu oyunun fasıl bölümünde işlenir. Epik tiyatrodaki ve Karagöz oyununda da var olan bu özellik açık biçimin temel özelliklerindedir. Karagöz oyununun belli bölümlerden oluşmasından dolayı açık biçime uymadığı düşünülse de Metin And, bu konuya *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla, Karagöz, Ortaoyunu)* kitabında¹³⁷:

İlk bakışta Öndeyiş-Söyleşme-Fasıl-Bitiş gibi belli kalıplaşmış bir kuruluşu olan Karagöz ve Ortaoyunu’nun “açık biçim” anlayışına uymadığı söylenebilir de, bu öğeler hep sırada olmakla birlikte her biri kendi içinde değişebilmekte, uzayıp kısalabilmektedir. Örneğin perde gazelleri ve tekerlemeler oyunun kendisine bağlı olmayıp sanatçı bunları istediği gibi değiştirebilmektedir. Söyleşmeler de bağımsız olup, sanatçı bunu istediği gibi seçebilmekte ve uzatabilmektedir. Evliya Çelebi kendi çağında söyleşmelerin on beş saat uzatılabildiğini ileri sürmektedir. Ayrıca bir ön oyun niteliğinde olan ara muhavereleri de gene isteğe uygun olarak katılıp, çıkarılabilir.

cümleleriyle açıklık getirmiştir.

Geleneksel halk tiyatrosu türleri olan Ortaoyunu, Meddah ve Karagöz-Hacivat, Doğu Asya tiyatrosu gibi *göstermecî tiyatro* özelliği taşır. Brecht’in epik tiyatro kuramının ve Geleneksel halk tiyatrosunun ortak özelliği olan göstermecî yapıda anlatım ön plandadır. Bu yapıda amaç, seyircide düşünce süreci başlatılarak dünyanın farklı bir gözle görülmesini sağlamaktır. Karagöz oyununda da seyircinin illüzyon içine sokulmaması, canlı oyuncuların kullanılmaması ve seyircinin izlediğinin oyun olduğunu bilmesi göstermecî tiyatronun özelliklerindedir.

¹³⁷ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)*, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 244.

Hayal perdesinde mekan, mesafe, sınır yoktur. Boş perde üzerinde sınırsız konu işlenebilir. Oyuncular canlı olmadığı gibi dekor ve aksesuarlar da gerçek değildir. Oyuncular, dekorlar ve aksesuarlar deri tasvirlerden yapılır. Oyununun bu özellikleri de göstermeci tiyatronun özelliklerindedir. Karagöz'ün hayal oyunu olması bakımından zaten göstermeci bir nitelik taşıdığını belirten Sevinç Sokullu'ya göre de¹³⁸:

Karagöz oyunları ayrıca konusunun işlenişi bakımından yanılısamayı amaçlayan bir inandırıcılığı gözetmez. Yansıttığı yaşantı ve temalar bakımından güncel, oyun kişilerinin ihtiyaçları ve istekleri bakımından da gerçekçidir. Öyküdeki zaman ve mekan boyutları ve oynanış yönünden saymaca 'itibari' olan yapı, şarkı ve dans ile kesilerek daha da gevşetilmiştir. Olaylar dizisinde ise büyülenme, çarpılma, ölüp dirilme gibi olaylara yer verilerek hayal ve fanteziye başvurulmuştur.

Brecht'in epik tiyatro kuramında olduğu gibi Karagöz oyununda da seyirci izlediği oyunla ilgili duygusal bir yakınlık kurmaz, özdeşleşmez; her şeyin bir gösteri olduğunu bilir. Seyirci sahnedeki gerçeği yaşamaz, seyrederek. Özellikle Karagöz oyununun oynandığı yerler de düşünülecek olursa seyirciyle kurulan bağ ile her şeyin bir oyun olduğu seyirciye devamlı hatırlatılır. Meydanlarda, kahvehanelerde, hanlarda, eğlence ve mesire yerlerinde oynanan Karagöz oyunu, seyirciyle kolay kurduğu sıkı bir ilişki içerisindedir. Seyirci için oyun oyundur¹³⁹.

3.2. Tiyatrosallık-Oyun İçinde Oyun

Açık biçimin özelliklerinden biri de '*Tiyatrosallık*'tır. Hayal perdesindeki her şey bir gösteriden ibarettir ve Karagöz seyircisi sahnede olup bitenin oyun olduğunu bilir. Sık sık oyun kurallarının dışına çıkıp bunun bir oyun, bir yapıntı olduğu seyirciye hatırlatılır¹⁴⁰. Seyirci yer yer oyuna katılır ve oyuna müdahale etme hakkı bile bulabilir. Tasavvurunu seyredene bırakan Karagöz oyununda oyun düzeni ve oyuncu-seyirci ilişki tiyatrosallığı sağlayacak biçimde kurulur. Örneğin; Kanlı Kavak

¹³⁸ Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 128.

¹³⁹ "Ortaoyunu'nda ve Karagöz'de tüm yapısal ve teknik özellikler oyuncu-oyun-seyirci alışverişini kurmaya yönelik olarak düzenlenmiştir." Bkz. Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 31.

¹⁴⁰ Metin And, "İnesco ve Karagöz", **Karagöz Kitabı**, ed. Sevengül Sönmez, 2. bs. (İstanbul, Kitabevi: 2005), 62.

oyununda Kanlı Kavak, Karagöz'ün evinin önündedir ama seyirci oyun boyunca onun Selanik ile Serez arasında bir yerde olduğunu bilir¹⁴¹.

Köşkler ve kibar yerler Hacivat tarafına, çadır, dağ, toprak yığını gibi öğeler Karagöz tarafına konur. Soyutlamaya dayanan böyle bir yerleştirme yoruma katkıda bulunan bir ironik görünüm yarattığı gibi güldürücülüğü de ortaya çıkarır. Kimi oyunlardaki Elmadağı, kavak, bahçe, çeşme vb. gibi dekorlarla aksesuarlar da gerçeğin kopyası değil soyutlandırılmış biçimleridir. Örneğin; “Ferhat ile Şirin”de penceresinden atlayan Karagöz, evin önündeki Elmadağı'na düşüp aşağıya yuvarlanır. Dağ Karagöz'ün evinden daha da küçüktür. Ama seyirci bunu hiç de yadırgamaz ve onu Elmadağı varsayar. Zaman ve uzam akışının gerçek akışla örtüşmeyebildiği durumlara gerek Karagöz'de, gerek Ortaoyunu'nda sıkça yer verilir.

Küşteri Meydanı olarak da adlandırılan hayal perdesindeki her şey itibaridir. Olayların geçtiği yer orta halli bir İstanbul mahallesinde bir sokak başıdır ve Karagöz'ün evi sağda, Hacivat ve diğer kişilerin evi soldaymış gibi kabul edilir¹⁴².

Karagöz oyununun giriş bölümünde Hacivat'ın söylediği perde gazelleri ile seyirciye oyun izlediği farketirilir. Yaşamın geçiciliğini ifade eden, perdede görüne aldanmayıp ötesini düşünmeye yönlendiren perde gazelleri vasıtasıyla seyirciye oyun izlediği hatırlatılır.

3.3. Dil

Açık biçimin önemli özelliklerinden biri de dildir. Aristocu tiyatrodaki kapalı biçimde yüksek, seçkin sınıfların dili kullanılırken, açık biçimde toplumun yansıdığı dil ve üsluplar kullanılır. And'ın ifadesiyle: “Kapalı oyun'da gerçek, yüksek soylu bir dile, mısralara başvurulurken, 'açık oyun'da dil gerçeğe aynı düzeyde kalmayı, ona doğrudan doğruya anlam vermeyi yeğler”¹⁴³. Geleneksel halk tiyatrosu söze ve sözcüklerin kullanım biçimine dayanır¹⁴⁴. Taklit esastır. İzleyici aslında önceden ne izleyeceğini bilir ama onu ilgilendiren nasıl taklit edildiğidir. Doğaçlama yapısı, dil ve hareket güldürücülüğüne dayanması ve en aza indirgenmiş yardımcı öğeleriyle

¹⁴¹ Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 33.

¹⁴² Pertev Naili Boratav, **100 Soruda Halk Edebiyatı**, 1. bs. (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969), 224.

¹⁴³ Metin And, “Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Açısından Önemi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, s.1. (1970): 25.

¹⁴⁴ “Geleneksel tiyatro türlerinin hepsi bütün bütüne birer söz tiyatrosudur. Hareketin tamamen devreden çıktığı öykü anlatıcılığı geleceği Meddah ile tasvir ya da figürler üzerine kurulu Kukla ve Karagöz geleneklerinin söze dayalı türler olduğu zaten açıktır.” Bkz. Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, 1. bs. (İstanbul: Mitoş&Boyut Yayınları, 2002), 48.

Karagöz, az malzeme ile çok şey ifade etmektedir¹⁴⁵. Karagöz oynatıcısı elindeki malzemeyi zenginleştirme yolunun ilk olarak seyirciden geçtiğini çok iyi bilir. Çünkü elindeki metin bir kanavadır¹⁴⁶ ve oyun, seyircinin katılımıyla doğaçlama olarak söz oyunları ile akar. “Oyun yapısında ve kişileştirmede ortaya çıkan durağanlığı aşmanın önemli bir yöntemi de dilin canlı kullanımınıdır”¹⁴⁷. Hayali kanavaya eklediği tekerlemeler, yanıltmacalar, lehçe taklitleri, nükteler ve cinaslarla oyunu süsleyerek seyircinin ilgisini diri tutmayı bilir¹⁴⁸.

Karagöz oyunu bir yerde görselden çok sözel bir gösteridir. Türk dilinin olağanüstü mirası olan metinler; hem seçkinleri hem de halk edebiyatının yaratıcı sürecinden geçmiş ender “ortak” ürünlerdir. Karagözcüler perdedeki tekdüzeliği dilin canlılığı, kıvraklığı ve çarpıcılığı ile yenmeyi seçmiş, sonunda bu olağanüstü repertuvar oluşturmuştur.

Toplumun çok katmanlı yapısı dilde de kendini gösterir. Karagöz’de Osmanlı döneminde birçok ulus ve ırktan değişik dini inançlardan insanların toplandığı İstanbul’da, karışık toplum düzeni perdede dile gelmiş; pek çok farklı etnik kültürün oluşturduğu yapı da dil katmanına yansımıştır. Çünkü halk yaşamı ve kültürünün yansımaları olarak bir İstanbul mahallesi oluşturur Karagöz perdesini. Osmanlı seçkinlerinin ve yerli halkın konuşması dışında azınlık, taşralı veya yabancı kişilerin konuşmaları ile kültürel çeşitlilik gösterilmiş, bu çeşitlilik söz oyunları ile pekiştirilmiştir.

Osmanlı toplumunda kişilerin kullandığı dil, onun kimliği ve kişiliğinin ölçütü olması bakımından oldukça önemlidir. Okumuşluğunun bile şüpheli olduğu Hacivat, Osmanlı seçkinler sınıfına dahil olduğunu gösterebilmek için anlaşılması zor, karmaşık bir dil kullanır¹⁴⁹. Bu dili çözmeye çalışan Karagöz’ün yanlış anlamalarıyla oluşan söz oyunları oyunun temelini oluşturur.

Karagöz oyunu toplumun her sınıfından seyirciye hitap eder ama yer yer kadınlar, çocuklar ve yabancı seyirciler için de özel Karagöz gösterileri hazırlanmıştır. Dil ve taklitle dayanan Karagöz oyununun yabancılarla sergilenmesinde en anlaşılır dil olan

¹⁴⁵ Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 35.

¹⁴⁶ “Kanava terimi; metin taslağını, oyunun iskeletini sembolize eder”, <https://kanavatiyatrosu.wordpress.com> [6/04/2019], 14:03

¹⁴⁷ Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, (Ankara: Aşina Kitaplar, 2006), 246.

¹⁴⁸ Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 96.

¹⁴⁹ Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, 1. bs. (İstanbul: Mitos&Boyut Yayınları, 2002), 45.

erotizmi öne çıkaran oyunlar sergilenmiştir. Theophil Gautier, Adalpohe Thalasso, Gerard de Nerval gibi birçok gözlemcinin kitaplarında, hatıratlarında İstanbul'da erotik oyunlar izlediklerini anlatan bölümler mevcuttur. Bilmece, tekerleme, yanılmaca gibi dil oyunlarının yabancılara hiçbir şey ifade etmemesinden dolayı hayaliler, yabancı seyirciler için erotizmi öne çıkaran oyunlar sergilemişlerdir. Özel hazırlanmış bu gösteriler yanlış anlaşılacak Karagöz oyununun açık-saçık, kaba bir güldürü olduğu yönünde düşünceler de tarih sayfalarında yerini almıştır¹⁵⁰.

3.4. Toplumsal İşlev

Brecht epik tiyatro kuramıyla sınıf çatışmalarını, toplumsal sorunları ezen-ezilen, sömüren-sömürülen boyutunda ileterek yaşama ayna tutmayı hedefler. Karagöz oyununda Brecht'in epik tiyatro kuramında olduğu gibi siyasi taşlamalar¹⁵¹, yergiler, hükümet sorunları perdeye aktarılır. And, "Karagöz ve Ortaoyunu'nun¹⁵² en önemli yönü toplumsal ve siyasal taşlama oluşlarıdır"¹⁵³ der. Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüyle birlikte ortaya çıkan yoksulluk, işsizlik, cehalet ve ahlak yozlaşması oyunlarda sık işlenen temalar arasında yer alır. Bu temaların yansıdığı kadın-erkek ilişkileri, aile ve şiddet oyunlarda sık sık işlenir. Kentsel yaşamın bileşenlerinden biri olan mahalle kültürü ve mahalle yaşamını belirleyen dinamikler hayal perdesinde gözler önüne serilir. "Oyunlarda; dönemin sosyal, ekonomik, dinsel ve siyasal olaylarına şaka ve eğlence yoluyla eleştiri getirilir ve aykırı olana başkaldırır. Taşlama, sataşma, hatta seksüel konulara da yer verdiği olur"¹⁵⁴. Siyasi taşlamalar izleyicinin tavrı ve tepkisine göre dallanıp budaklandırılır ya da kısa kesilir. "Bu bağlamda seyircinin olayı izlediğini, sesini yükselterek ya da aktarılanlara cevap

¹⁵⁰ Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 96.

¹⁵¹ "Fakat bu siyasi taşlamalar ve yergiler: "II. Abdulhamid'in sansürlü döneminden sonraki tarihe aittir. Daha önceleri siyasal taşlamalara varıncaya kadar sertleşen alayların sonradan yasak edildiğine dair tarihi belgeler bulunmaktadır". Bkz. Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)**, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 131-133.

¹⁵² "Ortaoyunu, Karagöz'ü sahneye inmiş olarak değerlendirildiğinden; konularını aynı dağar oluşturur. Ancak teknik farklılık, metindeki değişiklikleri zorunlu kılar. Bunun için artırım ve eksiltim yönlerine gidilir." Bkz. Yusuf Sağlam, **Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatro Öğeleri**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999), 15, Ortaoyunu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Cevdet Kudret, **Ortaoyunu**, 1. bs. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007). ; Nihal Türkmen, **Orta Oyunu**, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991).

¹⁵³ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)**, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 249.

¹⁵⁴ Yusuf Sağlam, **Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatro Öğeleri**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999), 16.

vererek düşündüğünü, fikir ürettiğini ve bir sonuca vardığını söylemek mümkündür”¹⁵⁵.

Karagöz oyunlarında yer yer imparatorluğun her yerinden kalkıp iş tutturmak için İstanbul’a gelen insanlar konu edilir. Karagöz’de asıl konunun ele alındığı *fasıl* bölümünde hep bir iş tutturma çabası işlense de hepsi başarısızlıkla sonuçlanır. “Oyun mevzularını, ekseriya, cemiyet hayatının halk müşahadesinden geçmiş ve perdede tekrarlana tekrarlana stereotype olmuş reel hâdiseler teşkil eder”¹⁵⁶. Yavuz Pekman’a göre “Geleneksel tiyatrodan yansıyan kişilerin hiçbiri, herhangi bir işi yürütebilecek bilgiye ya da yeteneğe sahip nitelikli kişiler değildir. Bu da Osmanlı İmparatorluğu’nda belli bir azınlık dışında eğitim kurumunun eksikliğini kanıtlar gözükmektedir”¹⁵⁷. Karagöz oyununun perdeye yansıttığı toplum fotoğrafında cehalet başaktördür. Cehalet ve eğitimsizliğin sonucu işsizlik ve yoksulluk şiddetle kendini gösterir. Şiddet eğilimli davranış biçimleri sergileyen Efe, Matiz, Sarhoş, Zeybek, Külhanbeyi gibi tipler kanıksanmış bu davranış biçiminin Karagöz perdesine yansıdığı bir göstergesidir. Kaba gücü temsil eden tiplerden biri de aslında Karagöz’dür. İşine gelmediği durumlarda karşısındakini tehdit eder, kovmaya ya da dövmeye yeltenir¹⁵⁸. Bunlara rağmen Cemal Ünlü’nün ifade ettiği gibi¹⁵⁹:

Karagöz perdesine, Saray, Cami ve Karakol (Kolluk Kuvvetleri) hiçbir zaman gelmez. Yönetici hakim sınıf oyunlarda görünmez ama oyunlarda bir yolu bulunup hicvedilip, eleştirilir. Eleştirilerde daha çok yasaları kötü uygulayan görevler hedef alınır. Hicivler safdil halk espirisi ile gizlenmiş, örtülmüş olarak yapılır. Bu sayede, tepki görmediği gibi tam tersi, gülümseme ile karşılanır.

Oyunlarda Karagöz’ün her zaman işsiz olması ve Hacivat’ın ona iş bulmaya çalışması dikkati çeker. Ayrıca Karagöz’ün bilmediği, anlamadığı bir işi yapmaya çalışması ironik bir durumu ortaya koyar. Sevinç Sokullu’ya göre de Karagöz

¹⁵⁵ İlke Susuzlu, “Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Gölge Tiyatrosu Bağlamında İcra ve Seyirci” (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013), 70.

¹⁵⁶ Sabri Esat Siyavuşgil, **Karagöz; Psiko-Sosyolojik Bir Deneme**, (Ankara: Maarif Matbaası, 1941), 138.

¹⁵⁷ Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, 1. bs. (İstanbul: Mitos&Boyut Yayınları, 2002), 70-71.

¹⁵⁸ Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, 1. bs. (İstanbul: Mitos&Boyut Yayınları, 2002), 72.

