



**T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI**

**GÖLGE OYUNU BAĞLAMINDA
KARAGÖZ VE BURSA İLİŞKİSİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Nevzat ÇİFTÇİ

BURSA- 2023



T.C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI**

**GÖLGE OYUNU BAĞLAMINDA
KARAGÖZ VE BURSA İLİŞKİSİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Nevzat ÇİFTÇİ

Danışman:

Dr. Öğretim Üyesi İbrahim İmran ÖZTAHTALI

BURSA -2023

TEZ ONAY SAYFASI

T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Sahne Sanatları Anabilim Dalı, Sahne Sanatları Bilim Dalı'nda 702182006 numaralı NEVZAT ÇİFTÇİ'nin hazırladığı "GÖLGE OYUNU BAĞLAMINDA KARAGÖZ VE BURSA İLİŞKİSİ" konulu Yüksek Lisans çalışması ile ilgili tez savunma sınavı,/...../2023..... günü-.....saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının..... (başarılı/başarısız) olduğuna (oybirliği / oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı

Dr. Öğr. Üyesi İbrahim İ. ÖZTAHTALI

Uludağ Üniversitesi

Üye

Prof. Ali Sait LİMAN
Uludağ Üniversitesi

Üye

Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR
Atatürk Üniversitesi

.....\.....\2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “GÖLGE OYUNU BAĞLAMINDA KARAGÖZ VE BURSA İLİŞKİSİ” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarının kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim./...../2023

Adı Soyadı: Nevzat ÇİFTÇİ

Öğrenci No: 702182006

Ana Sanat Dalı: Sahne Sanatları

Statüsü: Yüksek Lisans



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 18/05/2023

Tez Başlığı: GÖLGE OYUNU BAĞLAMINDA KARAGÖZ VE BURSA İLİŞKİSİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) kısımlarından oluşan toplam 122 sayfalık kısmına ilişkin, 18/05/2023 tarihinde şahsım an *TURNİTİN* adlı intihal tespit programından (Turnitin)* aşağıda belirtilen filtrelemeler arak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6 'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı:	Nevzat çiftçi
Öğrenci No:	702182006
Anabilim Dalı:	Sahne Sanatları
Programı:	Tezli Yüksek Lisans
Statüsü:	<input type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi İbrahim İ. Öztahtalı

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı	: Nevzat ÇİFTÇİ
Üniversite	: Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitüsü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ana Sanat Dalı	: Sahne Sanatları
Tezin Niteliği	: Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı	: x + 110
Mezuniyet Tarihi	: ... / 07 /2023
Tez Danışmanı	: Dr. Öğretim Üyesi İbrahim İmran ÖZTAHTALI

GÖLGE OYUNU BAĞLAMINDA KARAGÖZ VE BURSA İLİŞKİSİ

Dünyada gölge oyununun kökenine dair çalışmalarda ortaya çıkan bilgiler ve ilintili incelemeler sonucunda çok çeşitli teoriler üretildiği görülmüştür. Gölge oyununun tarihsel süreci gibi Karagöz’de de sözlü aktarım dolayısıyla yazılmaya çalışılan süreç netleşmemiştir. Çalışmamız Türk gölge oyununun son biçimi olan Karagöz’ün önceki şekli ile Anadolu’ya getirilişi ve oyunun Bursa’daki kurucusu olarak addedilen Şeyh Mehmet Kûşteri’nin Bursa ile bağlantısı üzerinedir. Evliya Çelebi’nin Seyahatname adlı eserinde daha önceki araştırmalarda kullanılmamış, Mehmet Kûşteri’ye ait, “Hayâl-i Zıl” adlı tasavvufî eser bilgisiyle de günümüzde sadece “Mukaddime” bölümünde okunan perde gazelinde olduğu söylenen Karagöz’deki tasavvufî yapı, oyunun bölümlerinde incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Karagöz, Hacivat, gölge oyunu, Mehmet Kûşteri, Bursa*

ABSTRACT

Name and Surname : Nevzat ÇİFTÇİ
University : Bursa Uludag University
Institution : Social Science Institution
Field : Performing Arts
Degree Awarded : Master
Page Number : x+110
Degree Date : /07 /2023
Supervisor : Dr. Öğretim Üyesi İbrahim İmran ÖZTAHTALI

THE RELATIONSSHIP OF KARAGÖZ AND BURSA IN THE CONTEXT OF THE SHADOW PLAY

It has been seen that a wide variety of theories have been produced as a result of the information and related studies on the origin of shadow play in the world. Like the historical process of the shadow play, the process tried to be written has not been clarified in Karagöz due to the verbal transmission. Our study, is about the last form of the Turkish shadow play, Karagöz, which was brought to Anatolia in its previous form, and the connection of Şeyh Mehmet Kûşteri, who is considered to be the founder of the game in Bursa, with Bursa. The myctical structure in Karagöz, which was not used in previous researches in Evliya Çelebi's Seyahatname, was examined in the parts of the play, which is said to be in the curtain ghazal ready only in the "Mukaddime" section today, with the knowledge of Mehmet Kûşteri's mystical work called "Hayal-i Zıl".

Key Words: *Karagöz, Hacivat, shadow play, Mehmet Kûşteri, Bursa*

ÖNSÖZ

Çocukluk yıllarımda radyodan dinlediğim hayaldir Karagöz. Yıllar sonra meslek olarak da sürdürdüğüm ve UNESCO somut olmayan kültürel miras taşıyıcılık görevim nedeniyle de ilgimin son derece yüksek olduğu Türk Gölge Tiyatrosu Karagöz'le ilintili davet edildiğim uluslararası festivallerde gördüm ki Türkiye'de rivayet olarak kabul edilen Karagöz-Bursa ilişkisi, birçok ülkede kabul görmekte ve oyunun başlangıcı, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş yıllarının da öncesiyle ilişkilendirilmektedir.

Karagöz-Bursa bağlantısı, birçok bilimsel çalışmada sadece rivayet olarak geçmesi münasebetiyle zor ama bir o kadar da ilgi çekici bir konudur. Konunun zorluğu ve sınırlı kaynaklar nedeniyle dönem dönem umutsuzluğa düşsek de çalışmamız boyunca ilişkilendirilmemiş bir bilgi, yıllar önce çevrisi eksik yapılmış bir belge, belgenin içinde fark edilmemiş bir kelime bile bizim için önemli olmuştur.

Çalışmamızın bu alanda yapılacak yeni araştırmalara ışık tutması, kılavuz olması, katkı sağlaması büyük dileğimizdir.

Süreçte, sıkıntı ve zorluklarla karşılaştığım bu yolda, yönlendirme ve teşvikleriyle Prof. Ali Sait Liman, değerli hocam Prof. Dr. Ayhan Helvacı ve birlikte yola çıktığım sıra arkadaşlarım ile desteğini esirgemeyen bu işe gönül vermiş dostlarıma teşekkürü borç bilirim. Çalışmamın her safhasında yanımda olan ve bu meşakkatli yolda rehberim olan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi İbrahim İmran Öztahtalı'ya katkılarından ve sonsuz desteklerinden dolayı müteşekkirim. En başından sonuna bu süreçten; hayatı bölüştüğüm oğullarım Arslantürk ve Ozan ile sevgili eşim Didem Çiftçi'nin verdiği destekle çıkmanın gururunu yaşıyorum.

Nevzat Çiftçi

Bursa/ 2023

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU	iv
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	x
GİRİŞ	1
1. Sorun	3
2. Amaç	4
3. Önem	4
4. Varsayımlar	4
5. Sınırlılıklar.....	4
6. Yöntem	5

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖLGE OYUNUNUN ÖN KİMLİĞİ

1.1. Dünyada Gölge Oyununun Ortaya Çıkışı	6
1.2. Gölge Oyununda Köken Ülkeler	7
1.2.1. Uzakdoğu Asya Rivayeti (Çin).....	9
1.2.2. Güney Asya Rivayeti (Hindistan).....	14
1.2.3. Güneydoğu Asya Rivayeti Endonezya (Cava)	16

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKLERDE ÇADIR HAYAL

2.1. Türkistan'da Yapılan İncelemeler	21
2.2. Kolkorçak – Kavurcak Deyimleri Üzerine.....	23

2.2.1. Orta Asya Türk Mezarlarında Gölge Oyunu Buluntuları	26
2.2.2. Pazırık ve Noin-Ula Kurganları	31
2.3. Orta Doğu ve Mısır'da Türk İzleri	35
2.3.1. Horasan ve Mısır'da Gölge Oyunu	36
2.4. İran'da (Horasan) Keçel Pehlivan	47

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BURSA'DA KARAGÖZ'ÜN KÖKENİ

3.1. Anadolu'ya Taşınan Miras	52
3.2. Gölge Oyununda Mısır Anadolu İlişkisi	54
3.3. Anadolu Selçuklu Devletinde Temaşa Sanatı	57
3.4. Anadolu'da Hayal Perdesi	61
3.4.1. XVI. Yüzyıl Öncesinde Anadolu'da Gölge Oyunu	64
3.4.2. Bursa'da Karagöz ile Hacivat	69
3.5. Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde Karagöz	73
3.6. Evliya Çelebi'nin Kaynağı Kör Hasan-zade Mehmet Çelebi.....	77
3.7. Şeyh Mehmet Kûşteri (Şüşteri)	80
3.7.1. Şeyh Kûşteri'ye Dair İlişkilendirilmemiş Bir Kayıt	84
3.8. Karagöz Oyun Yapısı ve Oyunun Kurucusu	86
3.8.1. Karagöz.....	88
3.8.2. Hacivat	90
3.9. Kûşteri Meydanı'nın Bursa'da Atılan Temeli	92
3.10. Anadolu'da Karagözcüler.....	94
3.11. İstanbul'da Karagöz Oyunu.....	95
3.12. Günümüz Bursa'sında Karagöz.....	96
3.13. Karagöz Gölge Oyununda Tasavvuf	100
SONUÇ.....	104
KAYNAKÇA	106

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Çin Gölge oyunu Tasviri (Hayali Nevzat Çiftçi yapımı, 2010).....	10
Resim 2. Çin Gölge oyunu tasvirleri (Hayali Nevzat Çiftçi Yapımı, 2010).....	13
Resim 3. Ramayana Destanı, Prens Rama (Hayali Nevzat Çiftçi Yapımı, 2011).	15
Resim 4. Wayang Kulit Tasviri. (Hayali Nevzat Çiftçi Yapımı, 2011).....	17
Resim 5. Türk Mezarlarından çıkan, Hun Halısı Motifleri.....	25
Resim 6. Pazırık Kurganı-bronz hayvan figürleri.	27
Resim 7. Mehmet Siyahkalem Resimleri (Topkapı Sarayı Kitaplığı).	30
Resim 8. Pazırık Figürleri, Yargıç ve Atlı Süvari.	32
Resim 9. X. yüzyılda Horasan Bölgesi Haritası	36
Resim 10. Gautier'in (1856) tarifıyla, eski tip Karagöz, (Karakuş) (Hayali Nevzat Çiftçi Yapımı (2011).	45
Resim 11. Karagöz, Hacivat, Bursa Orhan Camii ve Uludağ Silüeti, Deri Tasvir (Hayali Nevzat Çiftçi yapımı) 2009.....	85
Resim 12. Karagöz'ün, müze deposunda tutulan mezar Taşı. (Hayali Nevzat Çiftçi Arşivi).....	89
Resim 13. İng. Kraliçesi II. Elizabeth ve Edinburgh Dükü Prens Philip'le birlikte, Hayali Nevzat Çiftçi tarafından yapılan gösteri sonrasında (Nevzat Çiftçi Arşivi, 2008).	98
Resim 14. Karakum belgesel proje hazırlığı (Meral Kuru Arşivi).	99

KISALTMALAR LİSTESİ

akt.	Aktaran
Ans.	Ansiklopedi
AÜ	Atatürk Üniversitesi
C.	Cilt
çev.	Çeviren
ed.	Editör
H.	Hicri
haz.	Hazırlayan
İlh.	İla Ahiri (Vesaire)
İng.	İngiltere
M.Ö.	Milattan Önce
M.S.	Milattan Sonra
ölm.	Ölümü
S.	Sayfa
TAED	Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TTK	Türk Tarih Kurumu
vd.	Ve diğerleri
yak.	Yaklaşık
Yay.	Yayımları\Yayıncılık

GİRİŞ

Çalışmanın amacı, ulaşabildiğimiz veya geçmiş dönemlerde ilişkilendirilmemiş, tahlil edilse de kullanılmamış bilgi, belge ve varsayımların değerlendirilmesi yanında, eskinin çelişkili teorilerini, tarihsel süreç itibarıyla da değerlendirmeye açmak olacaktır.

Çalışmada öncelikle oyununun kaynağını besleyen öğelerle ilgili olarak araştırmacıların tespitleri verilmiş ve bunlar üzerinden ilişkilendirmeler yapılmıştır. Ulaşabildiğimiz oranda günümüze kadar yapılan birbirinden farklı tarihi köken incelemeleri ve teorik çalışmalar, ana hatlarıyla tasnif edilmeye çalışılarak, bu değerli çalışmalar kılavuzluğunda bir yol izlenerek değerlendirmeye gidilmiştir.

Dünyada gölge oyunu ve Karagöz ile ilintili çok sayıda bilimsel araştırma yapıldığı görülür. Yararlandığımız farklı disiplinlere ait kaynaklar arasında, en eski tarihli, Karagöz ile Hacivat adının kullanılarak, oyunlar ve içerikleriyle ilgili ayrıntılı bilgiler veren Evliya Çelebi'nin Seyahatname adlı eseridir. Eser hakkında bazı araştırmacılar tarafından, “verdiği çoğu bilgiye şüpheyle yaklaşmak gerekir” kanısı yanında, kendi içinde tutarsızdır, saptaması yapılırken, Georg Jacob, Nureddin Sevin, Sabri Esat Siyavuşgil, Seyahatnâme'yi Karagöz ile ilintili birçok konuda güvenilir kaynak olarak kullanmıştır. Dönem dönem eserin bazı bölümleriyle ilgili olarak, tarzı ve bilgileri itibarıyla yazarı da tartışmalıdır. Müstensih hatalarının ve eserle ilintili örneklerimiz konuyla ilgili bölümde değerlendirilmiştir.

Dünya çapında gölge oyunu ve Karagöz üzerine Ignacz Kúnos'un Türk Halk Edebiyatı çalışmasıyla başlayan incelemeleri, Georg Jacob; Türklerde Karagöz, Wilhelm Radloff; Türklerin Kökleri Dilleri ve Halk Edebiyatı, Hellmut Ritter; Karagöz, Andreas Tietze; Türk Gölge Oyunu, Theodor Menzel; Meddah Gölge Oyunu gibi birçok çalışmaya, Felix von Luschan, C. A. Bratter, Karl Sussheim, Herbert W. Duda, Nicholas Martinovitch, gibi değerli isimler de Karagöz ve dünyada gölge oyununun tarihi, kaynağında oluşumu, gelişimi ve yeri hakkındaki teorilerinin oluşturulduğu çalışmalar olarak karşımıza çıkar.

Selim Nüzhet Gerçek'in Türk Temaşası, Sabri Esat Siyavuşgil'in Karagöz kitabı, Nureddin Sevin'in Türk Gölge Oyunu, Refik Ahmet Sevengil'in Eski Türklerde Dram Sanatı, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Karagöz Tekniği ve Estetiği, Reşat

Oğuz'dan Karagöz'ün Doğuşu, Enver Benhan Şapolyo'nun Karagözün Tarihi ve Tekniği, Nurullah Tilgen'in Karagöz Hacivat, Ethem Ruhi Üngür'ün Karagöz Musikisi, Cevdet Kudret'in üç ciltlik Karagöz oyunları kitabıyla, Metin And'ın Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu ile Geleneksel Türk Tiyatrosu, Ünver Oral'ın Perde Gazelleri ve Karagözname adlı eserleri bu alanda Türkiye'de yapılmış dünya çapında kabul gören değerli kitaplardır.

Çalışmamızda yararlandığımız son dönem kaynaklarından, Fan Pen Chen'in Dünyada Gölge Oyunu adlı makalesi, Saim Sakaoglu'nun Türk Gölge Oyunu Karagöz adlı eseri, Jayadeva Tilakasiri'nin Asya Kukla Tiyatrosu adlı kitabı, Nilgün Daştan'ın "Dramatik Bir Gösterim Türü Olarak Türk Kukla Tiyatrosu" adlı doktora çalışması, Aydın Öncü'nün Karagözle İlgili Araştırmalarda Bir Kaynak Olarak Evliya Çelebi Seyahatnâmesi ile Mehmet Özbek'in Tasvirin Gölgesi – Karagöz ve Wayang Kulit adlı makaleleri bu dalda yapılan çalışmaların sadece birkaçıdır.

Karagöz'ün önemli bir hususiyeti de sinemada olduğu gibi müzik, edebiyat, resim, dans, tiyatro gibi farklı sanatları kullanmasıdır. Bu özelliğinden ötürü yapılan tez ve doktora çalışmaları, çeşitliliğinin yanı sıra zenginliğiyle de ön plana çıkar. Bu alanda yapılmış yüksek lisans çalışmalarına örnek verecek olursak: Folklor ve Edebiyat dalında Szilard Szilagyi; "Ignac Kunos, Türk Folklor Araştırmalarında Bir Öncü", Edebiyat alanında Çiğdem Usta; "Karagöz Metinlerinden Günümüz Gülmece Metinlerinde Gülmece Dili", Halk Bilimi dalında İlke Susuzlu'nun; "Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Gölge Tiyatrosu Bağlamında İcra ve Seyirci", Yabancı Diller Eğitiminde Oğuz Dağ; "Hacivat ve Karagöz Piyeslerinde Komik ve Uyumsuz Dilsel Öğeler", İslam Tarihi ve Sanatlarında Murat Pay; "Gölge Oyunu Karagöz ve Sinema", Tiyatro dalında Gülden Gözlem Küçük Arat; "Soyutlama Açısından Post modern Edebiyat ile Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu'nun Değerlendirilmesi", Müzik alanında Ergün Elibaş; "Türk Gölge Oyunu'nda Mûsikî", Yavuz Cingöz'ün "Kent, Popüler Kültür ve Karnavaleks: Karagöz Geleneği ve Müziği", Mimarlık alanında Nazan Kırıcı; "Ortaoyunu ve Karagöz ile Dekonstrüktivizm Üzerine Bir İnceleme", Güzel Sanatlar'da Orçun Aksakal; "Geleneksel Türk Gölge Oyunu Karagöz'ün Plastik Açıdan Değerlendirilerek Seramik Sanat Formlarına Dönüştürülmesi", Grafik Tasarım da Hülya Yücesoy; "Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri" gibi örnek

teşkil etmesi bakımından verdiğimiz, gölge Oyunu bağlamında Karagöz üstüne ortaya konulan çalışmalar ve isimler, elbette ki bu verdiklerimizden ibaret değildir.

Çalışmada birinci bölüm, gölge oyununun dünyada tarihsel oluşumu ile Karagöz ilişkisi üzerinedir.

İkinci bölümde Türklerin gölge oyunu ile tanışması ve Ortadoğu da Mısır ve İran'daki Türk izlerine paralel Orta Asya'dan taşınan mirasın Anadolu Selçuklu Devleti dönemindeki süreciyle ilişkilendirilerek araştırılmıştır.

Üçüncü bölümde, Osmanlı İmparatorluğunun kurulmasıyla Anadolu'da biriken mirasın ortaya çıkan değerleri, Karagöz gölge oyunu bağlamında, Bursa, Karagöz, Şeyh Mehmet Kûşteri ilişkisinin yanında Karagöz oyunu içeriği ve oyunun kuruluşunda ve metinlerinde bulunan tasavvufi yönüne dikkat çekilmiştir.

1. Sorun

Dünyada perde arkasından gölge yansıtma tekniği diye tarif edilen ve gölge oyunu adıyla anılan bu gösteri türünün çıkış noktası ile ilgili kaynak ülke aranırken, oyunun hangi amaç ve ihtiyaç doğrultusunda hangi bölgesinde ortaya çıktığının kesinleşmediği görülür.

Bu bağlamda tezin ana problemlerini birkaç maddede toplamak gerekirse:

- 1) Gölge oyununun menşei, konusu ve Karagöz gölge oyununun yazılmış tarihinin karşılaştırılarak, var olan çalışmalar ışığında ve günümüzde ortaya çıkan yeni bulgularla, geçmişte ulaşılmış sonuçları tartışmaya açmak,
- 2) Karagöz ve Hacivat adının yazıldığı ilk kaynak olarak bilinen, Evliya Çelebi'nin Seyahatname adlı eseri ve Divan Edebiyatı eserlerinde kullanılan oyunla ilintili telmihler ve gölge oyununun Bursa ile ilintisi üzerinden, dünyada Türklerle olan ilişkisi ve Orta Asya'ya uzanan kökenini araştırmak olacaktır.

2. Amaç

Dünyada gölge oyununun hangi düşünce ve şartlara bağlı olarak, hangi bölgesinde ortaya çıkmış olduğu savı üstünden, Orta Asya bağlamında Türklerin bu sanatla olan ilişkisi ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Mısır'dan İstanbul'a getirildiği iddia edilen gölge oyununun ki 16. yüzyıl öncesinde oyunla ilgili rastlanmadığı söylenen bilgilerin varlığı ile de Karagöz oyununun Türkiye'deki kurucusu olarak addedilen Şeyh Mehmet Kûşteri'nin gölge oyunu ve Bursa ile olan ilişkisini ulaşabildiğimiz bilgiler ışığında sunarak, bu alanda yapılacak yeni çalışmalara katkı sağlamak olacaktır.

3. Önem

Bu çalışma, ilk dönem incelemelerde kurulmayan ilişkilendirmelerle, bilhassa *Kûşteri-Karagöz-Bursa* ilişkisini farklı bakış açılarıyla destekleyerek bu alanda daha kesin ve kararlı çalışmaların yapılmasına da altyapı hazırlayacaktır.

Oyunun menşei ve bilhassa Anadolu öncesinde Orta Asya Türkleri ve gölge oyunu ilişkisi üzerine yoğunlaşarak, köken konusunda Türklerle bağlantı kuran görüşlere ağırlık verilecektir.

4. Varsayımlar

Türklerin Anadolu'ya gelmeden öncede temaşa sanatıyla ve gölge oyunuyla bağının ortaya konulması bakımından, eldeki bulguların da önemine binaen ulaşabildiğimiz kaynaklar nispetince gölge oyunun Orta Asya ve Bursa ile bağlantısının varlığı üzerinedir.

5. Sınırlılıklar

Gölge oyunuyla ilgili olarak günümüze değin yapılan incelemeler nispetinde basılı kitap, dergi, gazete, makale ve elektronik kaynaklarla sınırlıdır.

6. Yöntem

Çalışma konusuyla ilgili yakın tarihte yayınlanmış olan kitap ve makaleler ile geriye dönük basılı belge araştırması yapılarak tarih, arkeoloji, dünyada gölge oyunu ve Karagöz alanlarında ulaşılabildiği oranda kaynak taraması yapılmış, veriler değerlendirilip, olgusal ve yargısal türden kaynaklar karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖLGE OYUNUNUN ÖN KİMLİĞİ

1.1. Dünyada Gölge Oyununun Ortaya Çıkışı

Dünyada gölge oyununun tarihsel süreci ile ilgili olarak değişik fikirler öne sürülse de incelemeciler görüşlerine dayanak bulmak için değişik destek noktalarından hareket etmişlerdir. İlk zamanlar dinsel öğreti ve ayinlerin gösterildiği gölge oyunu zaman içerisinde geliştikçe, sanatsal bir boyut kazanarak, doğudan batıya doğru yayılmıştır (Özhan, 2014, 16).

Gölge oyunun çıkış noktasına dair farklı görüşler olsa da genel geçer görüş olarak iki uçta doğu ile batı olduğu görülür.

Oyunun batıdan çıkarak doğuya gittiği ile ilgili olarak Metin And, bu konunun önde gelen savunucularından Hermann Reich adını özellikle anarak, oyun batıdan çıkmıştır, savına karşı çıkar:

“Reich, kukla ve gölge oyununun batıdan, doğuya gittiğini ileri sürmektedir. Ancak Reich’in görüşü doğru da olsa bütün örnekleri hep kukla olup batıda gölge oyununun bilindiği üzerine hiçbir kanıt gösterememiştir”¹ (And, 1969, 110).

Gölge oyunun ortaya çıkışıyla ilgili farklı görüşler olduğu yönünde yapılan çalışmaları değerlendiren Sabri Esat Siyavuşgil, “Menşei itibariyle hayal oyunu, şark mistisizminin bir mahsulüdür. Greko-Latin ilkçağında böyle bir oyuna tesadüf edilmiyor” (Siyavuşgil, 1941, 22) diyerek, kesin bir dille, oyunun batıdan doğuya doğru yayıldığıyla ilgili görüşün geçersizliğini savunur.

Bir asırdan beridir gölge oyununa vatan arama çalışmalarında, ortaya konulan yeni belgelerle bir evvelkini çürüten araştırmalar ortaya çıksa da henüz ulaşılamamış veya yenisi ortaya çıkacak belgelerin olacağını düşünerek, şimdiki bilgilerimize de ihtiyatla yaklaşmak durumundayız. (...) Köken tartışması sürerken, yapılan

¹ Hermann Reich, Der Mimus, Berlin, 1903, 616 ve sonrası; akt. And, 1969, 110.

araştırmalarda, ortaya konulan bilgileri toplayarak sonuç bağlamında, oyunun çıkış noktası olarak kesin görüş, zengin kültürel ve geleneksel yapısı, günümüzde de kullanım tekniği ve içeriğiyle hangi ülkeden çıkmış olursa olsun gölge oyununun menşei, Asya kıtasıdır ve oyun oradan yayılmıştır bilgisi, genel geçer kanıt olarak kabul edilir (Sakaoğlu, 2003, 13-19).

Doğu tasavvufunun ürettiği bir dal olan gölge oyunu, karanlıkta beyaz bir perdenin ardından ışıkla aydınlatılarak oynatılır. Deriden kesilerek oyulan tasvirler, boyanarak bitirildikten sonra ışıkta yardımıyla perdeye aksettirilir. Bu hayal şahıslarına bir olayı veya hikâyeyi yükleyerek, onlara temsil ettirme oyunudur (Sevengil, 1959, 73-74).

1.2. Gölge Oyununda Köken Ülkeler

Gölge oyunları araştırmalarını başlatan bilim insanı olarak kabul edilen Georg Jacob'dan sonra yapılan araştırmalarda görülmüştür ki dünyada gölge oyunu ile ilgili ulaşılamayan bilgi ve belge olduğu kadar, Fan Pen Chen'in deyimiyile "gölgede kalmış saptamalar"² da vardır:

Gölge tiyatrosunun, dünyada belirlenmeye çalışılan ve doğru olarak kabul edilen "dayanaksız teorileri," mitlerle, varsayışlarla ve tutarsızlıklarla doludur (Chen, 2003, 2).

And, "Üç önemli kuram vardır" (And, 1977, 15) diyerek, Hazeu'dan aktardığı oyunun çıkış noktası ile ilgili olarak birinci maddede Cava'yı ikincide Hindistan'ı, üçüncüde ise Çin'i köken olarak gösterdikten sonra Hindistan'ı kaynakları karanlık ve çelişkili, Çin'i ise oyunun çıkışıyla ilgili saptanan tarihinin yakın olması bakımından elemektedir. Gölge oyununa köken ülke olarak Cava, bölge olarak ise Güneydoğu Asya ihtimalinin kuvvetle muhtemel olabileceğine vurgu yapar (And, 1977, 17).

² "Shadowy and Less Shadowy"; İngilizce'de Shadowy aslında "gölgede kalmış"tan ziyade "şaibeli" anlamına gelir. Ancak burada yazarın "gölge" ile yaptığı kelime oyununa sadık kalmak adına, yalnızca başlıkta bu ifadeyi tercih ettik (çev. notu).

“Mevcut tartışmalara rağmen bugün elde bulunan belgeler ve bilgiler ışığında, gölge oyununun Asya’dan (Cava, Hindistan veya Çin) çıktığı ve buradan Batı’ya yayıldığı görüşü daha güçlü görünmektedir” (Öncü, 2011, 112).

Metin And’ın, Cousinier’e dayanarak aktardığı görüşlere paralel bizimde Rosier’den naklettiğimiz görüşler birlikte düşünülürse: Gölge oyunu dünyanın herhangi bir ülkesinde bir başka ülkeden önce veya sonra ortaya konulmuş olabilir; ancak diğer ülkeler bu öncü ülkenin kültürü ile gelenekleriyle ilgili değilse ya da tanışmıyorsa, daha sonrakiler kopyacı sayamaz. İşin önemli tarafı ise benzer oyun keyfini, aynı eğlence heyecanını değişik memleketlerde yaşayan insanların bu türden çalışma ve faaliyetlerini beraber incelemeli ve her ikisini de hadisenin öncüsü ya da ortaya çıkarıcı diye kabul etmek gerekir (Sakaoğlu, 2003, 15).

Dünyada gölge oyununun kaynağı ve birbirleriyle olan ilişkileri üzerine kapsamlı bir makale yayımlayan Chen, gölge oyunu üzerine çalışan araştırmacıların yaptıkları çalışmaları neticelendirmeyip, gölge oyununun değişik yerlerdeki kaynağına ve geçirdiği değişikliklere göre teoriler üretmişlerdir diyerek, Sakaoğlu’nun yukarıda paylaştığımız görüşlerine paralel, tüm dünyayı, özellikle de oyunun kökenini oluşturan doğunun bütün bölgelerini içine alan kapsamlı bir çalışmanın henüz yapılamadığına vurgu yapar:

(...) teoriler geliştirilmiş ve merakımızı kısmen tatmin etmeye yetecek kadar delil toplanabilmiştir. Araştırmacılar genel olarak gölge tiyatrosunun Asya’dan, yani Hindistan, Endonezya, Orta Asya³ ya da Çin’den çıktığına hem fikirdir (Chen, 2003, 1).

Nureddin Sevin de oyunun kökeni ile ilgili, Georg Jacob’a dayanarak, gölge oyununun çıkış noktasının Çin olduğunu kabul eder. Jacob’a (1925) göre gölge oyunu Çin vasıtasıyla dünyaya yayılmıştır.

Nureddin Sevin bu görüşe değindikten sonra ilerde rivayetler kısmında bahsedeceğimiz “Wu hikayesinin” oyunun çıkış noktası olamayacağını ama perde

³ İlk araştırmaların çoğunda es geçilen Orta Asya adına, daha ayrıntılı olarak son dönem çalışmalarda rastlarız. Gölge oyununun çıkış noktaları tarif edilirken kıtanın kalbi, Orta Asya’nın dikkate alınmaması, bir nevi acele etmek, ya da o geniş bölgede araştırma yapmanın meşakkatinden dolayı olmuştur diyebiliriz.

gerisinden ışık vasıtasıyla tasvir yansıtmayı, teknik olarak Türklerin, Çinlilerden almış olma ihtimalinin yüksek olduğunu söyler:

Genellikle kaynağın Çin'e bağlanması ve inceleme alanı olarak Çin'in seçilmesi ile ilgili olarak ise batılı araştırmacıların, uzun medeniyet hayatını, yazıları, gelenekleri, sanatları ve dinleriyle, zamanın yıpratmalarından uzak, deforme olmadan ayakta kalan bir uygarlık olan Çin'i incelemeyi kestirme yol saymalarındır (Sevin, 1968, 4-5).

Sakaoğlu, çalışmalardaki kaynak ülkeleri ve bulunduğu bölgeleri bir değerlendirme sonrasında aşağıdaki gibi sıralar:

- a- Uzakdoğu Asya'dan, Çin, Japonya ve Tayvan
- b- Güneydoğu Asya'dan Tayland, Kamboçya, Laos, Malezya, Endonezya (Cava ve Bali adaları)
- c- Güney Asya'dan, Hindistan ve Sri Lanka olduğu görülür (Sakaoğlu, 2003, 14).