¹⁵⁹ Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 27.

imgesiyle yansıyan işsizlik, yoksulluk ve bilgisizlik toplumu kemiren en büyük sorun olan zorbalık ve düzen bozukluğuyla sıkça ilintilidir¹⁶⁰:

Bütün Karagöz oyunlarında, perdeye yansıtılan “mahalle”nin renkli yaşantısının altında bir zorbalık ve haksızlık ırmağının akışı duyulur. Gerçekten tarihsel kaynaklar da Osmanlı İmparatorluğu’nun toprak düzeninin on-yedinci yüzyıldan sonra bozulmaya başladığını ifade ediyorlar. (...) Gerçekten Karagöz oyunlarının hepsinde İmparatorluğun dört bir yanından gelen Acem, Arap, Laz, Kayserili, Hirbo, Rumelili, Arnavut gibi unsurların bir akış halinde meydan-ı sühandan geçtikleri görülür. Bunların içinde genellikle sadece Acem zengindir. Diğerlerinin hemen hepsi işsizdir, İstanbul’a iş aramaya gelirler. Bu oyunlarda toplumun çeşitli etnik kesimlerinden birer temsilci bulunur. Zenne, Çelebi gibi genç kuşak temsilcilerinin sayısı ikiyi geçmez. Buna karşılık zorba tipinin beş tane oluşu dikkate değer. Külhanbeyi, Matiz, Tuzsuz İstanbul kabadayılarının, Efe ve Zeybek de Anadolu zorbalılarının temsilcileridir. Gerçi bu zorbalılar bozulan devlet düzenini kendi ölçülerine göre yola koymasına üstlenmişlerse de asayişin keyfi olarak ve yasaya dayanmaksızın sağlanmaya çalışılması ve kaba gücün geçerli oluşu, toplumun tedirgin durumunu çok iyi karakterize eder.

Brecht’in epik tiyatro kuramında olduğu gibi Karagöz oyununda da bireysel konular ve ruh durumları abartılarak işlenmez. Hayal oyunu olması nedeniyle psikolojik bir derinliğe sahip değildir, karakter gelişimleri gösterilmez. Olaylar daima aynı şekilde başlar ve biter. Taklitlerin yansıttığı tiplerle yaşamın sorunları, ezilen insan, örf ve adetler hayal perdesine yansıtılır.

Asıl konunun anlatıldığı fasıl bölümünde halk arasındaki dil anlaşmazlıkları ve kültür farklılıklarına ek olarak giyim kuşam, eğlence yerleri; düğün, sünnet gibi gelenekler bir mahalle aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Bu mahallede daima olumlu kişiler ve durumlar olmaz ama her şartta olaylar tatlı sona bağlanır. Oyunlarda olumlu karaktere rastlamak zordur fakat olumsuz karakterlerin de sempatik olduğu bir gerçektir¹⁶¹. İşlenen sorunlar alay edici ve taşıyıcı bir şekilde aktarılır ama seyirci tavır alma ve eleştirmeye doğrudan yönlendirilmez. Karagöz toplumu değiştirmek, dönüştürmek gibi bir misyon yerine toplumsal çelişkileri göstererek kıssadan hisse çıkartılmasından yanadır. Sokullu’ya göre de sorunların tanıtılıp dile getirilmesi bir anlamda bilinç boşalımıdır. Seyirci bu durum karşısında ruhsal ve biyolojik gerginlikten kurtarılmış olur. Tüm Karagöz oyunlarının sonundaki

¹⁶⁰ Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 97-98.

¹⁶¹ “Ayrıca Karagöz’ün kendisi, Nasreddin Hoca, Bektaş, Keloğlan, Keçel ve Köse tiplerinin bir bileşimi olarak görünmektedir. Bunlar halk adamı olarak adaletsizliğe, yukarı toplumsal sınıfa, yalancılığa, softalığa, ikiyüzlülüğe, böhürlenmeye, halkın sağduyusunun temsilcisi olarak karşı koyarlar.(...) Sonu kötüye varacak hikâyeyi gülmeye, mutlu sonuca dönüştüren Keloğlan, Köse, Keçel Hamza’nın kişilikleri, bunların da Karagöz gibi çıplak başlı olmaları gibi ortak özellikleri vardır.” Bkz. Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)**, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 250.

bağışlama da toplumu pekiştirme amacı güder. Sansürle gelen halkı bilinçlendirme olanağının hayalinin elinden alınması sonucunda da Karagöz görevini toplumsal dayanışmayı sağlamakla tamamlamış olmaktadır¹⁶².

Karagöz oyununun geleneksel toplum kurallarını korur bir tavrı da vardır. Kabalık, zorbalık, sarhoşluk, ahlaksızlık sık sık işlense de her defasında başarısızlıkla sonuçlanır¹⁶³. “Hiçbir oyunda hırsızlığa, yalan, ve iftiraya dayanan bir entrikaya rasgelinmez. (...) Karagöz repertuarının yegâne hilesi, Karagöz’ü sarhoş ile evlendirmek (Sahte gelin-Ters Evlenme) teşebbüsüdür”¹⁶⁴. Oyunda “Kişi bozuk düzende her zaman yeniktir. Yalnız Karagöz için bir umut kapısı açık bırakılmıştır. Bir kez daha şansını deneyecektir. Bu umut kapısı seyirciye tüm olanakların yitirilmemiş olduğunu duyurarak onun direncini arttırır”¹⁶⁵.

Pekman’a göre Batılılaşma süreci sonrası hafifmeşrep, kaba, suya sabuna dokunmayan bir tiyatro biçimi olduğu gerekçesiyle terkedilen Karagöz¹⁶⁶; yer yer eleştiri boyutlarını aşarak¹⁶⁷ politik tiyatro olma yoluna da girmiştir¹⁶⁸.

¹⁶² Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 198.

¹⁶³ “Osmanlı İmparatorluğu’nda ayrı ayrı zümreler halinde bulunan bu sosyal topluluklar Karagöz oyunlarında bir araya geliyor ve bir çiçek demetindeki ahengi burada yaratmak hayal oyuncusuna düşüyordu. Burada hayal oyuncusuna şu hâl çaresi en muvafık gelen oldu, bu unsurlar arasındaki ziddiyeti, daha başka bir sözle farklılığı, kavga ve mücadele ile halletmekten ise, bir ironi havası içinde halletmek daha uygun düşüyordu.” Bkz. Hüsamettin Bozok, “Sosyal Bakımdan Karagöz”, **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez, 2. bs. (İstanbul: Kitabevi, 2005), 139.

¹⁶⁴ Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 269-270.

¹⁶⁵ Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 269-270.

¹⁶⁶ “Çeşitli yerli ve yabancı tanıklar Karagöz’ün hoşnutsuz kişilerin sözcüsü olduğu için yasaklandığını, kimi yerlerde sınırlı olarak olarak oynatıldığını söylemektedir. Yabancı tanıklar Amerika, İngiltere, Fransa gibi ülkelerin bile siyasal sataşmalar bakımından daha sınırlı olduğunu; Karagöz’ün Abdülmecid dışında paşa, ulema, derviş, bankacı, tacir demeden herkesi sert eleştirilerle perdeden geçirdiğini belirtir”, Bkz. Metin And, “Önemli Bir Kültür Mirası Karagöz”, **Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân-Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık, 2004), 28-29.

¹⁶⁷ “Şeytan’a, Ölüm’e, otoritenin temsilcilerine ve toplumsal ikiyüzlülüğe karşı verdiği mücadele anlamında, serüvenleri İngiltere’de Punch’ın ve Almanya’da Kalsperl’inkilere benzemektedir. O bir anlamda, İtalyan komedyasındaki Pulcinella kişiliğinin Fransız versiyonu olan Polichinelle’nin kuzenidir; Pierre Loti 1879’da, “Karagöz’ün yaşlı Fransız Polichinelle’iyle birçok karakter benzerlikleri gösterdiği” düşüncesindedir; “kimi zaman son derece edepsiz şakalar ve herkesin önünde bir Kapuçin’in bile yüzünü kızartacak şeyler yaptığı görülür. Türkiye’de bu şakalar kaldırılır, sansürlenecek bir şey bulunamaz...” Bkz. Michele Nicolas, “Karagöz’de İnsanlık Komedyası”, **Doğuda mizah**, 1. bs. ed. İrene Fenaglio, François Georgeon, çev. Ali Bertkay, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000), 66.

¹⁶⁸ Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, 1. bs. (İstanbul: Mitos&Boyut Yayınları, 2002), 78-79.

19. yüzyılın ikinci yarısından evvel Karagöz oyunlarının siyasal taşlamaya büyük yer verdiğini, hatta Osmanlı İmparatorluğu'ndaki 'saray, medrese, ocak' üçlü otoritesinin doğrudan ve gerçek kişilerin isim ve tasvirleri de kullanılarak perdeye getirdikleri de bilinmektedir. Geleneksel tiyatro türlerinin gerçekçi olmalarının yanı sıra, toplumsal düzensizliği olanca çıplaklığı ile yansıtarak, ezilen halkın perspektifinden bakara sorunlara karşı eleştirel, yer yer politik bir tutum takınmaları, bu tiyatro biçimlerini bir adım daha Brecht'in tiyatro anlayışına yaklaştırır. Hepsi bir yana, Brecht'in hayalini kurduğu yeni düzeni gerçekleştirecek olan kitlenin en kolay anlayabildiği, kendini en yakın hissedebileceği biçim-içerik bütünlüğü, estetik anlayış bu formlarda gizlenmekte, böylelikle geleneksel tiyatro yazarın politik tiyatro anlayışının adeta ilkel bir modeli olarak durmaktadır.

3.5. Kişiler ve Kişileştirme

Brecht'in epik tiyatro kuramında oyunculuk canlandırmaya değil, gestuslar aracılığıyla rolü gösterme anlayışına dayalıdır. Tiplerle kişiler arasında ilişkiyi sosyo-kültürel-etnik yapıya ait temel özelliklerin verilmesi amaçlanır. Karagöz oyununda Brecht'in epik tiyatro kuramında olduğu gibi kişiler tip boyutundadır ve oyunlarda genel hatlarıyla yansıtılırlar. Karagöz perdesine yansıyan kalıplaştırılmış tipler daima kendilerinden beklenildiği gibi davranırlar. Bu davranışlar, bu tiplerin *toplumsal gestuslarıdır*. Bu gestuslar, o kişilerin içinde bulunduğu ekonomik-toplumsal-kültürel-etnik koşullarının oluşturduğu en belirgin özellikleridir. Karagöz'ün saflığı, gerçekçiliği, cahilliği, fırsatçılığı; Hacivat'ın bilgiçliği, düzensizliği; Yahudi'nin kurnazlığı, yaygaracılığı; Tiryaki'nin uyurgezerliği, miskinliği; Çelebi'nin mirasyediciliği, züppeliği; Külhan Bey'in zorbalığı; Kastamonulu Türk'ün algılama gücü; Zenneler'in dolapçılığı, aşüfteliği; Acem'in palavracılığı; Laz'ın tez canlılığı ve aceleciliği gibi tip özellikler bu tiplerin toplumsal gestuslarıdır¹⁶⁹. Durağan ve değişmeyen genellemeler çerçevesinde sürekli olarak kendilerini yinelerler. Çoğu zaman birbirinin karşıtı olan tiplerin kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur. Kişilikleri silinmiştir ve belli bir zamana oturtulmamışlardır. Genelleştirilen ve soyutlaştırılan tiplerin geçmişi ya da gelecekleri yoktur; böylece canlı olduklarını düşündürmezler¹⁷⁰.

Geçmiş 1700'lü yıllara kadar uzanan Karagöz, perdeye yansıtılan iki boyutlu tasvirleri ve soyutlanmış tipleri ile bambaşka bir dünya sunar izleyiciye. Bu oyunlara bakarak Osmanlı toplumunun kapalı mahalle yaşantısı yansıtılıyor gibi düşünülse de;

¹⁶⁹ Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 30-31.

¹⁷⁰ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)**, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 267.

belli başlı toplum tabakaları, bu tabakaları temsil eden kişiler soyutlanmış tiplerle aracılığıyla aktarılır. Soyutlanmış tipler toplum yapısında yer alan sınıf ve zümrelerin temsilcisi durumundadırlar ve sınıfsal karşıtlıkları gösterecek özelliklerle donatılmışlardır. Sınıf, zümre, ırk, inanç, düşünce, yaşama biçimi farklılıkları bu karşıtlıklarla yansıtılır. Tipik özellikleri canlandırılmış oyun kişileri, yönetici kesimin ve aydınların halka, halkın yöneticilere ve aydınlara nasıl baktığını, azınlıkların, kadınların, çocukların toplum içinde hangi rolleri üstlendiklerini izleyiciye gösterir¹⁷¹.

Karagöz kişilerinin soyutlanmış tipler olduğunun ve karakter gelişimlerinin olmadığını altını çizen Dilek Tihan da “Karagöz’ü Besleyen Kaynaklar” makalesinde Karagöz’deki tiplerle ilgili: “(...) Karagöz’de amaç; karakterlerin başından geçen olaylar üzerinde değil, tipler ve onların ilişkileri aracılığıyla, görünürde bir mahallenin gerçeğini sergilerken, soyutlama yoluyla aslında bir toplumun gerçeğini sergilemektir” ifadesini kullanır. Böylelikle, amaç bireysel gerçeklerin ortaya çıkarılması değil de olaylara karşı toplumsal bakış açısı sağlayabilmektir¹⁷².

Brecht’in epik tiyatro kuramında olduğu gibi karakter ayrıntıları, gelişimleri de işlenmez ve izleyicide gerçeklik duygusu oluşmaz. Eleştiri kişiye değil, tavra yöneliktir. İzleyici ortaya çıkan komik çatışma durumlarıyla eğlenerek kısıdan hisse çıkartmaya yönlendirilir. Toplumsal yapı içindeki uyumsuzlukları yansıtmamanın ve toplumsal gerçeklere ayna tutmanın en etkili yollarındandır Karagöz perdesi. Her ne kadar bazı oyunlarda gerçek dışı konularla fantastik unsurlar barındırsa da bir izleyiciye bir hayat gerçeği sunar¹⁷³.

¹⁷¹ Sevda Şener, **Cumhuriyetin 75. yılında Türk Tiyatrosu**, 1. bs. (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1999), 11.

¹⁷² Dilek Tihan, “Karagözü Besleyen Kaynaklar”, [https://www.xing.com/communities/posts/karagoezue-besleyen-kaynaklar-1006950220\[9/11/2018\]](https://www.xing.com/communities/posts/karagoezue-besleyen-kaynaklar-1006950220[9/11/2018]), 16.15

¹⁷³ Muhittin Sevilen’e göre *Karagöz*, Türk halk zekâsının bir ifade vasıtasıdır. “Türk halkında hadiselerden komedi yaratma kuvveti, dram yaratma kabiliyetinden üstündür. *Karagöz*, diğer halk komedileri gibi, Türk’ün bu *komedi zekâsı*’nı sahneye koyar. Bu zekâ, insanların topluluk hayatından kaptıkları gülünç huyları ustalıkla perdeye aksettirir. Safdillik, ukalâlık, dalkavukluk, hasislik, kurnazlık, sahte kahramanlık, apaşlık, menfaat düşkünlüğü v.v. gibi, büyük *insanlık komedisi*’nde devamlı gülünç sahneler yaratan her *insan hâli*, *Karagöz* perdesinin de renkleri, şekilleri, ışıklar ve gölgeleri içinde resmettiği hayat çizgileridir.” Bkz. Muhittin Sevilen, **Karagöz**, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969), 6.

Karagöz oyununda tipler hep aynı biçimde giyinirler. Bu giyim-kuşam kişilerin dahil olduğu toplumsal sınıfı simgeler. Sarhoşun elindeki içki şişesi, Tuzsuz'un elinde bıçak, Tiryaki'nin elinde afyon çubuğu, Kabadayı'nın elinde tabanca, Kastamonulu'nun elinde balta, Laz'ın elinde kemeçe o kişinin alışkanlıklarını, uğraşını, özelliklerini belirtir. Kimi sakattır, kimi kamburdur, kimi kötürümdür, kiminin boyu Kastamonulu gibi uzun, kiminin Beberuhi gibi cücedir¹⁷⁴.

Karagöz'de karakterler konuşma şekilleri, kıyafetleri, şiveleri ve davranışlarıyla belli tipik özelliklerle seyirciye sunulur. Örneğin "Yahudi'nin bir olayda hemen ürküp korkacağını ya da bir alışverişte kıyasıya pazarlık edeceğini, Tiryaki'nin konuşmasının orta yerinde kendinden geçip horlamaya başlayacağını biliriz. Zenneler için içten pazarlıklı, döneklik, Lâz için acecelik ve gevezelik gibi belirli kalıplaşmış davranışlardır bunlar¹⁷⁵.

Cemal Ünlü, Karagöz'ün güncel olanı izlediğini ve zamanı, yaşanan günü yakalamaya çalıştığını söyler. Bu sebeple Karagöz ve Hacivat dışında bütün tipler zamanın giyim-kuşam alışkanlığına uygun giysilerle görünürler. "On yedi ve On sekizinci yüzyılda katibî kavuk giyen çelebiler, ondokuzuncu yüzyılda fesli, bastonlu tasvir edilmişlerdir. Zenneler de giyimleri ile zamanın moda eğilimini yansıtır¹⁷⁶.

And, kişileri tanıtıcı eserler arasında her kişinin kendine özgü müzik, şarkı ve dansları olduğunu söyler. Kişiler perdeye gelirken onlara özgü çalınan şarkılar ya da kişilerin yaptıkları dans geldikleri yerin kültürel izlerini taşır¹⁷⁷:

Kayserili kaşık oyunu, Rumelili sirto, Karadenizli horon, Kürt bar oynar, Balama ya da Frenk polka, hora, kadril gibi danslar yapar. Öyle ki kimi kişilerin yürüyüşü bile belli bir biçim ve tartımdadır. Pişekâr'ın meydana çıkışındaki yürüyüşü çiftenâranın "düm tek tek düm tek " tartımına uygundur, külhanbeyi yan yan yürür. Bundan başka her kişinin konuşması içinde sık sık kullandığı belli sözcükler bulunur. Rum "vre", Arnavut "Mori", Acem evet anlamında "Belî" ya da ben anlamında "özüm", Arap evet anlamında "Ayva", Rumelili "Haçan" ya da "A be" Kürt "uy babo", Ermeni "Foşgeya" der.

Karagöz perdesindeki yerli kişiler dışında, mahalleye dışardan gelen ve etnik grupları temsil eden kişilerin diyalogları, dil özellikleri sebebiyle gülmeceye katkıda bulunur. Yaşanan anlaşma güçlüğü ve gerilim, güldürüyü meydana getirir. "Bu anlaşma zorluğu yalnız değişik ağızlardan değil, toplumsal sınıf ayrımından,

¹⁷⁴ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)**, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 277.