Araştırmaların sonuç olarak varsayımlarla da olsa kesinleşmiş bir kanıt sunamadığı görülür. Bu bağlamda oyunun kaynağına dair yapılan araştırmalarda özellikle ilk üç sırada öne çıkan, Çin, Hindistan ve Endonezya'ya bağlı olan adalardan Cava'yı değerlendireceğiz.

Yukarıda Sakaoğlu'nun yapılan ilk dönem araştırmaları referans alarak, köken ülkeler değerlendirmesinde, sıralamada değinmediği Orta Asya bağlantısı üzerine de yoğunlaşarak, bu üç bölgeden farklı olarak geliştirilen yeni tezlerle dolaylı da olsa gölge oyununun Orta Asya Türkleri ile olan ilintisi üstüne yapılan çalışmaları da dikkate alarak değerlendireceğiz.

1.2.1. Uzakdoğu Asya Rivayeti (Çin)

Günümüzde gölge oyununun gelenekselliğini yitirmeden, orijinal haliyle Çin ve Endonezya'da (Cava-Bali) gelişerek devam ettiğini söyleyen Chen, oyunun kaynağı olma yolunda ise yeterli güvenilir bilgi ve arkeolojik belgeden yoksun olduğuna da dikkat çeker. "Bir Çinli olarak oyunun kaynağını Çin olarak görmek" istediğini ama bu konuda yeterli kanıt olmadığını ifade eden Chen, çalışmasında dip not olarak

oyunun kaynağını Çin olarak gösteren araştırmacıların kabarik listesinden önemli birkaç isim verir ve bu bilim insanlarının ortaya koyduğu teorinin günümüzde geçersiz olduğunu yazar:

“(..) Çin’de 10. yüzyıla kadar bu sahne sanatının somut bir kanıtına rastlanmaz, bu Endonezya’da gölge tiyatrosunun ilk olarak bahsinin geçtiği tarihten daha sonradır, (Chen, 2003, 1-2).

Dünyada yapılan ilk araştırmalarda kabul gören Çin’in köken olma teorisi, camın icat edilmediği eski devirlere dayandırılarak ilişkilendirilmiştir.

Daha camın icat edilmediği dönemlerde, Çinliler evlerinin pencerelerine kâğıt yapıştırırlarmış. (...) Akşam olup da evin içi aydınlatılınca, dışarıdan, evdekilerin hareketlerine bağlı olan bir takım ışık-gölge oyunları görülür olmuştur. (...) İşte bu olaydan ilham alan sanatkarlarda bu oyunu ortaya koymuşlardır (Gerçek, 1942, 45).



Resim 1. Çin Gölge oyunu Tasviri (Hayali Nevzat Çiftçi yapımı, 2010)

Oyunun menşeinin Çin olması bakımında şu sonuç bizce, oldukça iddialıdır. (...) pencereler kâğıt vasıtasıyla kapatıldığından, içerisi aydınlatılınca evdekilerin yansıyan gölgeleri ile izlenen hareketlere dayalı olarak hayal oyunu fikri doğmuştur.

Lafver, Grube'nin bir eserine yazdığı sunum yazısında bu durumu öne sürmüştür (Bavyera Akademisi, 1915, akt. Hınçer, 1959, 1931).

Georg Jacob (1925) Çin pencerelerinden aldığı ilhamla oyunun kökenini Çin'e bağlar ki bu doğru yol olarak görülebilir. Wu hikayesinden önce bunun gerçekleşmesi gerektiğine dikkat çekilmelidir. "Ombre Chinoise ve Chinese Shadow" diye bilinen eski dönemlerde Çin'de oynatılan oyunlarda figürler, ışıklı perde arkasından hareket eden siyah gölgelerdir. Bizim gölge oyunumuzla ilgisi ancak ışık önünde ve yarı şeffaf perde arkasından oynatılmalarından ibarettir. Bütün bu teknikle ilgili varsayımlar dış görünüşe göre verilen hükümlerdir (akt. Sevin, 1968, 4).

Gölge oyunun çıkışı ile ilgili olarak Çin rivayetine benzer alternatif bir görüş de Adolphe Thalasso tarafından ortaya atılmıştır.

Gölge oyununun icadı ile ilgili olarak Adolphe Thalasso⁴ ise, Türklerin çadırlarının bu açıdan önem kazandığını vurgular. Çadırların içi aydınlanınca, dışarıdan fark edilen görüntülerden ilham alınarak gölge oyununun bulunduğu yönünde görüş bildirir (Töre, 2009, 2190).

Oyun tekniğinin ilk çıkışı ile ilgili farklı rivayetler iddia edilse de oyunun ortaya çıkışıyla ilişkilendirilen Çin öyküsü, öldükten sonra yaşatılma hadisesinin benzeri olarak Karagöz rivayetiyle⁵ benzerlik taşımaktadır.

Cevdet Kudret'in Jacob'a dayanarak verdiği bilgiye göre ise, oyun doğuya aittir ve ilk olarak Çin'de görülmüştür. Çin kaynaklı olmasına kanıt olarak da bu oyunun ortaya çıkış hikayesi gösterilir:

İmparator Wu (hük. M.Ö. 140-87) çok sevdiği eşinin ölümüyle büyük üzüntülerle, içine kapanır. Şav-Wöng adlı bir Çinli sanatkar imparatorun bu durumdan kurtulması, üzüntülerinin hafiflemesi için ölen kadının hayalini perde gerisinden gösterebileceğini söyler. Sarayın bir odasında iki duvar arasına gerdirdiği beyaz bir bezin arkasından ışık yakarak, kadının gölgesini perdeye yansıtır. Ve bu görüntüyü

⁴ Adolphe Thalasso, Moliere en Turquie, étude sur le theatre de Karagöz, Paris, 1888, akt. Töre, 2190.

⁵ "Ölümleriyle bir hicran yaratan insanların hayallerini perdeye aksettirmek suretiyle yaşatma hadisesinin ikinci rivayeti doğrudan doğruya Karagöz adlı oyunun doğuşunu anlatan Türk rivayetidir" (Banarlı, 1969, 2).

kadının hayali olarak imparatora sunar. M.Ö. 121 ile M.S. XI. yy. da yazıldığı söylenen bir ansiklopedide bu olaydan söz edilir ve o çağda deri tasvirlerle pazar yerlerinde gölge oyunu oynatıldığı da vurgulanır (Jacob, 1925, 8 akt. Kudret, 2004, 9).

Burton Watson Çin rivayetiyle alakalı olan kaynaktan çevirdiği orijinal hikâyeyi, Han-shu'nun 97. cildinin A ve B bölümlerinden aktarır.

Shao-weng adında Ch'i'li bir büyücü, bir gece fenerler yakıp çevresine perdeler gerdi, adak olarak şarap ve et sundu. Sonra imparatoru başka bir perdenin arkasına yerleştirip, gösteriyi uzaktan izletti. İmparator, Li'ye benzeyen çok güzel bir kadının perdelerin arasında dolaştığını, oturduğunu, sonra tekrar kalkıp yürüdüğünü görebiliyordu (Watson, 1974, 249).

Avrupalılar tarafından Çin Gölge oyunları adı altında tanıtılarak köken ülke addedilen Çin görüşüne Siyavuşgil, tarihi itibarıyla karşı çıkmaktadır:

Çin'de gölge oyununun, Hindistan ve Cava'dan da sonra ortaya çıktığı muhakkaktır. Farklı kaynaklar incelendiğinde özellikle de Çin'in bu alanda öncü olarak gösterilemeyeceğini kabul ederiz (Siyavuşgil, 1941, 23).

Çin'in gölge oyununda kaynak ülke olması ile ilgili görüşe Metin And'ın da bakışı olumsuzdur:

“Çin gölge oyununun ise kesinlikle saptanabilen başlangıcının çok daha yakın tarihli olması” sebebiyle öncü ülke olarak kabul edemeyiz (And, 1977, 17).

Çin'de yaygın olan görüşe göre M.Ö. II. yüzyıla yapılan atıfla oyunun menşei belirlenmeye çalışılır ki bu atıfta aynı ölçüde şaibelidir diyerek görüşün inandırıcılığı olmadığını savunan Chen, Çin rivayetinin ve buna bağlı olarak da oyunun çıkışıyla ilgili verilen tarihin de geçersiz olduğunu iddia eder:

Bir gölge oyunu seyretmiş her izleyici çok iyi bilir ki Tao'cu büyücü (Sav-Wöng) ruhlarla iletişiminde ne kadar becerikli olursa olsun, iki boyutlu tasvir kullanarak ve onun gölgesini perdeye yansıtarak, imparatoru kandırması mümkün değildir. Çoğu araştırmacının bu hikâyeye yapılan göndermeyi doğru kabul etmesinin yegâne sebebi Song Hanedanı'ndan (960-1280) bir bilge olan Gao Cheng (yak. 1080) tarafından ortaya atılması ve bundan dolayı da bilgeye dayanılarak çok kere tekrar edilmiş olmasıdır. “Shiwu Jiyuan” (Şeylerin Kökeni) adlı yazmasında Gao, Li hikayesini kendi

düşüncesiyle tasvir ederek aktarmış ve “gölge oyunu buradan çıktı” diye de eklemiştir. Gao aynı zamanda, “gölge oyunları o zamandan sonra hanedanlıklarda görülmemiştir” (Gao, 1975)⁶, “*Lidai wusuojian*” diye belirtse de araştırmacılar bu son cümleyi görmemezlikten gelmişlerdir. Bu yok sayış, çoğu kişinin işine gelmiştir (Chen, 2003, 3-4).



Resim 2. Çin Gölge oyunu tasvirleri (Hayali Nevzat Çiftçi Yapımı, 2010)

Çin ile ilgili fikirleri karşılaştırmalı olarak ele alan Sakaoğlu, Siyavuşgil’in Çin’in öncülüğüne kararsızlıkla da olsa hayır dediğini ama And’ın ifadesinin kesin olduğunu belirtir:

And ve Siyavuşgil gibi birçok yabancı bilim adamı da gölge oyunun kaynağının Çin olamayacağı üstüne görüş bildirmektedirler. Çin’in kaynak ülke olamayacağı kesinlikle vurgulanarak söylene de henüz ulaşılamamış kaynakların dilimize kazandırılmasıyla konu zaman içerisinde daha da açıklığa kavuşacaktır (Sakaoğlu, 2003, 17).

⁶ Cheng Gao, “*Yingxi*” (Gölge Tiyatrosu) *Shiwu jiyuan jilei* (Çeşitli Konular Üzerine Kaynaklar Hülasası) içinde, c. 9, tekrar basım, Song Hanedanı, Taipei, Xinxing shuju, 1975.

1.2.2. Güney Asya Rivayeti (Hindistan)

Jean Przyluski, Hindistan'ın gölge oyunu ile bağlantısı olması bakımından özellikle mağaralara vurgu yaparak ilişki kurmaya çalışmıştır:

Dini ayinlerin yapıldığı kutsal mekanlar olarak tanımlanan mağaralarda toplanan insanlar, ilk gölge oyunlarını da buralarda seyretmişlerdir. Platon'un *Devlet*'inde bahsettiği mağara alegorisi ile Yunanistan, yine Hindistan'da bir mağarada M.Ö. II. yüzyıla ait yazıtlarla da Hindistan'ın köken ilişkisi olması muhtemeldir. Kukla ve gölge tekniğinin birlikte kullanıldığı Cava gölge oyunu Wayang ile de mağara alegorisi karşılaştırması yapılıncaya bir benzerlik kurmak olası görülmektedir (Przyluski, 1941, 83-91).

Platon'un *Devlet* adlı yapıtındaki mağara alegorisinin⁷ içerikte farklı olduğuna değinen Mehmet Özbek, ışık nesnelere üzerinden geçerken farklı ton ve katmanlarda yansımalarıyla var olan gölge kavramı Platon'un mağara alegorisinden, Jung'un⁸ benlik ile ilişkilendirdiği arketipe kadar yalnızca felsefe ve psikoloji temelli değil sanatın görsel bir ögesi olarak da varlık bulmaktadır. Kimsenin kimseyi görmeden, birbirlerine paralel zincirlenmiş bir halde oturmuş ve sadece karşılarındaki duvara bakmak zorunda bırakılan insanlardan bahsedildiğini anlarız:

Bu insanlar girişe arkalarını dönerek oturmaktadırlar. Onların arkasında da yüksekçe bir konumda yanan ateş ve oradan duvara yansıyan ışık vardır. Işıklı oturanlar arasında da kuklacıların oyun oynattıkları alçaklıkta bir duvar bulunmaktadır. Burada Platon, ateşin ışığıyla arkadan yansıyan gölgeleri seyreden mahkumları, kendilerinin ve çevrenin asıl modeli gibi algılayacaklarının altını çizmektedir. Platon, özellikle alçak olan duvar görüntüsünü kukla oyuncularının seyredenlerle aralarındaki duvar olarak betimler. Alegoriyle oturanlardan biri o mekândan kaçarak dışarıyla tanışır. Dışarıda gördükleriyle yüzleştğinde karşılaşacağı asal gerçeklik ile seyretmeye

⁷ Platon, **Devlet**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Çev. Sebahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, 38. Basım, 2019, İstanbul, s. 231.

⁸ Jung'a göre gölge, egoya biçim veren, potansiyel olarak bulundurduğumuz kötülüğün bir diğer yüzüdür. Yılan, ejderha, canavarlar, şeytanlar gölgenin sembolleri olarak belirtilmektedir. Hayvani içgüdülere ev sahipliği yapan gölge arketipi reddedildiği takdirde kişi kendine ait gölgeyi başka insanlar üzerinden tanımlamaya çalışır. (Ukray, 2016, ss. 126-154) akt. Özbek, 2019.

mahkûm edildiği gölgeler arasında kurduğu ilişkiyi, ontolojik yönden sorgulamasını sağlayacaktır (Özbek, 2019, 40).

Hint destanı Mahabharata'da Hindistan'ın en gözde eğlencelerinin başında sayılan gölge ve kukla oyunlarına gönderme yapılır. Hint destanında tanrılar ve naipleri tarafından murakabe altında olan insanlar ile oynatıcının elleriyle kontrol edilen ve devinen ahşap bebeklerin örneksendiği fazla sayıda dizeye rastlarız (Sampa, 2005, 14 akt. Daştan, 2018, 28).



Resim 3. Ramayana Destanı, Prens Rama (Hayali Nevzat Çiftçi Yapımı, 2011).

Mağara alegorisinde, içeride bulunan insanların ve gördüklerinin, bildiğimiz gölge oyunuyla ilişkisinin olmadığı yönünde birçok araştırmacının kanaatinin ortak olduğu görülür.

“Tüm algıların aldatıcılığına dair bir benzetme olarak bu anlatımı, Antik Yunan'da gölge oyununun temsili gibi kabul etmek pek mümkün değildir.” Aynı şekilde Hindistan'da bir mağaranın da Jacob tarafından incelendikten sonra gölge oyunu izlenmiş bir mekâna benzediğine dair bir iddia öne sürülür. Jacob'un bahsettiği mağarada inceleme yapan Richard Pischel ise, ayrıntıları çoğaltarak, oyun oynanması

için kurulan perdeyi sabitleyecek bulgular olarak, girişte açılan delikleri göstermişse de mağaranın gölge oyunu oynanmış mekân olarak kullanıldığı hipotezi, şaibeli ve “kanıtların zorlanarak yorumlanmasına” dayandırılır (Chen, 2003, 2-3).

İncelemeciler “Chayantaka” sözcüğüne yükledikleri anlam ile Hindistan gölge oyununun varlığını çok eskiye götürmeye çalışmışlardır.

Sylvain Levi, “Bu ad karanlıktır; daha çok karmaşık “chayantaka” sözcüğü için dil bilim kuralları zorlanırsa, “dramın gölgesi” diye açıklanabilir. Buna yakın bir açıklama da “gölge durumunda dram” olabilir. Bir başka deyişle dramın gölgesi ya da yarım dram olarak çevrilebilir” (Levi, 1890, 241 akt. And, 1977, 124).

Belki konu olarak Hint destanlarının izleri görülecektir, ancak adalara geçen destanın konusu mudur, yoksa bizzat kendisi midir? Mutlaka bu konuda da araştırmacılar arasında farklı görüşler ileri sürülecektir (Sakaoğlu, 2003, 18).

And, “Bu arada Hindistan’daki gölge oyunu üzerine kaynakların çok karanlık ve çelişkili görünümü” ifadesiyle, benzer tartışmaların Karagöz içinde yapıldığını vurgular (And, 1977, 17).

1.2.3. Güneydoğu Asya Rivayeti Endonezya (Cava)

Günümüzde değişik büyüklükte birçok adadan meydana gelen Endonezya’nın oldukça büyük adalarından biri olan Cava, gölge oyununun çıktığı yer olarak son dönem yapılan çalışmalarda ilgiyi üzerine çekmektedir.

1897 yılında G.A.J. Hazeu tarafından bilim dünyasına sunulan görüşe göre “wayang kulit” adı verilen gölge oyunu Cava’dan çıkmıştır. Hazeu, bu görüşüne dayanak olarak ise oyunla ilgili terimlerin büyük bir bölümünün eski Cava dilinden alınma olduğunu savunur. Cava da oynanan oyunların eskiliği M.Ö. 1000’e kadar gitmektedir; Wayang kulit yerli bir Cava sanatıdır⁹ (And, 1977, 15).

⁹ Wayang en geniş anlamda; dramatik gösteri manasında çeşitlenerek kullanılır: *Wayang kulit* (deriden oyulmuş, yassı kuklalarla oynanan oyun), *Wayang klitik* (yassı, deri kolu tahta kuklalarla oynanan oyun), *Wayang gölek* (üç boyutlu, kostümlü tahta kukla), *Wayang topenk* (maskelerle yapılan dramatik dans), *Wayang wong* (Dramatik dans), *Wayang peteng* (Bali de gece oynatılan gölge oyunu), *Wayang lemah* (Bali de gündüz oynatılan gölge oyunu) Soedarsono, “Wayang Kulit:

Günümüz Endonezya (Cava) tiyatrosu, gölge oyununun Hindistan’da kalan izlerine göre daha zengin, ayrıntılı ve yetkin olduğu yönündedir. Bu sonuca göre de kaynak Hindistan değil Endonezya olarak kabul edilebilir. Cava gölge oyunu, müziğin kullanımından dramatik yapısına en yegâne teatral biçimlerden biridir (Keeler, 1987, Brandon 1993’ ten akt. Chen, 2003, 11-12).



Resim 4. Wayang Kulit Tasviri. (Hayali Nevzat Çiftçi Yapımı, 2011)

Doğu ve batı edebiyatında yer alan birçok konunun ülkemize asıl şekliyle gelip daha sonra başka şekillere sokulmuştur. Hindistan’dan destan olarak giden motifin Cava’da, yani geldiği yerden daha önce gölge oyununa dönüştürülmesi olasıdır. Oyun şüphesiz ki Asya kıtasından çıkmıştır. Ancak yukarıda değindiğimiz üç ülke arasında, hangisi olduğuna dair kesin bir şey söylemek için biraz daha beklemeliyiz (Sakaoğlu, 2003, 19).

Karagöz bölümünde etraflıca değinilecek olan benzerlik ve etkileşimlerle ilintili olarak, Cava ile Türk gölge oyunu arasındaki benzerliklerle, Hindistan ve Mısır gölge oyunu arasındaki benzerliğe değineceğiz.

A Javanese Shadow Theater in India” East Asian Cultural studies XV, n.1-4, 1976, 87-96).akt. Chen, 2003, 12.

Endonezya (Cava-Bali) gölge oyunu için Çin veya Hindistan'ın köken olarak gösterilmesiyle ilgili yapılan tartışmalar sürecinde hatta yeterli derecede inceleme yapılmaksızın, bazı bilim adamlarınca da acele edilerek, sağlam kanıtlara dayanmayan acele alınmış kararlar olsa da bu kararlardan kaçınmış araştırmacıların olduğunu görürüz. (And, 1968).

Georg Jacob'un Cava gölge oyunu ile ilgili yaptığı tespitlerde pek ilinti kurmasa da Karagöz gölge oyunu ile Wayang Kulit oyununda ortak noktanın çok olduğu görülür.

“Jacob bize, Cava edebiyatında, insanların ve tabiatın Wayang tasvirlerine benzetildiğini, âlemin bir Wayang sahnesine kıyas edildiğini öğretir” (Siyavuşgil, 1941, 23-24).

Jacob, (1925) Cava oyun yapısıyla ilgili yaptığı tarifte, Karagöz oyununda da Şeyh Kûşteri'nin, perdeyi dünyaya, tasvirleri insanlara, ışığı da ruha benzeterek, talebelerine sunduğu perde-ışık anlatısıyla benzeşmesi yanında, And'ın tespitlerinden hareketle Cava oyunu ile Türk gölge oyunu içeriğindeki birçok benzer özelliklere de dikkatimizi çeker:

Endonezya (Cava) gölge oyunu ustası *dalang* ile Türk *hayali*'yi, gösteriyi baştan sona yöneterek oynatan özelliklerinin yanı sıra animizm ve sufizme göndermeleri olan dini sesleniş ile oyuna başlamaları yönünden ilişkilendirebiliriz. Bu karşılaştırmalara oyunun içeriğinde de rastlarız. Cava'daki gibi Türk gölge oyununda da her karakterin perdeye gelirken kendi tanındığı müziği ile çıkması adeti iki oyun arasındaki benzerliklere bir başka kanıttır (And, 1987, 30-31).

Türk ve Cava gölge oyununun çıkış itibarıyla benzeşmesi, Türklerin gölge oyununu Orta Asya'daki Budizm ve Şamanizm dönemlerinde, eğlenmeden daha çok dini ve ahlaki terbiye için kullandığına kanıt olarak gösteren Nureddin Sevin, oyunun çıkışı ile ilgili, eski Şamanların ayin sırasında ölmüş akrabalarını veya atalarının ruhunu öbür dünyadan bu dünyaya, yaşayan nesilleri ile buluşturma geleneği, bir zaman sonra perdeden yansıtılmıştır diyerek Cava oyunlarına gönderme yapar:

“Wayang Kullit” gölge oyununun orijinal halinin 500 yıl önce terk edildiğini, günümüzde ise ruhların gölgesi olarak kabul edilen suretlerin, Türk gölge oyunundaki

gibi geriden aydınlatma yolu ile bir beyaz perde de oynatıldığına tanık oluyoruz. Dalangın büyük bir yetenek, büyük bir sanatçı olması yanında, ruhani anlatıları ve ahlaki öğütleriyle de iyi bir öğretmen olduğu apaçıktır. Asıl dikkat çekici olan ise onun yetişmesiyle ilgilidir, Dalang, gerçek bir Türk hayalisi gibi yıllarca eğitim alması, bir nevi usta çırak ilişkisine dayandırılarak eğitilmesi sonucunda ustalaşır. Maharetinin yanında derin bir bilgiye sahibi olması şartı, onu halktan ayıran Şamanist özellikler taşımasıyla ilişkilidir. Canlandırmada ki illüzyonu, akılda kalan esprileri, daha da önemlisi bütün olan biteni doğallığıyla perdeye yansıtması en mühim özelliğidir (Sevin, 1968, 11-12).

“Mesela Cava’da halk, mevzularını dini menkıbelerden veya epopelerden almış ve tıpkı eski destan şairleri gibi, milli kahramanlık hikayelerini daima tazeleyen bu oyunları büyük bir huşu içinde seyreder. Dalang’lar yani Cava hayalbazları, Türk *şaman*’ları veya İslam âlemindeki *derviş*’ler gibi, umumun hürmetine mazhardırlar (Siyavuşgil, 1941, 31).

Dolaylı olarak Türk gölge oyununun olası atası gösterilmeyen çalışılan Mısır gölge oyununun, Cava’dan etkilenmiş veya etkilemiş olabileceğinin yanında, Mısır ile Hint gölge oyunları arasında bir bağ olması da benzerliklerinin çokluğu itibarıyla olası görülmektedir.

Teknik yapı itibarıyla incelendiğinde Karagöz ve wayang oyunlarındaki tasvirlerin birer gölge olarak perdede varlık gösterebilmelerinin yegâne kaynağı ışıktır. Oyunda ışık, salt teknik bir düzeye indirgenemeyecek derecede çok önemli bir öğedir. Işıktan felsefi ve tinsel anlamda yararlanmak iki oyunun da temelini oluşturur. Her iki oyunda da performatif birer icra olarak mizah, toplumsal yaşam, sosyal statüler, iyi ile kötünün ayrımı gibi unsurlarda hayal perdesi vasıtasıyla hayata karışan, bütün bunları gerçeküstü bir biçimde estetize ederek seyirciye sorgulatan birer halk seyirlik oyunudur. Oyun toplumdaki sosyal katmanları ve inanç dizgesini hayali ile dalang’ın ortaya koyduğu doğaçlama kurmaca hikâyeler, tarihî olaylar ya da halk söylenceleriyle gösterir. Karagöz’de mizah unsuru Wayang Kulit’e göre fasıl dışında da barındırdığı görülmektedir (Özbek, 2019, 60).

Yukarıda aktardığımız görüşlerden de anlaşılacağı üzere gölge oyunu farklı ülkelerde farklı zamanlarda ortaya çıkmış olsa bile dolaylı, dolaysız etkilenmelerle

benzeştiği görülür. Yapılan bu araştırmalarda varılan neticeler ve değerlendirmelerin, ilk ağ kaynaklarından örneklerde verildiği gibi Asya'nın birçok bölgesi köken olarak kabul edilebilir derecededir. And, Orta Asya'nın özellikle de Türklerin, gölge oyunu ile ilişkisi olmadığını savunurken, bilhassa kukla ile gölge oyununun karıştırıldığına vurgu yapar ve yanılđının buradan kaynaklandığını savunur:

Bazı araştırmacılar gölge oyununun kaynağını Orta Asya göstererek, oyunun Anadolu'ya gelişinin de İnan üzerinden olduğunu savunur. Ne Orta Asya'da nede İnan'da gölge oyununun olduğuna dair bir argüman bulunmamaktadır (And, 1977, 240).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKLERDE ÇADIR HAYAL

2.1.Türkistan’da Yapılan İncelemeler

Gölge oyununu İslam âlemine tanıtan ve gelişmesini sağlayanların Orta Asya Türkleri olduğunu Martijn Theodoor Houtsma tarafından yayınlanan Türkçe- Arapça bir sözlüğe dayanarak açıklayan Sabri Esat Siyavuşgil: “Houtsma’da¹⁰ *Kogurcak*, *kavurcak*, *kabarcuk* kelimelerinin karşılığını, hayal oyunu manasında kullanır” diye verdikten sonra ikinci örnek olarak ise, Pawet de Courteille’de¹¹ *kavurcak* kelimesine, çocuk oyuncağı bebekler, Çin gölgeleri oynatanların perde arkasından gösterdikleri suretler, *kavurcagi*, Çin gölgesi oynatana derler, manasını verir:

Orta Asya Türk söyleyişinde zaman içinde değişerek, *kolkurçak* şekliyle, dar anlamda ipli kukla içinde kullanıldığını, hayal oyunlarının ise *çadır hayal* adıyla günümüzde de devam etmekte olduğunu Samayloviç’in (1929) yayınladığı bir risaleye dayanarak açıklar (Siyavuşgil, 1941, 26).

“Gölge oyununun Çin’den çıktığını ileri süren George Jacob; bu oyunun, önce Moğollar’a oradan da “*kolkorçak*” adıyla Türklere mâl olduğuna işaret eder” (Gökyay, 1938, akt. Töre, 2009, 2191).

Çin Tarihi üstüne çalışmalarıyla bilenen ve bu alanda bir eser yazan Wolfrom Eberhard, Çin kültür tarihini incelerken, bugün Tonguzların ataları ile Sibiry’a’daki bir boyun karışmasıyla meydana gelen topluluğun Çin’e ilk kültürü getirerek, onlara avcılık ve ziraat, çanak-çömlek yapımını öğrettiklerini vurgular:

“Güney Çin’e ilk kültürü getirenler proto Moğollardır. Batı Çin’e ilk kültürü getirenlerin de bugünkü Türklerin ataları olduklarına şüphe yoktur” (Eberhad, 1947, 16-17 akt. Sevensil, 1959, 18).

¹⁰ M.Th. Houtsma, Eine Türkische – Arabisches Glossar, Leiden, 1847.

¹¹ Pawet de Courteille, Dictionnaire Turc-Oriental, Paris, 1870.

Çinlilerle Türklerin tarih öncesi ilişkilerine bakıldığında ortaya çıkan tablonun bulanık olduğu görülse de Eberhard'ın yazdıklarından hareketle, Sevengil'in tespitleri, aslında ilişkilerin daha ileri boyutta olduğunu gösterir:

Çinlilerle Türklerin tarihte çok kere karşılaşmış, karışıklarını hatta uzun seneler Çin'in Türk hükümdarlar tarafından yönetildiğini kayıtlardan biliyoruz¹² (Sevengil, 1959, 17).

Jacob "Türklerde Karagöz" adlı eserinde "kabarçuk" sözcüğünün karşılığını "gölge oyunu" olarak Houtsma (Leiden, 1894) tarafından yayımlanan Mısır menşeli bir Leiden elyazması sözlüğe dayanarak açıklar ve bunun da gölge oyunu anlamına geldiğine kanıt olarak sunar:

"Kabarçuk "kabartschuk" kelimesi hala bugün de Türkistan'da aynı anlamdaki kavurdschak yahut koyurtschak isimleri ile yaşamaktadır" (Jacob, 1938).

"Gölge oyunu, "kolkorçak" adıyla, özel manaya sahip olarak günümüzde Türkistan da mevcut olarak kullanılır" (Gerçek, 2021, 48).

Türklerin gölge oyunu ile ilişkisi, daha çok olayları değerlendirerek değil tarih sırasına bağlı olarak ele alınarak irdelenmeli. Araştırmaya da günümüzde Türkistan adını verdiğimiz coğrafyadan başlamak gerekir. Türk gölge oyunu araştırmalarını başlatan ilk bilim insanı olan Jacob'u şiddetli bir dille eleştiren And'ın, üstünde durduğu, "kolkorçak" kelimesidir. And'a göre bu kelime anlamı dışında kullanılarak sonuca gidilmeye çalışılmıştır (Sakaoğlu, 2003, 23).

"Karagöz oyunu, kuklanın çadır hayal halinde perdeye aksettirilmesinden ibarettir" (Gazimihal, 1959, 1926).

Eski eserler incelendiğinde "hayal" kelimesinin karşılığı olarak "mücessem şekil" anlamının olduğunu da görürüz. Bu da genellikle hem kukla oyunu hem de gölge

¹² Özellikle Hitay diye de anılan Kuzey Çin, tarihin ilk dönemlerinden beri Türklerin kalabalık nüfuslar halinde uzun zamanlar yaşadığı bir mınıktadır. Çin'de hükümdarlık yapan ilk üç sülâlenin kurucuları da Türklerdir. Bu hanedanların M.Ö. 2202 yılından, M.S. 250 yılına dek yönetimde olduklarını, Çin'deki ilk tiyatro çalışmalarının yapıldığına dair kaynaklarında onlar zamanına (M.Ö. 1140) ait olduğunu söyleyebiliriz (Sevengil, 1959, 17).

oyunu için kullanılır. Ayrıca bu yazmalarda gölge oyunları için “zıll-i hayal: hayalin gölgesi” deyimini de kullanılmaktadır. Hayal kelimesinin “gölge oyunu” manasında kullanılması ise çok sonradandır (Kudret, 2004, 10-11).