¹⁷⁵ **age**, 278.

¹⁷⁶ Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 24.

¹⁷⁷ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)**, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 278.

kekemelik, hımhımlık gibi dil sakatlıklarından ya da anlayış kıtlığından, aptallıktan da gelebilir”¹⁷⁸. Böylece çok katmanlı yapısı dile yansiyarak yaşanan gerginliklerin bir nevi boşalımı sağlanmış olur.

Brecht’in epik tiyatrosunda kullandığı eksen tipler, Geleneksel halk tiyatrosu türlerinde karşılıklı söyleşen iki eksen tip olarak karşımıza çıkar. Hacivat sürekli olarak yalan yanlış kullandığı dil ve laf oyunları ile Karagöz’e üstünlük kurma çabasındadır. Karşıtlık oluşturan eksen tipler Karagöz ve Hacivat aynı zamanda halk ve Tanzimat aydını, yeni ve eski çatışmasının bir soyutlamasıdır¹⁷⁹:

Karagöz ne kadar halksa, Hacivat da o kadar yarı aydın diye nitelenebilecek, düzenden yana bir tiptir. Dolayısıyla yönetici sınıfın özelliklerini taşımakta ve geleneksel Osmanlı tavrıyla Eski’yi simgelemektedir. Karagöz ise halktır. Bu anlamda Yeni’yi temsil eden karşıt tiptir¹⁸⁰.

3.6. Metin-Episodik Anlatım

Geleneksel halk tiyatrosu Meddah, Ortaoyunu ve Karagöz Brecht’in epik tiyatro kuramında olduğu gibi parçalı ve esnek bir yapıya sahiptir. Göstermecî tiyatronun da özelliği olan episodik anlatımda metin parçalara bölünerek oyunun akışı kesintiye uğratılır ve seyirci yanılısına havasından uzaklaştırılır. Bölümler arasında bir nedensellik bağı yoktur ve istenildiği gibi yer değişikliği yapmaya uygundur. *Açık Eser* özelliği taşıyan bu eserleri daha tanımlayabilmek için Umberto Eco’nun Açık Eser-Kapalı Eser kavramlarının incelenmesi gerektiğini belirten Metin And son derece değerli bilgiler aktarır¹⁸¹:

¹⁷⁸ age, 277-278.

¹⁷⁹ “Çatışmanın somut bir görsellik ile vurgulandığı bu örneklerin yanısıra, toplumsal karşıtlıkları politik tiyatro anlayışının asal noktası olarak belirleyen Bertolt Brecht de benzer bir yöntemi (ancak yüzeydeki görsel karşıtlıkları büyükölçüde devreden çıkartarak) pek çok oyununda, eksen kişilerin hem ayırıcı niteliklerine hem ilişki biçimlerine yaymaktadır. Öyle ki bu kişilerin çoğunda, onların bireysel özelliklerinden çok, onların toplum içinde yükledikleri/yüklenmek zorunda kaldıkları, ya da onlara çoktan yüklenmiş sınıfsal statülerin belirleyici özellikleri ön plana çıkmaktadır. Brecht’e göre asıl sorun sınıflararası çelişkide yatmaktadır. Bu çelişki ya da çatışma ortadan kaldırılması gereken bir olgu olarak epik tiyatronun temel malzemesidir ve yazarın neredeyse bütün oyunlarının en belirleyici öğesidir.” Bkz. Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, 1. bs. (İstanbul: Mitoş&Boyut Yayınları, 2002), 40.

¹⁸⁰ Dilek Tihan, “Karagöz Besleyen Kaynaklar”, <https://www.xing.com/communities/posts/karagoezue-besleyen-kaynaklar-1006950220> [9/11/2018], 16.15

¹⁸¹ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)*, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 243.

Göstermecî Tiyatro'da gerçeğin yanılması için oyunda da eylemin akışı kesikliklere uğrar, kısa sahnelere, bölümlere parçalanır (...) İster resimde, ister müzikte, ister edebiyatta, ya da tiyatrodaki olsun açık eser, tek bir düzene sokulmayan, tek yönde gelişmeyen, seyircinin, dinleyicinin, oyuncunun istediği gibi değiştirilebilen eserdir. (...) "Açık eser" esnek, oynak, değişkendir. Parçalar, öğeler yer değiştirebilir, kimi kez sonsuz sayıda olanaklar verir; seyirci, dinleyici, okuyucu kendisine sunulan bu çok yönlülük içinde seçimler yapabilir.

Brecht'in epik tiyatro kuramı ve Karagöz oyununda ruh durumları ve karakter gelişimleri derinlemesine işlenmediğinden olaylar dizisindeki neden-sonuç ilişkisi de ortadan kalktığı için bölümler birbirinden bağımsız, kendi içinde bir bütün olan episodlardan meydana gelir. "Böylelikle, hem izleyiciye hem de episod aralarında gözden kaçmaması gereken kimi noktalara dikkat çekilerek izleyicinin sahne üzerinde gördüklerine salt duygusal değil, düşünsel olarak da katılımı sağlanır"¹⁸². Bölümler kendi içerisinde yer değiştirebilir. Bu bağımsız bölümler birbirine açıklamalar ve anlatım parçalarıyla bağlanabilir. Bu da Brecht'in kendi tiyatrosunda oluşturmaya çalıştığı parçalı yapıdır. Karagöz oyununda bölümler¹⁸³ birbirinden bağımsızdır ve asıl konu daima fasıl bölümünde işlenir.

Brecht'in epik tiyatro kuramında olduğu gibi Karagöz oyunu da doğaçlama üzerine kuruludur; kesinleşmiş metinler yoktur. Karagöz oyunu kanavalar üzerine yapılan doğaçlamalar ile parçalı ve seyircinin isteğine göre veya hayalinin seyirciyle etkileşimine göre uzayıp kısalabilen yapıdadır. Hayali tekerlemeleri ve söyleşmeleri değiştirebilir. Tiplerle de ekleme ve çıkarmalar yapabilir, böylece oyun tekdüzelikten uzaklaştırılmış olur. Seyircinin alkışı, gülmesi, gönderdiği duygudaşlık dalgaları oyunu kısaltıp uzatarak, her dakika oyunun gelişimini etkiler, onu yaratır¹⁸⁴.

Brecht'in epik tiyatro kuramının kurgusal olma özelliğini taşıyan Karagöz oyunu anlamlı bir çatı altında seyircinin algı durumuna göre şekillenir; Karagöz seyircisi için oyun; doyurucu, anlamlı ve eğlenceli olmalıdır. Aksi halde bir sonraki

¹⁸² Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, 1. bs. (İstanbul: Mitos&Boyut Yayınları, 2002), 25.

¹⁸³ Karagöz Mukaddime (Öndeyiş veya Giriş), Muhavere (Söyleşme), Fasıl (Oyunun kendisi) ve Bitiş olmak üzere dört bölümden oluşur.

¹⁸⁴ Metin And, "İonesco ve Karagöz", **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez, 2. bs. (İstanbul, Kitabevi: 2005), 64.

performans için Karagöz izleyicisi bulunmayabilir. İlyas Bingül'ün de ifade ettiği gibi¹⁸⁵:

Oyunun ana çatısı bir kez kurulduktan sonra metinde/beyaz perdede devinen temel tasvirler kökten bir değişikliğe uğramaksızın her bir sonraki oyun kendi çeşitlenmesini yaratır. Öyle ki birbirinin tıpatıp benzeri iki oyun bulmak nerdeyse olanaksızdır. Kahvehanelerde, şenliklerde özel toplantılarda, bir ay süren ramazan gecelerinde sergilenen her yeni oyun, öncekilerin hiçbirisiyle, önceki gecelerde ve sonraki gecelerde söylenecek olanlarla ya da bir başka Karagözcünün söyledikleriyle birebir aynı değildir. Çünkü bu “senaryo”ların her biri, özel bir koşul altında özel bir dinleyici kitlesine seslenir ve dolayısıyla her bir oyun tek ve sürekli yeniden başlayan bir süreçtir.

3.7. Yabancılaştırma

Brecht'in epik tiyatro kuramındaki *yabancılaştırma*, yüzyıllar öncesinden Karagöz oyununda da var olan bir estetik kavramdır. Karagöz oyununda seyirci ile oyuncu arasında bir mesafeye ihtiyaç duyulmaz. Karagöz'ün gölge oyunu olmasından dolayı araya giren perde ve deve derisinden yapılan tasvirler istenen uzaklığı sağlar. “Karagöz oyununda perde hem gösteren hem de gizleyendir. Bu iki işlev simgeselin ağırlığını ortaya çıkarmakta ve yorum yolunu açmaktadır. Karagöz perdesinin çifte değerli işlevi sayesinde yanılmasa meydana gelir ve oyuna olanak sağlanmış olur”¹⁸⁶.

Oyun kişileri gerçekliğin anlatımı için bir araçtır ve seyirci kalıplaşmış tipleri izleyeceğini önceden bilir. Karagöz oyunundaki karakterler tek kişi yani hayali tarafından oynatılmaktadır; seyirci izlediğinin hayalinin sanatı, bir anlamda hayalinin bakış açısı olduğunun farkındadır. Brecht'in amaçladığı etkileşimi Karagöz oyununda hayalinin seyirciyle yer yer yaşadığı atışma ve soru cevaplar sağlar. Böylece seyirci uyuşturulmamış, istenen etkileşim sağlanmış olur. Bu sayede “(...) Epik tiyatrodaki gibi sahnenin dört duvarından biri Karagöz'de de yıkılır. Seyirci yıkılan o duvardan Karagözcü'ye bağlanır”¹⁸⁷.

Brecht'in epik tiyatro kuramında var olan yabancılaştırma Karagöz oyununda birçok öğede kullanılan yabancılaştırmadan farklı değildir. Dört bölümden oluşan episodik yapısı ile Karagöz oyunu, bölümlerin birbirine neden-sonuç bağı ile bağlı olmaması sebebiyle; kesintisiz süren bir oyunun verdiği yanılmacı havayı uzak tutar. Ayrıca,

¹⁸⁵ İlyas Bingül, “Osmanlı-Türk Edebiyatında Bir Devrim: Karagöz”, **Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân-Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık, 2004), 56.

¹⁸⁶ Talat Parman, “Karagöz Oyununda Perdenin Çifte Değerli İşlevi”, **Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân-Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık, 2004), 112-113.

¹⁸⁷ İlke Susuzlu, “Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Gölge Tiyatrosu Bağlamında İcra ve Seyirci” (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013), 71.

bölümler arasındaki açıklamalar ve bağlantılar izleyiciye ara verme, düşünme zamanı tanır. Seyircinin izlediklerine sadece duygusal değil, düşünsel olarak da katılımı sağlanır.

Karagöz oyununda hayalinin seyirci ile kurduğu bağa göre metinlerde yaptığı değişiklik ile metne de yabancılaşmış olur. Hayalinin seyirci ile etkileşimine göre sağladığı yabancılaştırma ile seyirci kimi zaman güldürülür, kimi zaman da düşündürülür. Böylece seyirci ile bir bütün ve birlik olunur¹⁸⁸.

Örneğin, Ferhad ile Şirin oyununda fasılın başlangıcında şarkı okunurken Hacivat tarafına bir köşk, Karagöz tarafına da bir dağ figürü konulur. Karagöz'ün: Ulan Hacivat, buraya molozu yığmışsın! Köşkü kendi tarafına yapmış, bizim tarafa süprüntüleri dökmüş... ulan Hacivat aşağıya gel! ifadesiyle hikayenin en temel ögesi olan koskoca bir efsanenin üzerine kurulu dağ, Karagöz ustasının gözünde bir molozu yığımına dönüşmektedir. Böylelikle efsane gülünçleşmiş ve metinle dalga geçilerek yabancılaştırma sağlanmış olur.

Brecht'in epik tiyatro kuramında yabancılaştırma tekniği olarak kullandığı müzik, Karagöz oyununda da aynı amaçla kullanılır. Karagöz oyununda müzik yoluyla oyunun akışı kesilerek, yaşam gerçeğine dönülmesi sağlanır. Seyirci hem eğlendirilmiş hem de seyircinin ilgisi uygun bir biçimde bölünmüş olur.

Karagöz oyununun ilk bölümünde oyun başlamadan perdeye konulan göstermelikler de yabancılaştırmaya hizmet eder. Göstermeliklerin genel olarak oyunla bir ilintisi yoktur. "Bir dalyan, bir sasıda limon ağacı, vakvak ağacı, vb. Göstermeliklerin görevi henüz oyunu seyretmeye hazırlanmamış seyirciyi, oyunun gerçeğine hazırlamak, onu oyunun yanılısına havasına sokmak, onda geciktirimve merak uyandırmaktır"¹⁸⁹. Göstermeliklerin perdeden nareke adı verilen zırlıtlı bir düdükle kaldırılması seyirciyi oyuna hazırlamaya katkıda bulunur.

Karagöz oyunlarının ilk bölümünde yer alan perde gazelleri de yabancılaştırmayı sağlayan unsurlar arasında yer alır. Vahdet-i Vücut, Vahdet-Kesret, Tecelli, Gölge Varlık, Ayna ve İbret gibi¹⁹⁰ bir çok tasavvufi kavram barındıran perde gazelleri oyuna dalan izleyiciyi hayat gerçeğiyle yüzleştirir.

¹⁸⁸ Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, 1. bs. (İstanbul: Mitos&Boyut Yayınları, 2002), 29-30.

¹⁸⁹ Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, 7. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 45-46.

¹⁹⁰ Zehra Kımışoğlu, "Karagöz'de Perde Gazelleri" (Doktora Tezi Atatürk Üniversitesi, 2015), 89.

Cemal Ünlü, Karagöz perdesinde eleştirme ve alaya almanın yabancılaştırma estetiği sayesinde kolay olduğunu ifade eder. Yabancılaştırma ile eleştiriye uğrayan kişilerin uzakta olduğu düşüncesi oluşturularak konu seyirciden uzaklaştırılır. “İbret verici olaylar başka mahallelerde yaşanmakta, başka kimselerin başından geçmektedir. Karagöz’de bu yüzden gerçek isimler kullanılmaz. En fazla eleştiriye uğrayan Zenne ve Çelebilerin isimleri bir takım uydurma “takma” adlardır”¹⁹¹. Karagöz oyunundaki bu tiplmelerin kullandığı kendilerine has dil özellikleri olan lehçeler de yabancılaştırmaya hizmet eder.

Cazular, Cincilik, Tahmis, Salıncak gibi Karagöz oyunlarında “Eleştirilen, alaya alınan batıl inançlar bir takım kör saplantılar”¹⁹² gibi olağanüstü durumlar da yabancılaştırma çabalarına hizmet eder.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu Karagöz perdesinin tiyatro sahnesi gibi dekorlu olmadığını, bu durumun izleyici açısından daha iyi olduğunu ifade eder. “Çünkü böyle olunca seyirciler dekorun vereceği kısır bilgi ile yetinecek yerde muhayyilelerini işletirler, muhayyilelerinde konuya en uygun olan, en zengin olan dekoru yaşatırlar”¹⁹³. Bu durum dekorda yabancılaştırmadır. İşlevsel dekor ile yabancılaştırma sağlanmış olur ve izleyici düşünme, hayal etme imkanı bulur.

Karagöz oyunu gibi geleneksel tiyatronun tüm türleri gerek yapısal, gerek biçimsel olarak seyircinin oyunla özdeşleşmesini kendiliğinden ortadan kaldırmaktadır. Her ne kadar geleneksel tiyatrodaki bu mesafenin Brecht’in epik tiyatro kuramında olduğu gibi düşünsel ya da eleştirel bir eylemle doldurulamadığını söylemek mümkün ise de seyirci ile koyulan mesafe; oyuncu ile sahne, oyuncu ile metin, oyuncu ile oyun arasında belirgin biçimde görülür¹⁹⁴.

¹⁹¹ Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 26-27.

¹⁹² **age**, 27.

¹⁹³ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Karagöz Kimindir, Nedir?”, **Türk Folklor Araştırmaları**, c. 5, s. 119. (1959): 1922.

¹⁹⁴ Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, 1. bs. (İstanbul: Mitos&Boyut Yayınları, 2002), 34.

4. BRECHT'İN EPİK TİYATROSU BAĞLAMINDA KARAGÖZ OYUNUNDA MÜZİĞİN İŞLEVİ

Geleneksel tiyatro türlerinde müzik ve dans olmazsa olmaz unsurların başında yer alır. Müzikli oyunlarda oyunculara saz heyeti, Ortaoyunu'nda saz heyetine dansçılar eşlik eder¹⁹⁵. Tarihsel süreçte oyunlarda müzik daha da önem kazanarak, oyunun ayrılmaz parçası haline gelmiş ve kendine özgü bir üslup elde etmiştir. Köklü bir geçmişe dayanan Karagöz oyununda da müziğin önemli bir yeri ve işlevi vardır. “Karagöz musikisi¹⁹⁶; kar ve bestesi ile, ağır semai ve yürük semaisi ile, oyun havaları ve köçekçeleri ile, türkü ve şarkıları ile yani bütün form çeşitleri ile adeta bir musiki meşheri halinde oyunun vazgeçilmez bir unsuru olmaktadır”¹⁹⁷. Türklerin Orta Asya asırlarından bu yana her hareketlerini müzik ile yapmaları ve İslam inancıyla yeniden şekillenen müzik göz önüne alındığında Şeyh Küşteri meydanındaki türlü hayat sahnelerinin müziksiz canlandırılması düşünülemez¹⁹⁸.

Karagöz oyunlarında Türk Makam müziği ve Türk Halk müziğine ait çeşitli formlardaki repertuarın yanı sıra Batı müziği formlarına ait repertuar da kullanılmıştır. Karagöz oyunlarındaki bu geniş repertuar için Üngör “Karagözde kullanılan bu musiki bir özellik kazandığı için ona hiç tereddüt etmeden “Karagöz Musikisi” denilebilir. Zira genellikle "Güldürü" ve “Felsefe” üzerine kurulu metinler, ona uygun olarak mizahi ve vakur karakterli besteler ile bir özel musiki türü yaratılmıştır”¹⁹⁹ diyerek konunun önemini vurgular²⁰⁰.

¹⁹⁵ Yavuz Pekman, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Geleneksellik**, 1. bs. (İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları, 2002), 59.

¹⁹⁶ Bu tez çalışmasında alıntılar dışında “musiki” yerine “müzik” terimi tercih edilmiştir.

¹⁹⁷ Ethem Ruhi Üngör, **Karagöz Musikisi**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989), 1.

¹⁹⁸ Muhittin Sevilen, **Karagöz**, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969), 10.