Kavurcak, Kolkorçak ve türevi kelimeler ile ilgili savlar incelendiğinde çok karışık gibi görünse de Orta Asya gibi geniş bir coğrafyada kullanılan lehçelerin çeşitliliği ile buna bağlı olarak kullanımının yanında dile ve geleneğe yabancı araştırmacıların yorumuyla dahada karışmış olabileceğini düşünebiliriz.

Bu çalışmaların bilimsellik açısından bir kanaat oluşturması için araştırmacılar tarafından aceleyle yorumlanmaması gerektiğini yazan Sakaoğlu'nun yukarıda verdiğimiz saptamasında değindiği görüşün önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır:

“Türkistan’da yapılacak geniş bir araştırma yeni bulguları da bilim dünyasına kazandıracaktır” (Sakaoğlu, 2003, 23).

2.2. Kolkorçak – Kavurcak Deyimleri Üzerine

1890 yılında Sir James William Redhouse tarafından yapılan ilk baskısı, Kitab-ı Maani-i Lehce li-Ceyms Redhaus el-İngilizî (A Turkish and English Lexicon) isimli sözlükte “ayazıl” kelimesi gölge oyunu anlamında yer alırken, kelimenin Osmanlı Türkçesiyle yazılan kısmına bakıldığında, “ayazıl” veya “hayazıl”, gölge oyunu anlamına gelen “hayal-i zıll” sözcüğünün kısaltılmış hali olduğu ortaya çıkar.

“Korçak” yarım heykel manasında da kullanıldığına göre bu heykeller kutsal kişilere aittir ve dini ayinlerde kullanılmıştır. Muhtelif sözcükleri toparlarsak aradaki farkın iki sebebi vardır. Birincisi çeşitli Türk ağızları ve onların söyleniş farkı, ikincisi ise yazının birkaç türlü okunmasıdır. Bazı Türk lehçelerinde “b” ünsüzünün “v” yerine geçmesi nedeniyle “kvrck” “kbrck” olur. “Var’ın “bar” olması gibi. Ayrıca Arap harfleriyle yazılan eski Türkçe harflerde sesliler pek kullanılmazdı. Örneğin, Kabarcuk: Kbrck olarak yazılırdı. Kelimeyi kulaktan duymayan yukarıdaki gibi farklı şekillerde okuyabilirdi. Kanaatimce yazılan sözcüklerin hepsi aynıdır ve farklı kişiler tarafından, farklı okunmalar dolayısıyla ayrı ayrı yazılmışlardır (Sevin, 1968, 10).

Sakaoğlu eserinde, *kolkorçak*, *kavurcak* türevi kelimeleri bir düzen içinde vererek, anlamların uzun zaman içinde değişebileceğine ve geniş bir coğrafyada konuşulan lehçelere bağlı olarak da farklı anlamlar içermesinin doğal olabileceğini vurgular:

And'ın gittiği Türk yurtlarında *kavurcak*'ın anlamı "kukla" olabilir. Ancak yıllar hatta yüzyıllar içinde kelime anlam itibarıyla zenginliğe kavuşarak gölge oyunu anlamında da kullanılmış olabilir. Kelimelerin uzun hayat dönemleri içinde anlamının değişebileceği kaçınılmaz bir gerçektir. Bu durum sözcüklerin çok uzun hayat dönemleriyle ilgilidir. Örnek olarak yavuz, yosma, serbest, sözcüklerinin dünkü anlamları ile bugünkü anlamları arasında tam tersi bir değişiklik vardır. Başka bir örnekte Farsça "pîş" kelimesi "pişrev/peşrev" söyleyişinde "ön" "peşimden gel" söyleyişinde "arka" anlamına gelir. Geniş Türk dünyasında bir sözcüğü tek bir anlama hapsetmeden zaman içinde yeni anlamlar kazanabileceğini de göz önünde bulundurarak değerlendirmeliyiz (Sakaoğlu, 2003, 25).

Sakaoğlu'nun yaptığı değerlendirmeye benzer bir tespitin Chen tarafından yapıldığını görürüz. Chen'in, Sevin'i destekleyen açıklamasından, *kolkorçak* veya *kavurcak* kelimesinin And'ın belirttiği gibi sadece kukla için değil, Orta Asya Türklerinin yaşadığı birçok bölgede, gölge oyunu anlamında da kullanıldığını öğreniriz.

"Orta Asya'da birden çok lehçe konuşulduğunu doğru kabul ettiğimiz takdirde, *kavurcak* ve *kolkurçak* da aynı kelimenin farklı lehçelerde söylenişi olabilir. Türkistan'da gölge oyunu halen "çadır içinde oynanan oyun" anlamında, "çadır hayal" diye bilinmektedir" (Chen, 2003, 6).

Yukarıdaki görüşlere değinen Cevdet Kudret (2004), gölge oyununun Türk toplumunda nasıl ve ne zaman kullanıldığıyla ilgili, tarihinin kesin olmadığını söyleyerek Siyavuşgil'in Jacob'a dayanan görüşünü verir:

"Anadolu Türkleri arasında yayılan hayal oyunu, Türk akınlalarının istikametini takip ederek şarktan garba" geldiği yönündedir (Kudret, 2004, 10).

Gölge oyununun Türklerle ilişkisinin Orta Asya'ya dayandığını iddia eden Necat Diyarbakirli (1972) "Hun Sanatı" adlı çalışmasında, Pazırık kurganlarından çıkarılan

deri üzerine işlenen, kabartma yoluyla çizilmiş ejderha motiflerinin, teknik itibariyle Karagöz'le aynı tarz olduğunu belirtir.

“M.Ö. 4. yüzyıla ait bir Hun halısındaki motiflerin çizim tekniği Karagöz'deki tasvir çizimleriyle benzerliği dikkat çekicidir. Kavak, yılan ve ev tasvirleri benzer özellikler taşırlar” (Diyarbakırlı, 1972 akt. Töre, 2009, 2194).



Resim 5. Türk Mezarlarından çıkan, Hun Halısı Motifleri

Diyarbakırlı'nın verdiği bilgilere ve kurganlardan çıkan buluntulara göre, Türklerin gölge oyunu ile olan ilişkisi Orta Asya da oldukları devirlere dayanmaktadır.

Sanat tarihi açısından da Enver Töre, Celal Esat Arseven'e atıf yaparak, Karagöz'ün başındaki başlığın Eti kabartmalarında bulunan başlıklarla aynı derecede benzerliğinin yanında günümüzde de kullanıldığını hatırlatır.¹³

¹³ “Celal Esat Arseven, bu benzerlikten hareket ederek, gölge oyununun Etiler'den çıkmış olabileceğini, araştırmaların bu yolda geliştirilmesi gerektiğini belirtir. Halbuki bu başlığın Rus hegemonyası altında yaşayan Yakut Türklerinin giydiği başlıkla örtüştüğü bugün net olarak bilinmektedir” (Töre, 2009, 2194).

2.2.1. Orta Asya Türk Mezarlarında Gölge Oyunu Buluntuları

Dünyada gölge oyununun kökenini tespit etme yolunda ortaya atılan teoriler arasında daha az şaibeli, oyunun çıkışıyla ilgili daha geçerli teori olarak Orta Asya'daki göçebe toplulukları gösteren Fan Pen Chen, gölge oyununun karakteristik yapısıyla oradaki yaşayan Türklerin kültürü arasında ilişki olduğunu ifade eder. Konuyla ilgili olarak dolaylı da olsa Bill Baird'in teorisini daha dikkat çekici bulmaktadır:

Göçebelerin hayvanları vardır, dolayısıyla da derileri. Çadırları ve ateşleri vardır, dolayısıyla aydınlatılmış perdeleri. Elli karakterli bir gölge oyunu küçük bir heybeye sığabilir. M.Ö. 3. ve 4. yüzyıllara tarihlenen İskitlerin siluet biçiminde çok şık deri tasvirler yaptıkları bilinmektedir. Çin'le Rusya arasındaki eski ticaret yolu boyunca, Dış Moğolistan yakınlarında Altay Dağları arasındaki mezarlıklarda, deriden kesilmiş hayvan figürleri bulunmuştur, bunlardan biri, rahatlıkla bir gölge oyunu tasviri olabilecek sığındır (Baird, 1973, 84 akt. Chen, 2003, 5).

Baird'in, Altay Dağları arasındaki kazılarda, deriden kesilmiş çeşitli deri figürler, gölge oyunu malzemeleri bulunmuştur, diye bahsettiği mezarlar, bir Türk geleneği olan kurganlardır:

“Türkler ölenin yeri belli olsun diye kurgan inşa ederler, mezarların üstüne tümsek yaparlar veya geniş daireler şeklinde taş yığarlar ve hatta taş heykeller (balballar) dikerlerdi” (Kafesoğlu, 1998, 305-306).

Pazırık kurganlarından çıkan buluntulara ve İskitler'in Anadolu ilişkilerine baktığımızda birçok alanda var olan etkileşmenin arasına gölge oyununun da koyulabileceğini akıllara getirmektedir.

Chen'in “hareketler, değişim ve taşımalara bağlı etkileşim” fikri göz önüne alındığında, Şevket Dönmez'in, Orta Asya, Anadolu bağlantısı, Chen'in görüşünü büyük oranda destekliyor. Dönmez, İskitler eliyle Orta Asya'dan getirildiği gibi, Anadolu'dan Orta Asya bozkırına götürülmüş kültürel materyallerin ve adetlerin olacağı üstüne birçok örnekten yola çıkarak Anadolu ile Orta Asya arasında ki etkileşiminin çokluğuna dikkat çeker:

(...)” Geç Demir Çağı’nda Orta Anadolu boya bezekli çanak çömleği üzerinde birdenbire ortaya çıkan at ve süvari figürleri büyük olasılıkla Kimmerler ve İskitlerin bir etkisidir” (Dönmez, 2003, 16).



Resim 6. Pazırık Kurganı-bronz hayvan figürleri. ¹⁴

Chen, Türklerin Orta Asya’da gölge oyunu ile olan ilintisine ilişkin olarak, Baird’in teorisini dolaylı da olsa akla daha yatkın bulduğunu söyler. Günümüzde gölge geleneklerinin sürdüğü, geçmişin mirasını taşıyan, Çin, Hindistan, Endonezya (Cava), Tayland, Orta çağ Mısır’ı ve Türkiye (Osmanlı İmparatorluğu) hatta bunların yanına Avrupa’yı da katan Chen, her ne kadar farklı stilleri olsa da “aralarında sanılandan daha fazla etkileşim ve bağlantı olmuştur” diyerek, etkileşime ve bağlantıyı vurgu yapar:

Orta çağda Mısır’da oynatılan Memlûk gölge oyununun, ileride Mısır’ın yöneticisi olan bozkırlardan gelmiş göçebe Türk asker köleler tarafından getirilmiş olma ihtimali yüksektir. Bu bozkır bağlantısı aynı zamanda, çoğunlukla hareketsiz Hint tasvirleriyle Mısır Memlûk tasvirlerinin süsleme biçimi arasındaki benzerliğinin de sebebi olabilir. Bilhassa Türk Karagöz’ü, Kuzeydoğu Çin (Mançurya ve Doğu Hebei)

¹⁴ (WEB) <http://galeri.genelturktarihi.net/> (Pazırık Kurganı)

gölge oyununun baş karakterlerinin çok benzerliği bile – Karagöz ile Koca El – bu Avrupa- Asya step bağlantısının bir sonucu olabilir (Chen, 2003, 37-38).

Chen, Türklerde oyunun çıkış noktasını, Nureddin Sevin'in de saptamaya çalıştığı yanıyla, Şaman ayinlerine bağlar.¹⁵

Sevin'de oyunun kökeni ile çıkış nedenini ve Türklerle olan ilişkisini Orta Asya Budizm ve Şamanizm inancına bağlar. Oyunun İran üzerinden Müslüman dünyasına Türkler eliyle getirildiğini savunur:

Orta Asya'da Gölge oyunu, çıkış ve kullanım itibariyle benzeşmesi yönünden Orta Çağ Hıristiyanlığının tüm Avrupa katedrallerinde sergilenen, *Miracle* ve *Mystere* oyunu türünden olup, bir topluluğa bir millete has olmayıp, dini ayin vasıtasıdır. Orta Asya'da gölge oyunu Budist ve Şamanist dinlerin ayinlerinde kullanılır. Nasıl ki tüm Politeist'lerde amfiteatr ve maksure, Hıristiyan kiliselerinde çan, Müslüman camilerinde minare varsa, ata ibadetine inanan bütün dinlerde de hem Şamanizm hem de Budizm'de, ataların gölgesi iyilik ve kötülük düalizmiyle hayal perdesinden aktarılır. Budist olmayanlarda gölge oyunu hiçbir zaman olmamıştır. Araplarda, Yunanlılarda bu oyunu o dönemde Şamanist ve Budist devirlerden kalma gelenekleri devam ettiren Türklerden öğrenmişlerdir (Sevin, 1968, 5).

Alman dilbilimci, Türkolog Anna-marie von Gabain, Maitreya-samit (Yeni Ay) adlı dramatik eserin Uygurca metninden parçalar yayınlar. Gabain burada geçen “körünç” sözcüğünün oradaki anlamı “resimli veya taklitli gösteri” şeklinde kullanıldığını söyler. Kelimenin metinde kullanılmış olması, Türk dünyasındaki gösteri sanatlarının tarihi seyri açısından önemlidir (Gabain, 1957, 19-29 akt. And, 1969, 14).

Uygur Türklerinin hayat tarzı ile ilgili çalışmaları olan Türkolog Anna-marie von Gabain, Hoço'da ortaya çıkarılan Uygurca Budist metinlerde, okuyarak canlandırma üstüne yazılmış olan bu metinlerle ilgili açıklamalar yaparken, metinlerin

¹⁵ Mezar buluntuları, Orta Asya'daki göçebe kabilelere aittir ve deriden, keçeden ya da ağaç kabuğu kullanılarak meydana getirilmiş, yassı tasvirlerdir. Bunların Şaman dini ibadetiyle yakın ilişkisi olduğunu, Tang Hanedanı kaynağından aktaran, Song Hanedanına ait bir Çin kaynağından öğreniriz. Orta Asya Türklerinin “*Tujue*” deri çantalarında sakladıkları, tanrıları temsil eden keçeden figürlere tapındıkları ve bunları ayinlerde kullandıkları yazmaktadır (Li Fang, 1990, 1046-513 akt. Chen 2003, 5).

topluluğa okunduğu sırada dinleyiciye konu ile ilgili resimler de gösterilmektedir. Burada “resim gösterme” işi, varlığını farz ettiğimiz geçiş merhalesinin ta kendisi olabilir. Bu belki de gölgenin bin yıl önceki aşamasıdır. Burada gösterilen resimler tasvir gibi kesilerek ve bir araçla tutturularak okuma sırasında dinleyicilere gösterilmesi daha sonra keşfedilmiş olabilir. (Tecer, 1959, 1920)

Gabain’in Uygurca metinlerden çıkardığı “körünc” sözcüğünün Orta Asya’nın değişik bölgelerinde yaşayan Türkler tarafından kullanıldığına, Kaşgârlı Mahmud’un Divân-u Lugâti’t-Türk (1074) adlı eserinde rastlarız:

“Körünc: izleyici ya da seyirci” (Kaşgârlı Mahmud, 1074, 209).

Orta Asya’da ortaya çıkan eserlerdeki, renkler, tarz ve tekniğin aynı derecede benzerliğinden dolayı Karagöz ile bağlantısı olduğunu belirten Necat Diyarbekirli gibi Topkapı Sarayı Müzesinde tutulan Mehmet Siyahkalem resimleriyle de gölge oyunu arasında ilişki kuran Sevin, Mehmet Siyahkalem resimlerindeki figürler ve canlandırmalarla Malezya, Bali ve Cava adası oyunlarındaki hem oyun konuları hem de tasvirlerin benzerliğini ilişkilendirir:

Mehmet Siyahkalem resimlerinde, Hint ve Endonezya Budistlerinin, Ramayana destanında (Dutanga adlı metinde) bulunan maymunlarla Raksasa’ların boğuşmasını andıran resimleri, Budist karakterleri olduğu kadar, çok dramatik ifadeleri de vardır. Bileklerdeki bilezikler, başlarındaki yüzükler, ayak biçimleri ile tüylü vücutları, garip kuyrukları, insani ifadeli tavır ve boğuşmaları Bali adasının dini oyuncularınıninkileri ile dikkat çekici derecede aynı duruyor (Sevin, 1968, 19-20).



Resim 7. Mehmet Siyahkalem Resimleri (Topkapı Sarayı Kitaplığı).

Gölge oyununun tekniği Orta Asya steplerinde yaşamış göçebe Türklere ait olsa da bu yönde kesin kanıt olarak kullanabileceğimiz yazılı belgeye rastlayamıyoruz. Bu kabileler okur yazar olmadıkları için, onlar hakkında yazılı bir belgeye ulaşamamıştır (Chen, 2003, 6).

Pazırık kurganlarından çıkarılan eserlerden hareketle, dolaylı da olsa Baird'in teorisine değinilen görüşte, Türklere ait yazılı belge olmadığı için gerçek bir bağ kurmanın mümkün olamayacağı sonucuna varılsa da son çalışmalarda Orta Asya'da yazının Türkler tarafından kullanıldığı kanıtlanmıştır:

Türk tarihiyle ilgili, yazılı belgelerin olmadığı birçok tarihçi tarafından dile getirilmektedir. Fakat Türk tarihiyle ilgili bütün arkeolojik çalışmalarda bulunan Türk yazıları ve eserleri bugün başta Çin olmak üzere Almanya, Fransa, İngiltere, Japonya, Rusya, ABD gibi ülkelerin müzelerinde dağınık şekilde, sergilenmektedir. Türklerin Dunhuang Mogao mağaralarında bulunan eserleri hakkında yapılan sağlıklı çalışma bulunmamaktadır. Türklerin iletişim alanında oldukça ileri teknikler kullandıkları

Dunhuang bölgesinde çıkartılan Türk kalıntıları ortaya koymaktadır (Şahin, Şahin, 2020, 300-301)

Var olan yazılı belgeye ulaşılamıyorsa da arkeolojik bulguların göz önünde tutulması gerekir kanaatiyle, Türklerin göçebeliği, Pazırık kurganlarının keşfi, ulaşılan eserlerin akıbeti ve varılan sonuçla ilgili, konuya bir pencere açmak faydalı olacaktır.

2.2.2. Pazırık ve Noin-Ula Kurganları

Türklerin yaşadığı coğrafyanın genişliği, yazılı kaynakların az olması veya ortaya çıkarılamaması, Pazırık Vadisi'nde keşfedilen kurganların önemini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Orta Asya, Altay dağlık bölgesi, Pazırık Vadisi'ndeki kurganlar ilk olarak 1924 yılında Prof. Dr. S. I. Rudanko tarafından Sibiryaya yüzey araştırmasında saptanmıştır. (...) Kurganlarla ilgili etnisite tartışmalarında birçok Hun Türklerine ait eserin İskitlere mal edilmesine ve İskitlerinde¹⁶ Türk olmadığı sonucuna bağlı olarak Belçikalı bir bilim adamı gurubunun, Altay Dağlık Bölgesi'nde Pazırık Kurganları'nda yaptıkları kısa süreli arkeolojik kazı sonrasında da yörenin kronolojisini tutarsız ve anlaşılabilir bir şekilde düzenledikleri de ortaya çıkarılmıştır (Dönmez, 2003, 10-11).

Pazırık kurganlarının yapım tekniği itibarıyla Noin-Ula¹⁷ ile aynı olduğu sonucu çıkmıştı. Atlar, insanların gömüldüğü odanın dışında gömülüydü. Bu biçimde yapılan mezarlar, Hun kültürünün ortak bir karakteristiği idi. (...) Elbiselerin üstünde fiyonk şeklinde düğümlemiş kuşaklar da vardı. Türklerin kaftan dedikleri uzun elbiselere Pazırık'ta da rastladık. Elbiseler bakımından da Hun Kültürü ilişkisini ve benzerliğini, iki kurgandan çıkan eşyalar kesinlikle kanıtlar niteliktedir (Rudenko, 1958, 25-62 akt. Ögel, 1984, 64-65).

¹⁶ Hippokrates, Fransa'da 1816 yılında basılan, "Havalar, Sular ve Zeminler" adlı eserinde, İskitlere ayırdığı bölümde, yapmış olduğu mukayeselerle birçok değerli bilgi verir; Hun, Göktürk ve başka Türk devletleri ve bu devletleri kuran Türk topluluklarının gelenek ve görenekleri ile İskitlerin geleneklerinin aynı derecede benzer olması nedeniyle önem taşımakta ve mukayese imkânı verecek birçok bilgiyi de içermesi bakımından önemlidir (Durmuş, 2008).

¹⁷ Moğolistan'ın kuzeyinde Noin-Ula dağlarında Baykal gölüne akan Selenga Nehri yakınlarında bulunan Noin-Ula Kurganı, MÖ. 2 ile 1.yüzyıllara tarihlendirilir (Ögel, 1984).

Bil Baird'in, teorisinde bahsettiği karakteristik Türk mezar yapıları, Pazırık kurganlarından çıkarılan eserler ile gölge oyunu ilişkisi dolaylı yollardan kurulmuştu. Ancak Nureddin Sevin, kurduğu ilişkiyi, daha detaylı olarak, eserleri tetkik eden yetkililerin inceleme sonucu yazdıkları çalışmaya dayanarak irtibatlandırır:

(...) “Kayı” boyunun vatani olan Altay dağlarında bulunan “Pzyırık” mağaralarında, iki bin dört yüz senedir daimi buzlar içinde bugüne kadar bozulmadan duran ölülerin eşyası arasında Karagöz tasvirlerini andıranlarda var” (Sevin, 1968, 9).

Pazırık kurganlarından çıkarılan arkeolojik buluntularla ilgili olarak Sevin, eserleri inceleyip ayrıntılı bir makale yazan İngiliz bilim adamlarının, kurganlarda bulunan tasvir ve apliklerle ilgili makalesinden bir bölümü kitabın da yayınlar:

Bunlar için British Museum'un Doğu bölümü müdürlerinden arkeolog *R.D.Barnett* ile *W. Watson*, (1955) birlikte yazdıkları makalede aynıyla böyle diyorlar: “(...) Tekerrür eden süvari ve tanrı (veya yargıç) figürleri bulunan dövme keçeden harikulade askı, başlı başına bir sanat nev'i teşkil eder. (...) Hem bu tabii sahneler hem de aynı askı üstündeki hayali *sfenks* eski yakın-doğu sanatı tesiri altında görünüyorsa da bunların garip ve hayali üslupları her şeyden ziyade Türklerin Gölge oyunu suretlerinin atalarından biri olduğu inancını verir”. Karagöz'ün muhtelif cin şekilleri bu makalenin yazarlarını doğrular değerdedir (Sevin, 1968, 9).



Resim 8. Pazırık Figürleri, Yargıç ve Atlı Süvari. ¹⁸

Orta Asya, Altay dağlık bölgesi, Pazırık Vadisindeki kurganlardan çıkarılan yüzlerce değerli eşyanın kaybolmasının yanında kaçak yapılan kazılarla talan edilmesi, bilinçli olarak yapılmaya çalışılan bilimsel tahrifat ve yazılı belge olmadığı yönünde

¹⁸ https://arkeofili.com/wp-content/uploads/2016/12/arkeofili_300x69.png (WEB)

açıklamalar göz önünde tutulunca, ortaya çıkan ve elde olan bulgu ve eserlerin çokluğu şaşırtıcıdır.

Türklerin yaşadığı coğrafyanın genişliği, yapılan savaşlar ve zor şartlar altında bir toplumun kültürel mirasına sahip çıkmaya çalışması neticesinde onca talana, yağmaya rağmen değerli birçok eserin gene de günümüze ulaşması, bu alanda yapılacak çalışmalarla yeni belge ve arkeolojik bulgulara ulaşmanın mümkün olabileceğini gösteriyor.

Hayal oyunu Moğol Türklerinin Orta Asya’da bildikleri bir sanat, göçlerle birlikte gittikleri her yerde yaşatılmış ve yayılmıştır. XI. yüzyılda Anadolu’ya ayak basan Türkler aynı yüzyılda hayal oyununu Mısır’a da götürmüşlerdir. Oyunun baş kişileri, Karagöz ile Hacivat tiplerinin başlarına taktıkları şapkalar Kırgız ve Başkurt başlıklarıyla aynı olduğu Georg Jacob tarafından da tespiti yapılmıştır. Bazı Selçuknameler de Selçuklu saraylarında gölge oyunu oynatıldığına dair kayıtlar vardır (Hınçer, 1959, 1931-1932).

16. yüzyıla kadar ki Türk gölge ve kukla üstüne kaynaklarda incelemeciler tarafından çoğu yanlış değerlendirilmiştir. Bu yanlış değerlendirmelerin sebebi eski metinlerde hayal sözcüğünün kukla için kullanıldığı gibi gölge içinde kullanılıyor olmasıdır. Hatta çoğu kere kukla ile gölgeyi ayırmak için gölge oyununa “hayal-ı zill” denilmektedir. Bunun gibi “çadır” ve “hayme” tabirlerinin de aynı şekilde kukla ve gölge için kullanıldığı ve iki oyununda oynatıldığı yer manasına gelişinde yapılan yanlışlar aranmalıdır. Türklerin bu çağlarda kuklayı gölge oyunundan önce tanımış olmaları muhtemeldir. Orta Asya’dan bildikleri kuklayı İran üzerinden Anadolu’ya getirmiş olmaları akla daha yatkın olarak görülmektedir (And, 2000, 25-26).

Gölge Oyununun Orta Asya’da gelişmesi ve Türkler tarafından yayılmasıyla ilgili çalışmalarda araştırmacıların anlayamadığı konu, bahsi geçen gösterinin gölge mi kukla mı olduğu yönünde tespitinin yapılamamasıyla alakalı olarak karşımıza çıkar. İlk çalışmalardan günümüze kadar yapılan çoğu araştırmada da terimlerin değiştiğine, karıştırıldığına veya farklı kullanıldığına tanık oluruz.

Karagöz ile ilgili olarak 1886 yılında İgnazc Kunos tarafından yapılan ilk çalışmayla ilgili Doğu bilimci Otto Spies'in bu yönde tespiti üstte bahsettiğimiz yanlışlığın ilk kullanılanıdır diyebiliriz:

Otto Spies (1901-1981) kukla oyunları hakkında yazdığı kitabında Karagöz oyunlarının ilk derleyicisinin ve araştırmacısının Kúnos olduğunu hatırlatarak, onun kullandığı kukla oyunu teriminin yanlış olduğuna değinir ve gölge oyunu figürlerinin birer kukla değil, ince deve derisinden yapılmış saydam figürler olduğuna işaret eder (Spies, 1959 akt. Szilagyı, 2007, 334).

Metin And'da gölge ve kukla anlamına gelen kelimeler konusunda özellikle de yabancı seyyahların bir kavram kargaşası yaşadığı üstüne tespit yapar:

Seyyah De Loir Karagöz ile ilgili olarak kaleme aldığı kitabında bazı yerlerde “marionette” derken, kukladan mı yoksa gölge oyunundan mı bahsediyor anlaşılmaz. Takip eden çalışmalarda da Karagöz için marionette sözcüğünün kullanıldığı görülür.¹⁹ Fransız seyyah Jean de Thevenot'de (1665) kitabında kukla ile gölge oyununu karıştırırken gölge oyununu kukla diye anlatır²⁰ (Thevenot, 1665, akt. And, 1977, 263).

Gölge oyununun Mısırdaki ve Ortadoğu'daki Türklerle ilintili olduğu, hatta gölge oyunu oynatan hayalbazların Türk olduğu yönünde birçok kayıt olmasına rağmen, geçmişte başlayan tartışmaların günümüzde de devam ettiğine şahit olmaktayız. Türk akınlının ve göç yollarının tespitiyle, Türklerin bölgeye gelişleri, bölge üzerindeki etkileri ve hakimiyet alanlarını göz önüne sermek, kültürler arasında yaşanan etkilenme ve yapılanmaya da açıklık getirecektir. Bu nedenle öncelikle bölgenin kronolojisine değinmek konumuza açısından faydalı olacaktır.

¹⁹ R.P.Jehannot, Voyage a Constantinople pour le rachat des captifs, Paris, 1732, 220. F.C.H.L. Pougueville Voyage en Moree, a Constantinople en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire Ottoman pendant, 1798-1801.

²⁰ “Türklerin resimlerle arası pek hoş olmasa da kukla oyunlarını çok severler. Bu gösteriler meydanlarda, evlerde, konaklarda ramazanda ise kahvehanelerde oynatılır” (Thevenot, 1665).

2.3. Orta Doğu ve Mısır'da Türk İzleri

VIII. yüzyılın son dönemlerinde Orta Asya'da nüfus artışıyla başlayan yayılmalar, büyük oranda kuraklık, otlak yetmezliği veya "sızma" denilen bir yolla olmuştur ki buna misal olarak Mısır ve Hindistan'ı, sebep olarak da gene iktisadi sıkıntıları gösterebiliriz (Kafesoğlu, 1998, 54-55).

IX. yüzyılın ortalarında Ahmed bin Tolun, 876 yılında Mısırda ilk Türk-İslam devletini kurar. Tolunoğulları'ndan sonra aynı coğrafyada kurulan ikinci Türk Devleti de İhşidiler Devletidir (935-968). Devleti kuran Fergana Türklerinden Muhammed bin Tuğç'dan sonra Fatımiler Devleti ile birlikte başlayan karışık ortam iki yüzyıl sürer (Makrîzî, 1956, 45 akt. Kuşçu, 2006, 119-120).

Mısır'da Fatimi hakimiyetini bitiren ve 1174 yılında Eyyubi Devleti adıyla yeni bir devlet kuran Selahaddin Eyyubi, 86 yıllık hükümdarlığında, Eyyubilerin hâkimiyet sahasını Mısır'dan, Yemen, Suriye ve Güneydoğu Anadolu'nun bir kısmına kadar götürmüştür (Şeşen, 1983, 57-58).

1250 yılında Eyyubi Devletinin yerini Mısır'da yeni bir Türk Devleti kuracak olan kölemen Türk askerler, Memlûkler alır.

Memlûk Türk Devleti'nin 267 yıl süren hakimiyeti, 1517 yılında Osmanlı Devleti tarafından yenilgiye uğratılmasıyla son bulur (Kuşçu, 2006, 113-129).

Mısır ve Ortadoğu'da 868 yılında başlayan Türk hakimiyeti dönem, dönem adları değişse de 1517 yılına kadar hep Türklerin elindedir. Bu hakimiyet alanının genişleyerek Anadolu'ya kadar indiği görülür.

Ortadoğu'da ve Mısır'da yapılan gölge oyunu araştırmalarında, yukarıda verdiğimiz tarihçe dikkate alınmadan, sadece konuyla ilgili nakledilen bilgiler ve yakın tarih üzerinden yapılan değerlendirmelerle, gölge oyunuyla ilintili olarak Araplar, İranlılar ve Mısır üstüne yoğunlaştığı görülür.

Bölgede icra edilen bu türden sanatsal faaliyetlerle ilgili olarak da bahsi geçen oyunun kukla mı gölge mi olduğu tartışmalar neticesinde sonuçsuz kaldığı görülür. Gölge-Kukla tartışmasının sonucu hem Orta Asya Türkleriyle hem de Anadolu'da gölge oyununun varlığıyla yakından ilintilidir.

Türklerin gölge oyunu ilişkisini, Jacob'un deyimiyle “göç yollarını takip ederek” sürmek gerekirse: Türklerin bu coğrafyada ki yaklaşık 650 yıl süren hakimiyetinde, gölge oyunu ile ilişkileri ne durumdaydı? Konu öncelikle bu yönüyle ele aldıktan sonra Anadolu'ya geçmek gerekecektir.