¹⁹⁹ Ethem Ruhi Üngör, **Karagöz Musikisi**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989), 1.

²⁰⁰ Karagöz müziği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Pınar Somakçı. “Karagöz Müziği”. Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri, Ankara: Gazi Üniversitesi, 2006: 270-274.

Karagöz oyunun dört bölümünden ilki olan Mukaddime (Öndeyiş veya Giriş) ve üçüncü bölüm olan Fasil (Oyunun Kendisi) müziğin en çok kullanıldığı bölümlerdir. Muhavere (Söyleşme) bölümü daha çok Karagöz ve Hacivat arasındaki söyleşmeler üzerine kuruludur. Bitiş bölümünde de Karagöz ve Hacivat oyunu bitirdiğini söyler ve genellikle bir saz eseri ya da güftesiz, enstrümantal olarak çalınan bir hayal şarkısı ile oyun son bulur.

Brecht'in epik tiyatro kuramında müziğin kullanımından hareketle Karagöz oyununda müziğin işlevi üç ana başlık olarak altında incelenecektir. Yabancılaştırma işlevi başlığı altında çalgılar ve perde gazellerinin yabancılaştırma özellikleri; metni destekleme işlevi ile semai ve hayal şarkılarının tiplerinin tanıtıcı özellikleri ve tamamlama işlevi ile Karagöz oyununda hayalinin rolü ve Karagöz müziğinin birçok formdan oluşan zengin repertuarıyla halkın her tabakasından izleyiciye ulaşması gibi özellikleri üzerinde durulacaktır.

4.1. Yabancılaştırma İşlevi

4.1.1. Çalgılar

Karagöz müziği hakkında ilk önemli çalışmayı yapan Etem Ruhi Üngör çalgıları perdede kullanılan ve perde gerisinde kullanılan olmak üzere iki başlık altında ele almıştır. Perdede kullanılan çalgıların çoğu Türk Halk müziği çalgılarıdır. Daima Karagöz tarafından çalınan davul ve zurna dışında; bağlama, kabak kemane, kemençe ve tulum perdede kullanılan çalgılar arasında yer alır. Perdede kullanılan ve Türk Makam müziği alanında özellikle de fasıl müziğinde kullanılan çalgılardan olan def ise Hacivat çalar ve def çalgısı Hacivat ile özdeşleşmiştir²⁰¹. Perde gerisinde ise, çengden musikâra (miskal) kadar pek çok çalgıya rastlanır: Santur, kanun, keman, kemençe, ud, ney, tanbur, gibi çalgılara ek olarak klarnet, flüt gibi Batı müziği çalgılarına²⁰² da Karagöz müziğinde yer verilmiştir.

Oyunun bu ilk bölümünde perdeye kimi zaman oyunla ilgili, kimi zaman da oyunla bir bağı olmayan saksı, dalyan, çiçek, vakvak ağacı, limon ağacı, fiskiyeli havuz, kalyon gibi Brecht'in epik tiyatro anlayışıyla örtüşen göstermelikler konulur. "Göstermeliklerin görevi henüz oyunu seyretmeye hazırlanmamış seyirciyi oyunun

²⁰¹ Ethem Ruhi Üngör, **Karagöz Musikisi**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989), 3.

²⁰² Nureddin Sevin, **Türk Gölge Oyunu**, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), 67.

gerçeğine hazırlamak, onu oyunun yanılısama havasına sokmak, onda geciktirim ve merak uyandırmaktır”²⁰³. Bu göstermelikler çoğu zaman nareke çalgısı ile perdeden kaldırılır. Kamıştan yapılmış bir düdük olan nareke, perde gerisinin olmazsa olmaz çalgısıdır²⁰⁴. Oyunla ilgisi olmayan göstermeliğin yabancılaştırma işlevine ek olarak nareke ile perdeden kaldırılması seyirciyi düşünme, tahmin etme, meraklandırma anlamında da destekler. Ünlü, narekenin görevini “Nareke daha çok oyunun hemen başında “göstermelik”i perdeden alırken curcuna yapmak, patırtı koparmak için kullanılır”²⁰⁵ şeklinde tanımlar; Sokullu da²⁰⁶ “Göstermelik tam da Epik tiyatroya hizmet etmektedir. Göstermeliğin nareke denilen cırlak sesli, üflemeli çalgıyla perdeden kaldırılması yabancılaştırma efektinin kullanılmaya devam edildiğini gösterir. Seyirci narekenin sesiyle şaşırılmış ve meraklanmıştır” şeklinde açıklar. Nareke sadece göstermeliklerin kaldırılması esnasında değil cin, peri, ejderha gibi suretlerin perdeye gelişinde ya da gidişinde de kullanılır. Doğaüstü varlıklara narekenin eşlik etmesi seyirciyi yaşam gerçeğine yöneltmek açısından önemlidir.

Perde gerisinde hayali ya da yordak tarafından çalınan diğer önemli çalgı ise deftir²⁰⁷. Def oyun boyunca tiplerin hareketlerini vurgulamak için kullanılır. Ayrıca göstermeliklerin kaldırılması esnasında sık sık nareke ile birlikte çalınır. Karagöz perdesinin iki temel çalgısı def ve zırlıtlı sesi ile seyircinin ilgisini dağıtma konusunda hayli başarılı olan nareke, müziğin yabancılaştırma işlevi açısından önemli bir yere sahiptir. Göstermeliklerin nareke ile perdeden kaldırılmasından sonra

²⁰³ Metin And, **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**, 7. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 44-45.

²⁰⁴ Karagöz oyunları için bkz. Metin Özlen. **Geleneksel Türk Gölge Tiyatrosu: Karagöz- DVD Video**. İstanbul: Türk Kültür Vakfı Yayınları, 2007.

²⁰⁵ Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 98.

²⁰⁶ Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 269.

²⁰⁷ Şapolyo, III. Ahmet döneminde saray eğlencelerinde hokkabazların, meddahların ve karagözcülerin gösterilerde bulunduğunu belirtir. 13 hanende, 8 nayzen, 4 tanbur, 2 santur, 3 kemani, 2 mekaliden olan saz takımları bazen hanende ve sazanelerden birlikte altmış kişiyi bulurdu. "Kukla, hokkabaz oynar, en sonra da hayal perdesi kurulurdu. Perdenin arkasından saz heyetinin âhenktar sesi işitilir. Semailler, perde gazelleri söylendikten sonra Hacivad’ın perdede Padişah duası dinlenir. Sonra da Karagöz ile Hacivad’ın muhavereleri başladı.” Enver Behnan Şapolyo, **Karagöz’ün Tarihi**, (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1946), 97.

oyun başlar. Hacivat bir adet semai okuyarak perdeye gelir²⁰⁸. Bu noktada artık oyun müzikle iç içe devam edecektir.

4.1.2. Perde Gazeli

Semai bittikten sonra Hacivat, *Off... Hay Hak*²⁰⁹ diye seslenir ve bir perde gazeli²¹⁰ okur. “Perde gazeli dünyanın geçiciliğini, bu dış görüntülere aldanmayıp onun arkasındaki gerçeği görmek gerektiği yolundaki tasavvuf görüşünü anlatan bir şiirdir”²¹¹.

Karagöz’deki perde gazellerini divan edebiyatı nazım şekli ya da Türk Makam müziğindeki gazel formu²¹² ile karıştırmamak gerekir. Karagöz perdesinde farklı bir şekilde yer alarak *perde gazeli* olarak adlandırılmış ve Karagöz oyun terminolojisinde yerini almıştır. Zehra Kımışoğlu’nun da ifadesiyle²¹³:

Perde gazeli oyunun başlangıç bölümünde beyit nazım birimi ve aruzla yazılan klasik gazel kafiye örgüsü aa/ba/ca ile kafiyeleşmiş tasavvufi içeriği ağır basan şiirlerdir. Bu tanım eski perde gazelleri için daha uygundur. Cumhuriyet sonrası kaleme alınan gazellerin genelde hece ölçüsüyle ve serbest nazım biriminde yazıldığı görülmektedir. Şiirler anlamsal bağlamda da

²⁰⁸ Karagöz perdesinde Hacivat’ın seslendirdiği semailer Karagöz müziğinin metni destekleme işlevine karşılık gelmektedir. Bu sebeple semailer, Karagöz müziğinin metni destekleme işlevi başlığı altında incelenecektir.

²⁰⁹ “Karagöz oyununda Hacivadın ilk sözü “Hay Hak”tır. Hayy de Hak da İslam geleneklerine göre Salah’ın binbir isminden ikisidir. Nakşî ve Kadîrî dervişleri “Allah, Allah, Allah” İsmi-Celâleddinden sonra, son olarak “Hay, Hay, Hay” diye zikri bitirirler. “Hay” da ölümsüz demektir. Bu “hay “ sözünü eski harflerin “he” sesiyle yazarak nida gibi gösterirlerse de “Hak”la beraber olunca Allah’ın kastedildiği muhakkaktır. Bundan başka “Huzuru hâzıran, cemiyeti irfan, vakti safayı merdân, hızdır, kâfirdir, lâindir Şeytan” diyerek Şeytanı taşlar, ve “Şeytanın dinsizliğinden Rahmanın birliğine” sığındığını söyleyerek secdeye kapanır. Bu haliyle adeta namaz kılar. Bunlar tesadüf değildir. Puta tapma şeklinin müslümanlaştırılmasıdır. Hacivadın bu sözleri “Euzübillahimineşşeytanirracim”in kelime ile karşılığıdır.” Bkz. Nureddin Sevin, **Türk Gölge Oyunu**, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), 22.

²¹⁰ Perde gazelleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Zehra Kımışoğlu “Karagöz’de Perde Gazelleri” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), Ünver Oral, **Karagöz’de Perde Gazelleri**, 1. bs. (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996), Pakize Aytaç, “Karagöz’ün Perde Gazellerinde Tasavvuf”, **Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri**, (Ankara: Gazi Üniversitesi, 2006):162-183, Süleyman Solmaz “Klasik Türk Edebiyatı ile Halk Edebiyatının Kesişme Noktalarından Biri: Perde Gazelleri”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, c. 9. s. 43. (2016): 443-450.

²¹¹ Cevdet Kudret, **Karagöz**, c. 1, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), 18.

²¹² Gazel, Türk Makam müziğinde çalgı ile yapılan taksim ses ile yapılmasıdır. Ses taksimlerindeki güftenin gazel formundaki şiirlerden seçilmesi nedeniyle gazel adını almıştır. Gazele ek olarak Rubai ve Murabba şekilleri de kullanılır. Usülsüz ve serbest bir biçimde okunur. Gazel okuyan sanatçıya “*Gazelhan*” adı verilir. Gazel önceden hazırlanmaz, icracının o anki ilhamına bağlıdır; buna ‘irtical’ denilir. İrticalen okunan gazeller notaya alınmamıştır.

²¹³ Zehra Kımışoğlu, “Karagöz’de Perde Gazelleri” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2015), 59.

tasavvufi öğretilerden uzaklaşmıştır. Hayal perdesinin kurucusu Şeyh Küşteri'ye anıştırmada bulunan şiirler dönemin ihtiyacına göre şekillenmiştir.

Oyunlarda perde gazellerini Karagöz'ün seslendirdiği söylene de eski ve yeni oyun metinleri incelendiğinde perde gazellerini Hacivat'ın seslendirdiği görülmektedir. Karagöz oyununda hayalilerin seslendirdiği gazeller müzik bilgileri ve yeteneklerine göre farklı makam ve icralarla seslendirilmişlerdir. Gazel icraları iyi bir müzik bilgisi ve yeteneği gerektirdiğinden, ilerleyen zamanlarda perde gazelleri yalnızca metin olarak okunmaya başlanmıştır. Metin olarak okunan perde gazelleri, bir gazelhanın üslubundan farklı olarak hayalilerin yorumları ile daha mizansen, vurguları abartılmış ve tiyatraldır²¹⁴:

Çok fazla makam geçkisi kullanamayan hayâli; sade, belki biraz komik ve değişik ses kullanımlarıyla ifade zenginliğine sahip üslûbunu, perde gazellerindeki icralarına da yansıtmıştır. Buradaki icralar genellikle "Mukaddime" bölümünde ve Hacivat tarafından "goy goy" denilen bir üslûpla yapılır. Tabii ki, perde gazellerindeki tasavvufî anlam, bu gazellerin icrasını yapan Hacivat tiplemesinin okuyuşuna üslûp açısından tesir edecektir. Ne yazık ki, günümüzde icra edilen oyunlarda bu gazeller artık okunmamaktadır.

Hacivat perde gazelini okuduktan sonra bu bölümde müzik sona erer. Hacivat kafiyeli bir anlatımla seslenir, bir beyit okuyarak arkadaş aradığını söyler. Arkadaşta istediği özelliklerisıralar. Karagöz seyirciye göre sağ taraftan gelir; buna "*Karagözü İndirmek*" denir ve dövüşmeye başlarlar²¹⁵. Ardından Hacivat kaçır; kavgadan dolayı yerde uzanan Karagöz de Hacivat'a seçili bir dille veriştirmeye başlar²¹⁶. "Bu esnada Hacivat perdede birkaç kere daha görünürse de, her seferinde, Karagöz'ün sillesini yiyerek sıvışır"²¹⁷.

Karagöz ve Hacivat'ın dövüşmelerinin bitimiyle *Muhavere* bölümü başlar. Muhavere, Karagöz ve Hacivat'ın karşılıklı konuşmalarının yer aldığı bölümdür. Bu sebeple genel olarak muhavere bölümlerinde semai ya da hayal şarkıları yer almaz. Karagöz ve Hacivat'ın hareketlerine vurgu yapmak için def kullanılır. Fasilla ilintisi olan muhavere olduğu gibi fasilla ilintili olmayan, salt söze ve atışmaya dayalı muhavere de mevcuttur. Hayaliler için en önemli bölümlerden biridir; tüm hünerlerini, sanat güçlerini bu bölümde gösterirler. "Ünlü Hayali Kasımpaşalı Hafız,

²¹⁴ Ergün Elibaş, "Türk Gölge Oyunu'nda Musiki" (Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, 2012), 37.

²¹⁵ Mukaddime bölümü ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Bora Hınçer "Karagöz Oyunu nasıl başlar?" **Türk Folklor Araştırmaları**, c .5. s. 119. (1959): 1935-1936.

²¹⁶ Metin And, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, 7. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 46.

²¹⁷ Sabri Esat Siyavuşgil, **Karagöz; Psiko-Sosyolojik Bir Deneme**, (Ankara: Maarif Matbaası, 1941), 92.

sadece Karagöz ve Hacivat'la Muhavere bölümünü sabaha kadar uzatabilecek bir yeteceğe sahip bir kişidir"²¹⁸. Yine bilinen ilk hayalilerden Kör Hasanzade Mehmet Çelebi'nin yalnız Karagöz ve Hacivat'la 15 saat oyun oynattığı bilinmektedir"²¹⁹. Gel-Geç Muhaveresi, Ara Muhaveresi, Vuruşmalı Muhavere gibi türleri de vardır. *Ara Muhaveresi* denilen muhaverelerde üç-dört kişinin yer aldığı da olur. Muhavere Hacivat'ın Karagöz'den dayak yemesi sebebiyle²²⁰ kaçması ve perdede tek kalan Karagöz'ün: "Sen gidersen beni buraya pamuk ipliği ile bağlamıyorlar ya! Varayım îdgâha, dolaba, dilber seyrine, bakalım âyine-î devran ne gösterirdiyerek çıkması ile sona erer"²²¹.

Fasıl asıl konunun işlendiği bölümdür. Artık perdeye Karagöz ve Hacivat dışında kılık, şive ve karakterleriyle diğer oyun kişileri de gelir. Bu sebeple müziğin de en çok kullanıldığı bölümdür. Perdeye gelen oyun kişileriyle özdeşleşen hayal şarkıları da fasıl bölümünde sık sık yer alır. Oyun adları fasılların konusuna göre belirlenir. Hayaliler bu bölümde ana temaya sadık kalırlar fakat oyunun gidişatına göre taklitler ve kişilerde değişiklik yapabilirler.

Brecht'in epik tiyatro kuramında olduğu gibi Karagöz oyununda da bölümlerin içinde ve aralarında kullanılan şarkılar kendini oyunun akışına kaptıran izleyiciye adeta bir noktalama işareti görevi görür. Şarkılar aracılığıyla aksiyon kesilerek oyun gerçeğinden yaşam gerçeğine dönülmüş olur. Olayı bölen şarkılar seyirciye düşünme zamanı tanır. Seyirci bir anlamda soluk alarak, yeni bir kahkaha maratonuna hazırlanmış olur. Sokullu'ya göre de epik tiyatrodaki seyircinin oyunun akışına kapılmasını önlemek amacı ile kullanılan müzik Karagöz oyununda da aynı amaçla oyunda yer alır. Böylece "Hayalcilik ve soyutlama ile yaşamdan uzaklaştırılan öykünün akışı çeşitli yollarla kesilerek yaşama dönülmüş olur"²²².

Brecht'in epik tiyatro kuramında müziğin ritmi ortama eşlik etmemeli; aksine oyun ve seyirci arasındaki estetik uzaklığı sağlamaya katkıda bulunmalıdır. Müziğin

²¹⁸ Uğur Göktaş, **Dünkü Karagöz**, (İzmir: Sade Matbaacılık, 1992), 16.

²¹⁹ Uğur Göktaş "Karagözde Tip ve Adetler", **Karagöz Kitabı**, ed. Sevengül Sönmez, 2. bs. (İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 2005): 88.

²²⁰ "Muhavere bölümünden itibaren Karagöz ve Hacivat'ın kavga ve dövüşe dayalı hareketleri 'Hareket Komiği'ni', yanlış anlamadan oluşan kurulu atışmaları da 'Söz Komiği'ni' oluşturmaktadır." Ayrıntılı bilgi için bkz. Fikret Türkmen, Fedakar, Pınar "Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar", **Milli Folklor Dergisi**, s. 82. (2009).

²²¹ Cevdet Kudret, **Karagöz**, c. 1, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), 20.

²²² Sevinç Sokullu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), 129.

tartımı ve sözlerin farklılığıyla sağlanan yabancılaştırma ile duygusal yaklaşımdan uzaklaşılır ve nesnel bakış sağlanır. Bu farklılık bir çeşit *ryhtmic destruction*, müziğin yapısındaki bir bozulma şeklinde ortaya koyulan bir manifesto olarak tanımlanabilir. Karagöz oyununda hayaliler zaman zaman şarkıları seslendirirken şarkının ritmine göre değil de tiptemenin karakterine göre şarkıların ritimlerini değiştirir. Hayalilerin bu yorumları epik tiyatrodaki müziğin kullanımı ile benzer nitelik taşımaktadır.