2.3.1. Horasan ve Mısır'da Gölge Oyunu

XX. yüzyıldan sonra Orta Doğu olarak anılan coğrafya, X. yüzyılda büyük bir bölümüyle özellikle Türklerin yerleştiği bir bölgedir. Zaman içerisinde Horasan (Khurasan) adıyla bilinen bu coğrafya, Helenistik dönemde Traxiane olarak anılmıştır. Horasan, İran'ın büyük bir bölümünü de içine alarak Afganistan, Türkmenistan, Pakistan ve Tacikistan'a kadar uzanmaktaydı.



Resim 9. X. yüzyılda Horasan Bölgesi Haritası ²¹

Ortaya çıkan kaynaklara göre İslam dünyasında bile gölge oyununu beğenen ve himayesine alan hükümdarların Türk oldukları dikkate alınır, vurgulamak istediğimiz sonucun gerçeğe aykırı düşmediği görülecektir (Siyavuşgil, 1941, 30).

Kudret'in Anadolu'da gölge oyununun varlığıyla ilgili olarak bir beyitte geçen benzetmeyle ilgili gölge oyunu deyimi için yaptığı önemli açıklamayı unutmamak gerekir:

²¹ <https://bilimdili.com/>

“Bir şeye telmih yapılabilmesi için o şeyin çok tanınmış olması gerektiği göz önünde bulundurulur” (Kudret. 2002, 13), yapıldığı düşünülmelidir.

“Gece gündüz bu puslu perdede art arda ne çok olay olur;

Bu tarihi perdelerin büyüüne kapılıp,

Gölge oyunu oynatıcısı oldum, yaratıcısı ben olmasam da.

Bu perdeyi bomboşken alıp büyüü bir oyun oynatmak isterim bu perdede

Öyle oynatırım ki gölge oyununu, izlerseniz görürsünüz,

Hiçbir oyuncu yapmamıştır böyle oyun”

(Ettinghausen, 1934, 10 akt. Chen 2003, 23).

Siyavuşgil, oyunun yayılması ve bilinmesiyle ilgili olarak İranlı tarihçi Cüveyni'nin eseri “Tarihi Cihangûşa” da Cengiz Han'ın oğullarından Oktay'ın huzurunda Çin'den gelerek oyun oynatan bir Çinli hayal oyuncusundan bahseder. Jacob'un ilk olarak gösterdiği bu örnek, dünya çapında kullanılır. Oyunun yayılma teorisinin de kaynağıdır diyebiliriz. Bu teoriye bazı Türk araştırmacılar da katılır.

Siyavuşgil; Cüveyni, Reşideddün ve F. Attar'ın eserlerinde bahsettiği oyunun gölge oyunu olduğunu söylerken, And'a göre ise oynatılan, gölge oyunu değil, kukla oyunudur:

İncelemecilerin özellikle de Jacob'un yanıtı, kukla üzerine yazılmış olan kaynakları gölge oyunu sanmış olmasındandır. Jacob'un gölge oyunu Çin'den Moğol'lar eliyle Türklere, Türkler vasıtasıyla da Uzakdoğu üzerinden batıya getirilmiş olabileceği yolundaki savına kanıt olarak, İranlı önemli tarihçilerden Cüveyni'nin Tarih-i.

Cihangüşa'sı ve Raşidüddin tarihinde de aynı olarak geçen olayı gösterir. Cengiz Han'ın oğlu Oktay'ın (1227-1248) sarayında bir Çin'li oyuncunun gösterisinden bahsedilir ama anlatılan gösterinin ve mahiyeti tam olarak anlaşılamamaktadır. Sarayda yapılan gösteri gölge oyunu da olabilir kukla oyunu da (And, 1969, 81).

Oktay Han'ın sarayında geçen olayı, Mirza Muhammed'den (1912) aktaran Siyavuşgil, gölge oyununun o tarihten de önce Türkler tarafından bilindiği üstüne kanıt olarak gösterir:

İranlı tarihçi Cüveyni (Ölm.1283) *Tarih-i Cihanguşa*'sında Cengiz'in oğlu Oktay Han'ın (saltanat devri 1227-42) sarayında “hayal” oynatıldığını kaydetmiştir.

Kuzey Çin'den geldiği belirtilen hayalbazların oyun esnasında perdeye çıkardıkları çeşitli suretler arasında, ak sakallı, Müslüman bir adamın, atın kuyruğuna bağlanarak sürüklendiği bir sahne gösterilir. Bu gördüklerine öfkelenen Oktay Han, Çinli hayalbazlara gereken dersi vererek onları huzurundan kovar. Cüveyni'nin bu eserini doğrulayan ve kaynak olarak kullananların bu olaydan sonra hayalin Asya Türkleri arasında girdiğine aracılık etmekten başka, Cüveyni'nin, Cengiz sülalesinden Hülagû devrinde Bağdat valisi olması hasebiyle, kendi soyunu, İslam nazarında temize çıkarma maksadıyla gösterdiği sıradan bir olay olsa gerektir. Cüveyni'nin yaşadığı devirde Asya Türk dilinde hayal oyunu manasında “kavurcak” sözcüğünün bulunması, gölge oyununun daha öncelerinde bilindiğini gösterir (Siyavuşgil, 1941, 26-27).

Siyavuşgil savını, konunun devamında Şeyh Feridüddin Attar'ın (1120-1230) Cüveyni'den daha evvel yazdığı başka bir nakle bağlar. Karışıklığı önleme adına Cüveyni ve Reşidüddin faslından sonra o kısmı aktaracağız.

John Andrew Boyle tarafından yapılan, XIV. yüzyılda yaşamış devlet adamı tarihçi Raşidüddin çevrisinde olayın farklı ilerlediği görülür:

Cengiz Hanın oğlu Oktay tahta çıktıktan sonra Kuzey Çin'den gelen bir oyuncu gurubu İran'a gelerek perde arkasından bir oyun göstermişlerdir. Bu oyun bir gölge oyunudur. Oyunlardan birinde çeşitli milletlerden insanların suretinden oluşuyordu, bunlardan birinde, sakallı, başı sarıklı bir yaşlı adam, atın kuyruğuna bağlanıp yüzüstü sürüklenirken gösterdiler. Oktay Han, bu kimin tasviridir diye sordu. Gölge Oynatıcılar, isyancı bir Müslümandır. Askerler onları kasabadan bu şekilde atın arkasında sürükleyerek attılar, cevabını verdiler. Kağan oyunu durdurdu ve hizmetkârlarına, Bağdat'tan ve Buhara'dan getirilen değerli giysiler ile mücevherlerle süslü eşyalar hatta buralarda bulunan başka değerli şeyler daha getirmelerini buyurdu. Sonra ortaya Hitay malları da çıkarıldı ve yan yana dizildi. Aralarında çok fark vardı. Kağan gölge oynatıcılarına dedi ki “Çok fakir Tacik Müslümanın dahi önünde el pençe duran çok fazla Hitaylı kölesi vardır. Ama Hitaylı büyük emirlerin bile bir tek Müslüman kölesi yoktur. (...) Böyle açık deliller ve şahadetin karşısında, İslam dinine mensup insanlarla nasıl alay edersiniz? Bu yaptıklarınız ceza gerektirir ama bu seferlik sizi affediyorum. Hemen yıkılın karşımdan ve sakın böyle şeyleri tekrarlamayın (Boyle, 1971, 78).

Üstte verdiğimiz aktarmayı, bir Çin kaynağına dayanarak aktaran Chen, Reşidüddin (1034-1378) tarafından yazılan rivayeti, Çin’de kullanıldığı şekliyle²² değerlendirir:

Burada Hitaylı diye bahsedilen Çinlidir. Ayrıca Hanın sarayı İran’da da değildir. Reşideddin, İranlıdır, ama “Cami ü’t Tevarih” in 1300-1303’e kadar olan Türkler ve Moğollar konusunun işlendiği ilk bölümünü o yazmamıştır. İran’da da hanlık Moğolların 1258’de Halifeliği yıkmasına kadar da kurulmamıştır. Ama Ögödey büyük han olarak, Moğollar İran’ı fethetmeden otuz yıl öncesinde tahta çıkmıştır. Bu nedenle Çinli gölge oyunu oynatıcıları İran’da ki saraya değil Moğolistan’daki saraya gitmişlerdir (Chen, 2003, 26).

(...) Oktay’ın sarayından kovduğu Çinli hayalcilerin gösteri sırasında yaşlı ihtiyarı atın kuyruğuna bağlı olarak gösterdikten sonra, “bu resmi yüzü koyun olarak çıkardılar” harfiyen tercüme olunan “perdeden dışarı getirmek” deyiminden, oynatılanın başta kukla oyunu olduğunu düşünmek mümkünse de en sonda ki “resmi yüzü koyun çıkardılar” tümcesindeki resim kelimesi ile oyunun kesinlikle gölge oyunu olduğu anlaşılır. Bu çağlarda gölge oyununun oldukça revaçta olduğu görülmektedir (Gerçek, 2021, 51-52).

Olayın geçtiği çağlarda oyuncu guruplarının ki Şeyh Feridüddin Attar’da da Muhyiddini Arabi’de de bahsedilen Türk hayalileri olduğu yönündedir: Bu dönemde gösteri için dolaşan gölge oynatıcı gurupları, gölge oyununun sanılanın aksine Türklerde ve bölgede oluşmuş potansiyeline dikkat çeker.

“On ikinci asırda Büyük Selçuklu İmparatorluğunda yaşayan Nişaburlu Şeyh Feridüddin Attar “Üştürname” isimli “Deve Kitabı”nda, Horasanda tanıdığı ünlü bir Türk hayalcisinden bahseder ve o devirlerde bölge halkının büyük bir kesimini Türklerin oluşturduğunu da söyler (Sevin, 1968, 21).

²² Ogatai tahtı Timurlenk’ten devralmadan önce, Çinli bir gölge oyunu oynatıcısı, İran’da bir gölge oyunu sergilemiştir. Oyunda sarıklı bir adamın, bir atın kuyruğuna bağlanıp çekilerek sürüklenmesi canlandırılmıştır. Ogatai bunun manasını sorduğunda, oyuncu, “isyancı bir Müslümandır bu. Onlar şehirlere böyle sürülürdü” demiştir. Ogatai, oyuncuyu utanmazlığından dolayı cezalandırmak yerine, pek çok İran sanat eseri, mücevherler, işlemlerle birlikte, Çin işi dokumalar ve oymalarla ödüllendirmiştir (Chen, 2003, 26).

Oyunun içeriği ve yapısıyla ilgili olarak da Oktay Han'ın sarayında geçen olguya farklı yaklaşımı ile Sevin, bütün o yazılanları, sarayda gelişen olayları bir kenara koyarak, daha çok o gün oynatılan oyunla günümüzdeki Karagöz'ün içerik olarak benzerliğine, oyunun yüzyıllardır değişmeden devam eden içeriğinin önemine işaret ederek açıklar:

Şimdi anlatılan bu hikâyede hakikatin bir nebze olsun payı varsa, o da Oktay'a toplumu etkileyen, yaşanmış gerçeklerin perde yoluyla anlatılması, gösterilmesidir diyebiliriz. Burada en mühim mesele; kesinlikle gölge oyununun halihazırda bizde oynandığı, Orta Asya'daki halini bozmadan, ilk haliyle devam ettiği yolundadır. Yedi yüz otuz yıl önceki bu Çin gölge oyuncularını da bizim hayaliler gibi, güncel olayları hayal perdesine taşıyarak, yaşanan olumsuz olaylar karşısında halkı ve idarecileri uyarmayı görev biliyorlar. Anlatılan gösteride de Oktay Han'a Moğolların yaptıklarını şikâyet etmek istediklerini görürüz (Sevin, 1968, 6).

Horasanlı Şeyh Feridüddin Attar (1120- 1230) "Üştürnâme" adlı eserinde "Kâinatı yedi perdeden mürekkep muazzam bir hayal" sahnesine benzettiğini söyleyen bir Türk hayalisinden bahseder. Attar, felsefi analizine, Horasan'da tanıdığı bir Türk hayalisinin yetenek ve şöhretinden bahsetmekle başlar. Attar'ın Üştürname'sinde anlattığından çıkan netice, cemiyetinin büyük bir bölümü Türk olan Horasan'da hayal perdesinin eskiden beridir bilinip kurulduğu yolundadır (Siyavuşgil, 1941, 28).

Bazı eserlerin Feridüddin Attar'a "isnat edilerek yazıldığıyla alakalı, şüphelidir iddiaları" (Şahinoğlu, 1991, 98), varsa da aktarılan olayın dönem, içerik ve coğrafyası itibarıyla bir fikir oluşturduğu yetingenliğine istinaden, yazarı farklı da olsa Horasan'da gölge oyunu ve Türkler üzerine doğru bilgi verdiği şüphesizdir.

Büyük üstat diye anılan bir gölge oyuncusunu vardı. Becerikli ve alim bu kişinin aslı Türk idi. Ressamlıkta eşi benzeri olmayan yetenekli biriydi. Nereye giderse gitsin orada bir iş bulurdu. Çok canlı renklerle süslenmiş suretler yapan bu zat, bu yaptıklarını da kendi kendine oynatırdı. Bir zaman sonra yapmış olduğu suretler bozulunca, o da yeni bir suret yapardı. İşlediği suretlerin tümü çok canlı renklerle, rengarenk nakışlarla bezeliydi. Üstat yaptığı suretleri farklı, farklı, değişik tarzda yapardı. Oyun oynatmak için yedi perde kurardı, hepsi desenleri ve boylarıyla rengarenkti (Şeyh Ferideddin Attar, akt. Siyavuşgil, 1941, 28).

Horasan'da bahsi geçen hayalbazın yaptığı gösteri de gölge oyununun değil kuklanın kastedildiğine kanaat getiren And, bu konuyu eserinde kullandığı haliyle örneklendirerek, suret diye bahsedilenin kukla olduğunu hassaten vurgular.

Siyavuşgil'in eserinde yayınladığı Attar'ın tarifiyle ilgili olarak bahsi geçen örnekteki gölge oyunu iddiasının yanlış olduğunu Helmut Ritter'e dayanarak yazan And: "Yazar orada dikkat etmediği için kuklayı gölge olarak aktarmış olabilir", diye belirttikten sonra Ferideddin Atar'ın Üştürname'sinde ki metni, kukla deyimini kullanarak verir:

Bu parçada görünen odur ki bahsi geçen, usta bir kukla oynatıcısıdır. Kendisi de Türk asıllı bir zattır. Nakış yapmada, süslemede üstüne yoktur. Nerde olursa olsun, nereye giderse gitsin orada sanatının inceliklerini gösterir. Renkleri çok iyi kullanır ve tuhaf renklerde görüntüler yapardı. Bunları da tek başına oynatırdı. Her yaptığı kuklayı zamanla bozar sonra yenisini yapardı. Yaptığı her kuklayı alacalı renklerle değişik, değişik biçimlerde yaparak boyardı. Oyun için yedi perde yapmış, her bir perdede renkler ve resimlerle bezenmiştir. (...) Eserin aslında yazar, oynatıcı için "perdahdari" görüntüler içinde "suret" kelimelerini kullanmıştır. Bu yüzden Attar'ın "Üştürname"sinde geçen perdahdari de belki bir kukla oynatıcısı değildir. Perdeler önünde hikayeler anlatan biridir. Gerçi resimlerle süslenmiş yedi farklı perde kullandığına ve gösterdiklerine de "suret" dendiğine göre bu oyununda gölge oyunu olmayıp en nihayetinde kukla oyunu olduğu ortadadır. Kukla örnek verilerek bu türlü benzetmeler yapmış birçok İran şairi vardır (And, 2000, 24-25).

Suret deyimine, göstermek ya da oynatmak ile ilintili olarak bir açıklama getiren Ahmet Kutsi Tecer, bunun mücessem deyimiyile, iki tekniği de içerdiğini belirterek açıklar:

Hayal oyununda da kukla oyununda da kullanılan "suret oynatmak" deyimini ortaklık, iki teknikte de kullanılabilir, kullanılmıştır da. Bunu ancak hayalinin söylediği sözlerden veya bir perde gazelinden anlamak mümkün olur. Arapçadaki "Tayf-ül hayal" kelimesinde de "hayal" deyimini bir şekil gösteren, şekillenmiş anlamındadır. Buna göre kukla oyunu da hayal oyunu diye anılabilir. Eski metinlerde anlatılan oyunun gölge mi yoksa kukla mı olduğunun ayırt edilememesi bu yüzden. Bunda tasavvufçular tarafından kullanılan "nev-eflâtûni" fikirler de etkilidir. Hayal oyununun

geçmişte ki adı olan “kolkorçak” bugün hala Türkistan’da unutulmamıştır. Zamanla Türkiye’de Karagöz adıyla ünlenen hayal oyunu, “ışık-gölge” tekniğinin kullanıldığı bir kukla oyunudur diyebiliriz. Bu yüzden kukla oyununda da gölge oyununda da “suret oynatmak” vardır (Tecer, 1959, 1919).

İslam dünyasında Muslullu İbn Danyal’in Mısır’da 1260-1277 yıllarında hükümdar olan Türk Memlûklerinden Baybars döneminde yazdığı Tayf ul Hayal’inden de önce birçok Türk ve Arap mutasavvıf dervişlerinin eserlerinde “Hayal-ı zıll, Zıll-ı Hayal veya Hayali Sitare” namıyla bahsedilen gölge oyununun içeriğiyle ilgili ise, dünyanın perdeye benzetilerek mevcudat ile mutlak varlık arasındaki ilişkilerin anlatıldığı görülür. Bu tür anıştırmalara İbn Hazm (ölm. 1064), İmamı Gazali (ölm.1111), Muhittini Arabi (ölm.1241), İbn Fârız (ölm.1235), ilh. ... da rastlanılır (Siyavuşgil, 1941, 24).

Gölge oyununun tasavvufî içeriğine o dönemlerde her yerde rastlamak mümkündür. Birçok mutasavvıfın hayal oyunlarından bahsetmesi de oyunun bu özelliğinden dolayıdır. Orada asıl olan oyundan çok içeriğidir. Bu yüzden ki çoğu tarihçi oyundan, bahsi basit bularak, ciddiyetle üstüne eğilerek yazmıyordu. (...) Yaklaşık olarak 1184 (H.580) yıllarında Selahaddin-i Eyyubi’nin Kadı-i Fazıl’a gölge oyunu seyrettirmek istemesi de gölge oyununun içinde barındırdığı tasavvufî içeriğinin tescillenmesi içindir diyebiliriz (Gerçek, 2021, 53).

Jacob. M. Landau (1948) XII. yüzyıla değin Müslüman aleminde gölge oyunun olmadığını, halifelerin gece hayatları çok etraflıca yazılarak anlatıldığı halde, gölge oyunundan kesinlikle bahsedilmemesini, kayıtlarda da gölge adı geçmediği için o dönemde Müslümanlarda gölge oyunu olmadığına yormaktadır.

Landau’nun yorumu vesilesiyle, üst kısımda paylaştığımız Gerçek’in ifadesinin önemine binaen, oyun eğer dönemin hükümdarları tarafından desteklenmemişse o dönemin kayıtlarında da rastlanmadığı ortaya çıkıyor. Selahaddin-i Eyyubi ve Kanuni Sultan Süleyman gibi hükümdarlar oyunu halktan her kesim rahatça izlesin diye dini

konularda en üst derecede yetkiye ve bilgiye sahip zatlardan, bu vesileyle fikir veya fetva almışlardır diyebiliriz²³.

1424 tarihinde Memluk ümerasından Taş Boğa için yazılmış bir eserin önsözünde müellif, kendisinden oyun yazmasını isteyen bir hayal oynatıcısına, ısrarla istemesine rağmen yine de öyle sıradan bir şey yazmak istemediğini yineler. Teklife rağmen bunu da yazamadı, dedirtmemek için bu oyunu yazıyorum diyerek, bir gölge oyunu metni yazmayı kabul ettiğini itiraf eder (Gerçek, 2021, 57).

Oyun izlenmesine, dinin getirdiği yasaklara bağlı olarak din adamları ve ulema tarafından cevaz verilebilmesi için gene alimlerce gölge ve kukla tiyatrosu oynatılmasının ardında yatan, kıssadan hisselerle bir ibret gösterme özelliği olduğu için izin verilmiştir. Bu nedenledir ki Türk nüfusunun ve yönetiminin olduğu, Ortadoğu ve Mısır'da yaşayan dervişlerin yazdıkları eserlerde, gölge/kukla-insan, oynatıcı-yaratıcı, perde/çadır-dünya manalarının karşımıza çıkması olağandır (Daştan, 2018, 60).

Selçuklu sultanlarından Selahaddin Eyyubi döneminde sarayda gölge oyunu gösterilerinin yapıldığı malumatı da birçok kaynakta vardır²⁴. Bir Kafkas Türk'ü olan Selahaddin Eyyubi, döneminin büyük İslâm alimi Selahaddin Kadı Fâzıl'ın oyunu izlemek istememesine rağmen, gölge oyunu gösterisini kendisiyle birlikte seyretmesini istemiştir (Töre, 2009, 2191).

Sarayda oyun hazırlığı başlayınca Kadı-i Fazıl, müsaade isteyerek ortamı terk etmek için kalkınca, Selahaddin-i Eyyubi kendisine: “Şayet bu oyunu seyretmek caiz değilse o zaman bizde seyretmeyelim,” dedi. Bunun üzerine Kadı-i Fazıl, hükümdarla ters düşmemek için perdenin karşısına oturdu ve oyunu sonuna kadar seyretti. Oyun bitince Hükümdar, Kadı-i Fazıl'a, oyunu nasıl bulduğunu sordu. Aldığı cevap Hükümdarı sevindirecek türden olmuştu: “Büyük ibretle dolu olduğunu ve hayallerin hakikati tamamıyla temsil ettiğini ve aradan perde kalkınca bir sanatkardan başka kimse

²³ İnsan resimlerinin canlandırılmasının İslam dininde uygun görülmemesi, IX. yüzyılda İslamiyet ile tanışan ve bölge, bölge Müslüman olan Türkler arasında gölge ve kukla oyununun gelişmesini ve taşınmasını da etkilemiştir. Bu yasaklara bağlı olarak oyunun mekruh sayılarak engellenmesi, daha çok Arap etkisinin fazlasıyla hissedildiği bölgelerde olmuştur (And, 1963, 25).

²⁴ Selâhattini Eyyubi (Ölm.1193) zamanında sarayda gölge oyunu oynatıldığı, al-Guzûli'nin “Matali al Budür” isimli eserinde de mevcuttur (Siyavuşgil, 1941, 24-25).

olmadığını gördük” diyerek, oyunun yapısında saklı olan hisselerden bahsetti: Bir ciddiyet, bir hakikat çıkardı (Gerçek, 2021, 53).

And, Gerçek’in fikrine katılarak, yukarıda geçen hadiseyi Araplarda ve Mısırdaki gölge oyununun varlığına delil olarak gösterir. Karagöz ile ilintisi ise, Josef Horovitz’in (1901) aktardığı Vezir Bahaeddin Karakuş rivayetiyle ilgilidir.

Theophile Gautier (1856) İstanbul’da seyrettiği oyunda hayaliye, Karagöz ile Polichinelle arasında bir bağ olduğunu söylese de hayaliye kabul ettiremez. Oyunu oynatan Hayali, oynattığı tasvirin öteden beridir Karagöz adıyla oynatıldığını ama “Selahattin Eyyubi devrinin veziri Karakuş’un karikatürü olduğunu söyler, bu vesileyle müellif, oyunun menşeinin şark olduğuna kanaat getirir” (Gautier, 1856, 180 akt. Siyavuşgil, 1941, 65).

Selahaddin Eyyubi’nin veziri Bahaeddin Karakuş’tan ironiyle oluşturulan tipin tasviri uzun dönem İstanbul’da da oynatıldığı Gautier’in seyrettiği oyundaki tasviri tarif edişinden anlaşılmaktadır; çirkin, karga burunlu ve kıvrıkcık sakallı olarak Karakuş tipi günümüz Karagöz tasvirinden oldukça farklı çizilmiştir.²⁵

Karagöz adının Selahaddin-i Eyyubi döneminin veziri Bahaeddin Karakuş’tan esinlenilerek ortaya çıktığı, Karakuş’un zamanla Karagöz’e dönüştürüldüğü, Casanova (1892) ve Horovitz (1901) tarafından da yazılmıştır. Gerçekte sert bir mizaçlı olan vezir Karakuş, atak ve cengâver bir yapıya sahipken hakkında birçok farklı hikâyeye ve nükteler uydurularak, onu gafil biri olarak canlandırıp, ona atfedilen hikayeleri komedi olarak perdeye taşır hayalbazlar. Oyunu seyretmek istemeyen Kadı Fazıl müsaade isteyince, Selahaddin-i Eyyubi’de eğer haram ise kendisinin de seyretmeyeceğini söyler. Bunun üzerine Kadı Fazıl oturur ve onlarla birlikte oyunu seyreder (And, 1977, 222).

²⁵ Tecelli Bey ve Nazif Efendi’nin teşvikleriyle tasvir yapmaya başlayan Ragıp Tuğtekin, tarafından yapılan 187 parça koleksiyon, 1950 yılında Tuğtekin’den satın alınmıştır. Eski tip Karagöz tasvirinin (Karakuş) de içinde bulunduğu bu koleksiyon, Y.Kredi tarafından satın alınır. 9 Nisan -15 Ağustos 2004 tarihleri arasında Y. Kredi Vedat Nedim Tör Müzesinde açılan “Yıktın Perdeyi Eyledin Viran” adlı serginin sona ermesiyle basılan katalog kitabının, 251. Sayfasında eski Karagöz tasvirinin resmi de (Karakuş) bulunmaktadır (Web. Ykykultur, 2004).



Resim 10. Gautier'in (1856) tarifıyla, eski tip Karagöz, (Karakuş)
(Hayali Nevzat Çiftçi Yapımı (2011).

Selahaddin Eyyubi, dini çevrelerde oyun farklı yorumlandığından olsa gerek, oyunun sıradan bir gülmece olmadığını, oyunun içeriğinde ibretlik dersler veren tasavvufi yönleri de bulunduğundan dolayı, faydalı olacağı üstüne yorum yapıp fikrini söylemesi için, o güne kadar oyunun caiz olmadığına kanaat getiren Kadı Fazıl'dan oyunun yapısı ve durumuyla ilgili de iyi ya da kötü, ama bir beyanda bulunmasını bilhassa istediği intibai çıkarılabilir.

Arap tarihçilerinden Mehmed bin Ahmed bin İlyas-ül Hanefi, “Bedayi-üz-zuhür fi vekaayi-üd-dühûr” isimli eserinde, Mısır (Memlûkler) Tarihi eserinde, dönemin olaylarını anlatırken, gölge oyunu ile ilgili de bilgiler verir.

Son saltanat döneminde Melik-ün Nasirüddin Muhammed'in (1310-1341) gölge oyuncusu Ebul-Şer'in sergilediği gölge oyunu gösterileriyle çok eğlendiği belirtilen eserde, 1451 yılında ise (H.855) Memluk sultanı Çakmak (1438-53) verdiği emirle, “şuhûs-hayal-el zill” bütün gölge oyunu tasvirlerinin yasak edildiğini, bu vesileyle tasvirlerin de toplanarak yakılması gerektiği emrini verir. (...) 69 yıl sonra 1520'de

Mısır, Osmanlı eline geçtikten üç yıl sonra bir gölge oyunu yasağı daha olur. Yasaklamaya gerekçe olarak da sadece ramazanlarda değil bütün yıl boyunca oynatılan gölge oyunları, oyun sonrası geç vakitlerde evine dönmekte olan ahaliye, askerler tarafından yapılan saldırıların artması, kadın ve çocukların askerler tarafından kaçırılması üzerine, zilhicce 924'te alınır ve gölge oyununun yasaklandığı duyurulur (Bulak, 1311, 33 akt. And, 1969, 112-113).

Mısır'da gelişen bu olgularla, yönetici sınıfın etkisiyle oyunun ne kadar hayatın içinde olup olmadığı ya da bazı dönemlerde neden bilgi ve belgenin kesintiye uğrayarak, oyuna ilişkin bilgiye rastlanmadığı yönünde bize genel bir fikir vermektedir.

Gölge oyunu ile ilintili, mühim bir kayıta 1203 (H.600) tarihinde, Muhyiddini Arabî'nin "Fütuhât-ı Mekkiye" adlı eserinin üç yüz on yedinci bölümünde geçer²⁶. Şeyh bir fikr-i tasavvufiyi açıklamak maksadıyla hayal-i zıllı misal olarak verir.

(...) 1568 tarihinde vefat eden İmam-ı Şaarani tarafından yazılan ve Mısır'da basılan "Elyevakit Velcevahir" isimli eserde de "Fütuhât-ı Mekkiye"ye atıf yapılır, gölge oyunun icadıyla ilgili olarak, bu oyun "vahdet nokta-i nazarından icat edilmiştir" diye tekit edildiği görülür (Gerçek, 2001, 53).

Muhiddin-i Arabi, "Fütuhâtü'l Mekkiye" adlı eserinin 317. babında gölge oyununun alemleri tanıyan isteyenlere açık bir delil sunduğunu, bunu sadece halkın değil kesinlikle ulemanın da seyretmesi gerektiğini, çünkü onlar içinde bu oyunda birçok dersi ibret bulunduğunu belirtir (Töre, 2009, 2192).

"Fütuhât-ı Mekkiye'nin tarih-i telifi olan 1203'te (H. 600) Hayali zıll'ın, bizdeki şekline benzeyen bir tarzda mevcut olduğu da tezahür eder" (Gerçek 2021, 54).

²⁶ Cenab-ı Hakk'ın cem-i avâlimi müdebbir olması meselesindeki işaretimizin hakikatini bilmek isteyen "hayal-i sitare"ye yani perde hayaline ve suretlerine ve perdeden uzakta bulunup asıl o suretleri oynatan ve onların lisanında konuşan zat ile aralarında perde haylulet eden küçük çocuklar içinde o suretlerde kim tekellüm ettiğine nazar ve tefekkür eylesin. İşte suver-i alemde de iş tıpkı böyledir. (...) Sonra hazır bulunan cemaate ilâm ve ifham eder ki Cenabı hak bu hayal-i sitareyi kullarına bir ibret misali olmak üzere nasb ü icat buyurmuştur. Ta ki ibret alsınlar. Şu alem, Cenab-ı Hakk'a nispetle bu suretle onların muharrik-i misalidir ve bu Sitare mahlukat ve kâinat üzerinde cari ve hâkim olan sırr-ı kader-i ilahi perdesidir (Muhiddin-i İbnü'l Arabi, 1203, akt, Gerçek, 2021, 54).

Muhiddin-i İbnü'l Arabî'nin kısaca yaşamından bahsetmek gerekir ki bilhassa Anadolu ve gölge oyunu ile dönemler açısından da önem arz etmektedir: Anadolu'da yaklaşık otuz yıllık bir yaşanmışlıkta büyük eseri, *el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye*'ye eklemeler ve düzeltmeler yaptığı bu büyük eseri üzerinde çalıştığı bilinmektedir.²⁷

Yaptığı anlatımda Muhiddin-i Arabî, tasavvuf inançlarıyla ilgili en güzel örneklerden birinin “hayal-el sîtare” diye adlandırdığı gölge oyununda bulunduğunu, bunun ayırdına varmanın da hüner olduğunu anlatır (Kudret, 2004, 10).

2.4. İran'da (Horasan) Keçel Pehlivan

Büyük Selçuklu Devletinin kurulmasıyla Türklerin ilk zamanlar daha çok İran'da yerleşmeleri ile birlikte bir Türk İran karışımının sonucunda, genellikle kendini ortaya koyan bir Arapçadan arınma eğilimi baş göstermiş ve onun yerini farklı bir İranlılaşma, diyebileceğimiz ama daha çok yerleşilen bölgenin büyük etkisi göz önüne alınırsa, bir “Horasanlılaşma” almıştır (Cahen, 1979, 67).

Theatre Persan (1878) eserinin yazarı Andreas Chodzko, İran tiyatrosu ile ilgili olarak, köken araştırması yaparken, Horasan bölgesinde özellikle eski göçebe Türklerin geçmişten beri gölge oyunu oynattıklarını ifade ederek orada izlediği, gelenekselleşmiş gölge oyunu üzerine saptamalar yapar.

Chodzko'nun görüşlerinden yola çıkan Siyavuşgil, Orta Asya'dan İran'a getirildiği iddia edilen Keçel Pehlivan adındaki gölge oyunu kahramanına vurgu yaparak Keçel Pehlivan'ın da bu vesileyle, Karagöz-Hacivat tiplerinin aslî şekli olarak kabul edilmesi gerektiğini ileri sürdüğünü belirten Töre:

²⁷ İbnü'l-Arabî, 1202'de Malatya'ya geçer. Anadolu Selçuklu hükümdarı I. Gıyaseddin Keyhusrev eski dostu Mecdüddin İshak'ı Konya'ya çağırınca İbnü'l-Arabî de onunla beraber Konya'ya gider. Konya'da bir zaman kaldıktan sonra önce Mekke'ye oradan Bağdat'a ve ardından da yine Konya'ya dönen İbnü'l Arabî, Halep ve Sivas'a yaptığı seyahatlerden sonra 1218'de Malatya'ya yerleşir. Merhum Dostu Mecdüddin İshak 'ın dul kalan hanımıyla evlenir ve oğlu Sadeddin Muhammed burada doğar. 1230 yılından sonra zamanının büyük bir kısmını *el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye*'yi ayırır. Eserini Malatya'da gözden geçirerek yeniden yazmaya ayıran Arabî, 1240 da Dımaşk'ta vefat eder (Kılıç, 1999, 520).

“Asya Türkleri’nin gölge oyununu çok eskiden beri bildiklerini iddia eden diğer bir kaynak da İran tiyatrosu hakkında araştırmalar yapan Chodzko, göçebe Türk aşiretlerince İran’a getirilen Keçel Pehlivan adında bir gölge oyununa dikkatleri çeker” (Töre, 2009, 2191).

Andreas Chodzko’nun araştırma yaptığı bölgelerde yaşayan ahali Türk menşinden gelen göçebe aşiretlerin yerleşim yerleridir. İncelemesinde “ilk çağlardan beri gölge oyunu da o belgede yaşayan Türklerin milli oyundur” sonucu çıkar. Bu varsayım bizimde bu husustaki görüşümüzü doğrular niteliktedir. Chodzko’nun yazdığına göre orada kurulan perdenin kahramanı “Keçel Pehlivan” (Kel Pehlivan) adındadır. Özel bir kıyafeti yoktur. Dazlaklık tek fiziksel özeliğidir. Kişilik olarak ise Keçel Pehlivan Napoli’nin Pulcinello’suna çok benzer. Fakat onu Pulcinello ve buna benzer diğer tiplerden ayıran nokta, tamamen dini bir hakikat arz eden terbiyesi ve derin komedisidir. Bir nevi oynatan kişinin veya oynanan oyunun yapısına göre Keçel Pehlivan dindar gibi görünen, okuryazar bazen de bütün İranlılar gibi az çok şiire meraklıdır (Chodzko, 1878 akt. Siyavuşgil, 1941, 28).

Chodzko, İran’da göçebe Türk boylarının eski ve milli eğlencelerinden olduğunu ve izlediğini söylediği oyunun ve oyundaki tiplerin Karagöz ile Hacivat’a dönmeden önceki tipler olması ihtimalini öne sürüyor. XIX. yüzyılda mevcut olan bu oyunlar kesinlikle XX. yüzyıla kadar da sürmüştür. İran’da böyle bir araştırma yapmak çokta kolay olur. Çeşitli ağızlarla konuşmak bizim Karagöz’ün de hususiyetlerinden biridir. (Sevin, 1968, 22).

Alexander Chodzko, gittiği Horasan bölgesinde, her ne kadar İran Tiyatrosunu araştırıyorsa da izlediği gölge oyunuyla ilgili yazdıklarından öğrendiğimiz kadarıyla, perde kurup hayal oynatan Türk hayalbazlarını izlemiştir. İzlediği gölge oyununda Keçel Pehlivan’dan önce perdeye bir Ahund²⁸ gelmektedir. Ahund, perdenin okumuş,

²⁸ Ahund, Farsça’da, ‘hund’ okumuş, tahsilli, manası taşıyan ‘hand’ veya ‘havend’ (üstat, efendi) sözcüğünün bozulmuş şeklidir. Hund başına aldığı ‘a’ harfi ise Türkçe ağa kelimesinin kısaltılmış şekli olması mümkündür. Zeki Velidi Togan’da, ahund sözcüğünün, Yedisu da Türk Nestûrî papazları için kullanılan ‘argun’ veya ‘arhun’ kelimesinden türediğini ileri sürer” (Algar, 1989, 185).

tahsilli tipi olarak, Siyavuşgil'in değindiği savdan farklı olarak Hacivat'ın arketipi olabilir.

Keçel Pehlivan, dil konusunda o kadar mahirdir ki, Arapçanın gırtlaktan çıkan tüm özelliklerini mükemmel telaffuz eder ve ayn harfini fevkalade çatlatır. Arapçadaki hatasız telaffuzunu işiten onu memleketin Arap lisanı allamelerinin hatasız kıraate muktedir bir talebesi zanneder. Ahund hayranlık içindedir. (...) Keçel Pehlivan, gerçek müminlerin ahirette nail olacağı nimetlerden bahseder; yemekler, nefis şaraplar, ceylan gözlü hurilerle dolu cennetti ballandıra, ballandıra anlatır. Ahund dinledikleriyle mest olmuştur. Karşılıklı konuşmalar sonucu kendilerini unutup, evvela cennetin mis kokulu havasını çekerler içlerine, cennetteymişler gibi dans etmeye başlarlar bir yandan da şarap içmektedirler ve sonuçta sarhoş olurlar... (Chodzko, 1878 akt. Siyavuşgil, 1941, 28-29).

And, İran'da gölge oyunu olmadığını, Keçel Pehlivan'ın da Kukla olduğunu, gölge diye oynatılanların ise Karagöz olduğunu ifade eder (And, 2000, 23).

“Türk kökünden gelme göçebe aşiretlerin” bu Keçel pehlivan'ı Anadolu Türklerinin Karagöz'ünü andırmaktadır. İkisi de dazlaktır. Karagöz de Keçel Pehlivan gibi bazı oyunlarda değişik kılıklara girer. Birçok tipin şivesini taklit eder. Kar-i kadim “Bahçe” oyununda Karagöz “mürgzar” bağına girmek için değişik yollar dener. Birçok tipi taklit eder, Acem, Çengi, Yahudi kıyafetleri giyer, Keçel Pehlivan'ın Derviş kılığına girmesi gibi. Ancak Keçel Pehlivan, İslami bilgileri, tasavvuf ve edebiyat bilgisi donanımıyla Hacivat ve Karagöz'ün tek tip halinde karışımıdır. Bu nedenle Türk hayal perdesinin kahramanı bilâhare bazı toplumsal şartların tesiri altında iki karşı tip halinde ortaya çıkmadan önce, henüz sınıflaşmamış olan bu göçebe Türklerin oluşturdukları bölgelerde tek tip olarak Keçel Pehlivan adıyla perdede yaşamıştır diyebiliriz (Siyavuşgil, 1941, 29-30).

Çin ve Moğollarda oyunun varlığı Orta Asya Türklerinde de mevcudiyetini gösterir. Moğollar tarafından bilinmesine istinaden, Türkler tarafından da bilindiğini kabul etmek gerekir. Sümer kabartmalarında da tasvir tekniğinde yapılmış resimler bulunmaktadır (Şapolyo, 1946, 134).

Keçel Pehlivan'ı Chodzko'nun varsayımı ile Karagöz ile Hacivat'ın ilk biçimi olarak benimsemek kuramımızın doğal bir sonucu olur. Binaenaleyh aksini ispat edecek bir belge ya da bilginin çıkması durumunda, Anadolu Türkleri arasında yayılan gölge oyununun, Türk akınları ve göçlerinin güzergahını izleyerek doğudan batıya geldiğini kabul ederiz (Siyavuşgil, 1941, 30).

Orta Asya'da da İran'da da gölge oyunu yoktur. 13. yüzyıl İranlı yazar ve tarihçi İbni Bibi tarihinin Almancaya çevirisini yapan Prof. H. W. Duda 13.yüzyılda, "baziger" sözcüğünün karşılığını hem kukla hem de gölge oyunu olarak adlandırır. Ama İran tiyatrosu üstüne yapılan araştırmalar, burada gölge oyununun olduğu yolunda bir kanıt gösterememişlerdir. Mecit Razvani'de bu konu ile ilgili yazdığı eserinde, "lubetbâzi, Pehlevan Keçel, Hayme-i Şebbazi, (veya şebbazi), Humbazi, Arusek diye değişik kukla türleri yanında, Bâzi Hayal ve Hayme-i Sâye Gerdûn adlı iki oyun çeşidi olduğunu iddia ediyorsa da bu başlıklar altında sadece Türk Karagözünü anlatır. (And, 2000, 23).

Siyavuşgil, Uzak-Doğu'nun tümünde oynatılan gölge oyunlarındaki tip ve tasvirlerle Karagöz de kullanılanların benzerliklerinden hareketle, oyunun mucidi Asya Türklerinin olma ihtimalinin yüksekliğini öne sürer. Dünyada oynatılan bazı gölge oyunu şekilleri, yağlı kâğıt veya mukavvadan yapılırken, Pazırık Kurganlarından çıkanlar ile günümüze kadar oynatılan tasvirlerin çoğunluğu deve derisinden²⁹ imal edilmiştir. Deri işlemeciliğinde Türklerin ustalıkları ve bu sanatta ne kadar eski oldukları da bilinmektedir (Töre, 2009, 2912-2913).

Türkler Orta Asya'dan Anadolu'ya geçmiş olsalar da yedi asırdan fazla bir zaman Mısır ve Ortadoğu da hüküm sürmüşlerdir. Diğer yandan 1075'de Anadolu Selçuklu devleti sonrasında Osmanlı Devleti ile 1517 yılına kadar ki dönemde Anadolu Türk Beylikleri ve Osmanlı İmparatorluğunun ilk yıllarında bilimin kaynağı olan Mısır ilişkileri: Bu geniş, kardeş coğrafyada, yedi asır hükümdarlığı elinde bulunduran aynı ırk aynı dil ve dine mensup bir milletten müteşekkil ortak kültürün temaşa sanatı, ilişkilerin yoğun olduğu o dönemde, Mısır'da ve Orta Doğuda Türkler tarafından

²⁹ Pazırık Kurganları buluntularında rastlanan deve derisi aplikler ve tasvirlerin olması "Orta Asya'da Türklerin çetin şartlarda ve göç yollarındaki gücü, çift hörgüçlü, soğuk kışlara ve uzun mesafelere ve yüke dayanıklı develeridir" (Cahen, 1979, 51) bilgisi, tasvir yapımında kullanılan malzemenin kaynağının doğruluğunu göstermesi bakımından önemlidir.

bilinen ve icra edilen gölge oyununun, yanı başında ki Anadolu'da bilinmemesi, biliniyorsa da kullanılmaması ne kadar olasıdır sorusu, günümüzde de tartışılacak önemli bir konudur diyebiliriz.

Orta Doğu ve Mısır'da yedi asırlık Türk hakimiyeti bir yana, 1517 tarihinin çalışmamız için önemi, gölge oyunun bu tarihe kadar Anadolu topraklarında olmadığı ile alakalı bilginin sorgulanması içindir.

Bu bağlamda yapılan araştırmalarda üstünde durulmasa da Anadolu Selçuklu Devleti'nin kuruluşundan yıkılışına kadar ki dönemde, Orta Asya ile Osmanlı arasında sağladığı, kültürel köprü işlevine dikkat çekmek istiyoruz.

Üçüncü bölümde değineceğimiz Anadolu ayağında, Evliya Çelebi haricinde çalışma konumuzla ilgili belge bulunmaması, birçok soruyu da beraberinde getirmektedir: Anadolu Selçukluları döneminde yaşanan savaşlar, Anadolu'nun durumu, sarayın ve halkın kültüre yaklaşımı türünden sorulara var olan ve ilişkilendirilmemiş belge ve bilgiler eşliğinde cevap arayacağız.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BURSA'DA KARAGÖZ'ÜN KÖKENİ

3.1. Anadolu'ya Taşınan Miras

Anadolu Selçuklu Devleti zamanındaki kültürel yaşamın incelemesini yapmanın oldukça zor olmasının sebebi, sözlü Türkçe edebiyatın varlığına karşın, yazılı yapıtlar yok denecek kadar azdır. Eserler ekseriyetle Farsça ya da Arapça da yazılsa bütün edebi etkinlikler yalnızca kentlerle sınırlı idi, bu da edebiyatın etki alanını kısıtlamış, halkı birbirinden uzaklaştırarak, kopukluğa sebebiyet vermiştir (Cahen, 1979, 249).

Çalışma konumuzla ilgili araştırma yaparken Bursa ayağında bahsi geçtiği halde birçok belgenin bulunamayışına bağlı olarak, çoğu belgenin de akıbetiyle ilgili örnek içermesi bakımından önemli gördüğümüz iki belgeyi paylaşmak Anadolu ile alakalı fikir vermesi bakımından önemlidir. Yıldırım Beyazıd vakfiyesi ile ilintili bir çalışmada Ekrem Hakkı Ayverdi'nin tespitine değinmek faydalı olacaktır:

(...) (Yıldırım Beyazıd Vakfiyesinin) Bir sûreti Bursa Evkaf Müdürlüğünde idi; bundan bir sûret çıkartmıştık; fakat bu kıymetli vakfiye 1957 deki Bursa Çarşısı yangınında, müdüriyet binâsiyle berâber yandı'. *Dip Not: Vakfiyenin bir sûreti de Vakıflar Umum Müdürlüğü Kütüğü'nde, Vakfiye-i Rumeli ve Anadolu 99 Nolu defter, 168. Sahife ile, Mücedded Anadolu 79, 205 Nolu defter, s. 45 de bulunmaktadır* (Ayverdi, 1969, 37).

Yıldırım Vakfiyesi'nin kopyası çıkarılmamış olsa ileride Şeyh Küşteri ile ilgili kullandığımız bilgiye ulaşamayacaktık. Bu yüzden bahsi geçen ama bulunamayan Molla Fenâri'ye ait Karagöz ile ilgili fetvalara veya yine bir yangınla kül olan Orta Pazar'daki Mısri Tekkesi kitaplığında bahsi geçen Karagöz ve Orhaneli ilişkisine dair bilgi var ama belgesine şimdilik ulaşamıyoruz.

Timur istilasından sonra tahrip edilen payitaht Bursa, işgaller, yağmalar, depremler ve bu süreçte en çokta maruz kaldığı yangınlarla boğuşmuştur. Afetler ve yangınlar neticesinde Bursa, paha biçilemez sanat eserlerini, hanlarını, anıtlarını ve kültürel zenginliğini kaybetmiştir. En büyük felaketlerden biri 1958 yılında gerçekleşen Bursa Kapalı Çarşı yangını oldu. Birçok değerli el yazmasının olduğu Vakıflar

Müdürlüğü binası, Sahaflar Çarşısı, Müftülük binası, Aynalı Çarşı gibi hanlar bir gecede kül oldu (Baykal, 1948).

Gerek Orta Asya’da gerek Anadolu Selçuklu Devleti dönemiyle alakalı belge bulunamayışını, Türklerin hareket noktaları incelenirse, ne kadar geniş bir alana yayıldıklarını ve her daim teyakkuz halinde olmalarına bağlayan Cahen:

Orta Asya’da ve diğer gidilen yerlerde halkın büyük çoğunluğunun okuma yazma bilmemesi nedeniyle Türklere ait birçok bilgi hala karanlıktadır: Bazı arkeolojik bulgular dışında, onlar hakkında bütün bildiklerimiz dağınık ve dışarıdan gelen “Çinli, Bizanslı, daha sonraları da Araplar ve İranlılar gibi” etnik kökeni başka yazarlara dayanır ki buna bağlı olarak da dışarıdan ve uzaktan verilen bilgilerdir (Cahen, 1979, 11-22).

Anadolu Selçuklu Devleti döneminde, çalışma konumuzla ilgili yazılı belge her ne kadar yetersiz de olsa, bazı kaynaklar Selçuklu döneminde de var olan tiyatro ve gösteri sanatlarıyla, ilgili kanıtlar sunar.

Tilakasiri’nin tespitinde vurguladığı, “her ne kadar tiyatro, kukla ve gölge oyunu farklı dallar gibi görünse” de birbirleriyle buluştukları noktada, beslendikleri kaynağı ve içtimai yapıyla ilişkisini ortaya koyması bakımından, değerlidir.

Birçok komik kukla ya da gölge oyunu karakteri bağlı buldukları ulusların edebi eserlerinden alındığı veya etkisiyle geliştirildiği için tiyatro ve diğerleri arasında ki karşılıklı etkileşim ve bağ kaçınılmazdır (Tilakasiri, 2008, 22).

Seyirci önünde gösteri türünden yapılan etkinlik ve ritüel gibi sahne sanatlarını yüzlerce yıl bünyesinde barındıran Türklerde, kukla ve taklit varsa gölgenin de olması muhtemeldir diyebiliriz.

Türkler diğer Ortadoğulular ve İranlılarla birlikte Orta Asya kültürünün sahibi ve taşıyıcısıdır. Bu kültürün, doğudan batıya İslam toplumuna kazandırılmasında birinci derecede rol oynaması da tartışılmayacak bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar. (...) Dönem, dönemde olsa Orta Asya’dan gelerek, Anadolu’yu Türkleştirenlerin sosyal kaynağı şehirlerden daha fazla kırlar ve yörük topluluklardır. Bu vesileyle milli örflerin taşıyıcısı, Anadolu’da şehirlerin dağınık kültürü dışında kalan göçebe sanatlarıdır. Selçuklu Devleti zamanında, Anadolu, kültürel bir bütünlük sağlayamamıştır. İslamiyet,

Türk-Anadolu harmanlamasında çok güçlü, ama durağan karakterli bir etken olmuştur. Bursa’da kurulan düzen, Timur yenilgisi sonrasında sekteye uğrayınca, Anadolu’nun yeniden bir düzen ve tek yönetim altına girmesi şartları ancak Fatih Sultan Mehmet zamanında oluşur. XV. yüzyıla kadar ortak bir kültürden bahsedilmesi beklenemez (Kuban. 2003 akt. Sokullu, 2009, 152-153).

XI. yüzyılda değişik Türk boyları farklı coğrafyalarda da olsa aynı tür müzikle, aynı tür geleneksel eğlenceler ve av ziyafetleriyle eğleniyor, sarayda eski Türk kültürü devam ediyordu. Anadolu’da kurulan Selçuklu Devletinin Konya’da bir tiyatro gösterisi hakkında mevcut olan kesin bilgi, önceki zamanlarda da bu türden oyunların Türkler arasında bilindiğini tereddütsüz düşündürmektedir. Saray, yaşantıda her ne kadar İran hükümdarları gibi debdebeli bir yaşam sürüyorsa da eski Türk gelenekleri unutulmadan tüm hususiyetiyle devam etmektedir. Sarayda 1116 senesinde icra edilen kayıtlı bir tiyatro gösterisini, bu kadar kısa ve kuruluş dönemine denk gelen bir zamanda Türklerin Anadolu’ya geldikten sonra Bizans’tan alması pek mümkün görünmemektedir (Sevengil, 1959, 27).

3.2. Gölge Oyununda Mısır Anadolu İlişkisi

Tarih yazarı İbni İyas, “Bedayü’z Zühur Fi Vakaii’d Dühur” adlı eserinde (H.923) 1517 yılında Yavuz Sultan Selim’in Cize’de ikameti esnasında kimi geceleri huzurunda hayal oynattırıldığını, bundan memnun olduğu için hayaliye hediyeler verdiğini kaydetmektedir (Gerçek, 2021, 65).

Selim Nüzhet Gerçek’de İbni İyas’a dayanarak, “Karagöz oyunlarının, Arap ve Acem kaynaklı Meddahlığın tekâmül etmiş şekli olarak kabul edilebileceğini söyler” (Töre, 2009, 2192).

Mısır Memlûklularının son Hükümdarı Tomanbay, I. Selim’e karşı Ridaniye Muharebesini kaybedince, yakalanarak 15 Nisan 1517 senesinde Kahire’nin Bâb-u Züveyle kapısında asılır. Cesedi üç gün asılı kalır (Kanat, 2012, 236-237).

Tomanbay’ın asılış sırasında ipin iki kez kopuşunun canlandırıldığı gölge oyunu gösterisini çok beğenen Yavuz Sultan Selim, gösteriyi yapan sanatçıya 80 altın, bir de işlemeli kaftan armağan ettikten sonra “İstanbul’a dönerken sen de bizimle gel, bu

oyunu oğlum Süleyman'da görsün, eğlensin" demiştir. İstanbul'a dönerken birlikte getirdiği altı yüz Mısırlı, bu olaydan üç yıl sonra İstanbul'dan yurtlarına geri dönmüşlerdir. Yavuz Sultan Selim çağının güvenilir kaynaklarından biri olan İbni İyas'ın verdiği bilgi, kesin olarak gölge oyununun Türkiye'ye XVI. yüzyılda Mısır'dan geldiğini gösteriyor (And, 1969, 113).

Son Memlûk hükümdarı Tomanbay'ın asılışını perdede canlandıran Mısırlı hayalciyi I. Selim'in beğenerek İstanbul'a götürmesini, gölge oyununun o tarihte Türkiye'ye girdiği anlamında değil; padişahın yaptığı işleri perdede ustalıkla canlandıran bir sanatçıyı ve bu oyunu oğluna ve İstanbul seyircisine de göstermek istemesi yolunda yorumlayabiliriz. Nitekim günümüzde bir devlet başkanının beğendiği yabancı bir tiyatro topluluğunu Türkiye'ye çağırması, Türkiye'de tiyatro bulunmadığı anlamına gelmez (Kudret, 2004, 1268).

And "Geleneksel Türk Tiyatrosu" (1969) adlı kitabında bulunan "XVI. yüzyılda Karagöz ve Hacivat'ın adını duymayız" (1969-176), bilgisine dayanarak, XVI. yüzyıl öncesinde Karagöz olmadığını ve gölge oyununun Türkiye'ye 1517 den sonra gelmiştir, iddiasını sürdürür.

"Geleneksel Türk Tiyatrosu" (1969) kitabını baskıya verdikten sonra Prof. Halil İnalçık'ın uyarısıyla, kitaptaki bilgileri değiştirmese de kitabın sonunda Notlar-1 kısmında İnalçık'ın uyarısıyla ilgili bir açıklama yazar:

Kitap baskıya verildikten sonra Prof. Halil İnalçık XV. yüzyıldan bir belgeye ilgimi çekti. Bu, İstanbul Başvekâlet Arşivi'nde Maliye'den devralınan defterler arasında Efkav'ın denetim sonuçlarını gösteren, no,19'da kayıtlı 1490 tarihli bir defterdir; bunun Ayasofya'ya vakfedilen dükkanlar ve zenaat ile ilgili bölümünde "Hayalî Karagöz" adında bir dükkân sahibinden söz edilmektedir. Hem "Hayalî" hem "Karagöz" adlarının Fatih Mehmet çağında bir araya gelişi, kitabımızda ileriye sürülen, Karagöz'ün XVI. yüzyılda Türkiye'ye girdiği görüşüne aykırı düşer gibi anlaşılırsa da ilgili bölümde verilen kanıtların sağlamlığı karşısında bu belge gene de bu görüşü sarsacak güçte değildir (And, 1969, 346).

XVI. yüzyılda gölge oyunu ile ilgili belgelerin artması daha önce değindiğimiz, dönemin hükümdarlarının oyuna ilgisiyle alakalı olabilir. Fatih Sultan Mehmet'in bu türden sanatçıları sarayda istemediğini Jacob'un, Macarca bir kronikten aktardığını

öğrenmiştik. 1517 tarihi öncesinde And'ın deyimiyle, “hem “Hayalî” hem “Karagöz” ki zaten bahsi geçen bir belgedir: “İstanbul Başvekâlet Arşivi'nde Maliye'den devralınan defterler arasında Efkav'ın denetim sonuçlarını gösteren, no:19'da kayıtlı 1490 tarihli bu defterde, Ayasofya'ya vakfedilen dükkanlar ve zenaat ile ilgili bölümde “Hayalî Karagöz” adında bir dükkân sahibinden söz edilmektedir. And'ın tüm eserlerinde ileri sürdüğü Karagöz'ün XVI. yüzyılda Türkiye'ye girdiği, onun öncesinde Karagöz adına rastlanmamaktadır, görüşünü de tartışmaya atacak güçte bir belgedir.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde Selahaddin Eyyubi gibi oyuna bir izin mahiyetinde dönemin şeyhülislamından fetva aldığı yolundaki bilgiyi Bursalı Tahir Bey, “hayal-Karagöz'e dair” adlı makalesinde verir. Bu makalede iki fetvadan bahsedildiğini aktaran Gerçek, “Bursalı Tahir Bey'e ait not defterinde bu mevzuya dair Molla Fenari'nin de bir fetvası olduğu ve bu kıtanın ona aidiyeti mukayyet ise de bulmak mümkün olmadı” (Gerçek, 2021, 66) diyerek, sadece ulaşabildiği Ebusuud Efendinin fetvasını yayınlar.

Kanuni Sultan Süleyman döneminin meşhur şeyhülislamı Ebussuud Efendi'nin (öl.1575) gölge oyunları hakkındaki fetvasıyla, gölge oyunlarının tasavvufî kıymeti olduğunu, mutaassıp yerlerde de oynatılmasına izin verildiğini belirten Gerçek, Önsöz Tarihçi Âli tarafından (H. 996) yazılan “Risailü'l-Mesail” adı verilmiş olan Ebu's-suud fetvaları arasında bulunan mevcut fetvayı yayınlar:

Mes'ele: Bir gece bir meclise hayâl-i zıll oyunu getirilip imam ve hatîp olan Zeyd ol mecliste bile olup oyunu âhırına değin bile seyreylese şer'an imametine ve hitabetinde azle müstahak olur mu?

El-cevâp: Eğer ibret için nazâr edip ehl-i hâl fikri ile tefekkür etti ise olmaz. (Valiyüddin Efendi Kütüphanesi, Cevdet Paşa Kitapları, 113 akt. Gerçek, 2021, 66).

Gerçek, bu fetvadan sonra birde Arapça şiir kaydedildiğini bildirir.³⁰ Balıkesirli Rasih Efendi “Bülgatü'l-Ahbab” adlı eserinde şiiri İmam Şafî'ye atfediyorsa da ihtimal

³⁰ Egerçi surgehte sureta bazicedir amma
Hayalızıl hakayıkbine ala cayı ibrettir
Biraz eşhasü esvat ile eşkali görürsün kim
Gelürler hem giderler işleri makrunu nevbettir
Olurlar serteser ifna karin hiç gelmemiş gibi

verilemeyeceğini, bu kıtayı Muhyiddin-i Arabi'ye atfedenler varsa da onların da kaynak belirtmediklerini, Abdülganiyyin Nablüsi'de bu kıtaya beşleme dese de yazarı hakkında fikrini beyan etmediğini ama sahaflar şeyhi Esat Efendi'nin tercümesiyle "Müstazraf" tercümesinde yayınladığını yazar. Gerçek, Esat Efendi'nin bu tercümeyle alanyazına bir şiir kazandırmanın yanında, gölge oyununun da Anadolu'ya dışarıdan gelen kadim bir oyun olduğunu belirtmesinin kendi fikrine de uyduğunu belirtir. Naima ve Raşit'de tarihi çok geriye götürürler. Lakin malumat ve açıklama yeterli değildir (Gerçek, 2021, 67).

3.3. Anadolu Selçuklu Devletinde Temaşa Sanatı

"Anadolu Selçukî saraylarında Bizans İmparatorlarının taklitlerini yaparak sultanı eğlendirmeye çalışan bir takım mudhik ve mukallitlerin mevcudiyetini Bizans membarı bize bildiriyor" (Köprülü, 1925, 14).

"İlk kez Profesör Jacob, Selçuklular'da taklitli oyunların varlığı üzerine XII. yüzyılda Bizans prensesi Anna Komnena'nın "Aleksiyad" adlı eseri üzerine ilgiyi çekmiştir" (Jacob, 1901, 37 akt. And, (1969, 15).

"Bir başka iddia da Anna Komnena'nın hatıratında anlattığı, Selçuklu sarayında oynanan oyundur. Bu gösteri, Ortaoyunu'nun tarihini XII. yüzyıla kadar götürür" (Töre, 2009, 2204).

İmparator Komnena'nın, yakalandığı damla hastalığını bahane ettiği düşünülerek savaştan kaçtığı ve nasıl sancı çekip yatakta kıvrandığı, Türk mukallitler tarafından gülünç bir şekilde canlandırılmıştır. Bizans elçilerine de sergilenen bu oyunda Komnena'nın başındaki hekimlerin ve saray ahalisinin de hal ve hareketleri taklitle canlandırılarak, mahsustan çektiği acıların gülünçlükleri ve canlandırmadaki muziplikleri, Türklerin de eğlenerek izledikleri görülmüştür. (...) Birçok yazar bu gösterileri Anadolu Selçuk Devleti zamanında da dramatik oyunların varlığına kanıt olarak ileri sürerler (Comnena, 1926, 390- 391 akt. And, 1969, 15).

Nicholas N. Martinovitch, Türk tiyatrosu hakkında yazdığı "The Turkish Theatre" (1933) adlı eserinde, Comnena'nın anlattığı gösteriye detay vermeden değinir. Comnena'nın yazdıklarından yola çıkarak da Türklerin tiyatroyu nereden ve nasıl

veli tedbir eden baki olur fikret ne halettir (Esat Efendi)

aldıkları üstüne saptamalarda bulunur. Bu saptamalara, yukarıda değindiğimiz Türklere ait çoğu eserin bulunmayışı veya ortaya konulan ya da çıkanlarla da “ilişkilendirilmeyişi” üzerine örnek içerdiği için etraflıca değinmek ve üstünde durmak gerekecektir.