Brecht müzikle yanılmayı kırmak; profesyonel yorumcuların yorumlarıyla seyirci oyunun akışına kapılmaması için oyunlarında kabare ve tiyatro oyuncularının yorumculuğunu tercih eder. Çünkü “Brecht içliliği alaya alır, çünkü insanların bu aşırı duygululuk durumunda olumlu davranışlarda bulunmalarına olanak yoktur”²²³. Bazı istisnalar dışında hayalilerin müzik eğitimi almamış olmaları ve şarkıları tiyatral yorumla seslendirmeleri de Brecht’in epik tiyatro kuramında olduğu gibi yabancılaştırma görevini yerine getirmeye fayda sağlar. Hayalilerin amacı etkili bir şekilde şarkı söylemek değil, perdeye gelen tiptemeleri yorumlarıyla ifade edebilmek, tanıtabilmektir. Hatta bunu bazen hayali bazen de def ve nareke çalan yardağı yerine getirebilir.

4.2. Metni Destekleme İşlevi

4.2.1. Semai

Semai oyunun ilk bölümünde Hacivat tarafından seslendirilen eserlerdir. Fasil bölümünde de icra edilir. Semai terimi usül, halk şiiri ve Türk Makam müziği beste formu olarak üç farklı anlamda karşımıza çıkarken ²²⁴ Karagöz perdesindeki kullanılan terim karşılığı diğerlerinden farklıdır.

²²³ Özdemir Nutku, **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1. bs. (İstanbul: Özgür Yayınları, 2007), 173.

²²⁴ “Semai usül, halk şiiri ve Türk Makam müziği beste formu olmak üzere üç farklı anlam barındırmaktadır: Usül olarak semai iki basit usülden biridir. Üç zamanlı olan semainin 3/8’lik, 3/4’lük ve 3/2’lik mertebeleri kullanılmıştır. Şarkılarda, türkülerde, ilahilerde ve saz semailerinin dördüncü hanelerinde tercih edilmiştir.” Bkz. Fatih Salgar, **Türk Müziği’nde Makamlar, Usüller ve Seyir Örnekleri**, (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2017), 206. “Semai Karagöz oyunu eserlerinde ritim ögesi olarak yer alır. Şiir olarak semai Anadolu Türk halk şiirinde bir formdur. Bu şiir besteyele okunursa yine aynı adı alır ve semai usülü ile ilgisi yoktur. Türk Makam müziğinde semai, ladini ve güfteli eserler için kullanılan bir kompozisyon formudur. Semai formu adımı ölçüldüğü usülden alır; yalnız Aksak Semai, Yürük Semai usülleri ve mertebeleri ile ölçülür. Ağır Semai ve Yürük Semai olarak ikiye ayrılır. Saz Semaisi Türk Makam müziğinin saz eseri formudur. Ağır Semai yapısı ağır, etkili bir formdur. Fasil içerisinde besteler ve yürük semailer arasında icra edilir ve terennümlüdür.”

Karagöz müziğindeki semailer beste, şarkı ve saz eserleri formlarından oluşan repertuvara verilen isimdir. Ağır Semai, Yürük Semai²²⁵, Longa ve Sirto da bu formlar arasında yer alır. Semai olarak tanımlanan repertuvara giren eserlerin tamamı okunmaz; perdeye gelecek tiplene hakkında fikir vererek metni desteklemesi açısından mukaddime ve fasıl bölümlerinde tercih edilir. Türk müziğinin saz eseri formu olan Saz Semaisi formu da Karagöz oyununun bitiş bölümünde isteğe bağlı olarak kullanılmaktadır.

4.2.2. Hayal Şarkıları

Semai ve gazel formu dışında Karagöz perdesinde yer alan müzik formlarının tümü hayal şarkıları olarak tanımlanır. Hayal şarkıları genellikle şarkı ve türkü formu eserlerden oluşur ve oyunun fasıl bölümünde yer alır. “Hayal şarkısı olarak kullanılacak şarkıların seçimi özenle yapılmıştır. Şarkılar sözleriyle çağrışımlar, göndermeler yapması için seçilmişlerdir”²²⁶. Hayal şarkıları tekrar tekrar söylenerek perdeye gelen tiplenelemlerle özdeşleşmiştir. Seçilen şarkılar mutlaka tiplenelemlere uygun bir güfte ve beste yapısı içindedir²²⁷:

Kişileri tanıtıcı işaretler arasında her kişinin kendine özgü müzik, türkü ve dansları vardır. Kişiler daha perdeye ya da meydana çıkarken, çalınan ezgiden, söylenen türküden, yaptıkları danstan, okudukları şiirden o kişiyi tanıyabiliriz. Bunlar çoğu kez o kişinin geldiği yerin türkü ve dansları olur. Kayserili kaşık oyunu, Rumelili sirto, Karadenizli horon, Kürt bar oynar, Balama ya da Frenk Polka, hora, kadril gibi danslar yapar. Öyle ki kimi kişilerin yürüyüşü bile belli bir biçim ve tartımdadır. Pişekar’ın meydana çıkışında yürüyüşü çiftanarın “düm tek tek düm tek” tartımına uygundur, külhanbeyi yan yürür.

Bu sebeple, Karagöz şarkılarının icrası sırasında icracının yorumundaki tiplenelemleri sahiplenmesi; dil özelliklerini tiyatral yorumunu da katarak iyi bir şekilde yansıtabilmesi ve şarkıların tempo özelliklerine dikkat etmesi çok önemlidir. Özellikle şarkıların vurgularından bir kadına mı yoksa bir erkeğe mi ait olduğu bile anlaşılabilir.

Yılmaz Öztuna, **Türk Müsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, (İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000): 418-419.

²²⁵ “Yürük Semai Türk Makam müziğinin hareketli beste şekillerindedir. Sözleri dört mısra, yani Murabba’dır; çok sayıda beste yapılmış ve çok kullanılmıştır. Karagöz oyunlarının mukaddime ve muhavere bölümlerinde icra edilir.” <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR-3721/yuruk-semai.html> [20.12.2018], 13:56

²²⁶ Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 100.

²²⁷ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)**, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 277.

Hayal şarkıları repertuvarının Karagöz oyununa özel olarak mı bestelendiği yoksa Türk müziği repertuvarından mı aktarıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Tiplerle özdeşleşen şarkılar da düşünülecek olursa repertuvarın bir bölümünün Karagöz için hayaliler tarafından bestelenmiş olduğu tahmin edilmektedir²²⁸. Ayrıca repertuvara Tanzimat'ın kabulü ile Batı tarzı tiyatronun etkisiyle kanto²²⁹, duetto, polka gibi Batı müziği formları da eklenmiştir.

4.2.3. Kişileştirme ve Tipler

Karagöz oyununda kişiler tip boyutundadır. Kişilerin değişmez özellikleri ve davranışları vardır. Seyirci bu kişilerden değişik davranışlar beklemeyi, olaylar bu kişilerin davranışlarına bir şey katmaz. Birbirleri ile ilişkilerinde de değişmez kurallar vardır. Soyutlaştırılan bu kişiler canlı oldukları yanılsamasını yaratmazlar. Bu tiplerin kişilikleri silinmiştir, belirli bir zamana oturtulmamışlardır. Genelleştirilen bu tiplerin bir geçmişi ve gelecekleri yoktur²³⁰.

Karagöz oyunundaki tipler birçok araştırmacı tarafından sınıflandırılmıştır²³¹. Sabri Esat Siyavuşgil perdedeki tipleri ikiye ayırır: Mahallenin yerlileri Karagöz, Hacivat, Çelebi, Zenne, Tiryaki, Beberuhi, Sarhoş, Külhanbeyi ve Tuzsuz'dur. Dışarıklı tipler Rumelili, Kastamonulu, Bolulu, Kayserili, Aydınli, Trabzonlu, Harputlu ve Tatar'a ek olarak imparatorluk kategorisi de mevcuttur. Bu kategoride Arap, Yahudi, Rum-Tatlısu Frengi ve Ermeni yer alır²³².

Araştırmacılar arasında Metin And'ın sınıflandırması en kapsamlı olanıdır. Eksen kişiler Karagöz ve Hacivat'tır²³³. Hacivat perdede İstanbul şehir kültürünü yansıtan ve perdede en çok şarkı söyleyen tipler arasında yer almaktadır. Okumuşluğu

²²⁸ Ethem Ruhi Üngör, **Karagöz Musikisi**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989), 2.

²²⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Medine Kaynak, "İhsan Rahim'in Neşrettiği Şarkılı Kantolu Karagöz Oyunları (İnceleme-Metinler)" (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2012). Kantolar Hayali Kâtip Salih'in perdede getirdiği en büyük yeniliklerdendir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Hayali Kâtip Salih hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mevlüt Özhan, "Doğumunun 125. Yılı Anısına Cumhuriyet Döneminin Büyük Karagöz Sanatçısı Hayâlî Küçük Ali", **Folklor/Edebiyat Dergisi**, s. 66. (2011): 157-172.

²³⁰ Metin And "Karagöz ve Ortaoyunu'nda Kişiler ve Kişileştirme", **I. Türk Dili Dergisi**, c. 16. s. 184. (1967): 273.

²³¹ Bu çalışmada iki araştırmacının sınıflandırması paylaşılacaktır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Metin And "Karagöz ve Ortaoyunu'nda Kişiler ve Kişileştirme", **I. Türk Dili Dergisi**, c. 16. s. 184. (1967): 273.

²³² Sabri Esat Siyavuşgil, **Karagöz; Psiko-Sosyolojik Bir Deneme**, (Ankara: Maarif Matbaası, 1941), 144.

²³³ Metin And "Karagöz ve Ortaoyunu'nda Kişiler ve Kişileştirme", **I. Türk Dili Dergisi**, c. 16. s. 184. (1967): 276-277.

bile şüpheli olduğu halde kendisini Osmanlı seçkinler sınıfından gösterme amacındadır. Bilgisi yüzeysel olsa da Arap ve Fars diline gramer şekillerini sıkça kullanır²³⁴. Görgü kurallarını bilir, sanattan biraz da olsa anlar, perdeye gelen kişilerin işlerine aracılık eder, herkesin nabzına göre şerbet vermeyi bilir ve çöpçatanlık bile yapar. Çalışıp kazanmaktan çok birilerinin işlerine aracılık edip kazanmayı tercih eder. Afyon tiryakisidir²³⁵. Karagöz'ün tamamıyla zıttıdır ve Karagöz'le devamı atışlılar. Bu atışmalar: “Zıt kutuplu bu iki tipin yollarının bir noktada kesişmesi ve bundan sonra başlayan aksiyon, oyun entrikasının sürdürülmesi açısından gereklidir”²³⁶. Belli bir sınıfa dahil olma amacındaki Hacivat'ın söylediği şarkılar bu sebeple şehir müziği olan Türk Makam müziği repertuarına ait semailerdir. Eviç makamındaki *On Kere Demedim mi Sana Hacivat*'la özdeşleşmiş bir şarkıdır. Yegah makamındaki *Benim Âfet-i Cihânım*, Muhayyer Yürük Semai *Bir Elif Çekti Yine Sîneme*, Rast Kar *Ehinnü Şevkan İla Diyari*, Rast Ağır Semâai *Ey Mâh-ı Men Der*, Rast Yürük Semai *Gelse O Şûh Meclise*” Rast Nakış Beste *Amed Nesim-i Subhu Dem*, Şehnaz Makamındaki *Dîdem Yüzüne Nâzır, Nâzır Yüzüne Dîdem*, Dügah makamındaki *Dil Mest Olur Huş Yâr İken*, Ferahfeza makamındaki *Ey Kaşı Kemân Tir-i Müjen*, Segah makamındaki *Etti O Güzel Ahde Vefâ*, Mahur Beste *Ey Gonca Dehen Har-ı Elem*, Isfahan Beste *Gel Ey Nesim-i Sabâ*, Eviç makamındaki *Sabreyleyemem Ol Güle*, Ferahnak makamındaki “*Sözü Canlar Bağışlar*, Müstear Ağır Semai *O Nevreside Nihâlim*” Hacivat'ın seslendirdiği semailer arasında yer alır.

Karagöz, halk diliyle konuşan okumamış, saf bir adamdır. Öğrenim gördüğünü iddia eden kişilerin (Hacivat, Çelebi, Tiryaki, vb.) sözlerini anlamaz, anladıklarını da anlamamazlıktan gelir. Duyduklarını başka kelimelere benzeterek ters anlamlar çıkarır. Böylece toplumdaki iki ayrı zümrenin çarpışmasıyla gülünçlükler doğar²³⁷. Kaba, cahil ve patavatsız gibi olumsuz özelliklerle nitelendirilse de halk tarafından dışlanmamıştır. Daima işsizdir, Hacivat'ın yardımıyla iş bulur ama hepsinde de

²³⁴ Uğur Göktaş, **Düinkü Karagöz**, (İzmir: Sade Yayıncılık, 1992), 53.

²³⁵ Cevdet Kudret, **Karagöz**, c. 1, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), 28.

²³⁶ Zehra Kımışoğlu “Karagöz'de Perde Gazelleri” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), 45.

²³⁷ Cevdet Kudret, **Karagöz**, c. 1, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), 26-27.

başarısız olur²³⁸. Ufak tefek kusurları olsa da saf, cesur ve dürüsttür. Halkın ahlak anlayışının ve sağduyusunun temsilcisidir. Karagöz perdeye gelirken şarkı söylemez. Perdede devamlı bulunduğundan oyun ve durum gereği uydurma ya da benzetmece sözlü ezgiler seslendirir²³⁹. Karagöz perdede daha çok Türk Halk müziği çalgılarından davul ve zurna çalar. Evc Rumeli türküsü *Sabah Oldu Uyansana* Karagöz'le özdeşleşmiş bir hayal şarkısıdır. Bestenigar makamındaki *Gücenmezsen Budur Arz-ı Niyâzım*, *Kavak Kavaktan Uzundur* Karagöz'ün seslendirdiği hayal şarkıları arasında en bilindik olanlarıdır.

Metin And eksen kişiler dışındaki diğer tiplerini de belli başlıklar altında toplamıştır. Kadınlar, bütün zennelerdir; Karagöz oyunlarındaki kadınların tümüne *Zennedenir*²⁴⁰. Fakat ilerleyen zamanlarda zenneler bağımsız kişiler olmuş; *Kaynana*, *Görümce*, *Dadı*, *Hamamcı* gibi isimler almışlardır. Zenneler perdeye pek de olumlu özelliklerle yansımamıştır²⁴¹, ahlaki yönleri zayıftır. “Bunlar genellikle eve erkek alan, birkaç erkekle birlikte yaşayan, erkeklerin parasını yiyen, hafifmeşrep tipler olarak canlandırılırlar”²⁴². Hayaliler zennelere ait şarkıları naif bir icrayla seslendirmişlerdir. Müstear makamındaki *Evvel Benim Nazlı Yarım* adlı şarkı duygu yüklü özelliğiyle zennelerle özdeşleşmiştir. Nihavend İstanbul türküsü *Üsküdar'a Gider İken Aldı da Bir Yağmur*, Hicaz makamındaki *Âteş-i Sûzan-ı Firkat*, Rast makamındaki *Bir Acâib Hâb-ı Gaflate Düştüm*, Müstear makamındaki *Ey Tûti-i Mir'at-ı Tekellüm*, Saba makamındaki *Nigâh-ı Mestine Cânlar Dayanmaz* zennelerin perdede seslendirdiği hayal şarkıları arasında yer alır.

İstanbul Ağzı Kullanan Tipler Çelebi, Tiryaki ve Beberuhi'dir. Perdenin önemli tiplerinden olan Çelebi, genç ve kibar aile çocuğudur. İstanbul ağzı konuşur, İstanbul şehir kültürünü yansıtır. Keyif düşkünüdür. Bazen miras yedidir, babadan kalma mallarını yönetmesi için Hacivat'a himaye eder; bazen de meteliksizdir,

²³⁸ Karagöz ve Hacivat'la ilgili ayrıntılı bilgi için bkz Ayhan H. Doğanç “Karagöz'ün Kendi”, **Halk Kültürü Yayınları Sürekli Kitaplar Dizisi**, s. 4. (İstanbul: Halk Kültürü Yayınları, 1985): 67-72.

²³⁹ Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 117. CD. 2.

²⁴⁰ Metin And “Karagöz ve Ortaoyunu'nda Kişiler ve Kişileştirme”, **I. Türk Dili Dergisi**, c. 16. s. 184. (1967): 276-277.

²⁴¹ Uğur Göktaş, “Türk Gölge Oyunu Tasvirleri, Kişileri”, **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez, (İstanbul: Kitabevi, 2005), 72.

²⁴² Uğur Göktaş “Karagözde Tip ve Adetler”, **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez, 2. bs. (İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 2005): 72.

kadınların parası yer. Kadınlara karşı bencil, katı yürekli vefasız bir aşiktir²⁴³. Hayal şarkılarını en çok seslendiren tiplerdendir. Okumuş zümreyi temsil eden ve aşkla anılan Çelebi'nin şarkıları da karakter özelliklerine uygun Türk Makam müziği formlarından tercih edilmiştir. Hicaz Makamındaki *Aşkınla Sinem Dağlarım*, Uşşak makamındaki *Âteş-i Aşk Olmada*, Hicaz makamındaki *Açmazsan Eğer Kalbime*, Uşşak makamındaki *Cânâ Rakibi Handân Edersin*, Suzinak makamındaki *Aşık Oldum Sana Ey Gonca Dehen*, Suzinak makamındaki *Affetme sakın Hançer-i Müjgânını Nâgâh*, Hicaz makamındaki *Aşkınla Ey Nâzenîn*, Hüseyini Aşiran makamındaki *Baktım Lebine Gülşen-i Sevdâ*, Dügah makamındaki *Düştü Gönüm Sen Gibi Bir Zâlime* Çelebi'nin söylediği aşk konulu hayal şarkıları arasındadır.

Perdenin en eski ve en önemli tiplerinden olan Tiryaki afyon, tütün, nargile ve kahve düşkünüdür. Hayal perdesinde özdeşleştiği İsfahan makamındaki *Fesleğen Ektim Gül Bitti* tam da dalgınlığıyla tanınan Tiryaki'nin karakterine uygun bir şarkıdır. Saba makamındaki *Bir Esmere Gönül Verdim* ve *Fasl-ı Güldür Nevbahar Eyyâmıdır* da Tiryaki'nin seslendirdiği hayal şarkıları arasında yer alır.