Martinovitch, Türklerin bu taklide dayanan tiyatro oyununu kendilerinin bulamayacağı gibi ayrıca; Türkleri, Anadolu’da toplanmış, geçmişi olmayan bir toplulukmuş gibi göstererek, bunu ancak “klasik dünya” diye tabir ettiği Bizans veya Roma’dan almış oldukları yönünde kesin bir hükme bağlar:

(...)Ama tiyatroyu doğrudan almaları da mümkün değildi, arada bir araç bulunması gerekir ki bu da Bizans’tır. Çünkü Türkler küçük Asya’yı ve Balkanları adım adım işgal etmişlerdir. Eğer bu yönde Bizans’tan alma söz konusu edilmezse, Türk tiyatrosu için bundan başka ikinci bir etken olarak Avrupa’dan almıştır diyebiliriz, şayet bu Türk ortaoyununu İtalyan Comedia dell’Artesı ile karşılaştırırsak, içeriğinden tiplerine kadar pek çok benzerlik olduğunu görürüz. Bu şaşırtıcı benzerlik şöyle izah edilebilir; Türk imparatorluğu asırlar boyu Venedik, Cenova ve Akdeniz’in güney kıyılarına yayılmış olan kolonileriyle ticari, siyasi ve kültürel ilişkiler içinde olduğundan bu sayede İtalya’dan aldığı bu türü geliştirir: Bu alanda kazandığı tüm hususiyetleri de ortaoyununa nakleder (Martinovitch, 1933, 13-14 akt. Sevensil, 1959, 30)

Martinovitch’in eserinde uzun uzun anlattığı ve yorumladığı Konya Selçuklu sarayındaki gösterinin bir tiyatro oyunu olduğunu kabul etmesinin çok doğru bir tespit olduğuna değinen Sevensil, Martinovitch’in ortaya atığı iddianın iki ayağının da dayanaksız olduğuna dikkat çeker:

Müellif, On ikinci asırda, Selçuklu sarayında sergilenen tiyatro oyununu, birinci ihtimal olarak Yunan-Roma tiyatrosu olan mime, yani taklide, ikinci olarak da İtalya’nın Commedia dell’Arte halk tiyatrosundan alındığına bağlar. Öncelikle ikinci ihtimale değinecek olursak, yüzyıllarca İtalyanlarla, Venedik, Cenova, Akdeniz’in güney kıyılarına yayılmış olan kolonileriyle ticari, siyasi ve kültürel ilişkiler kuran, Anadolu Selçuklu Devleti değil, Osmanlı İmparatorluğu’dur. Birinci ihtimale değinecek olursak, gösterinin olduğu 1116 senesinde Bizans ile Selçukluların ilişkisi vardır ama Martinovitch’in yazdığı gibi Selçuklular, küçük Asya’yı ve Balkanları henüz karış karış işgal etmemişlerdir. Bu nedenle de Bizans’ın mirasçısı sayılamazlar. Bizans’la olan tek

münasebetleri savaşmaktır. Ayrıca da kaynak olarak kullandığımız, hakkımızda hiçte iyi duygular beslemeyen, aleyhimizde yazılmış Anna Komnena'nın (1083-1153) "Aleksiyad" adlı günlüğüdür. Selçuklular XII. yüzyılda oynadıkları bu tiyatroyu Bizanslılardan almış olsalardı, bundan ilk bahseden Komnena'nın bizatihi kendisi olacaktı: Halbuki aksine, Türklerin aktörlükte doğuştan gelme kabiliyet ve istidatlarından bahseder. Bu itibarla "Selçuk Türkleri, bu sanatı eski vatanları olan Orta Asya'dan daha birçok başka millî adet ve ananeleriyle birlikte getirdiler" (Sevengil, 1947).

Sevin, Anadolu Selçuklu dönemi ile alakalı Osmanlı zamanında birçok bilinmezliğin sebebini dönem hakkındaki ilgisizliğe, bilgisizliğe ve dini endişeye³¹ bağlar. Anadolu Selçuklu Devleti dönemiyle ilgili olarak bilgisizliğe verdiği örnekte ise, Osmanlı döneminde uzun zaman 1. Alaeddin Keykubat ile III. Alaeddin Keykubat'ın aynı kişi olarak karıştırılmasını gösterir:

Musahipzade Celal, kendisi gibi bir musahip oğlu olan ve saray musahibi ve sanat adamı olan Kör Hasan-zade Mehmet Çelebi'nin Evliya Çelebi'ye anlattığı gölge oyunu geleneğini, çok iyi bildiği halde, konu hakkında çelişkili bilgiler verir: "Eski İstanbul Yaşantısı" (1946) adlı eserinde, geçmiş dönem oyunları ve hayalileri hakkında birçok değerli bilgiye sahipken, beğenmediği, sıradan gördüğü "kahvehane" hayalilerinin yakıştırmalarından kendini kurtaramaz. Daha da önemlisi, aynı kitapta; Evliya Çelebinin büyük bir hayranlıkla bahsettiği Hayali Zılcı Kör Hasan-zade Mehmet Çelebi'nin beyan ettiği, Hacivat ile Karagöz'ün suretlerini ilk kez Selçuklu zamanının pehlevanları tarafından kesilip hayal perdesine ilave edildiğini elbette okumuştur; ama gene de avam diye tabir ettiği karagözcülerin anlattığı rivayetleri ve birçok yanlışı, maalesef bilgi olarak aktardığı görülür (Sevin, 1941, 43-44).

³¹ On sekizinci asırda Yeniçerilerin kontrolden çıkması, halka yerleşen taassup ve hayalde de yaygın hale çoğunda gizlice de oynatılsa "Toramanlı Karagöz" normal bir ülkede yasaklanacak türden ahlaksızca bir eğlenceydi. Geçmişten gelen tasavvuf içerikli bir oyunda "Peyk-i Resulullah (Peygamber ulağı) ve Hacı" olan bir adamın bu türden konularda baş göstermesi devrin sofularınca tel'in edilmiş olabilir. Karagözcülerin rivayetleri de bu tarzda teville uğramış olabilir (Sevin, 1941, 44).

Bu mühim tespit sonrası, Karagöz alanyazını ile alakalı olarak şöyle bir kanaat ortaya çıkmıştır diyebiliriz: Bu ve bunun gibi nedenlerden dolayı oyunun menşesine dair ileride değineceğimiz tarihi ve içeriği açısından beş farklı tutarsız rivayet anlatılır. Bu türden ilginç ve farklı görüşlerin Çin’de anlatılan, Wu rivayetinde de karşılaşılan bir durum olduğunu üst kısımlarda Fan Pen Chen’den öğrenmiştik.

Nureddin Sevin, Musahipzade Celal’in birçok gerçeği bildiği halde beğenmediği ve avam diye tabir ettiği karagözcülerin kulaktan dolma anlattıkları bilgileri kitabına almasından ziyade bu bilgileri kullanan yerli ve yabancı araştırmacıların da bu yanlışlar üstünden yürüyerek, kusurlu bir Karagöz alanyazını oluşmasına neden olduğu için serzenişte bulunur: Yanlış yönlendirme, başta gölge oyunu ile uğraşanların, buna bağlı olarak da halkın hafızasında şekillenerek çeşitlenince, bir zaman sonra çelişkinin de kaçınılmaz hale geldiği görülür.

Sevin’in Anadolu da ilk önceleri Hayal-i Zıll adıyla bilinen daha sonra evrilerek Karagöz diye anılan gölge oyununun hareket noktasına Anadolu Selçuklu Devleti’ni alması bir önceki bölümde devam eden geleneğin sürmesi bakımından da mantıklı görünen görüş olarak ortaya çıkmaktadır. İlerde görüleceği üzere oyunun Anadolu’ya girişi ile ilgili bilinen XVI. yüzyıl tarihinin belgelerle, daha da geriye gittiği yönündedir.

(...) Tartışmalar neticesinde ortaya sürülen çalışmalarda, XVI. yüzyıl öncesinde Türkiye’de gölge oyununun varlığını kanıtlayacak somut bir delil yok gibi görünmektedir. Siyavuşgil’in yaptığı atıflarla geçmiş XII. yüzyıla kadar uzansa da bunlar edebi benzetmeler olarak görünmektedir. Myrsiades (1973) Şeyh Kûşteri (ölm. 1366-1400) adlı gölge oynaticısından bahseder ki onunda mezar taşı ile ilgili bir tartışma vardır (Chen, 2003, 24).

XVI. yüzyıl öncesinde gölge oyununa dair bir iz olmadığı için kanıt yokluğu öne sürülse de başta And’ın, Geleneksel Türk Tiyatrosu (1969) adlı eseri olmak üzere Divan edebiyatından, Vakfiyelerden verilen bilgilere kadar, belge sayılabilecek kullanılmamış veya ilişkilendirilmemiş veriler olduğunu, Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesi ve Şeyh Mehmet Kûşteri üzerinden, oyunun 1517 öncesinde de Anadolu’da bilindiğini üzerine savımızı ortaya koymaya çalışacağız.

Tilakasiri'nin üstte değindiğimiz ve genel anlamıyla biri varsa ötekinin olmaması kaçınılmazdır görüşü, kuklanın veya tiyatronun, paraleline gölge oyununu koyarak, bu dalları bir gövdeye bağlayabiliriz savımızı destekler niteliktedir. Bursa'da yaşanan istila, savaş, deprem ve yangınlarda birçok belge yok olunca, var olan bilgiler sözde kaldığı için sadece rivayet olarak kayıtlara geçmiştir.

3.4. Anadolu'da Hayal Perdesi

Yüz yıldan fazla zamandan beridir Karagöz adı altında Türk Gölge Tiyatrosu'nun, köken araştırmasını yapan yerli ve yabancı yazarların yaptıkları çalışmalarda vardıkları neticelerden sekiz maddelik bir öz oluşturan Andreas Tietze (1977) üzerinde durulan ama neticelendirilemeyen çalışmaları, "Türk Gölge Oyunu Karagöz" adlı eserinde yayınlayan Sakaoglu, konuyla alakalı bir de tespit yapmıştır.

1. Türkler tarafından Bizanslılardan alınmış olup onun da aslı antik Yunan tiyatrosuna (mimos) kadar gitmektedir (Reich, 1903, 61).
2. Gölge oyunu Çin'de ortaya çıkmış olup batıya Moğollar ile Orta Asya'daki Türkler tarafından taşınmıştır (Jacob, 1925, 108).
3. Gölge oyunu Hindistan'da ortaya çıkmış olup Budizm ile birlikte oradan Orta Asya'ya yayılmıştır. Türkler onu koruyup İslâmiyet'in kabulünden sonra Anadolu'ya getirmişlerdir (Sevin, 1968, 56).
4. Gölge oyunu Hindistan'da ortaya çıkmış olup Yakındoğu'ya Çingene tarafından getirilmiştir (Pischel, 1900, 20).
5. I. Selim'in [Yavuz, 1512-1520] Mısır'ı fethinden [1517] sonra Osmanlıların başşehrine [İstanbul] Mısır'dan getirilmiştir. Mısırlı tarihçi İbn İyâs'ın kayıtlarına göre 24 Selim'in de gölge oyununa ilgisi vardır ve hayalîyi de kendisiyle birlikte İstanbul'a gelmesi için davet etmiştir. Metin And'da bu görüşü desteklemektedir (And, 1969,115).
6. Sanatın, İslâm mirasının bir parçası olduğu, İspanya'dan göçen Yahudiler tarafından geliştirildiği belirtilir. Bu sebeple kökeni yine Mısır'a kadar dayanmaktadır. Bu görüş Metin And tarafından uzak bir ihtimal olarak zikredilmektedir (And, 1969,112).
7. Osmanlının ilk dönemlerinde, Bursa'nın başşehir olduğu yıllarda Türkler tarafından geliştirilmiştir. Bu popüler efsaneyi 17. yüzyılın yazar Evliya Çelebi bildirmektedir (1,654 vd.).

8. Türk gölge oyunu Karagöz, Orta Asya'daki Türkler tarafından yaratılmıştır (Siyavuşgil, 1938, 4).

Siyavuşgil bu görüşünü üç yıl sonraki bir eserinde, ki daha önce hazırlandığı bilinmektedir, şöyle ifade etmektedir: “Hayal oyunlarının Anadolu Türklerinde ana yurttan getirilmiş millî bir an'ane hâlinde devam ettiğini ve öylece benimsendiğini kabul ederiz” (Siyavuşgil, 1941, 67) (Tietze, 1977, 48 akt. Sakaoğlu, 2003, 22-23).

Sakaoğlu, yukarıda verilen görüşlerden 5 numaralı And'ın görüşünü bilimsel olarak, 7 numaralı Evliya Çelebi'ye ait görüşün ise duygulara seslenici olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtir.

Evliya Çelebi'ye ait olan yukarıda verilen görüş, diğer görüşlerin tarih anlamında en eskisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan diğer çalışmalarla karşılaştırıldığında ise Karagöz oyununu yerinde araştıran ilk kaynaktır: Bu nedenle Karagöz ile birlikte tartışılan Evliya Çelebi nezdinde Seyahatname ile ilgili olarak da ayrıca bir başlık açmak gerekecektir.

Refik Ahmet Sevengil, gölge oyununu Doğu'nun tasavvufi öğreticiliğinin verimi olarak tanımlar:

Gölge oyunlarının eski çağlarda Hint'te, Çin'de, milattan sonra dördüncü yüzyılda Cava'da, sonraları Türk Moğollar arasında, Asya Türkleri ve İran'daki Türk aşiretleri arasında oynatılmaya devam ettiği üstüne de görüşler vardır. Araplara da gölge oyununu Türklerin tanıttığı bilinmektedir (Sevengil, 1959, 74).

Jacob'un tespit ettiği, Müverrih Mehmed bin Ahmed bin İlyas-ül-Hanefi'nin Bedâyi-üz-zuhûr fî vekaayi-üd-dühûr adlı eserinde bahsi geçen, bazı sultanların gölge oyunu ile eğlenirken bazılarının da oyunu yasaklamaları üstüne geçen bilgilere değinmiştik. And, bu bilgilere dayanarak, oyunun Mısır da ki geçmişi üstüne ve Mısır'dan da Türkiye'ye geldiğine kanıt olarak gösterir.

Karagöz oyunlarında, Karagöz'ün kendi ağzından duyduğumuz çingene itirafları ve taşıdığı hususiyetler, ızgara ve maşa yapması, demirci tasvirinin olması gibi, bütün bu özelliklerini göz önüne getirdiğimizde, Karagöz'ün Osmanlı döneminde ortaya çıkışıyla Çingenerin Türkiye'de yayılışının, aynı döneme denk geldiğini görürüz.

Oyun Cava ve Hindistan'dan gelen çingenerler tarafından getirilerek Türkiye'de de bu vesileyle yayılmıştır, diyebiliriz (Alangu, 1965).

Alangu'nun bu görüşüne And, "Çingene öğelerinin Karagöz'de bulunmasıyla bunların Çingene'ler eliyle Türkiye'ye getirilmesi ayrı ayrı şeylerdir" (And, 1969, 111), diyerek, bunların sadece yakıştırma olduğunu söyler.

Karagöz'e çingenelik yakıştırmasıyla ilgili öne sürülen savları gölge oyunun tarihinden çok hayalcilerin milliyeti ile ilgilidir ve tartışılması gereken ayrı bir konudur. And'ın sunduğu ikinci görüş olan Yahudi'ler eliyle İspanya'dan veya Portekiz'den getirilmiştir fikrine değinmek gerekirse, And'ın görüşünü, eserinde verdiği bilgilerle değerlendireceğiz.

Thevenot (1665) Osmanlı döneminde seyrettiği gölge oyununu ayrıntılarıyla anlatırken oyunu gösterenlerin çoğunlukla Yahudi olduğunu belirtir. Yahudilerin geldiği İspanya ve Portekiz'de gölge oyunu biliniyor muydu? İspanya'da bilirse de gölge oyununa, Fransızca "Les ombres chinoises" gibi "sombas chinescas" deniliyordu. Bu yanı sıra İspanya'ya gölge ve kukla oyunu Araplar eliyle de gelmiş olabileceği ileri sürülmüştür³². Ancak oyunun oradan Türkiye'ye geldiği üstüne kaynaklar yetersizdir (akt. And, 1969, 112).

Cevdet Kudret, And'ın yazdığı gibi oyun Mısır'dan gelmiş olabilir diyerek tarihi konusunda çelişki veya yanlışlık olabileceğini savunur. Kudret, yazın ve şekil olarak benzerlikler göz önüne alındığında oyunun Mısır yoluyla gelmiş olduğu düşünülse de bunun 1517 yılında olmadığını, oyunun o tarihte geldiği yolunda öne sürülen kanıtların da geçersiz olduğunu belirtir:

Anadolu ile Mısır arasındaki siyasi ve askeri ilişkiler XIII. yüzyıla dayanır. Mısır'da 1250 yılında kurulan Memlûk İmparatorluğu'nun Anadolu'daki ilişkileri ve faaliyetleri daha sonraki yüzyıllarda da devam etmiştir. Mısır o dönemlerde İslam dünyasının en önemli ve en büyük kültür merkezlerinden biridir. Anadolu'dan da eğitim almak için Mısır'a gidenler vardır. Bunca ilişkiler arasına kültür ilişkileri ve alışverişi

³² Thevenot'de, Paul Kahle'nin 1940 yılında yayınladığı "Mısır Gölge Oyunu" adlı eserinde bahsettiği savını, Fatimilere dayandırarak irtibatlandırır da bir önceki bölümde değindiğimiz, "Orta Doğu'da Türk Devletleri" kısmında bölgenin idari ve kültürel yapısı ile ilgili bölümde bu konuya değinmiştik.

de koyarsak oyunun bu dönemlerde Anadolu'ya gitme olasılığının daha inandırıcı olduğunu söyleyebiliriz. Kaldı ki oyunun Sultan Orhan devrinde de bilindiği yolunda rivayetler bulunması dikkate değerdir. Kaldı ki “halk arasında kuşaktan kuşağa sürüp giden söylenti ve menkıbelerde çoklukla bir gerçek payı vardır” (Kudret, 2004, 1267-1268).

Karagöz gölge oyununun Bursa'da bilinmesiyle ilgili rivayeti ustalarından duyduğu şekliyle aktaran Hayali Küçük Ali (Muhittin Sevilen) Karagöz'ün Sultan Orhan (1325-1362) döneminde perdeye çıktığını da gene ustalarından duyduğu bir perde gazelindeki beyitlerle açıklar:

“Hazret-i Sultân Orhan Rahmetullahdan berû
Yâdigâr-ı Şeyh Kûşter'den Becâdır perdemiz³³.” (Sevilen, 1969, 16).

“Hazreti Şeyh Kûşteri Sultan Orhan'dan beri³⁴
Mevki-i icrâda hikmet gösterir bir ibretiz” (Kudret, 2004, 253).

3.4.1. XVI. Yüzyıl Öncesinde Anadolu'da Gölge Oyunu

Anadolu'da gölge oyununun geçmişini 1517 öncesine götürecek kanıtlardan biri sayılabilecek Şair Hoca Mes'ud'un 1350 yılında bitirdiği mesnevisinde ki bahsi geçen hayalbaz oyununun, gölge değil kukla oyunu olduğunu öne süren And, gölge oyunu olmadığı üstüne görüşünü, mesnevide gece oynatılan oyunu İran'da ki hayme-i şebbazi adıyla bilinen kukla oyunu ile irtibatlandırır:

Süheyl-ü Nev-bahar mesnevisinde geçen hayalbaz oyunu ile ilgili mısralarda hayal kelimesi ve buna bağlı olarak da bu oyununun gece oynatıldığından bahsedilmesi gene araştırmacıları yanıltmıştır ve bunu da gölge oyunu sanmalarına yol açmıştır. Ancak İran'da bir kukla çeşidi olan hayme-i şebbazi'nin gece oynatılan kukla çeşidi olacağı düşünülürse Türkiye'de de bu tür kukla gösterilerinin gece oynatılmasına bir engel olmayacağı ortaya çıkar (And, 2000, 26).

³³ Vezin: Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün

³⁴ Vezin: Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün

Şair Hoca Mes'ud ve yeğeni İzzeddin Ahmed tarafından Farsçada asıl adı, Kenz'ül Bedayi olan eserden Türkçeye çevrilen Süheyl ü Nevbahar mesnevisinde “hayal-baz oyunu” terimi geçmektedir. Şair, Nevbahar'ı gündüz ortasında gölge oyunu oynatan bir hayalbaza benzetir. Misalden de anlaşılacağı üzere çadırın dışından suret seyretmek kukladan çok gölge oyununa benzetmedir (Daştan, 2018, 64-65).

Türk dilinin en önemli metinlerinden biri olarak bilinen ve 14. yüzyılda yazılan Süheyl ile Nevbahar mesnevisinde geçen “hayalbaz” oyunu deyiminin karşılığı da bazı araştırmacılar tarafından tartışmalı olduğu kanaatiyle, bahsi geçen hayal ve hayalbaz terimleriyle anlatılanın “kukla” oyunu olduğu kanaatine varılsa da oyun metni incelenip içeriğe bakıldığında “hayalbaz” oyununun kukla oyunu değil gölge oyunu olduğu ortaya çıkmaktadır.

Cevdet Kudret, şair Mes'ud bin Ahmed'in 1350 yılında bitirdiği meşhur Süheyl ü Nevbahar, mesnevisinde geçen beyti vererek orada geçen “hayal-baz oyunu” terimine dikkat çeker. Ama Kudret, olayın mesnevide nasıl geçtiğini aktarmaz. Sonuç olarak da bazı kaynaklarda olduğu gibi, okuyucu kukla mıdır, gölge oyunu mudur, sorusuyla baş başa kalır:

(...) Beyitteki “hayal-baz oyunu” şayet “çadır hayal” olarak bilinen kukla oyununa benzetme değil de “zıll-i hayal” denen gölge oyunu anlamında kullanıyorsa, o vakit, gölge oyununun XIV. yüzyıl ortalarında da Anadolu halkı tarafından bilindiğinden dolayı, oyunun Anadolu'da ki geçmişini daha eskilere götürür. Evliya Çelebi'nin sözlerini de göz önünde bulundurursak, gölge oyununun geçmişi Selçuklular devrine kadar çıkmasının uygun olacağı düşünülebilir (Kudret, 2004, 12).

Chen'in; And'a dayanarak kukla üstüne, Siyavuşgil'den de edebi eğretileme olarak aktardığı, Kudret'in ise menkıbede geçen bölümü vermeyişiyle, ucu açık bir sonuç çıkardığı mesnevide ki beyitler ve hikâye şöyledir:

“Kişi kim hayal-baz oyunun bilir³⁵

Çadır dutuban gice oynar olur (3350)

Çevük gör ki misli anun az idi

³⁵ Hayal (perde) oyununu bilen kişi, gece çadır kurup hayal oyununu oynar. Onu kurnaz olarak gör çünkü ona benzeyen az kişi vardı; güpegündüz nasıl hayal oyunu oynadığını gör! (Cığa, 2013, 273).

Gügemgündüzün ne hayal-baz idi (3351)” (Dilçin, 1991, 126).

Üstteki beyitleri günümüz Türkçesine çeviren Cem Dilçin (1991) bu beyitlerde geçen “hayalbaz oyunu” terimini, And’ın görüşüne paralel, kukla oyunu olarak kabul edilmesi gerektiğini varsayarak, bu vesileyle de kuklanın, Karagöz oyunundan daha eski bir sanat olduğu yolunda kanıt olarak gösterir.

Daştan’a göre ise, beyitlerde adı geçen hayal-baz oyunu deyimi ile bahsedilen gölge oyunudur:

(...) Nevbahar ile Cühud, Kusta’dan deniz yoluyla ayrılırlar. Vardıkları yerde Nevbahar, pınarda yıkanmak ister, su başına perilerin gelebilme ihtimalinden korktuğunu söyler. Cühud’dan pınarın üstüne örtü olarak bir çadır kurmasını ister. Nevbahar’ın niyeti bir perde gerisinde yıkanıyor hissi vererek oradan gizlice kaçmaktır. Su dolu leğene, bir güvercini ayağından bağlayarak, kuşun kurtulmak için yaptığı çırpınmalarla leğende biri yıkanıyor gibi sesler çıkarmasını sağlar. Cühud, ise çadırın karşısına oturur ve ilk başlarda Nevbahar’ın akseden gölgesini seyre dalar. Gölge kaybolunca da ayağından leğene bağlı kuşun çıkardığı sesleri, kızın yıkanmaya devam ettiğine yorar. Şair, Nevbahar’ı zekasıyla yaptığı oyunu, gündüz ortasında gölge oyunu oynatan bir hayalbaz oyununa benzetir. Misalden de anlaşılacağı üzere çadırın gerisinden suret seyretmek kukladan çok gölge oyununa benzetmedir. Bu yönde yapılacak çalışmalar ve araştırmalarla ortaya çıkarılacak bulgular, gölge oyununun XIV. yüzyıldan öncede Anadolu’da bilindiğini ve oynatıldığını kanıtlar (Daştan, 2018, 64-65).

Anadolu’da gölge oyunun bilindiğine dair, gölge oyunu kullanılarak yapılan bir başka telmihe Ahmed Paşa Divan’ında rastlarız. Bu türden örnekler çoktur ve kukla ile yapılan benzetmelerde “lubet-baz” gölge oyunu için yapılanlarda ise “suret-baz” kullanılsa da çoğu incelemede karıştırıldığı da görülür. Bu türden araştırmalarda bazı şairler verdikleri örnekte, ayrı kullandıkları gibi kimi zaman hem gölge oyununu hem de kukla oyununu aynı beyitte de kullandıkları görülür.

Gölge oyununun Anadolu’daki geçişini Osmanlı öncesine götüren A. Kutsi Tecer, oyun tasvirlerinin renklendirilme ve ince işçilikle işlenmesiyle Anadolu’da XIV ile XV. yüzyıllarda gelişmiş olabileceğini iddia eder. Tasvir yapımı ve gelişimiyle ilgili

teknik konulardan sonra oyunun Anadolu’da bilinmesiyle ilgili olarak ise, İstanbul’un ünlü sahaflarından Raif Yelkenci’de görüp yazısına aldığı II. Murad adına yazılmış manzum bir Camasb-name nüshasından (Müellifi: Musa; te’lif tarihi: 833/1430) bahseder. Konumuzla ilgili satırlar şöyledir:

“(…)Uyuru uyanığı lu’batıbaz
Oynadub bir bir alur üstüne uz
Kimse bilmez hali bunun nicedür
Ha görünen uşbu gündüz gicedür
Barigâh u kârigâhtır kurulu
Oynadan bir hep içi Lu’ub dolu
Gördün ahi ol Hayalbaz Oyunu
Bir kıl ile nice oynad anı...” (Tecer, 1959: 1919).

Beyitlerde sadece tek türden değil, “hayalbaz oyunu” bahsiyle gölge oyunu, lu-batıbaz ile de kukla oyununa değinildiği görülür. Bu duruma ikinci örnek olarak ise “gece ve gündüz” oynatılır diye iki oyuna gönderme yapılmasıdır.

İncelemelerde dikkatimizi çeken husus, bu türden misallerde “biri kullanılırken ötekinin kullanılmaması” kuralı varmış gibi tek türe odaklanılmış olmasıdır. Bahsi geçen menkıbelerde de şiirlerde de gölge ile kukla, şairin vermek istediği manaya göre veya edebi zenginlik arz etmesi bakımından farklı mısralarda birlikte kullanılmıştır.

Ahmed Paşa Divanında yazılan beyitlere geçmeden önce, Bursalı diye anılan Edirne doğumlu Ahmed Paşa’nın³⁶ hayatının bir bölümüyle de olsa bilinmesi, gölge oyununun Bursa, Edirne ve saray çevresiyle de ilintisini irtibatlandırması açısından önemlidir.

³⁶ Bursa’da geçen ömrü ve yaşadığı dönem itibarıyla gölge oyununu bildiği ortaya çıkan Ahmed Paşa, Divanı’nda yazdığı beyitlerle, o dönem oyunun sadece Edirne’de sarayda değil Bursa ve Anadolu’nun diğer illerinde de bilindiğine kanıtı olarak gösterilebilir. II. Murad’ın kazaskerlerinden Veliyyüddin Efendi’nin oğlu olan Ahmed Paşa Bursa’da görevliyken, Fatih Sultan Mehmet’in tahta geçmesiyle Bursa’dan Edirne’ye gider. Kısa süre kazaskerlik yaptıktan sonra, padişaha musâhip ve hoca olur. Bunda, şairliğinin payı olduğu kadar devlet adamlığının da rolü olduğu, vezirlik rütbesine yükselmesi ve İstanbul’un fethi sırasında padişahın yanında yer almasıyla açıklanabilir (Kut, 1989, 111).

Ahmed Paşa şiirinde, dünyada gördüklerinin, perdedeki şekiller gibi gelip geçici olduğuna, görünenin arkasını görmenin hüner olduğunu, muhatabının da buna aldanmaması üstüne, hayal perdesi için mutasavvıfların kullandığı bir ifadeyle tavsiyelerde bulunur:

“Ne şekiller çıkarur gör bu çarh-ı suret-baz
Ne surete girüb oynar bu gerdiş-i gerdan
Ne nesnedür bu ki çâpük hayal-baz gibi
Cihân misalini eyler bu çâder içre ayan” (Tarlan, 1966)

Yukarıda verdiğimiz gölge oyunu ile kukla oyunu örneğinde ki benzetme gibi, her iki deyimini aynı dörtlükte geçtiğine, Ahmed Paşa'nın beyitlerinde rastlıyoruz. Tecer'e (1959) göre suret, şekil demektir yani tasvir. Şairin kullandığı “suretbaz ve hayalbaz” deyimlerinden biri, kukla ya da kuklacı düşünülerek kullanılmışsa öteki benzetmenin, gölge oyunu veya hayali için olduğu muhakkaktır diyebiliriz.

“Bir şeyin benzetme ögesi olarak kullanılabilmesi için o şeyin çok tanınmış olması gerekir” (Kudret, 2004, 1268).

Gene Sultan II. Beyazıt (1481-1512) döneminin mesnevi yazarlarından olan hamse şairi Hamdullah Hamdi'nin (ölm.1509) Yusuf ile Züleyha'sında hayâl oyununa “lu'b hayal” kullanılarak şöyle bir telmihte bulunulur:

Beni bir “lû'b” ile şikâr etti
Çün “hayâl”ünü aşikâr etti (Siyavuşgil, 1941, 40).

Kanuni Sultan Süleyman devrinde gölge oyunları ile ilgili kayıtların çoğalmasını oyunun 1517 sonrası Türkiye'ye geldiğinden çok, dönemin hükümdarının gölge oyununa ilgisi ve sevgisinden dolayı halk arasında da serbestçe oynatılsın diye, ilerde ayrıntısıyla değineceğimiz dönemin şeyhülislamından fetva almasına yorabiliriz.

Bursalı şair Lamii Çelebi' 1521 senesinde Kanuni'nin Bursa'yı ziyareti sebebiyle yazdığı “Şehrengiz-i Bursa” adlı eserinde, “HAYÂL-BÂZİ-Yİ BEZZAİSTAN-I FELEK-SAN” başlığı altında çarşıdaki esnafı anlatırken, gölge oyununu da bir benzetme unsuru olarak kullanmıştır:

“Çıkar her perdeden yüz lu'bet-i pâk
Ki hayran ana suretbaz-ı eflak

Ahmed Paşa'nın divanında gölge oyunun Bursa'da da bilindiğine dair izlere, Lami Çelebi'nin teşbihleri sonrasında da rastlarız. Üst kısımda paylaştığımız, gölge ile kuklanın birlikte kullanılmasına örnek bir anlatıma burada da rastlarız: Hem lubetbaz hem de suretbaz deyimi aynı dörtlükte kullanılmıştır. Burada asıl değinmemiz gereken dönem itibarıyla da önem arz eden, Fatih Sultan Mehmet devrine ait, Jacob'un Türkçe-Macarca günü gününe, tarih sırasına göre yazılmasıyla oluşan bir kronikte geçen, o dönemde ki bilgilerdir:

“Jacob, Mehmet II. (1451-1481) devrinden bahisle Türkçe-Macarca kronikte (Nurnberg- 1685), Fatih'in “sarayda soytarılar, ip cambazlarına, hokkabazlara ve buna benzer kimselere yüz vermediği” kaydından, hayâlbazların da kapı dışarı edildiğini istidlâl ediyor (Siyavuşgil, 1941, 39-40).

3.4.2. Bursa'da Karagöz ile Hacivat

Türk gölge oyunu Karagöz'ün kökenine ilişkin malumat bir kısmıyla efsaneye ve rivayetlere, bir kısmıyla da tarihsel belgelere dayanır. Orhan Cami inşaatı ile ilgili söylenceler çeşitlidir ve bu söylencelerde Karagöz gölge oyununun Türkiye'de ilk ortaya çıkışını Bursa'ya zamanını da Orhan Gazi veya Yıldırım Bayezid dönemine yani XIV. yüzyıla götürürler. Birde bu söylenceler arasında oyunun mucidi olarak gösterilen Şeyh Kûşteri'nin olduğunu belirtmek gerekir (Düzgün, 2010, 26).

Karagözcüler arasında anlatılan çeşitli rivayetler sonucunda halk onları yaşamış birer şahsiyet olarak görmüş ve öylece benimsemiştir (Göktaş, 1992, 8).

Çok çeşitli olarak anlatılan rivayetlerde, ilk olarak Macar bilimci İgnaz Kunoş'un 1885'te karagözcülerden duyarak kaydettiği tespitleri, Alman Hellmut Ritter ile Georg Jacob'un da kaynak olarak kullandığı görülür (Töre, 2009, 2194).

Karagöz oynatıcıları tarafından anlatılan ve halk arasında da yayılan söylenceler, Evliya Çelebi'nin anlattığı müstesna olmak kaydıyla, içerik ve anlatılanlar ayrıntı bakımından birbirlerinden çok az farklıdırlar. Bu farklılıklarda aynı anlatılanın yüzyıllar

boyunca kulaktan kulağa, ağızdan ağıza dolaşırken uğradığı tahrifattandır. Belki de bu nedenle bazı isimler ve dönemler değişse de olaylar bütün rivayetlerde benzer şekilde görülür. Mesela, Karagöz'ün menşei olarak daima Bursa, perdeye o iki kahramanı çıkaran mucit olarak genellikle Şeyh Kûşterî gösterilir. Karagöz ile Hacivat'ın yaşamış birer şahsiyet olduğu ve bir haksızlık neticesinde idam ettirildikleri de bütün rivayetlerin ortak bir noktasını oluşturur (Siyavuşgil, 1941, 32).

Bir hayali olarak, ustalarımın (Orhan Kurt, Metin Özlen, Tuncay Tanboğa) dinlediğim, onların ustalarından aktardığı ortak söylenceye göre, Orhan Gazi (1326-1359) döneminde, Karagöz demirci, Hacivat ise kalfa olarak Orhan Camii inşaatında karşılaşmışlardır. İnşaatta aksamalar baş gösterir. Orhan Gazi işlerin ağır yürüdüğünü, bu işin sorumlusunun da bulunmasını ister. Soruşturma sonrasında, Karagöz ile Hacivat'ın karşılıklı söyleşmeleri sebebiyle, işçilerinde işlerini bırakıp onları dinlemeleri neticesinde işlerin aksadığına karar verilir. Soruşturmada herkes kendini kurtarır ve suçlu olarak bir tek Karagöz kalır. Sultan suçlu her kim ise, idam edilmesini buyurunca, Karagöz idam edilir. Bu durum karşısında çok üzülen Hacivat, vicdan azabı çekmeye başlar. Bir zaman sonrada Bursa'dan ayrılıp hacca gitmeye karar verir. Yol çıkan Hacivat, Bursa çıkışında, günümüzde Hacivat Deresi diye bilinen yerde, haydutlar tarafından yolu kesilerek öldürülür. Köpeğinin Bursa sokaklarında başıboş dolaşmasından şüphelenen halk köpeği takip ederek Hacivat Deresi'ne giderler. Aradan geçen birkaç gün içinde çakallar ve kurtlar tarafından parçalanan cesedinden tek bir parça dahi bulamazlar. -Onun için sadece Karagöz'ün mezarına taş dikilmiştir. Hacivat'ın da sembolik mezarı onun yanı başındadır- Olay Bursa'da anlatılmaya başlayınca Sultanın da kulağına gider. Sultan yaptığından pişmanlık duymaktadır. Şeyh Mehmet Kûşteri, sultanın ahvalini duyunca var olan tekniğe Bursa da iki kahraman ekler; Hacivat ile Karagöz. Ve yaptığı tasvirleri perde kurarak sultanın huzurunda oynatır. Sultan, "Onları bu dünyada layığıyla yaşatamadık bari sonsuza kadar perdede yaşasınlar" diyerek oyunun her yerde oynatılmasına izin verir.

Bu kapsamda Kunos'tan aktarılan söylencenin değişik varyantlarında ortak noktalar olduğu gibi farklı söylemlere de rastlarız: Şeyh Kûşteri, çoğunda Karagöz ile Hacivat'ın tasvirini yaparak perdede oyunu oynatırken bir diğerinde sultanın huzurunda, kuşağını gererek, tasvir yerine de deri çarıklarını tasvir gibi kullanarak ikilinin arasında geçmiş sözleri aktarır. (...) Martinovitch'in (1933) eserinde de Hacivat ile Karagöz,

Orhan Gazi'nin yakın dostlarından, saray eşrafındandırlar, sebebi bilinmeyen bir hadise neticesinde, uğradıkları haksızlık sonucu idam edilmişlerdir (Siyavuşgil, 1941, 32-33).

Sakisian (1933) Bursalı bir hayaliden dinlediği rivayeti şöyle aktarır; Hacivat'ın aktar dükkânı, Karagöz'ün de demirci atölyesi vardır. Bursa'da aynı sokakta karşılıklı komşudurlar. Hem çalışır hem de karşılıklı çene yarıştırlar. Yakında bir cami inşaatı vardır ve inşaat çalışanları, onlar sohbete başlayınca, işi gücü bırakıp Karagöz ile Hacivat'ın söyleşmelerini dinlemektedirler. Bu yüzden işler ağır ilerler. Bu durumu gören vezir ikisinin de idam edilmesini emreder. Kelleleri kesilen Hacivat ile Karagöz, kesilen başlarını koltuklarının altına alıp Orhan Gazi'nin huzuruna çıkararak veziri şikâyet ederler (Sakisian, 1933).

Hayali Küçük Ali'ye göre, Kûşteri, Hacivat ve Karagöz, Bursa'da Yıldırım Beyazıt (1389-1402) döneminde Ulucami inşaatında birlikte çalışmışlardır (Başsoy, 1958, 3).

Karagöz ve Hacivat'ın Bursa'da Orhan Gazi döneminde yaşadıkları ve hayal perdesine de Şeyh Mehmet Kûşterî tarafından çıkarıldıklarından bahseden rivayetler, perde gazelleri ve muhavereler de vardır. Hacivat birçok söyleşmede Karagöz'e hitaben "Ah külhani, sen benim ta Orhan Gazi zamanından bu yana refikim olasın da..." diye seslenerek başladığı diyaloglara rastlanır (Kudret, 2004).

Yunan gölge oynatıcıları da Karagöz'ün yaşadığı devri Selçuklular dönemine kadar götürürler. Anadolu'nun beyliklere ayrıldığı zamanlarda Sivrihisar beyinin saray inşaatında geçer olay:

Sivrihisar Beyine bir saray inşa edilecektir. Beyin hem mimarı hem de nedimi olan Hacivat işe koyulur. İşçileri toplayan Hacivat, marangoz olarak çirkin, koca gözlü, ama gayet akıllı, yetenekli ve hoşsohbet bir adam bulur. Bu marangoz konuşmalarında o kadar etkileyici, laf aralarına sıkıştırdığı öyle latifeleri vardır ki diğer çalışanlar bunun konuşmalarını kaçırmamak için işi gücü bırakıp onu dinlemektedirler. Bazı geceler bu çalışanlar, ateş etrafında toplanıp onun öğütlerini dinleyip akıl alırlar. Adam isminin Karagöz olduğunu söyler. Sivrihisar beyi inşaatın ne kadar ilerlediğini görmek için ziyarete gelir ve işlerin pek ilerlemediğini görünce işin aslını Hacivat'tan sorup öğrenir. Sonraki gelişinde bu durum değişmediğini görünce hiddetlenen bey, Karagöz'ün

kellesini kestirir. Bir zaman sonra, başka bir bey, Sivrihisar'a saldırıp Sivrihisar beyinin ordusu perişan eder. Bey de büyük bir tazminat ödemek zorunda kalır. Yenilginin yanında servetini de kaybeden Sivrihisar beyi neşesini de kaybeder. Beyin büyük üzüntüsüne şahit olan Hacivat, "Keşke Karagöz'ü idam ettirmeseydiniz Beyim, şimdi sağ olsaydı, sizi de bizi bile bu kederden kurtarırdı" der. Onun neler hakkında sohbetler ettiğini soran Beye, Hacivat perdeye çıkardığı Karagöz ve diğer çalışanların tasvirleriyle, onların aralarında yaptıkları söyleşmeleri perdede canlandırarak, Sivrihisar beyini teselli eder (Caimi, 1935, 102-104).

Şapolyo, Karagözcüler Kahyası Bedestanlı Rıza Bey ile yaptığı görüşmede dinlediği Karagöz'ün ortaya çıkışıyla ilgili olarak farklı bir rivayet aktarır:

Selçuk Türkleri'nden olan Karagöz'ün asıl adı, Kambur Ahmet Bali Çelebidir. Görünüş itibarıyla, esmer tenli, orta boylu, dazlak kafalı, kambur, kalın kaşlı, iri gözlü, zeki bir adamdır. Kambur Ahmet Efendi, Selçuklu Anadolu Devleti yıkıldıktan sonra İstanbul'a gider Bizans İmparatoru'ndan iş ister. Kırklareli'nde demir madeninde demir çıkarmaktadır. Osmanlı Devleti kurulur, Kambur Ahmet de Bursa'ya geçer. Orhan Gazi'nin yaptırdığı Orhan Camiindeki taşları kenetleyen demirleri yapmaktadır. İnşaatın mimarı da Hacı İvaz'dır. Karagöz Bektaşî, Hacivat Nakşî idi. Bektaşî Karagöz ile Nakşî Hacivat, Bursa'da Karaşeyh Mahallesinde, Şeyh Kûşteri'nin dergâhında buluşurlardı. Karşılıklı nüktedanlık ve sohbet ederek çevrelerinde onları dinleyen insanları da güldürürlerdi. Bu hal böyle sürüp gidince caminin yapımı yavaşlar ve Orhan Gazi'de işlerin aksamasının sorumlusu olarak gördüğü Karagöz'ün başını vurdurtur (Şapolyo, 1946, 34-42).

Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme isimli eserinde gene öteki rivayetlerden farklı bir rivayet ile karşılaşılır. Evliya Çelebi ve Seyahatname bölümünde bu rivayete yer vereceğiz.

Sevin, rivayetlerde ki farklılığı, çeşitliliği ve birçok tarihi yanlışlığı oyunun metinleri gibi tarihinin de yazıya dökülmemesine bağlar:

Gelişi güzel kulaktan kulağa yayılan anlatılardan meydana getirilen rivayetler, incelenmeden kitaplara konulmuş buda bilgi kirliliğine sebebiyet vermiştir. Bir olayı bir başkasından nakleden kişi zamanla bir kısmını unutup bir kısmı da yanlış hatırlarsa,

beşinci altıncı nakilin söyledikleriyle, olayı görenin söyledikleri arasındaki farklılığı tahmin bile edemeyiz. (...) Kim olduğu nasıl yetiştiği belli olmayan ama kaynak olarak kullanılan kişilerin verdiği bilgilerin ilmi değerini, birbirini tutmayışıyla da değerlendirebiliriz (Sevin, 1968, 24).

3.5. Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde Karagöz

XVII. yüzyılda hayal oyunu ve oyuncularını hakkında ilk açıklamanın yanında Karagöz ile Hacivat adını da duyduğumuz ilk eser olarak bilinen, Evliya Çelebi³⁷ Seyahatnamesi, gölge oyunu Karagöz'ün tarihini Anadolu Selçuklu Devleti zamanına kadar götürür. Bir yanıyla verdiği bilgiler ve kapsadığı coğrafyalar açısından eşsiz bir eser iken diğer yanıyla tutarsız sayılabilecek, yoruma açık bilgilerinden dolayı tartışmalıdır diyebiliriz. Bu bakımdan öncelikle Evliya Çelebi ve eserine değindikten sonra akabinde de Karagöz ile ilgili olarak eserin tartışmalı kısımlarıyla ilgili görüşleri vereceğiz.

Eserin asıl ismi, *Târih-i Seyyâh Evliyâ Efendi*'dir. Evliya Çelebi 1630 yıllarında İstanbul'dan başlayarak Osmanlı Devleti'ne ait topraklarla komşu Devletlere yaptığı seyahatleri anlattığı bu eseri (H. 1092) 1681 yılında bitirmiştir³⁸ (Tezcan, 2009, 16).

Evliya Çelebi'nin Seyahatnâmesi on cilttir ve günümüzde İstanbul'daki kütüphanelerde beş ayrı yazma nüshası olduğu bilinmektedir. 1848 yılında Kahire'deki Bulak matbaasında "Müntehabât-ı Evliya Çelebi" ismiyle yayımlandı (Öncü, 2011, 113).

XVII. yüzyılda Karagöz'e dair birçok bilgi Evliya Çelebi tarafından verilir. İlk defa Seyahatnamede Karagöz ile Hacivat adı anıldığı gibi, oyunun konuları, özellikleri, perde gazelleri ve hayaliler üstüne bilgiler vardır (And, 1969, 121).

Evliya Çelebi, verdiği rivayette ne Orhan Gazi'den ne idam olayından ne de Şeyh Küşteri'den bahseder. Verdiği tarihsel bilgilerde tutarsızlıklar olduğu da görülür.

³⁷ Seyahatname'de yazarın tam ve gerçek adı belli değildir. Evliya Çelebi ismi de Hocası İmam Evliya Mehmed Efendi'den geliyor olabilir. Günümüzde önemini dahada arttıran eser yazarıyla âdeta bütünleşmiştir (İlgürel, 1995, 529).

³⁸ (...) "Eserini hayatının son yıllarını geçirdiği Mısır'da yazmış, eser 1742'de Mısır'dan İstanbul'a Hacı Beşir Ağa'ya gönderilmiş ve onun tarafından çoğalttırılmıştır" (Tezcan, 2009, 19).

Herhalde Evliya'nın aktardığı bu rivayet Seyahatnamenin diğer kimi müşahede ve rivayetleri gibi kendi karihası mahsulüdür (Siyavuşgil, 1941, 36).

IV. Murad devrinde (1621-1639) Enderun mektebine 1631 yılında giren Evliya Çelebi, I. Ahmed devrinden beri (1603-1617) sarayda nedimlik ve kasidehanlık eden Musahip Mehmet Çelebi'den dinlediği Karagöz'ün hiç değilse 330 yıl hiçbir ilave ve kesintiye uğramamış, en az hatalı hikayesini anlatır (Sevin, 1968, 30).

Hacivat ile Karagöz'ün Anadolu Selçuklu Devleti döneminde yaşamış oldukları yolunda ki ikinci iddia Evliya Çelebi'ye aittir. Çelebi'nin "Seyahatname"de verdiği bilgiye göre; Bursalı Hacı İvaz (Hacı Ayvad) Selçuklular zamanında Efelioğlu Yorkça Halil adıyla yaşamıştır. Karagöz ise; Edirne'li (Kırkkilise) bir Çingene olan Soyfozlu Karagöz Bali Çelebi'dir (Töre, 2009, 2194-2195).

Dünyada gölge oyununun ortaya çıkışıyla ilgili farklı fikirler olduğu gibi Karagöz hakkında da çeşitli rivayetler olduğunu belirten Sakaoğlu, ortaya atılan görüşler oyunun Anadolu'daki geçmişini açıklama konusunda yetersiz kalsa da Seyahatname'nin önemine değinir:

Evliya Çelebi Seyahatname'sinde Karagöz oyununun tarihi geçmişiyle ilgili olarak aydınlatıcı bilgiler vermiştir. Aktardığı bilgilerin bazılarının gerçekliği su götürür olsa da içerinden çoğunun inandırıcılık özelliği taşıdığı unutulmamalıdır (Sakaoğlu, 2003, 45).

Evliya Çelebi'nin tarzını bilmeyen okuyucu onu yanlış anlayabilir. O, kiminde dinlediği bir olayı yazarken ilgi çekici hale getirmek için uydurma bir havadis veya hadise ortaya atar. Burada maksat okuyucunun ilgisini çekmektir. Bazen garip olaylara da yer verir, örneğin fillerin geçtiği köyde kadınların fil doğurması, çaresiz dertlere şifa bulan hekimler gibi gerçeküstü şeyler onun üslup ve anlatım güzelliğine renk katmasının yanında, böylelikle geniş kitlelere seslenerek eserine popüler bir yapı kazandırmayı da amaçladığını söyleyebiliriz (Baysun, *TM*, XII, 261-264 akt. İlgürel, 1995, 530).

Dünyada ve Türkiye'de gölge oyunu ve Karagöz kökenine dair tüm çalışmalarda, birinci elden kaynakların ilki olarak kullanılan Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'sinden nerdeyse bütün incelemeciler faydalanmıştır. Çoğu araştırmacı bu

eseri önemli bir belge olarak gösterirken kimileri ise –Çelebi'nin kimi bölümlerde kullandığı mizahi tarzından olsa gerek– yazdıklarının çok fazla ciddiye alınmaması gerekir, diye eleştiride bulunmuşlardır (Öncü, 2011, 113).

Evliya Çelebi ile ilgili olarak yukarıda verdiğimiz farklı görüşlerden sonra Baysun'un ifadesiyle; onu tanımadan, bilmeden, yazdıklarını anlamanın zor olacağı, üstüne görüş önem kazanır. Çünkü Hacivat ve Karagöz ile ilgili rivayeti aktardıktan sonra Çelebi'nin “Hikâye-i münâsib” diye anlatmaya devam ettiği kısım, ona anlatılan epenin okuyucuya aktarımıdır:

"El-keîâm yecürü'l-keîâm" {"Hikâye-i münâsib}: Bu Efelioğlu Mekke'den Bursa'ya gelirken beyne'l-Haremeyn aşkıyâ-yı Urbân Efelioğlu Yorukça Halil Hacivad'ı şehid edüp ... (...) Hacivad böyle bir sa'i ve nedim ve yârândan peyk-i Resûl idi (Çelebi, 1996, 414-415).

Selim Nüzhet Gerçek, (2021) “hayâli hakikate mezcetmeyi âdet edinmiş” diyerek, Karagöz ve Hacivat ile alakalı bilgilerin şüpheli olduğunu söyler. Gerçek, “meddah” diye tanımladığı Kör Hasan-zade Mehmet Çelebi ile ilgili olarak da Evliya Çelebi'yi doğru olmayan, tutarsız malumat vermekle suçlar. Karagöz'le ilgili kapsamlı ve ciddi çalışmalardan birini yapan Sabri Esat Siyavuşgil'de Seyahatname'yi şüpheli görse de Karagöz gölge oyunu ile ilgili eşsiz bilgiler veren nadir belgeler arasında gösterir:

Siyavuşgil, Karagöz'e dair rivayetlerin değişik varyantlarından sonra Evliya Çelebi'nin aktardığı rivayeti müstesna kabul eder. Karagöz'le Hacivat'ın yaşayıp yaşamadıklarıyla ilgili rivayetin ise “ihticaca sâlih olmadığını” vurgular. Evliya Çelebi'ye dikkat çeken ilk araştırmacı Georg Jacob, eserinde, Seyahatnameye özel bir bölüm ayırarak, Karagöz'ün kökeni ile ilgili çalışmalara değişik bir hacim kazandırmış, kendisinden sonraki bütün çalışmalarda incelemeciler tarafından “Türklerde Karagöz” (1938) adlı eseri kaynak kitap olarak kullanılmıştır (Öncü, 2011, 45-46).

Nureddin Sevin'de Gerçek, Siyavuşgil ve Enver Benhan Şapolyo'u eserlerinde; karagözcü söylentilerine itibar ederek, Evliya Çelebi'ye dudak bükmeleri nedeniyle eleştirir. Nureddin Sevin “Türk Gölge Oyunu” adlı eserinde, seyahatnameyi kapsamlı olarak değerlendirmiştir. Sevin, Evliya Çelebi'de gördüğü iki tarihi hatadan bahseder:

Birinci büyük bilgi hatası Karagöz'ün Bizans tekfuru Kostantin'in habercisi olarak gösterilmesidir. İkinci olarak da Hacivat ile Karagöz'ün Anadolu Selçuklu Devleti döneminde yaşadıkları halde, Bursa'da buluşmaları bilgisidir ki o da kesinlikle tarihi bir hatadır. Bursa'nın Selçuklular döneminde Bizans elinde olduğunu Çelebi'nin bilmemesine imkân yoktur. Zira dokuzuncu ciltte Orhan Gazi ile kendi atalarından biri saydığı Ahmet Yesevi'nin Bursa fethinde birlikte bulunduğunu tafsilatıyla anlatır (Sevin, 1968, 30-35).

(...) Evliya Çelebi, yaşadığı zamandan dört yüzyıl öncesi ile alakalı olaylarla ilgili vereceği bilgi ne kadar doğru ise, onun verdiği rivayete de o denli güvenilebilir. Bazı araştırmacılar tarihi tutarsızlıklarına rağmen Evliya Çelebi'nin anlattıklarını doğru benimseyip, oyunun Selçuklular devrinde de olduğuyla ilgili sonuç çıkardıkları görülür (And, 1969, 122).

XVII. yüzyılda el yazmalarında, eserlerin başkası tarafından kopya edilmesi sırasında da birçok hatalar olabileceğine değinen Sevin'in aşağıdaki görüşüne paralel bir başka kayıttan söz etmek gerekir: Abdi'nin, XV. yüzyılda II. Murad'a yazdığı Camasb-name'nin telif tarihiyle ilgili Mahmut Karademir'in çalışmasında karşılaştığı çelişkili bölüm, "Seyahatname"nin de ortak problemlerindedir, diyebiliriz³⁹.

Seyahatname gibi büyük bir eserde, hatalar olması normal sayılmalıdır. Evliya Çelebi'nin de yetiştiği Enderun mektebi çok ciddi, disipline önem veren bir yapıda yüksek okuludur. Orada gelenek, eldeki bilgiyi imkanlar nispetinde doğruya en yakın

³⁹ Karademir, yapılan bazı tarih hatalarını, "Müellifin" değil de "Müstensihin" kopya ederken veya eseri okuyarak değil de dinleyerek kaydedişine bağlar; dinleme sırasında yanılma payı çok daha fazladır: Müstensih incelememize konu olan nüshanın yazılış tarihini hicri 600 (1203) olarak gösteriyor.

Bil nebinün hicretinden bu sözi

Geçmiş idi bil yılın altiyüzi (Abdi, 1429)

Değişik nüshalarda değişik tarihler olmakla birlikte Osmanlı asırlarını içine alan tarihlerdir. Milli Kütüphane nüshasında H.830 / M.1426, İstanbul Belediye Kitaplığı nüshasında H.942 / M.1535, Millet Kütüphanesi (Ali Emiri) nüshasında ise H. 833/ M.1429 tarihi vardır. Bunlardan sonuncu tarih, kaynaklarda müştereken zikredilen tarihtir. Müellifin H.600/ M. 1203 tarihini kaydetmesi imkânsız gözükmektedir. Müstensihin hangi düşünce ile bu tarihi kaydettiği ise pek kestirilememektedir (Karademir, 2001, XXXVI).

halini bulmadan kitaba geçirmemektir. Ama halk geleneğinde böyle bir disiplin, kontrol mekanizması yoktur. Onun için daha sağlam bir kaynak buluncaya kadar Seyahatname’de yazarların doğru olduğunu kabul etmek gerekir (Sevin, 1968, 36).

And’ın gölge oyunun kökenini Mısır’a dayandırarak 1517 yılında Anadolu’ya gelişine örnek olarak gösterdiği Tarihçi İbni İyas’ın, “Bedayü’z Zühur Fi Vakaii’d Dühur” adlı eserinde geçen, Yavuz Sultan Selim’in Cize sarayında ilk kez seyrettiği gölge oyununu beğenerek, hayaliyi de İstanbul’a götürmesi ile ilgili olarak bu büyük gelişmeye Seyahatname’de değinilmemesi, Evliya Çelebi gibi dikkatli ve meraklı bir yazarın ilgisini neden çekmemiştir: Böyle önemli bir gelişmeden hiç haberi olmamış gibi bahsetmiyor oluşu, şöyle bir kanaat oluşturabilir; gölge oyunu XVI. yüzyıl öncesinde bilindiği için, Cevdet Kudret’in de belirttiği gibi İstanbul’a götürülen sadece bir gölge oyunu oynatıcısı mıdır?

Seyahatnameyi değerlendirirken, yazıldığı dönem, dönemin dili, oluşum şartları, yazıya dökülmesi ve eserin baskıya verilmeden önce başından geçen maceralar gibi hususların yanı sıra, Evliya Çelebi’nin kişiliği ve özellikle de tarzını göz ardı ederek bugünkü bakış açısıyla değerlendirmeye çalışan çoğu incelemeciye yanıltmış, esere ve yazarına karşı mesafeli bir tutum sergilenmesine sebebiyet verdiği görülür.

(...) Evliya Çelebi, ciddi yazıların da tebessümle okunması için, yazdıklarını ilgi çekici bir hale getirerek, araya koyduğu fıkralar, hikayelerle kendi üslubunu yaratan bir yazardır. Kendinin inanmadığı ama folklorik değeri sebebiyle kitabına koyduğu bir yazının altına “yalansa günahı nakledenin boynuna” diyerek okuyucuyu uyarmak için kayıtlar koyan insafli bir bilginidir. Bu yüzden onun Karagöz ile ilgili bahsettiği kaynağı da Karagöz oyunu hakkında söyledikleri de o kadar ispatlı ve delillidir ki diğer rivayetlerle kıyas edilemez (Sevin, 1968, 30).

3.6. Evliya Çelebi’nin Kaynağı Kör Hasan-zade Mehmet Çelebi

Evliya Çelebi oyunun geçmişini ve o çağdaki durumunu bir yanıyla halktan dinlese de kitabında ki kaynak kişisinin, Karagözcü Kör Hasan-zade Mehmet Çelebi olduğunu, Onun da Enderun’da eğitim almış önemli bir hayali olduğunu seyahatnameden öğreniriz.

Seyahatnameye göre, Karagöz oyununda, perde içinde perde kurarak oyun oynatmak Mehmet Çelebi'nin buluşudur. Belli başlı oyunlar haricinde üç yüz kadar oyunu dağarında bulunduran Karagözcü Kör Hasan-zade Mehmet Çelebi, iki tasvirle (Karagöz ve Hacivat) başladığı muhavereyi akşamdan sabaha, isterse on beş saat sürdüren bir hayalidir (And, 1969, 121).

(...) Evliya Çelebi, Karagözcüler arasındaki rivayeti Mehmet Çelebi üzerinden aktarır. Yıldırım Beyazıd'ın (1388-1402) musahibi ve hayalcisi olan Kör Hasan'ın soyundan geldiğini yazdığı Mehmet Çelebi'yi, I. Ahmed devrinde (1603- 1607) "Hatt-ı şerif ile nüdemâya, kasidehanlara ser-çeşme" olmuştur diye yazar. Sarayla olan ilgisi uzun süre devam eden Kör Hasan-zade Mehmet Çelebi, IV. Murad devrinde de (1623-1640) haftada iki gece Sultan'ın huzurunda Karagöz oynatmıştır. Mehmet Çelebi, bilginliğinin yanı sıra, Farsça ve Arapçayı çok iyi konuşurken hem yazı hem de müzik sanatında da ustadır (Sakaoğlu, 2003, 45).

(...) "hayâl-i zılcı Kör Hasanzâde Mehemed Çelebi, dedeleri dahi Yıldırım Hân asrında Kör Hasan nâmıyla yâd olur bir rind-i cihân, musâhib-i Yıldırım Hân imiş" diyerek söze başlayan Çelebi, sonrasında Kör Hasan'la Yıldırım Beyazıd arasında geçen bir olayı hikâye eder. Çoğu kaynakta tarihî bir hata yaptığından bahsedilen Evliya Çelebi, Yıldırım Beyazıd döneminde yaşamış olan Kör Hasan'ı, Mehmed Çelebi'nin dedesi veya babası olarak değil, dedelerinden biri diye zikreder: Burada hata, Evliya Çelebi'de değil, asıl kaynağa inmeyerek, bulduğu herhangi bir çevriye dayanarak hüküm vermeye çalışan araştırmacılar tarafından yapılmaktadır (Öncü, 2011, 46).

Seyahatnamede, Sultan Yıldırım Beyazıd'ın şeriat hükümlerine aykırı suçlarını tespit ederek ölümle cezalandırmak istediği alimleri ve kadıları ölümden kurtarmak için papaz kılığına giren Kör Hasan, bu halde Sultanın huzuruna çıkarak; kadılar öldürülecekse, Bizans'tan davalara bakmaları için papaz getirmeyi teklif eden Kör Hasan'ın, bu hali tavrı karşısında siniri geçen Sultan Beyazıd, bir kereliğine suçluları affeder. Alimler kendilerini kurtaran Kör Hasan'a dualar ederler. Bu dualar yüzlerce yıl sonra torunu Mehmed Çelebi'nin de mesleği devam ettirmesine vesiledir. (Şapolyo, 1946, 75 akt. Sakaoğlu, 2003, 45- 46).

"Bizde umumiyetle pek meşhur adamların bile iki asırlık ecdadı kolaylıkla tahmin edilemediği halde, Evliya Çelebi; Birinci Ahmet devrinde yetişen ve Dördüncü

Murad devrinde yaşayan Mehmed Çelebi'nin iki asır evvel vefat eden K r Hasan'ın oğlu olduğunu nasıl kestiriyor, anlayamadım” (Gerçek, 2021, 65).

Dönem olarak karşılaştırıldığında K r Hasan-zade Mehmet Çelebi ile Evliya Çelebi'nin aynı tarihlerde Enderun'da; buna bağlı olarak da saray çevresinde oldukları ortaya çıkar. I. Ahmed devrinde (1603- 1607) “Hatt-ı şerif ile n dem ya, kasidehanlara ser-eşme” olmuştur diye bahsedilen K r Hasan-zade Mehmet Çelebi, IV. Murad devrinde de (1623-1640) yine sarayda sultana haftada iki kez gölge oyunu oynatmaktadır. Aynı yıllarda İstanbul'da olan ve bütün şehri semt, semt gezerek bilgiler topladığını öğrendiğimiz Evliya Çelebi'nin K r Hasan-zade Mehmet Çelebi'den de Gölge oyunu ve geçmişi hakkında sorular sorup onun anlattıklarını da eserinde kullanmış olabileceğini düşünebiliriz.

İstanbul'u köşe bucak gezerek, bazen de çeşitli meclislerle kahvehane ve meyhanelere de uğrayarak, evre ve yaşam hakkında bilgiler toplayan Evliya Çelebi İstanbul dışına yaptığı ilk seyahati, 1640 yılında Bursa'ya yapar. “Babasından izinsiz gittiği Bursa'dan dönüşünde babası ona artık seyahat etme izni verdiği gibi, bir seyahatnâme kaleme almasını da tavsiye etmiştir” (İlgürel, 1995, 529-530).

(...) Yıldırım'a yalvarıp suçlu alimleri kurtardığı için, K r Hasan'ın neslinden gelecek erkeklerin hep musahip olması üstüne bir ferman çıkmıştır. Sultan IV. Murad döneminde Evliya Çelebi'nin anlattığı K r Hasan-zade Musahip Mehmet Çelebi'de, XIV. yüzyıldan, XVII. yüzyıla kadar Enderun'da okuyarak daima padişahlara musahip ve nedim olan dedeleri gibi Enderun'dan yetişmiş ve Yıldırım Beyazıd zamanından beri ailesinden ve su katılmamış kaynaklardan aldığı eline ulaşan bilgileri, meraklı ve dikkatli bir bilgin olan Evliya Çelebi'ye nakletmiştir (Sevin, 1968, 30-31).

Bu bağlamda K r Hasan ile Musahip Mehmet Çelebi'de olduğu gibi şeyh Mehmet K şteri ile de Bursa arasında ilişki kurulamadığı görülür. Mezar taşının yeni olduğu tartışması bir yana, hakkında belge olmadığı için rivayet kapsamında değerlendirildiği görülür. Son dönem çalışmalarda şeyh Mehmet K şteri ile gölge oyunu ilişkisinin Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde ortaya çıkması, K şteri'yi bir yanıyla Bursa'ya bağlarken, diğer taraftan Muğla'nın Milas ilçesine kadar götürür.