Beberuhi'nin en bilinen özelliklerinden biri boyunun kısa olmasıdır. Altı Kulaç, Altı Karış ve Pişbop gibi isimleriyle anılır. Kimseyi dinlemeyen, çabuk konuşan ve ağzı bozuk yapısıyla konuşmaları oldubittiye getirir. Alaycıdır ve taşıdığı laflarla ortalığı karıştırır. Perdeye gelirken seslendirdiği Saba şarkı *Vardım Halebe Girdim Dolaba* Beberuhi'nin karakter özellikleri hakkında fikir vermesi açısından önemlidir.

Anadolulu Kişiler Laz (Karadenizli), Kastamonulu-Bolulu, Kayserili, Eğinli ve Harputlu'dur. Perdenin önemli tiplerinden Laz-Karadenizli çok çabuk konuşan ve kimseyi dinlemeyen bir tiptir. Sadece konuşması değil her hareketi acelecidir. Çoğu oyunda elinde kemençe bulunur. Hacivat ona *Trabzon Güülü* diye, Laz da Hacivat'a *Meydan Bülbülü* diye hitap eder²⁴⁴. Karadeniz yöresine ait, şivesine uygun türküler; *Yavuz geliyor Yavuz da*, *Kalk Gidelim Dağlara* Laz-Karadenizli ile özdeşleşmiş hayal şarkılarından.

Kastamonulu-Bolulu Karagöz perdesinin en uzun boylu tiplerindedir. Karagöz onunla konuşmak için merdivene çıkar. Kabadır, iyi şeyler söylendiğinde ters

²⁴³ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)*, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 293-294.

²⁴⁴ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)*, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 297.

cevaplar verir. Hakaret edildiğinde de hoşuna gider ve güzel cevaplarla karşılık verir²⁴⁵. Hayal perdesinde Uşşak makamındaki Bolu yöresine ait *Armut Dalda Sıra Sıra* türküsü ile özdeşleşmiştir.

Kayserili ve Karamanlı birbirinin benzeri iki tiptedir. Orta Anadolu aksanlarından dolayı çok alay edilirler. Kurnaz, saldırgan ve fırsatçılardır. Türkü söyleyip oyun oynarlar²⁴⁶. Muhayyer türkü *Gökte Yıldız Urgan Urgan, Kayserinin Dağı Taşı Bostandır* Kayseri ve Karamanlı'nın seslendirdiği hayal şarkıları arasında yer alır.

Anadolu Dışından Gelenler Acem, Arnavut, Arap, Muhacir-Rumelili, Tatar ve Çingene'dir. Acem, Azeri ya da İran Azeri Türkü'dür. Abartmayı çok sever, atar tutar. Varlıklısıdır ve eli de açıktır. Halı tüccarı, tefeci, antikacı ya da tömbekici olarak perdede yer alır²⁴⁷. Şiiri sever. Acem'in Hayyamdan, Firdevsi'den Farisi beyitler okumasına Karagöz'ün aynı vezin ve uyakla Türkçe manilerle karşılık vermesi komik bir diyalog yaratır²⁴⁸. Acem perdede Müstear makamındaki *İsfahan'da bir kuyu var* adlı şarkıyla özdeşleşir. "Çoğu kez Acem ağzına uydurularak söylenen bu şarkının Karagöz için özel olarak bestelenmiş olma ihtimali düşük, bir Acem ezgisi olma olasılığı güçlüdür"²⁴⁹.

Dürüst ve mert olan Arnavut, cahilliği ile de tanınır. *Mori* kelimesini sıklıkla kullanır. Bahçıvan veya korucu olarak çıkar perdeye. Yüksek sesle konuşur; şeref, namus kelimeleri dilinden düşmez. Memnuniyetsiz ve her an çileden çıkacakmış gibi bir tavrı vardır²⁵⁰. Gerdaniye *Tuna'da Çırpar Bezini* adlı hayal şarkısıyla özdeşleşmiştir.

Arap, Ak Arap ve Kara Arap olmak üzere ikiye ayrılır. Ak Arap genellikle Suriye, Şam, Beyrut, Akba, Yafa, Halep, Bağdat veya Basra'dan gelmiştir. Perdedeki kınaTüccarlığı, kahve dövücülüğü, fıstık satıcılığı, devecilik gibi meslekler Arap tipine aittir. Hacı Fıfış, Hacı Fettah, Hacı Kandil, Ebu-l Hasan adlarıyla tanınır.

²⁴⁵ Uğur Göktaş, **Dükkü Karagöz**, (İzmir: Sade Yayıncılık, 1992), 60.

²⁴⁶ Uğur Göktaş, "Türk Gölge Oyunu Tasvirleri, Kişileri", **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez, (İstanbul: Kitabevi, 2005), 77. ; Metin And, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, 1. bs. (Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1977), 307.

²⁴⁷ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)**, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 299.

²⁴⁸ Nureddin Sevin, **Türk Gölge Oyunu**, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), 63.

²⁴⁹ Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), CD 2.

²⁵⁰ Nureddin Sevin, **Türk Gölge Oyunu**, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968), 63.

Kara Arap da “*Mercan Ağa*” olarak bilinir. Arapça kelimeler kullandığından Karagöz’ün onu anlamaması güldürüye olanak tanır. Halayık, uşak ve laladır²⁵¹. Hayal şarkıları repertuarının bir kısmını da formu bozularak ya da uydurma sözler eklenerek karakterlere uyarlanan şarkılar oluşturur. Bunlardan biri de Arap sahneye gelirken söylenen Nihavend makamındaki *Befta Hindi Şaş Harir* adlı eserdir. Arap tiplemesine ait bu şarkı uydurma Arapça sözcüklerle icra edilir²⁵². Rast Kanto *Şevk-i Fil Hamam Vahi Zalani* de Arap tiplemesinin seslendirdiği hayal şarkılarından.

Rumelili Çatalca’dan gelir, pehlivan ya da arabacıdır. Mızıkçı olarak bilinir, yenilince ‘ayağım kırıldı, ayağım burkuldu’ gibi bahaneler uydurur. *Kalçın ağızlı, susak kafalı, kızan, paytak* gibi kelimeleri sıkça kullanır²⁵³. Rumelili Oduncu Himmet’in perdeye gelmesiyle *Oduncular Dağdan Odun İndirir* adlı Rumeli türküsü seslendirilir. Güftesi ile de oyuna uygun olan türkü Rumelili tiplemesi ile özdeşleşmiştir. Uşşak makamındaki *Alişimin Kaşları Kâre* adlı Rumeli türküsü de Rumelilinin seslendirdiği hayal şarkıları arasında yer alır.

Çingene’nin perdeye gelişinde söylenen Nihavend makamındaki *Çeribaşının Gelini* adlı şarkı; sözleri, ritmi ve hayalinin ifade şekliyle seyirciye istenen bilgilendirmeyi uygun bir şekilde yerine getirmektedir.

Zımmî²⁵⁴(Müslüman Olmayan) Kişiler Frenk, Yahudi, Rum ve Ermeni’dir. Frenk tiplemesi perdeye gelirken Polka çalar. Frenk kelimesi Fransa’ya adını veren Frank’ları tanımlasa da İslam coğrafyasında Frenk, Avrupalı anlamında kullanılmıştır. Aslen Avrupalı olmasa da, Avrupalı gibi davranıp, Avrupalı gibi konuşan gayrimüslimlere Frenk denilir. Polka Polonya’ya ait bir dans olsa da gayrimüslimleri temsil etmesi açısından Frenk perdeye gelirken Polka çalınır.

Yahudi perdeye gelirken çalınan Hüseyini makamındaki Seferad şarkısı *Balat Kapusundan Girdim İçeri* Yahudi’nin sevilen ve bilinen ezgisidir. “1942 yılında Osmanlı topraklarına göç eden İspanyol Yahudileri kısaca; “Seferad Musevileri”

²⁵¹ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)**, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 299.

²⁵² Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 117.

²⁵³ Metin And, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, 1. bs. (Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1977), 309.

²⁵⁴ Karagöz oyunundaki zımmî tiplerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Bahar Akarpınar “Türk Gölge Oyunu Karagöz’de Zımmî Tipler”, **Milli Folklor Dergisi**, s. 62. (2004): 19-34.

olarak bilinir. Musevilerin yoğun olarak oturdukları Balat semti ile ilgili olan bu ilginç İstanbul ezgisi, Türkçe ve İspanyolca sözcüklerle komik bir hayal şarkısına dönüştürülmüştür²⁵⁵.

Kusurlu ve Ruhsal Hastalar Kambur, Deli, Kekeme, Esrarkeş, Hımhım, Sağır, Aptal , Kötürüm ya da Denyo'dur. Bu tiplemelere ek olarak İstanbul şehir kültürünü yansıtan tiplemelere Hımhım Uşşak makamındaki *Arzu Ediyor Vuslatı* ve Hacivat'ın kızı da Hicaz makamındaki *Açmazsan Eğer Kalbime Sen Yâre-i Hicran* adlı şarkılarla perdeye gelirler.

Kabadayılar ve Sarhoşlar Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş ve Külhanbeyi'dir. Sarhoş/Kabadayı perdeye gelirken söylenen Saba makamındaki *On Yedi Tek Düz Mastika İçtim* adlı şarkı tiplemenin erdemlerini ve özlemlerini aktarması açısından önemlidir²⁵⁶. Ferahnak makamındaki *Çıkabilseydim Şu Yokuşun Başına* Sarhoş'la özdeşleşen manidar hayal şarkılarından biridir.

Tuzsuz Deli Bekir olarak da bilinen Bekri Mustafa perdeye Hicaz makamındaki *Külhanbeylik Omuzdaşlar Bize Pek Şandır* adlı şarkıyla gelir. Eviçhuzi makamındaki *Bir Gemim Var Salıverdim Engine* adlı şarkı da Bekri Mustafa'nın seslendirdiği şarkılar arasında yer alır.

Eğlendirici Kişiler Hokkabaz, Canbaz, Köçek, Çengi, Hayalci, Kantocu, Curcunabaz ve Çalgıcı'dır. Olağanüstü Kişiler ve Yaratıklar Büyücü, Cinler ve Cazu'lardır. Bu kişilere de ek olarak Geçici, İkincil Kişiler ve Çocuklar da perdeye yansıyan tiplerdir.

4.3. Tamamlama İşlevi

4.3.1. Karagöz Oyununda Hayalinin Rolü

Karagöz oynatan kişiler Hayali dışında Hayalbaz, Karagözcü, Şehbaz, Suretbaz olarak da tanımlanır. Karagöz hem *görünmeyen tek aktörlü* hem de *görünen cansız çok aktörlü* bir oyundur²⁵⁷. Hayali oyunun içinde bulunmaz ama deve derisinden

²⁵⁵ Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 117.

²⁵⁶ Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 118.

²⁵⁷ Pertev Naili Boratav, **100 Soruda Halk Edebiyatı**, 1. bs. (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969), 210.

yaptığı tasvirleri oynatarak onlara perdede hayat verir²⁵⁸. Hayali iyi bir gözlemci ve yorumcu olmalı; ses ve şive taklitlerini iyi bir şekilde yapabilmelidir. Türk müziği bilgi ve yeteneğine sahip olmalı; tiplerin kendilerine has şarkılarını seslendirebilmelidir. Halk ve divan edebiyatı türlerini iyi bilmeli, tuluat yeteneğiyle²⁵⁹ harmanlayıp oyunu renklendirmelidir. Refik Ahmet Sevengil'in de ifade ettiği gibi: “Yaratıcı güç ve düşünce genişliğine ihtiyaç olması, Karagöz oyununun, belirli biçimler içinde oynatanın incelik ve becerikliliğine ihtiyaç duyan bir tuluat oyunu olmasından dolayıdır”²⁶⁰. Tüm bu donanım kazanılır ve yaklaşık on yıl süren çıraklık döneminden sonra hayali olunabilir²⁶¹. Donanımlı bir hayalide olması gereken özellikler ise şöyle özetlenebilir²⁶²:

Hayal ustası ya da Karagöz sanatçısı, diksiyonu düzgün, beden dilini kullanabilen bir oyuncudur. Hem meddahdır, hem Orta Oyuncu. Bunun için de nüktedan olmalıdır, ustadan gördükleri dışında, kendisi de bir şeyler getirmelidir. Bu açıdan, o, antenleri açık, kendi toplumuna ve dünyaya bir bakış açısı yakalayabilmiş bir sanatçıdır. Kısacası, o; sesiyle tavrıyla, oyuna koyduğu tat ile bir oyuncu kimliği taşır.

Hayali bir oyunun hem yapımcısı hem metin yazarı hem de yönetmenidir. Müzisyen, aktör, koreograf ve ışıkçıdır aynı zamanda. Görevlerini başarıyla tamamlayarak sanatını izleyiciye sunar²⁶³. Karagöz tek kişi yani hayalinin gösterisidir ama oyun sırasında ona yardımcı olan ve ondan Karagöz sanatını öğrenen kişiler vardır. Hayaliye perdenin hazırlanmasında yardım eden ve tasvirleri sıraya koyan yardımcısı *Çırağ*tır, hem ustaya yardım eder hem de Karagöz sanatının inceliklerini öğrenir. Yeri geldiğinde tecrübesini geliştirmek için oyunlardan bir bölümü çırağa oynattırılır ve hayali tarafından gözlemlenir²⁶⁴. Çırağın yardımcısına ise *sandıkka*r denir.

²⁵⁸ Şapolyo, Tasvirçilerin Karagözcülerden başka sanatkarlar olduğunu söyler. Fakat zamanla Karagözcüler de tasvir yapmayı öğrenmişlerdir. Bkz. Enver Behnan Şapolyo, **Karagözün Tarihi**, (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947), 48.

²⁵⁹ “Karagöz oyunları her ne kadar tuluat kabilinden tekerlemelerden ibaret ise de onun da oynatanlar ve yeni hevesliler için birer defteri vardır. Tekerleme yapmayı bilmeyenler buradan okur ve oyunu öğrenirdi. Bunların en güzellerinden birinin, müşterek Doktor Bitter tarafından Almanya’da metni Türkçe olarak bastırılmıştır.” Bkz. Süheyl Ünver, **Bir Ramazan Binbir İstanbul**, (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1997), 78.

²⁶⁰ Refik Ahmet Sevengil, **İstanbul Nasıl Eğleniyordu**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), 66.

²⁶¹ Cemal Ünlü, **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**, (İstanbul: Saydam Tekstil, 2008), 98.

²⁶² Özdemir Nutku, “Karagöz Üzerine Düşünceler”, **Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Uluslararası Sempozyum Bildirileri**. (Ankara: Gazi Üniversitesi, 2006): 36.

²⁶³ Metin Özlen, **Geleneksel Türk Gölge Tiyatrosu: Karagöz - 5 DVD Video**, (İstanbul: Türk Kültür Vakfı Yayınları, 2007).

²⁶⁴ “Hayal sandığında aşağı yukarı 300’e yakın tasvir bulunursa, sandığı Tamam Hayalî ismi verilir.” Mustafa Mutlu, **Karagöz Sanatı ve Sanatçıları**.1. bs. (Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), 5.

Karagöz oyunu için gerekli malzemelerin tümüne *hayal sandığı* adı verildiği için, sandıkka adını almıştır. Oyunlarda şarkı ve türküleri söyleyenlere *Yardak* denilir. Yardak, oyunlardaki repertuarı bilir ve bu eserleri iyi bir şekilde icra eder. “Hayalcinin yordaksız oyun oynatması muhal derecede güçtür. Yardak tef çalar, taklitlerin şarkılarını söyler, tasvirleri sırası ile oyuncuya verir, hareketsiz kalacak olan tasvirlerin değneklerini tutar”²⁶⁵. Tef çalan yardımcı *Dairezendir*. Aynı zamanda şarkı söyleme görevi de vardır. Kör Hasanzade Mehmet Çelebi, Şengül Çelebi, Kandillioğlu, Ahmet, Musluoğlu, Sarı Ahmet, Bekçi Mehmet bilinen en eski hayalilerdir.

1900’lü yıllardaYorgancı Abdullah, Şekerci Derviş, Kör İmam, Katip Salih²⁶⁶, Usturacı Mustafa, Cerrah Salih, Kantarcı Hakkı, Aktar Rıza, Çilingir Ohannes gibi ustaları sayabiliriz. 1900’lü yıllardan günümüze Hayali Küçük Ali ‘Muhittin Sevilen’ (1886-1974), Hadi Poyrazoğlu (1903-2000), Talat Dumanlı (1899-1982), Nevzat Açıkgöz (1942-1989), İbrahim Pirinç, Ragıp TuğTekin²⁶⁷(1891-1982), İhsan Dizdar (1925-2000), Mustafa Hürcan (1923-1987), Tuncay Tanboğa ‘Torun Çelebi’ (1937-1997), Nejat Özcanar (1927-2001), Selim Başeğmez ‘Kaptan Amca’ (1921-?), Tacettin Diker²⁶⁸ (1923-2014), Osman Çiçekoğlu ‘Hayali Küçük Osman’ (1932-1999), Metin Özlen ‘Hayali Saf Deri’ (1940-), Orhan Kurt²⁶⁹ (1930-2017), Mustafa Mutlu²⁷⁰ (1942-), Ünver Oral (1937-), Şinasi Çelikkol, Mehmet Baycan (1952-), Arif

²⁶⁵ Selim Nüzhet, **Türk Temaşası**, (İstanbul: Matbaai Ebuzziya, 1930), 94.

²⁶⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mevlüt Özhan, “Doğumunun 125. Yılı Anısına Cumhuriyet Döneminin Büyük Karagöz Sanatçısı Hayâlî Küçük Ali”, **Folklor/Edebiyat Dergisi**, c. 17, s. 66. (2001): 157-172.

²⁶⁷ Ragıp Tuğtekin’in öğrencisi resim öğretmeni Ali Kıyak’tan deve derisinden Karagöz figürlerinin yapımını öğrenen günümüz hayalilerinden Cengiz Özek hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Cengiz Özek, “Biyografi”, <http://karagoz.org.tr/tr> [30/11/2018], 12:48, Cevat Çapan, “Ragıp Bey Amca’nın tasvirleri”, **Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân - Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004): 139-142, Nail Tan, “Karagöz Sanatçısı Ragıp Tuğtekin’le Bir Konuşma”, **Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân - Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004): 145-149.

²⁶⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Nail Tan, “Bir Büyük Gölge Oyunu ve Kukla Ustası Tacettin Diker” **Folklor/Edebiyat Dergisi**, c. 20, s. 79. (2014): 219-221. ; Evrim Ölçer Özünel, “Tacettin Diker ve Işığını Bulan Gölge”, https://www.academia.edu/12104069/Tacettin_Diker_ve_Işığını_Bulan_Gölge [30/11/2018], 16:56

²⁶⁹ Metin Ekici, Selami Fedakar, “Karagöz Ustası Orhan Kurt: Sanatı ve Repertuarı”, Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri, (Ankara: Gazi Üniversitesi, 2006): 219-230.

²⁷⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Zehra Kımışoğlu, “Mustafa Mutlu ile Karagöz Üzerine Bir Söyleşi”. **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, s. 55. (2005): 317-320.

Duygu Tansı (1958-), Mahmut Hazım Kısakürek (1954-), İsmail Öke (1947-) ve Alpay Ekler²⁷¹(1964-) bilinen hayaliler arasında yer alır²⁷².

Her ne kadar yardağı olsa da Karagöz oyunu tek kişinin yani hayalinin gösterisidir. Şarkı söyleyen, tiplerini seslendiren, tasvirleri oynatan hayali gereken hazırlıkları yapabilmek için ufak molalara ihtiyaç duyar. Bu molalar müzikle sağlanır. Karagöz müziğinin sahne arkasındaki hazırlıklara zaman tanımak gibi bir işlevini de unutmamak gerekir.

4.3.2. Repertuvar

Osmanlı toplumunu meydana getiren kavimler mozağının kültürel izlerini Karagöz müziği repertuvarında görmek mümkündür. Hayal şarkıları repertuarı 200'ü aşkın eserden oluşmaktadır. Karagöz müziği; Türk Makam müziğinin kar, ağır semai, beste, yürük semai, saz semaisi, peşrev, köçekçe, oyun havası, şarkı gibi beste şekillerine ek olarak Türk Halk müziği repertuarına ait türkülerle birlikte zengin bir çeşitlilik göstermektedir.

Gazeller, taksimler ve saz semailerine ek olarak ilerleyen zamanlarda sirtolar, longalar, oyun havaları ve tavşancalar da Karagöz repertuvarında yerini almıştır. Ayrıca; Arap, Acem, Yahudi, Çingene, Rum, Ermeni, Frenk tiplerini için kültürlerine özel şarkılara yer verilmiştir. Yahudi tipler İbranice şarkıları, Araplar Arapça güfteli şarkıları, Ermeni ve Rum tipleri ise kendilerine özgü şarkıları seslendirmişler; ayrıca zamanla vals, polka gibi Batı müziği formlarından eserler Karagöz müziği repertuvarında yer almaya başlamıştır. Çelebi, Hımhım, Zenne, Hacivat'ın kızı gibi tipler de İstanbul kültürünü yansıtan şarkılarla perdede yer almışlardır²⁷³. Böylece Karagöz, müziğin tamamlayıcı özelliği sayesinde toplumun aynası olmuş; müzik etnik kültüre sahip izleyiciler arasında birliğin oluşumuna da katkıda bulunmuştur.

Karagöz metinleri incelendiğinde kullanılan eserlerin 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki bestecilere ait olduğu görülmektedir. Türk Makam müziği repertuarına ait eserler son 150 yılda Karagöz repertuarına girmiştir. Padişah huzurunda saraylarda

²⁷¹ Mustafa Mutlu, **Karagöz Sanatı ve Sanatçıları**. 1. bs. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları).

²⁷² Hayaliler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Mutlu, "Karagöz", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, s. 12. (1995): 53-63.

²⁷³ Mehmet Güntekin, "Karagöz Müsikîsi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c. 9. (İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994): 450.

gösterilen *Huzur Karagözü* ve seçkin çevrelerde yapılan gösteriler neticesinde kar ve büyük formdaki eserler de Karagöz repertuarındaki yerini almıştır. “Unutulmaması gerekir ki Karagöz, sarayda farklı, tasavvuf ehlinin bulunduğu tekkelerde farklı, çocuklara farklı gösterilmekteydi”²⁷⁴. Bu sebeple repertuarlarda da değişikliğe gidilmiştir.

Brecht epik tiyatro kuramıyla halkın tümüne hitap etmeyi amaçladığından topluluklara hitap eden halk müziği kaynaklı bir müzik anlayışından yanadır ve kolay anlaşılabilir halk ezgilerini tercih eder. Bu anlamda, konser salonları için bestelenen, ciddi veya ilerici olarak tanımlanan müzikler Brecht’in tiyatrosuna göre değildir. Karagöz oyununda da Brecht’in epik tiyatro kuramında olduğu gibi toplumun geneline hitap eden müzik türleri tercih edilir. Türklerin yaklaşık 700 yıldır Karagöz oynattığı göz önünde bulundurulursa Karagöz müziğinde başlangıçta Halk müziği repertuarının ağırlıklı olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Yine 17. ve 18. yüzyılda halk edebiyatı ve halk müziğinin icra edildiği *semai kahveleri* adı verilen mekanlarda Karagöz oynatan hayalilerin halk müziği geleneğinden gelme insanlar olma ihtimali yüksektir.

Müziğin yoğun olarak kullanıldığı Mukaddime ve Fasl bölümünün aksine, müziğin en az kullanıldığı bölümlerden biri de *Bitiş* bölümüdür. Bitiş, bölümler arasındaki en kısa olan bölümdür; birkaç cümleden oluşur. Karagöz perdeye gelerek oyunun bittiğini söyler. Hataları için özür diler ve sıradaki oyunu haber verir. Fasl bölümünde kılık değiştirmişler ise bu bölüme klasik kıyafetleri ile gelirler. Aralarında kısa bir diyalog geçer, bu diyalogda oyundan çıkarılacak ders vurgulanır. Sonra Hacivat: “Yıktın Perdeyi eyledin vîrân! Varıp sahibine haber vereyim hemân diyerek çıkar ve Karagöz de: ‘Her ne kadar kusur ettikse af ola. Yarın akşam ‘...’ oyununda elime geçerse bak ben sana neler yaparım” diyerek perdeden çıkar bu sırada hayalinin tercihine göre bir saz eseri ya da güftesiz çalınan bir hayal şarkısı ile şem’a söner²⁷⁵.

²⁷⁴ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)*, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 99-100.

²⁷⁵ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)*, 1. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 163.

5. SONUÇ

Brecht'in epik tiyatrosu bağlamında Karagöz oyununda müziğin müziğin işlevinin belirlenmesi probleminden yola çıkarak, alt problemler ve ilgili varsayımlar doğrultusunda ortaya konulan bu çalışmada, alt problemlere ait şu sonuçlar ortaya çıkmıştır:

1. Brecht'e göre öykünmeciliğe dayanan Aristocu tiyatro anlayışında bireysel konular ve ruh durumları abartılı olarak işlenmektedir. Birey merkezli bu anlayışta toplumla ilgili konular ve yaşamın gerçekleri tiyatro sahnesinde yer almamaktadır. Tiyatro sadece özdeşleşmeyi ve eğlendirmeyi amaçlamamalı, seyirciyi düşünmeye ve değerlendirmeye yönlendirmelidir. Sahne ile seyirci arasındaki dördüncü duvarı kaldırmayı amaçlayan Brecht, bu sebeple epik tiyatrosundaki estetik öğelerde değişikliğe gitmiştir. Estetik öğelere hem birlikte hareket edebilecekleri hem de ayrı ayrı işlevlere sahip olacak görevler yüklemiştir. Aristocu tiyatrodaki kapalı biçimin aksine göstermeci-açık biçimi kullanmış, seyirci ile sahne arasına mesafe koyarak, seyircinin tiyatro izlediği düşüncesini diri tutmayı amaçlamıştır.

Doğu tiyatrosundan etkilenerek kuramına kattığı yabancılaştırmayı tüm estetik öğelerde kullanarak seyircinin oyun ya da oyuncuyla özdeşleşmesine engel olmayı amaçlamıştır. Bazı oyunlarında anlatıcı tercih etmiş, anlatıcının yorumlamalarıyla oyunların başka bir perspektif ile izlenmesini sağlamıştır. Oyunları episodlara bölmüş, genellikle birbirinden bağımsız olan bu episodlarla metni kesintiye uğratarak yabancılaştırmayı sağlamıştır. Episodların aralarına giren koro, projeksiyon, anlatıcı da seyircinin oyunu yorumlamasına olanak sağlamıştır. Oyunculukta da yabancılaştırmayı esas almış; oyuncunun oyun, seyirci hatta kendi ile özdeşleşmesinin önüne geçecek çalışmalar yapmıştır. Sahne ve kostümlerin sade olmasına dikkat etmiş, seyirciyi yanılığa düşürecek her tür ayrıntıdan kaçınmıştır. Sahneyi herkesin görebileceği bir mesafeye çekmiş; oyunların film, projeksiyon, başlıklar, posterlerle yorumlanmasını tercih etmiştir.

2. Brecht epik tiyatro kuramı ile tiyatroda müziğe de ilk defa farklı işlevler yüklenmiştir. Müzik sadece tiyatronun diğer öğelerini destekleyen bir öge değil, başlı

başına bir sanat olmuştur. Ciddi ve ilerici özellikleriyle tanımlanan dramatik müziği tiyatrosu için yetersiz bulmuş, halkın tümüne hitap eden halk müziği kaynaklı bir müzik kullanmayı tercih etmiştir.

Yabancılaştırmayı sağlamak için orkestrayı ve koroyu özellikle sahnede izleyicinin görebileceği yerde konumlandırarak aydınlatmıştır. Böylece seyircinin duyduğu seslerin nereden geldiğini bilmesine olanak sağlayarak oyunun büyümesine kapılması engellenmiştir. Şarkı sözlerinin projeksiyonla sahneye yansıtılmasının yanında şarkıcılar ve koroların oyun hakkında bilgilendirmesi ve yorumlaması ile metin desteklenmiş, seyircinin izlediklerini başka açılardan değerlendirebilmesi sağlanmıştır. Episodların ve eylemlerin arasında müzik kullanılmış, müzik bir anlamda oyunda virgül görevi görmüştür.

Brecht'in epik tiyatro kuramında müziğin kullanımında ritim yabancılaştırma için oldukça önemlidir. Eserle uyumlu olmayan ritim kullanımı (ryhtmic destruction) yabancılaştırma amacıyla sıkça tercih edilmiştir. Aynı amaçla şarkı sözleri ve melodiler de yer yer uyumsuz kullanılmış, yabancılaştırmaya katkıda bulunulmuştur. Brecht yabancılaştırma amacıyla kabare ve tiyatro oyuncuların yorumculuğunu tercih etmiş, böylece seyircinin profesyonel bir yorumcunun etkisine kapılmasını önlemiştir.

3. Karagöz oyunlarında müziğin önemli bir yeri ve işlevi vardır. Osmanlı kültürü ve sanatının birçok unsurunu taşıyarak halkın her tabakasından izleyiciye ulaşan Karagöz oyunlarında Türk Makam müziği ve Türk Halk müziğine ait çeşitli formlardaki repertuvarın yanı sıra Batı müziği formlarına ait repertuvar da kullanılmıştır. Semai, gazel ve hayal şarkılarıyla kendine özgü bir türe dönüşen Karagöz'de müzik zamanla 'Karagöz Müziği' olarak tanımlanmıştır.

Karagöz perdesinin en önemli iki çalgısı nareke ve deftir. Nareke kamıştan yapılmış ve zırlı bir ses çıkaran, sadece Karagöz oyunlarında kullanılan bir çalgıdır. Nareke ve def göstermeliklerin perdeden kaldırılması esnasında; cin, peri, ejderha gibi suretlerin perdeye gelişinde ya da gidişinde kullanılır. Def de tiplerin hareketlerine vurgu yapmak için sık sık kullanılır. Nareke ve def ek olarak perdede ve perde gerisinde çok sayıda çalgı kullanılmıştır.

4. Geleneksel halk tiyatrosu Karagöz oyunu görünümünde ve oyun biçiminde neredeyse hiçbir değişiklik olmaksızın üç yüz yıldır halkın beğenisi kazanarak

izlenmeyi başarmıştır. Meddah, Ortaoyunu gibi kentlerde gelişim göstermiş; bir mahalle görünümünde ve bu mahallede yaşayan soyutlanmış tiplerle aracılığıyla toplum gerçeği izleyiciye aktarılmıştır. Karagöz oyunu perdede Divan edebiyatı, Halk edebiyatı, Türk Makam müziği, Türk Halk müziği, Batı müziği, Türk sanat ve halk danslarının Türk mizahıyla harmanlanmasıyla eşsiz bir tür olmuştur.

Karagöz oyunu göstermeci-açık biçimi, episodik yapısı, tip boyutundaki kişileri, yabancılaştırma estetiği ve müziğin kullanımıyla Brecht'in epik tiyatro kuramı ile benzeşmektedir. Sadece Karagöz'de değil, Geleneksel tiyatronun tüm türlerinde Brecht'in epik tiyatro kuramında olduğu gibi göstermeci-açık biçime rastlanır. Seyirci izlediği oyunla duygusal bir yakınlık kurmaz, oyun kişileri ile özdeşleşmez. Geleneksel tiyatro seyircileri için de oyun oyundur.

Brecht'in epik tiyatro kuramındaki gibi Karagöz'de de toplumun yansıdığı dil ve üsluplar kullanılır. Her iki tiyatro da toplumsal konuların aynasıdır. Sahnede ve perdede halkı ilgilendiren her şey dile gelebilir. Fakat Karagöz oyunları güncel olan toplumsal sorunlara yönelse de Brecht'in epik tiyatro kuramında olduğu gibi çözüm yollarına değinmez. Toplumsal sorunlar, çelişkiler gösterilir ama seyirci doğrudan tavır almaya yönlendirilmez. Karagöz seyirciyi tavır almaya yönlendirmese de mevcut sorunları sergileyerek bir anlamda halkı uyandırma işlevini yerine getirmiş olur. Toplum kurallarını bozan her hareketin başarısızlıkla sonuçlanması ve oyun sonlarındaki bağışlama da, birlik beraberliği sağlama ve pekiştirme amacı güder.

Karagöz oyununda Brecht'in epik tiyatro kuramında olduğu gibi kişiler tip boyutundadır ve oyunlarda genel hatlarıyla yansıtılırlar. Soyutlanmış bu tipler aracılığıyla toplum yapısında yer alan sınıf ve zümreler temsil edilir. Tip boyutundaki kişilerin karakter ayrıntıları işlenmez böylece eleştiri kişiye değil, tavra yönelir. Brecht'in epik tiyatrosunda kullandığı eksen tipler Karagöz oyununda Karagöz-Hacivat olarak karşımıza çıkar. Karagöz ve Hacivat'ın bitmeyen atışmaları ve söz oyunları oyunun temelini oluşturur.

Karagöz, Brecht'in epik tiyatro kuramında olduğu gibi parçalı-esnek yapıya sahiptir. Dört bölümden oluşan Karagöz oyununda oyunlar arasında nedensellik bağı yoktur. Oyunlar kesinleşmiş metinlerden meydana gelmez, belli kanavalar üzerine hayalinin doğaçlamasıyla oyun gelişir. Bölümler arasına giren açıklamalar, anlatım parçaları ve müzikler seyircinin oyunun gerçeğine dönmesi noktasında yabancılaştırma görevi görür. Brecht'in Doğu tiyatrosuna yönelerek kuramına kattığı yabancılaştırma,

Karagöz oyununda yüzyıllardır var olan bir estetik kavramdır. Karagöz'ün hayal oyunu olması, perde ve tasvirlerden oluşması onu izleyiciyle yabancılaştıran ilk özelliğidir. Oyunun ilk bölümünde Hacivat'ın okuduğu perde gazeli, göstermelikler, tiplmelerin dil özellikleri de yabancılaştırmaya hizmet eder.

Brecht'in epik tiyatro kuramında müzik tek başına bir anlatım aracı olmasının yanında sahnenin diğer öğeleriyle hareket eder. Müziğin bu aktarıcı, açıklayıcı işlevi duygulara hitap etmediği yanılması oluşturabilir. Brecht, tiyatrosunda profesyonel müzik yorumunu tercih etmeyerek seyirciyi müzikle oyunun içine sürüklemek değil, aksine düşünme ve sorgulamaya yöneltmeyi amaçlar. Brecht'e göre müzik duygulara hitap etmelidir fakat toplumsal konulara hizmet etmeli, bireyin iç dünyasını hedef almamalıdır. Karagöz oyununda da perdede seslendirilen şarkılar tiplmelerin ruhsal durumlarını değil de; konuşma tarzlarını, karakter özelliklerini, ait oldukları etnik veya toplumsal kümeleri yansıtır; Brecht'in epik tiyatro kuramında olduğu gibi ruhsal durumlar işlenmez.

5. Karagöz oyununda müzik; metni destekleme, yabancılaştırma ve tamamlama işlevi ile Brecht'in epik tiyatro kuramıyla amaçladığı işlevi yerine getirmiştir. Fakat orkestranın farklı kullanımı Brecht'in tiyatrosunda amaçladığı işlevi tam olarak yerine getirememektedir. Örneğin; Brecht'in epik tiyatro kuramında koro ve orkestra sahnede seyircinin görebileceği yerdedir. Böylece seyirci tiyatrodaki olduğunu unutmaz ve bilinmeyen yerlerden gelen müziğin etkisine kapılmaz. Fakat Karagöz oyununda orkestra ya da çalgılar perde gerisinde yer alır. Orkestranın kullanılışı bakımından Brecht'in istediği yanılmayı sağlayamamaktadır.

Günümüz Karagöz oyunlarına bakıldığında müziğin kullanımında değişiklikler olmuş; def ve nareke haricinde müzik kayıttan tercih edilmeye başlanmıştır. Bunun bir sebebi Türk Müziği repertuarına hakim hayali ya da yardakların azlığı, diğer sebebi de tercih edilen popüler şarkıların kayıttan kullanımının rahatlığıdır. Kayıttan gelen müziğin seyirciyi etkilemesi noktasında istenen yabancılaştırma sağlanamamaktadır.

Brecht'in epik tiyatro kuramında amaçladığı müziğin metni destekleme işlevi hayal şarkılarında görüldüğü gibi Karagöz müziğinde var olan bir özelliktir. Fakat bu özellik dar bir çerçevede işlevini gösterir. Müzik, şarkı sözleri ve hayalilerin tiyatral yorumları vasıtasıyla karakterler hakkında bilgilendirmeler yapsa da; oyunun

yorumlanması ya da oyun hakkında açıklamalar yapılması noktasında Karagöz müziğinin böyle bir işlevi bulunmamaktadır.

Brecht, geleneksel tiyatrodan beslense de müziğe geleneksel tiyatrodan başka işlevler de yüklemiştir. Karagöz oyununda müzik; metni destekleme, yabancılaştırma ve tamamlama işlevi ile bir estetik öge olarak yer alsa da Brecht'in epik tiyatro kuramındaki gibi sözün yerine geçecek bir işlevi olmamıştır. Sadece Karagöz'de değil Geleneksel Türk tiyatrosunun tüm türlerinde müziğin tek başına hiçbir zaman bir anlatım işlevi olmamış; müzik seyirci ile aktif bir iletişim kuramamıştır. Her ne kadar Karagöz, siyasal taşlama için gelen sansür ve Tanzimat'la birlikte Batıyı referans alan çalışmalara yönelinmesiyle arka planda kalsa da, yapısal ve biçimsel olarak müziğin sözün yerine geçecek bir işlevi olmasına elverişli bir oyundur.

KAYNAKÇA

- Akarpınar, Bahar. “Türk Gölge Oyunu Karagöz’de Zımmî Tipler”. **Milli Folklor Dergisi**. s. 62. (2004): 19-34.
- Aksal, Sabahattin Kudret. “Tiyatro Üstüne”. **Türk Dili Dergisi**. s. 313 (1977): 291.
- Akyavaş, Ragıp. “Eski Karagöz Oyunları”. **Türk Folklor Araştırmaları**. c. 5. s. 119 (1959): 1945.
- And, Metin. “Karagöz ve Ortaoyunu’nda Kişiler ve Kişileştirme”. **I. Türk Dili Dergisi**. c. 16. s. 184 (1967): 273-278.
- . **Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla-Karagöz-Ortaoyunu)**. 1. bs. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- . “Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Açısından Önemi”. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**. s.1 (1970): 19-31.
- . **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**.1. bs. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.
- . **Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**. Ankara: İnkılâp Kitabevi, 1985.
- . “Karagöz Tasvirleri Üzerine Notlar”. **Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân-Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004: 86-101.
- . “Karagöz Tasvirleri Koleksiyonculuğu”. **Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân-Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004: 102-109.
- . “Önemli Bir Kültür Mirası: Karagöz”. **Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân-Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004: 13-40.
- . “İonesco ve Karagöz”. **Karagöz Kitabı**. ed. Sevgül Sönmez. 2. bs. İstanbul: Kitabevi, 2005: 59-65.
- . “Karagöz Üzerindeki Bilgilere Yeni Katkılar”. **Karagöz Kitabı**. ed. Sevgül Sönmez. 2. bs. İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 2005: 42.
- . **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**. 7. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

- Araç, Gülden Gözlem Küçük. "Soyutlama Açısından Postmodern Edebiyat ile "Meddah", "Karagöz" ve "Ortaoyunu"nun Değerlendirilmesi". Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Arıcı, Oğuz. "Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine". **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**. c.0. s:18 (2006): 87-104.
- Arıtaşır, Ali İhsan. "Kurt Weill Üzerine". **Folklor Doğru**. s. 60 (1990): 195-205.
- Ataç, Nurullah. "Karagöz Hakkında". **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez. 2. bs. İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 2005: 225-226.
- Aytaç, Pakize. "Karagöz'ün Perde Gazellerinde Tasavvuf". Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri. Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.2006, Ankara.162-183.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. **Karagöz Tekniği ve Estetiği**. İstanbul: Kültür Matbaası, 1942.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. "Karagöz; Tekniği, Estetiği". **Folklor Dergisi** s. 2 (1969): 9-11.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. 1959. "Karagöz Kimindir, Nedir?" **Türk Folklor Araştırmaları**. c. 5. s. 119: 1921-1923.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. "Karagöz Nasıl Dirilir?" **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez. 2. bs. İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 2005: 227-233
- Benjamin, Walter. **Brecht'i Anlamak**. çev. Haluk Barışcan, Aydın İşisağ. 1. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 1984.
- Bingül, İlyas. "Osmanlı-Türk Edebiyatında Bir Devrim: Karagöz". **Yıktın Perdeyi Eyledin Vîran-Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004: 41-63.
- Boratav, Pertev Naili. **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**. I. bs. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969.
- Boratav, Pertev Naili. "Karagöz Modernleştirilebilir mi?". **Karagöz Kitabı**. ed. Sevgül Sönmez. 2. bs. İstanbul: Kitabevi, 2005: 239-241.
- Bozok, Hüsamettin. "Sosyal Bakımdan Karagöz". **Karagöz Kitabı**. ed. Sevgül Sönmez. 2. bs. İstanbul: Kitabevi, 2005: 138-142.
- Brecht, Bertolt. **Epik Tiyatro**. çev. Kamuran Şipal. 2. bs. İstanbul: Say Yayınları, 1981.
- . **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**. çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Say Yayıncılık, 1982.

- . **Tiyatro İçin Küçük Organon.** çev. Ahmet Cemal. 2. bs. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005.
- . **Epik Tiyatro Üzerine.** çev. Kamuran Şipal. 1. bs. İstanbul: De Yayınevi, 1964.
- Candan, Aysin. **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro.** 1. bs. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003.
- Chen, Fan Pen. “Dünyada Gölge Oyunu”. **Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı.** ed. Peri Efe. 1. bs. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2013: 1-47.
- Cingöz, Yavuz. “Kent, Popüler Kültür ve Karnavalesk: Karagöz Geleneği ve Müziği”. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
- Çalışlar, Aziz. **Tiyatro Kavramları Sözlüğü** 1. bs. İstanbul: Boyut Yayınları, 1992.
- Çapan, Cevat. “Ragıp Bey Amca’nın tasvirleri”, **Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân-Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu.** İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004: 139-142
- Çelik, Yavuz, Yavuz Şen, “Epik Tiyatroda Müzik; Oyun İçin mi, Oyuna Karşı mı?”, **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi.** c. 0, s. 5 (1999): 29-35.
- Çolakoğlu, Gözde. 2010. “Türk Kültürünün Temsilinin Görsel ve İşitsel İfade Biçimi ve Günümüze Yansıması”, **Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi.** s.1.
- Duyuran, Dürrüşehvar. “Karagöz’de Madde ve Teknik”. **Türk Folklor Araştırmaları.** c. 5. s. 119 (1959): 1926-1928.
- Doğanç, H. Ayhan. “Karagöz’ün Kendi”, **Halk Kültürü Yayınları Sürekli Kitaplar Dizisi.** s. 4. (İstanbul: Halk Kültürü Yayınları, 1985): 67-72.
- Ekici, Metin, Selami Fedakar. “Karagöz Ustası Orhan Kurt: Sanatı ve Repertuarı”. **Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri,** Ankara: Gazi Üniversitesi, 2006: 219-230.
- Erken, Çiğdem. “Epik Tiyatroda Müzik Kullanımının Bertolt Brecht’in Yöntemleri Üzerinden İncelenmesi”. **Asos Journal Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi.** s. 71 (2018): 171-178.
- Elibaş, Ergün. “Türk Gölge Oyunu’nda Musiki”. Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. “Karagöz, Kukla ve Yapma Bebekler”, **Türk Folklor Araştırmaları.** c. 5. s. 119 (1959): 1926.

- Gökcan, Melike. “Küşteri Meydanında Zaman Yolculuğu Geçmişten Günümüze Karagöz Oyunlarının Toplumsal Boyutu”. **Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. s. 3 (2016): 83-92.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. “Karagöze Ait Bir Şaheser”. **Türk Folklor Araştırmaları**. c. 5. s. 119 (1959): 1924-1925.
- Göktaş, Uğur. **Karagöz Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, 1986.
- Göktaş, Uğur. “Türk Gölge Oyunu Tasvirleri, Kişileri”. **Karagöz Kitabı**. ed. Sevgül Sönmez. 2. bs. İstanbul: Kitabevi, 2005: 66-85.
- Göktaş, Uğur. “Karagöz’de Tip ve Adetler”. **Karagöz Kitabı**. ed. Sevgül Sönmez. 2. bs. İstanbul: Kitabevi, 2005: 86-90.
- Göktaş, Uğur. **Dünkü Karagöz**. İzmir: Sade Matbaacılık, 1992.
- Güntekin, Mehmet. “Karagöz Mûsikîsi”. **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. c. 9. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1994: 449-451.
- Güven, Oğuz. “Politik İdeolojinin İcat Ettiği Gelenek: Karagöz”. **Milli Folklor**. s.79 (2008): 78-83.
- Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Varlık Yayınları, 1967.
- Hayali Küçük Ali. “Karagöz, Nevrekân, Zırlıtı ve Perde”. **Karagöz Kitabı**. ed. Sevgül Sönmez. 2. bs. İstanbul: Kitabevi, 2005: 100-103.
- Hınçer, Bora. “Karagöz Oyunu Nasıl Başlar?”. **Türk Folklor Araştırmaları**. c. 5. s. 119 (1959): 1935-1936.
- Hınçer, İhsan. “Gölge Oyunlarının ve Karagöz’ün Doğuşu”. **Türk Folklor Araştırmaları**. c. 5. s. 119 (1959): 1931-1932.
- Jacob, Georg. **Türklerde Karagöz**. çev. Orhan Şair Gökay. İstanbul: Burhaneddin Matbaası, 1938.
- Karahasanoğlu, Subutay Hikmet. “Doksan beş Yıl Önce Şehzadebaşı’nda Ramazan Temaşası”. **Tarih ve Toplum Dergisi**. s.99 (1992): 174-177.
- Kaynak, Medine. “İhsan Rahim’in Neşrettiği Şarkılı Kantolu Karagöz Oyunları (İnceleme-Metinler)”. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Kesting, Marianne. **Epik Tiyatro**. 2. bs. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, 2005.
- Kımışoğlu, Zehra. “Mustafa Mutlu ile Karagöz Üzerine Bir Söyleşi”. **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. s. 55 (2015): 317-320.

- . “Karagöz’de Perde Gazelleri”. Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Kudret, Cevdet. **Ortaoyunu**. 1. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Kudret, Cevdet. **Karagöz**. c.1. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.
- Kurt, Orhan. “Karagöz Nasıl Yapılır, Nasıl Oynatılır? 20’inci Asırda Neden Karagöz?” **V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence, Seksiyon Bildirileri**. Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997.
- Mutlu, Mustafa. **Karagöz Sanatı ve Sanatçıları**. 1. bs. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- . “Karagöz”. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**.s. 12 (1995): 53-63.
- Nerval, Gérard De. **Muhteşem İstanbul** çev. Refik Özdek. İstanbul: Boğaziçi Basım ve Yayınevi, 1974.
- Nicolas, Michele. “Karagöz’de İnsanlık Komedyası”. **Doğuda Mizah**. ed: İrene Fenaglio, François Georgeon. çev. Ali Berktaş. 1. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000: 65-77.
- Nutku, Özdemir. **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**. 1.bs. İstanbul: Özgür Yayınları, 2007.
- Nutku, Özdemir. “Karagöz Üzerine Düşünceler”. **Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri**, Ankara: Gazi Üniversitesi, 2006: 32-38.
- Nutku, Özdemir. **Dünya Tiyatrosu Tarihi (Başlangıçtan XVIII. Yüzyılın Sonundan Günümüze Kadar)**. 1. bs. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1972.
- Nüzhet, Selim. **Türk Temaşası (Meddah-Karagöz-Ortaoyunu)**. İstanbul: Matbaai Ebuuziyya, 1930.
- Oral, Ünver. **Karagöz’de Perde Gazelleri**. 1. bs. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları., 1996.
- Ozansoy, Halit Fahri. **Eski İstanbul Ramazanları**. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1968.
- Öncü, Aydın. “Karagözle İlgili Araştırmalarda Bir Kaynak Olarak Evliya Çelebi Seyahatnamesi”. **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**. s. 46 (2001): 111-126.
- Özhan, Mevlüt. “Doğumunun 125. Yılı Anısına Cumhuriyet Döneminin Büyük Karagöz Sanatçısı Hayâlî Küçük Ali”. **Folklor/Edebiyat Dergisi**. c. 17. s. 66 (2011): 157-172.

- Özlen, Metin. 007. *Geleneksel Türk Gölge Tiyatrosu: Karagöz-* DVD Video. İstanbul: Türk Kültür Vakfı Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz. **Türk Müsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi.** İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000.
- Pakalın, Mehmet Zeki. **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü** c. 3. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1993.
- Parkan, Mutlu. **Brecht Estetiği ve Sinema.** İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2004.
- Parman, Talat. “Karagöz Oyununda Perdenin Çifte Değerli İşlevi”. **Yıktın Perdeyi Eyledin Vîran-Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu.** İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004: 111-116.
- Pekman, Yavuz. **Çağdaş Türk Tiyatromuzda Geleneksellik.** I. bs. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2002.
- Puchner, Walter. “Karagöz ve Balkanlar’da Osmanlı Gölge Oyununun Tarihi: Yayılma Alanı, İşlevleri ve Asimilasyon Örnekleri”. **Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı.** ed. Peri Efe. 1. bs. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2013: 64-88.
- Sağlam, Yusuf. **Oktay Arayıcı’nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatro Öğeleri.** 1. bs. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
- Sakaoğlu, Saim. **Türk Gölge Oyunu Karagöz.** 1.bs. Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.
- Salgar, M. Fatih. **Türk Müziği’nde Makamlar, Usüller ve Seyir Örnekleri.** İstanbul: Ötüken Yayınları, 2017.
- Sevengil, Refik Ahmet. **İstanbul Nasıl Eğleniyordu.** İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- Sevilen, Muhittin. **Karagöz.** İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- Sevin, Nureddin. “Türk Gölge Oyunun Kaynağı Üzerine”. I. Uluslararası Türk Folkloru Semineri Bildirileri, (Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Milli Folklor Araştırma Dergisi Yayınları. 1974: 56-68. Ankara
- Sevin, Nureddin. **Türk Gölge Oyunu.** İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968.
- Siyavuşgil, Sabri Esat. “İstanbul’da Karagöz, Karagöz’de İstanbul”. **Karagöz Kitabı.** ed. Sevengül Sönmez. 2. bs. İstanbul: Kitabevi, 2005: 104-118.
- Siyavuşgil, Sabri Esat. **Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme.** Ankara: Maarif Matbaası, 1941.
- Sokullu, Sevinç. **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.

- Solmaz, Süleyman. “Klasik Türk Edebiyatı ile Halk Edebiyatının Kesişme Noktalarından Biri: Perde Gazelleri”. **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**. c.9. s. 43 (2016): 443-450.
- Somakçı, Pınar. “Karagöz Müziği”. **Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri**, Ankara: Gazi Üniversitesi, 2006: 270-274.
- Sözer, Vural. **Müzik Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012.
- Susuzlu, İlke. “Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Gölge Tiyatrosu Bağlamında İcra ve Seyirci”. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
- Şapolyo, Enver Behnan. **Karagözün Tekniği**. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947.
- Şapolyo, Enver Behnan. **Karagözün Tarihi**. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1946.
- Şener, Sevda. **Cumhuriyetin 75 yılında Türk Tiyatrosu**. 1. bs. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.
- Şener, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 1. bs. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982.
- Tan, Nail. “Bir Büyük Gölge Oyunu ve Kukla Ustası Tacettin Diker”. **Folklor/Edebiyat Dergisi**. c. 20, s. 79. (2014): 219-221.
- Tan, Nail. “Karagöz Sanatçısı Ragıp Tuğtekin’le Bir Konuşma”. **Yıktın Perdeyi Eyledin Virân-Yapı Kredi Karagöz Koleksiyonu**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2004: 145-149.
- Tecer, Ahmet Kutsi. “Karagöz ve Kuklaya Ait Kısa Notlar”. **Türk Folklor Araştırmaları**. c. 5. s. 119 (1959): 1917-1920
- Tekerek, Nurhan. **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**. 1. bs. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Thevenot, Jean. **1655-1656’da Türkiye**. İstanbul: Tercüman Gazetesi Yayınları, 1978.
- Tilgen, Nurullah. “Karagöz Oyunları Sözlüğü”. **Türk Folklor Araştırmaları**. c. 5. s. 119 (1959): 1933-1934.
- Türkmen, Fikret, Pınar Fedakâr. “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komîğine Bağlı Mizahi Unsurlar”. **Milli Folklor Dergisi**.s.82 (2009): 98-109.
- Türkmen, Nihal. **Orta Oyunu**. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991.
- Ulunay, Cemal Refi. “Karagöz’ü Kurtarmalı”. **Karagöz Kitabı**, ed. Sevgül Sönmez. 2. bs. İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 2005: 245-246.
- Üngör, Ethem Ruhi. **Karagöz Musikisi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.

Ünlü, Aslıhan **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**. Ankara: Aşına Kitaplar, 2006), 246.

Ünlü, Cemal. 2008. **78 Devirli Taş Plak Kayıtlarıyla Türk Gölge Oyunu Karagöz**. İstanbul: Saydam Tekstil

Ünver, Süheyl. **Bir Ramazan Binbir İstanbul**. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1997.

Yener, Faruk. **Müzik Kılavuzu**. 1.bs. İstanbul: Milliyet Yayın Ltd. Şti. Yayınları, 1970.

Yüksel, Ayşegül. “Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler”. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**. s.12 (2014): 123-130.

Weill, Kurt. “Müzikte Gestus” **Folklora Doğru**. çev: Necdet Hasgül. s. 60 (1985): 183-187.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://kanavatiyatrosu.wordpress.com> [6/04/2019], 14:03

Özek, Cengiz. Biyografî. <http://karagoz.org.tr/tr> [30.11.2018]. 12:48

Özünel, Evrim Ölçer. “Tacettin Diker ve Işığını Bulan Gölge”, https://www.academia.edu/12104069/Tacettin_Diker_ve_Işığını_Bulan_Gölge [30/11/2018]. 16:56

Tihan, Dilek. Karagözü Besleyen Kaynaklar.

<https://www.xing.com/communities/posts/karagoezue-besleyen-kaynaklar-1006950220> [9.11.2018]. 16.15

<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR-3721/yuruk-semal.html> [20.12 2018]. 13:56

ÖZ GEÇMİŞ

Kadriye Bozkurt Katıkcı, 1980 yılında Samsun'da doğdu. 1997–2002 yılları arasında İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nde öğrenim gördü. İstanbul Üniversitesi'nde Müzik Öğretmenliği Tezsiz Yüksek Lisansını tamamladı. 2012 yılında çalışmalarına katıldığı Ayışığı Grubu ile Dışişleri Bakanlığı'nın düzenlediği Almanya, Ekvador, Fas ve Cibuti konserlerinde kanunu ile yer aldı. Yurtiçi ve yurtdışında düzenlenen birçok Türk Makam müziği konserinde kanun icra etti. 2016 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans programına kabul edildi. 2018 yılında katıldığı Hanımeli grubunun CD çalışmasında kanunu ile yer aldı. 2015 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından öğretmen başarı ödülüne layık görülen Katıkcı, müzik öğretmenliği görevine devam etmektedir.