3.7. Şeyh Mehmet Kûşteri (Şüşteri)

“Karagöz araştırmaları ile ilgili en önemli problemlerden biri de Karagöz geleneğinde önemli bir yeri olan ve perdenin mucidi olarak kabul edilen Şeyh Kûşteri'nin (Tüşteri/Şüşteri) kim olduğu, gerçekten yaşayıp yaşamadığıdır” (Öncü, 2011,46).

Necati Akgün (1994) anılarını ve Bursa ile ilgili olayları kaleme aldığı eserinde Şeyh Kûşteri'ye ait kabrin Karaşeyh Camii civarında, Tayyare Sineması (Kültür Merkezi) karşısında olduğunu yazar. 1962 senesinin temmuz ayında dönemin Vali ve Belediye başkanı olan Enver Kuray gözetiminde Kûşteri'nin kabri, Dağınık serviler Mezarlığı civarında, Çekirge yolu alt kısmında bulunan Karagöz'ün mezarı yanına nakledilir (Akgün, 1994, 141).

Yapılan birçok araştırmada, mezarın nakli sonrası yıkılan binayla birlikte kayıp olduğu söylenen, Şeyh Mehmet Kûşteri'nin mezar taşı da yıllar önce yıkılarak ortadan kaldırılmış bazı yapıların, yok olup gittiği sanılan kitabeleri ile birlikte, Muradiye haziresi bahçesinde 2015 yılında ortaya çıkmıştır. Şeyh Mehmet Kûşteri'ye ait olduğu söylenen mezar taşı günümüzde Muradiye Külliyesi'nde Mezar Taşları Müzesi'nde sergilenmektedir. Mezar taşında:

“Kutbü'l ârifîn gavsü'l-vâsılîn cennet-mekân firdevs-âşiyân sahib-hayâl Şeyh Mehmet Kûşteri” Ölüm tarihi H.803 (1400) yazmaktadır.

Şeyh Kûşteri'nin Bursa ile ilintisinden ve yaşayıp yaşamadığından önce gölge oyunu ile ilişkisi olup olmadığına değinmek istiyoruz. Önceki yıllarda yapılan çalışmalarda, Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde adı sadece, esnaf resmigeçidinde musikişinaslar bölümünde geçtiği yolundadır:

“Kamış mizmârcı sâzendeleri: Nefer 100, Şeyh Kûşteri gölge oyunu için icat etti, kamıştan dilim dilim yarılmış sazdır” (Çelebi, 1.C. 645).

Üstteki bilgiyi Seyahatname'den veren Siyavuşgil, şöyle bir açıklama yazar: Evliya Çelebi'ye göre Şeyh Kûşteri ile hayal oyunu arasındaki ilişki yalnızca günümüzde karagözcülerin oyunlarda kullandığı nareke'nin icadıyla ilgilidir.

Evliya Çelebi'nin eserinde bu kadar malumatı yetersiz bulan Siyavuşgil, onunla aynı asırda yaşamış olan ve Manisa'da vefat eden Birri⁴⁰ ve Kûşteri ile ilgili bir nazireye yer verir:

“Kıl nazar çeşm-i hakikat-bin ile ey ehl-i hâl

Gör semavâtı kurulmuş hayme-i zıll-i hayâl

Perde-perdâz-ı cihân seyret verâ-ı perdeden

Gösterir peydâ kılıp eşkâl-i nisvân ü ricâl

Cümbüşün her sûretin zâtına ensep eyleyip

Söyletir gör ol şühûsun her birine bir mekâl

(...) Vahdet ü kesret nedir gösterdi Şeyh-i Kûşteri

Birri'ya seyret hayâl-i zılli andan ibret al” (Birri, Divan, Millet Küt. Yzm.)

Gazelden, Şeyh Kûşteri hakkındaki rivayetin Evliya Çelebi devrinde de deveran ettiğini anlıyoruz (Siyavuşgil, 1941, 36-37).

Bursa'da Kûşteri'ye ait bir mezar olduğu iddiası varsa da eldeki belgelerde Şeyh Kûşteri'nin Karagöz oyunuyla ilişkisine dair net bir bilgiye tesadüf edilememektedir. Seyahatnâme tamamıyla incelendiğinde ise Evliya Çelebi'nin Şeyh Kûşteri ve dolayısıyla da gölge oyunu tarihine yönelik ortaya çıkan önemli bir bilgiye rast geliyoruz. Bu önemli bilgi bugüne kadar yapılan incelemelerde gözden kaçmış, hatta Şeyh Kûşteri'den Seyahatnâme'de bahsedilmediği bile yazılmıştır. Evliya Çelebi, “şehir-i azîm kal'â-i Milâs”ta “medfûn olan kibâr-ı evliyâ”dan bahsederken Şeyh Şüşteri'den de şu şekilde söz eder: “(...) ibret-nümâ-yı tasavvuf, Hayâl-i Zıl mü'ellifi Şeyh Şüşteri hazretleri bizzât bunda medfûndur. Her kim ziyâret etse elbette gülmesi mukarrerdir. Kuddisesırruhu'l-azîz” (Öncü, 2011, 45).

Hemen hemen tüm kaynaklarda Şeyh'in isminden bahsederken kullanılan “Kûşter” ifadesinden daha çok “Şuşter/Şüştar” kelimesinin kullanılması daha doğrudur.

⁴⁰ XVIII. yüzyıl Mevlevî şairlerinden 1080/ M.1669-1670 tarihlerinde dünyaya gelmiş Birri Mehmet Dede'ye aittir. İstanbul Millet Yazma Eserler Kütüphanesi, Arşiv No: AE Manzum 54-2'de kayıtlı Birri Divanının 126.sayfasında bulunmaktadır. 7.beytin ilk dizesi hariç tüm mısralar aruza uygundur (Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün /Fâ'ilün) (Kıymışoğlu, 2015, 76-77).

Şuşter (Şuştar/Shushtar), İran'ın güneybatısında yer alan Hûzistan eyaletinin önemli şehirlerindendir⁴¹ (Öncü, 2011, 45).

Küşteri'ye İbn-i Battûta'nın, XIV. yüzyılda yazmış olduğu "Rihletü İbn Battûta" (Seyahatname) adlı eserinde de Baba Şüşteri olarak rastlıyoruz:

"Milas şehrinde Allah'ın uzun ömür verdiği dindar kişilerden Baba Şüşteri ile tanıştım. Yaşının yüz elliden fazla olduğu söylenmekte... Ama gücü kuvveti yerinde, akli sağlam. Bize hayır dua etti. Onun duasının olumlu etkisi ve bereketi zamanla gerçekleşti" (İbn-i Batuta, 2004, 411).

Başta Taşköprülüzâde Ahmet Efendi'nin Şakâik-ı Nu'mâniyye ile Mır'ât-ı Kâinat'ında, Bursalı İsmail Belig'in Güldeste-i Riyâz-ı İrfân'ında, Bursalı Mehmet Raşit'in Zübdetü'l-Vekâyî'nde Şeyh Küşteri hakkında bilgi verilir. İran'da Şuşter, veya Küşter adlı yerde doğmuştur. Kendisinin hayâl oyunu ile ilgili bir kaydına rastlanmamıştır. Şehrî Divan-ı Âlî adlı eserde XIV. yüzyılda Mehmet Tüsteri adında bir yazarın bulunduğu bahsedilir. (And, 1969, 126).

(...) Rûm'da "hayâl-ı zıll" ve galatında "hayâlzil" derler. Fil-asıl dünya vü mâ-fiha bir sâye-i bîmâye olduğu temsîl için Şeyh-i agâh-sehl Tüstürî ibni Abdullah cenâbının tertîbidir. (Fereç) 1283 tarihinde intikal eyledi. Zünnûn-i Mısırî dervişlerindendir. Kaldı ki Karagöz ve Hacı İvaz ki Hacivad derler Rum'da ihtiyâr olunan esmâdandır. Arabistan'da sâir ismile ve her diyarda ol etrafın bir udhuke kimesnesi ismiyle perdebâzlık olunur (Şehrî Divan-ı Âli, 1255, 395).

S. Nüzhet Gerçek, Şemidani Tarihi'nde Şeyh Küşteri'nin adının Tüsteri olarak geçtiğini ve hakkında bir anlatım olduğunu yazar:

Abdullah Tüsteri hazretleri irşad edeceği zevata perde kurup verasına şemi yakup hay huy ettirdikten sonra (...) Bade zillü hayal lûbunu peyda edüp düğün ve helva geceleri imrarı vakta vesile ettiler. Lalin ehli basiret yine basar-ı basiret ile nazar kıldıkta şeyhin kerametiyle irşad olunur (Şamidani Tarihi, C.1, 261 akt. Gerçek, 2021, 60).

Elde edilen bilgiler ile günümüze kadar gelmiş rivayetleri değerlendiren Öncü, ortaya iki muhtemel sonuç sürer:

⁴¹ "Küşter, Hozistan'ın merkezi olan kasabanın adıdır. Bu kasabaya Acemler Şuster, Araplar ise Tüster demektedir" (Siyavuşgil, 1941, 38).

“Karagöz ve Hacivat” Şeyh Şüşteri’nin yazmış olduğu “Hayâl-i Zıl” isimli eserin asıl tipleridir. Yazar, eserinde ikili arasında geçen konuşmalar aracılığıyla okuyucuyu güldürürken diğer yandan da tasavvufî nitelikte dersler vermeyi amaçlamıştır. Var olan perde tekniğine bu tipler sonradan katılmıştır. Bu fikir, yüzyıllardır hayaliler tarafından anlatılagelen gölge oyununun Şeyh Şüşteri’nin icadı olduğu rivayetine de aykırı değildir: Ayrıca bu ihtimal, Karagöz oyununa tasavvufî bir anlam yükleyenleri de haklı çıkarır. İkinci ihtimal olarak ise mutasavvıf ve büyük bir evliya olan Şeyh Şüşteri, gölge oyunu Karagöz’ün halk üstündeki etkisinden dolayı “Hayâl-i Zıl” adında tasavvufî bir eser çerçevesinde oynatılan öteki karagöz oyunlarını da aynı tasavvufî şekle sokmuştur. Karagöz’de olmayan tasavvufî özelliği sonradan ekleyen odur. Bu nedenle de hayaliler arasında asırlar boyu hürmete mazhar olmuş ve mesleğin piri olarak kabul görmüştür (Öncü, 2011, 124).

Şeyh Kûşteri’nin adı bütün perde gazellerinde anılmamış olsa da çoğu gazelde anıştırma ile “mûcid-i perde” “ehl-i dil”, “ehl-i kemâl” ya da “üstâd” olarak geçer (Oral, 2012, 32).

Evliya Çelebi, Şeyh Şazili’den, Mehmet Çelebi’nin yeteneğinin anlaşılması için kıyaslama yoluyla bahsederken, Şeyh Kûşteri’den oyunla ilgili olarak pek bahsetmez. Zaten onu da inkâr etmiyor. Kûşteri’nin mezar taşı 1399, buda Kôr Hasan ile Kûşteri’nin çağdaş olduğunu gösterir. Burada sanatçılar arası bir rekabetten söz edebiliriz. Kôr Hasan’ın saray da hayali olması ve kendi soyunun da bu şekilde devam etmesine karşı halk hayalilerinin de Şeyh Kûşteri etrafında toplanmalarına yol açmış olabileceğini söyleyebiliriz. Şeyh Kûşteri’nin bir mutasavvıf olması, hayalilerin onu kendilerine pir olarak seçmelerine ve perdeye de “Kûşteri Meydanı” adını vermelerine en büyük sebep olarak görünmektedir. Bu vesileyle de oyunun Kûşteri’yle başlamasına delil olarak, Karagöz ile Hacivat tasvirleri onun önderliğinde yeni şekliyle perdeye çıkarıldı diye perde gazellerinde de anlatılagelmıştır (Sevin, 1968, 42-43).

Şeyh Kûşteri, adının geçtiği gazellerde çeşitli göndermelerle anılır:

“Sensin ol tanburenin orta teli zirü bemi

Râzdan-ı perde-i Şeyh-i aziz-i Şüşteri” (Kânî, Hezeliyat, akt. Siyavuşgil, 1941, 48).

“Tehî sanma bunu Şeyh Kûşteri’nin yadigârıdır,

“Hazret-i Sultân Orhan rahmet-ullahtan beri
Yâdigâr-i Şeyh Kûşteri becâdır perdemiz”

“Hazret-i Şeyh Kûşteri'nin san'atın göstermeğe
Meş'ale olmuş fûrûzan pek münâsib perdede” (Kudret, 2004, 264-706-1146).

3.7.1. Şeyh Kûşteri'ye Dair İlişkilendirilmemiş Bir Kayıt

Karagöz, gölge oyunu ve Şeyh Kûşteri araştırmalarında kullanılmamış bir belgeye Vakıflar Dergisi (1969) VIII. sayısında, Ekrem Hakkı Ayverdi'nin çalışmasında rastlıyoruz. Yıldırım Bâyezid'a ait olan ve Türk İslâm Eserleri Müzesi'nde (No:2203) olan vakfiye ile ilgili olarak, bazı mükerrer kelimeleri aynen içermesinden dolayı, vakfiye sağlam iken, bundan kopya edildiği anlaşılmaktadır, açıklaması bulunmaktadır.

“Vakfiyenin bir kopyası Bursa Evkaf Müdürlüğünde idi; bir suret çıkartmıştık, fakat bu kıymetli vakfiye 1957'deki Bursa Çarşısı yangınında, müdüriyet binasıyla beraber yandı”. Vakfiye tamamen Arapçadır. Molla Fenârî tasdikinin satır sonları kopmuş, birçok yerlerde katlanmalar, kırışmalar meydana geldiğinden bir beze yapıştırıldığı anlaşılmaktadır. (...)” Şüşteri bağçesi ile istibdâl eyleyüb (câmi'-i şerîf ve mecma'-i lâtif) binâ eylemek üzere zikrolunan bağçeyi kabz ve zabt eyleyüb...” şehrin dışında kalan Yıldırım Külliyesi ile bu İstibdâlnâmenin tarihleri denk gelmektedir. “Şüşteri Bağçesi” denilebilecek bu ziraat sahası ile adı geçen kariye denktir. Hemen hemen aynı vasıftadır ve muttasıl gibidir. Onun için Yıldırım Bâyezid mubâdeleyi bu yakın sâha içinde yapmıştır (Ayverdi, 1969, 37).

Yıldırım Beyazıd Vakfiyesi'nde Şeyh Şüşteri (Kûşteri) ile ilintili olarak dikkatimizi çeken üç noktadan bahsetmek gerekir. İstibdâlnâme olarak hazırlanan çalışmada, birincisi; İstibdâlnâme Arapça kaydedildiği için Kûşteri adı da “Şüşteri” olarak kayıtlara geçirilmiştir. İkincisi, Yıldırım Vakfiyesi'nde “Şüşteri Bağçesi” olarak geçen arazi, kuvvetli ihtimalle Orhan Gazi veya I. Murad zamanında Şeyhe bağışlanmıştır. Bursalı İsmail Belig'in, Güldeste-i Riyâz-ı İrfan eserinde kaydettiği bilginin doğruluğunu da kanıtlamaktadır: “Cennetliğin (I. Murad Hüdavendigâr) saltanatlarının son döneminde vefat etmesi neticesinde mahalle-i merkuma mahalle haricinde, Sultan (Orhan) bağçesi mukabelesinde, kabrine bakan bir akan pınar suyu

olup, gece gündüz akmaktadır “tespiti, benzer tespitlerde de geçen Şeyh Mehmet Kûşteri’nin ölüm tarihi, 1398 olarak ortaya çıkmaktadır.

Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ile Zübdetü’l-Vekâyi’de Kûşteri’nin I. Murad Hüdâvendigâr’ın saltanatının son dönemlerinde vefat ettiği yazılıdır. İsmail Belîğ’in kaleme aldığı Güldeste-i Riyâz-ı İrfân (1720) isimli eserinde, Bursa’da doğmuş ya da mezarı orada bulunan meşhur kişilerin arasında, Şeyh Mehmet Kûşteri olarak bahsedilir, ölüm tarihi kesin olarak yazılmamıştır:

Acem ülkesinden Kûşter namlı beldede gencine-i vücud olarak dünyaya gelip, bu diyarı Nüzhet şehrine vardığında Karaşeyh mahallesi denmekle maruf mahalde ikamet eder. Cezbe-i azim sahibi, kerameti zahiren belli olan, davete icabet etmiş olmakla civarında olan sıcak hamamlara girip, bazı kerametler gösteren birisi olduğu görülmektedir. Cennetliğin saltanatlarının son döneminde vefat etmesi neticesinde mahalle-i merkuma mahalle haricinde Sultan (Orhan) bağçesi mukabelesinde, kabrine bakan bir akan pınar suyu olup, gece gündüz akmaktadır. İlm-i tasavvufta mezbûrun “Gülşen” namında manzum kendi hattı ile eseri vardır. Bu beyit ondan numunedir:

Ademsin ol ademde sende sâkin \ Bulamaz vâcibe malûm mümkin (İsmail Belîğ, 1720).



Resim 11. Karagöz, Hacivat, Bursa Orhan Camii ve Uludağ Silüeti, Deri Tasvir (Hayali Nevzat Çiftçi yapımı) 2009.

3.8. Karagöz Oyun Yapısı ve Oyunun Kurucusu

Karagöz ile Hacivat'ın birlikte yer aldığı ama halk arasında Karagöz adı verilen gölge oyunu dünyada da bu adla tanınmıştır. Günümüzde dondurulmuş metinler olarak anılsa da oyun metni bir kanavadan oluşur. Oyunun akışı performansın icracısından seyircisine, seyircinin de seviyesine göre değişir. Perdede oyunun oynandığı alan, kurucusuna atıfla “Kûşteri Meydanı” olarak bilinir. Rivayete göre Orta Asya'dan bilinen gölge yansıtma tekniğine, Bursa'da Hacivat ile Karagöz'ün eklenmesi ve günümüze gelen, son hali Şeyh Mehmet Kûşteri eliyle olmuştur.

Sevinç Sokullu, Karagöz'ün esnek yapısına ve doğaçlama niteliklerine rağmen, oyunun değişmeyen akışla, belirlenmiş kalıplar içinde oynandığını vurgular:

Dört bölümden oluşan Karagöz oyununun, “Mukaddime” ve “Bitiş” bölümleri birbirine çok benzer yapıdadır. Mukaddime bölümünde Hacivat'ın önce semaisi, ardından da perde gazelini okuması sonrasında Karagöz'ü çağırmasıyla devam eder. Karagöz'ün gelerek Hacivat'la kavga etmesi sonucunda Mukaddime bölümünden Muhavere bölümüne geçilir. Muhavere de çeşitleme ve değişkenlik vardır: Hayali konuşma örgüsünde uzatma ve kısaltmalarla oyuna esnek görünüm verir. Fasil kısmında ise aynı türden değişiklikler söz konusu olsa da kanavasını muhavereye göre oldukça durağan geçer. Bitiş bölümünde ise oyunun kaldığı yerden devam edeceği üstüne bir diyalogla oyuna son verilir (Sokullu, 1977, 169-170).

Gelenekselden gelen adıyla hayali, dönem, dönem değişik adlandırmalarla anılmıştır; Hayalbaz, Hayâl-i Zıllcı, Hayalci, Şebbâz, Şehbâz, Sûretbâz, Usta, Karagözcü, Karagöz oynatıcısı” (Göktaş, 1986, 30).

Karagöz gölge oyunu, cansız aktörler diyebileceğimiz deriden yapılmış tasvirlerle oynatılan bir oyun. Hayali, gergin ve arkadan ışıkla aydınlatılmış beyaz perdenin gerisinde bu tasvirleri perdeye getirerek ışığın enerjisiyle seyircilere gösterir. Bu arada seslendirmeleri de yapar. Bu vesileyle, Karagöz hem “görünmeyen tek aktörlü” hem de ‘görünen cansız çok aktörlü’ bir oyundur diyebiliriz (Boratav, 1992, 192).

Karagöz oyununda perdenin arkasında kaç kişi olursa olsun, Karagöz oyununu tek kişilik bir gösteri olarak adlandıran Orhan Kurt'a göre, perde arkasındaki her şey hayalcinin inisiyatifindedir.

Tek kişi tarafından oynatıldığı için, o kişi tarafından da geliştirilmelidir. Karagöz'de geliştirdiği teknikle hayali aynı anda üç, dört hatta beş tasvire de hâkim olabilir (Kurt, 2015, 73).

Karagöz'ü diğer geleneksel oyunlar gibi primitif halk tiyatrolarından ayıran en önemli özellik, perdedeki tipler ne kadar çok olursa olsun, oyuncu tektir. (...) Karagözde bütün ekonomik, teknik hatta estetik imkanları meydana getiren perdenin kendisidir (Baltacıoğlu, 1939, 255).

Karagözcü, yardımcıları da olsa tek kişidir. Öncelikle oyunu yazar; üstelikte bu dondurulmuş bir metin değildir ve her gösteride koşullara göre uzatılır veya kısaltılır. Aktördür ama birçok kişiyi konuşur ve canlandırır. Seslendirdiği tiplerin kimi seçkin Türkçe, kimi halk Türkçesiyle, lehçeli konuşur. Kadın, çocuk, yaşlı, konuşma özürölüler, gibi geniş bir yelpazede kişilerin sesi, tavrını yapar. (...) Ayrıca yönetmendir, oyunda giriş çıkışları, oyunun temposunu hep kendi ayarlar. Koreografıtır, oyundaki dansları da o düzenler. Müzisyendir, şarkı ve türkölüleri seslendirmenin yanında, düzenler. Def ve nareke denilen düdüğü çalar. Hem divan şiiri ve musikisini hem halk şiiri ve musikisini kullanır. Tasvirlerini de kendisi yapıyorsa, ressam ve dekorcudur (And, 1999, 135).

Karagöz oyunlarının içeriğine baktığımızda, Türk halk zekasının bir tür ifade vasıtası olarak kullanıldığını görürüz. Zira Türklerde mizah yaratma kudreti dram yaratma kabiliyetinden daha üstün ve fazladır. Hayaliler de oyunlarında diğer halk komedileri gibi, Türklere has bu komedi zekasını perdeye taşır (Banarlı, 1969, 6).

Her hayali bilerek ya da bilmeyerek bütün hususiyetlerini, artı-eksi / pozitif-negatif huylarını, Karagöz ve Hacivat'a yükleyerek perdeye taşır. Onun içindir ki perdede, adları değişmeyen ama çok zengin hususiyetleri olan iki tiplerle karşılaşırız.

Hacivat, perdede ki Karagöz'ün zıddı bir kişilik çizer. Çoğunda birlikte iş yaparsalar da işin sonunda bu ikili arasında bir kavga çıkar, çünkü çoğu oyunda, Hacivat açıkgozlölülikle işin içinden sıyrılır. Halk arasında yaygınlaşmış olan "Hacivat suç işler, ceremesini Karagöz çeker" deyimini doğrularcasına Karagöz ortada kalır. Kar-i kadim

oyunların tümünde oyun sonrası “Bitiş” kısmında ikili arasındaki hesaplaşmanın da kavganın da hiç bitmeyeceği görülür.⁴²

Bu çelişik yaradılıştaki iki şahıs hem çatışmalar hem de ayrı yapamazlar. Oyunlardaki çoğu muhavere bu özellikleri üstüne kuruludur. Her ne kadar Hacivat farklı ve yararlı özelliklerle donatılmış olsa da perdede Karagöz’ü daha çok görürüz. Günümüzde gülmece tarafıyla ön plana çıkan oyun eğlendirirken eğitir: Didaktik değildir, dikte etmez, sadece soruna işaret eder. Bu yanıyla hayali çoğu hikâyeyi perdedeki tiplere özellikle Karagöz’e yükleyerek bir dersi ibret vermeyi amaçlar.

3.8.1. Karagöz

Karagöz, saf ruhuyla olayların gülünç yanlarını büyük ustalıklarla özdeşleşen hayalidir bir yanıyla:

Karagöz perdede zeki ama okumamış; alim değil ama “irfan sahibi” bir kitleyi temsil eder. Dilde, ahlaki davranışlarda çoğu zaman iyiyi savunur. Bu güzellikleri bozan her yapmacık ve yabancı unsuru ise alaya alır. Bazı oyunlarda dili bozarak, kullanılmayan kelimelerle konuşmaya çalışan, her bakımdan maddeci ve çıkarıcı bir hüviyete bürünen Hacivat ile anlaşamayışı hep bundandır (Banarlı, 1969, 6).

Karagöz’ün gerçekte yaşayıp yaşamadığıyla ilgili yapılan tartışmalardan başka, bir diğer tartışılan tarafı da mezarının gerçek olup olmadığı üzerinedir. Üstte paylaştığımız gibi bir dönem mezarın bulunduğu bölüm, yolun alt kısmında kalan, bir dönem Bursa’da “Karagöz Mezarlığı” diye anılan yerdir. Günümüzde o alanda Karagöz ile Şeyh Kûşteri’nin mezarı dışında mezar bulunmamaktadır. Karagöz’ün mezar taşıyla ilgili olarak da Şeyh Kûşteri gibi mezar taşının bir dönem kayıp olduğu yolunda söylenti ortaya atılsa da mezar taşı bugün, Bursa’da Türk İslam Eserleri Müzesi deposundadır. Mezar taşı üç parça halinde kırık bir vaziyettedir.

⁴² KARAGÖZ – Ey Hacivat, geçme nasibinden.

Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola!

Yarın akşam “.....” oyununda yakan elime geçerse Hacivat, bak bende sana neler yapar neler! (Gider.)” (Kudret, 2004, 68).



Resim 12. Karagöz'ün, müze deposunda tutulan mezar Taşı.
(Hayali Nevzat Çiftçi Arşivi)

Karagöz'ün mezarı ve mezar taşıyla ilgili olarak yapılan ilk dönem haberlerin yer aldığı çalışmada, İbrahim İmran Öztahtalı'nın "Karagöz Gazetesi ve Karagöz'ün Kabri" adlı çalışmasında, Hacivat'ın yer aldığı alt başlıkta değineceğimiz, Hacivat'a ait bir kabrin, Bursa'nın başka bir bölgesinde olduğu üzerinedir:

Ali Fuad Bey yönetiminde çıkarılan Karagöz Gazetesi'nin 1909 tarihli bir nüshasında, Karagöz'ün mezar kitabesinin parçalanmasıyla ilgili bir haber vardır. Halk tarafından ortaya atılan iddiaya göre, mezar taşı Yunan askerlerinin Bursa işgali sırasında kenti terk ederken verdikleri tahribat sonucunda kırıldığı yönündedir ki bunun aslız olduğu gazetede yayınlanan belgeyle ortaya çıkarılır. "Karagöz'ün kabrinin doğal olarak da mezar kitabesinin bulunduğu taşın Yunan askeri tarafından kurşunlanarak

kırılmadığı, taşın 1909'da zaten parçalanmış olduğu belgesinden anlaşılmaktadır” (Öztahtalı, 2018, 43).

3.8.2. Hacivat

Hacivat görünüşte yukarı doğru kıvrılan sakalıyla, kurnaz görünüşlü, her olacağı önceden hesaplayan bir tiptir. Karşılaşacağı hadiseleri önceden kabullenmeye hazır, düzen ve güçten yanadır (Özhan, 2014, 32).

Genelde Hacivat'ı düşünceli, medeni, nazik, hoşgörülü, kiminde adeta pişkin bir arabulucu ve kurulu düzenden yana görürüz (Sokullu, 1977, 133).

Oyunların tümünde Karagöz işsizdir. İşsizliğine bağlı olarak yoksul bir hayat sürdüren Karagöz'e iş bulan Hacivat olsa da “Kayık” oyununda Hacivat'ı da işsiz ve fakir olarak görürüz. İş bulup ekmek getirmesi için Hacivat'ta karısı tarafından evinden atılır.

Hacivat, İstanbul beyefendisi olarak tanıtılmaya çalışılsa da mürekkep yalamışlığına dem vurulsa da sinirlendiği zaman Karagöz'den farkı kalmaz. Kimi oyunda Karagöz'ü taklit ettiği, onun gibi davrandığı da görülür:

(...) H – Karagözüm affedersin sizin pedere ne oldu?

K – Öldü... öldü...

H – Kim gördü?

K – Kim görecek mahalleli gördü.

H – Mahalleli nasıl gördü?

K – Beyazlara bürünmüştü.

H – Beyazıt'ta aktara mı görünmüştü?

K – Hayır Sultanahmed'de bakkala görünmüştü.

H – Birden vurunca anlamadım, ne sürünmüştü dedin?

K – Kolonya (*Tokat*). (Sevilen, 1969, 54).

Gösteriş budalası olarak, eline geçen her fırsatta akıl vermeyi seven Hacivat, konuşmasıyla yaşam şekliyle halka yabancı ve uzak olan sözde aydın tipidir diyebiliriz. Bu yüzden de sahtekarlığı sevmeyen, samimi olmayan huyları neticesinde Karagöz'den

sürekli dayak yemektedir. (...) Her şeye burnunu sokmasa da yüzeysel olarak her konuda bilgiçlik yapar. Daha çok kitabi bilgiyle kendini donatmış döneminin sözde aydınlarındandır (Baltacıoğlu, 1942, 52-66).

Adab-ı muaşeretini dilinden düşürmez. Sanattan az da olsa anlar. Mahalleye yeni taşınmış veya yardım için gelen kişilerin işlerine aracılık eder, karşısındakinin nabzına göre şerbet vermeyi sever. Yeri gelir çöpçatanlık bile yapar. Çalışıp, kazanmadan ter dökmeden para kazanır, daha çok birilerinin işlerine aracılık eder. Afyon tiryakisidir⁴³ (Kudret, 2004, 22).

Karagöz her ne kadar Hacivat'ı gördüğünde, "Seni gidi afyonlu, seni afyon budalası kerata hay!" dese de gene Karagöz'süz edemez diye Hacivat'ı anlatan And, perdeye gelişinde ise Hacivat'ın kendini şöyle tanıttığını belirtir:

"Fenn-i lu'biyâtın yektâsı, meydân şeyhinin merd-i dâânâsı, bezm-i irfânın şem'-i safâsı, Bursalı Hacı Evhâd nâmıyla meşhur-i âfâkım."

Bir başka tanıtışı da şu şekildedir: "Efendim, Meydân-ı Küşterî'nin yek-âhengi, meşhur insan mehengi, Bursalı Hacivat nâmıyla ma'rûf" (And, 1969, 291).

Karagöz ile Hacivat'ın kendi beyazperdesinde karşılıklı duran iki zıt karakter olarak yer alışları, bu halk oyunundaki entrikanın temelini oluşturur (Banarlı, 1969, 6).

Murat Emri Efendi'nin çıkardığı Fevâid (H.1312) isimli gazetenin bir nüshasında da Karagöz'ün mezarı ile bir ziyarete yer verilirken ilginç bir detay paylaşıldığına vurgu yapan Öztahtalı, Hacivat'ın mezarının varlığından söz edilse de tespitinin yapılamadığına değinir:

"Bu belgede Murat Emri Hacivat'ın kabrinin Bursa'nın doğusunda bugün "Hacivat Sonu" olarak bilinen yerde dere kenarında olduğunu ifade ederek: "Karagöz'ün refik-i şefiki Hacı İvaz'ın dahi Kestel kariyesi caddesinde olduğunu haber almış olsak ise de henüz kabrini müşahede edemediğimizden bunun da ziyareti nasip olursa meşhudatımızı başkaca yazarız" (Öztahtalı, 2018, 47).

⁴³ H – Kusura bakma Karagözüm bu akşam afyonu biraz fazla kaçırmışım, lakırdılarını anlayamıyorum. K – Desene bizim lakırdılar afyona meze oluyor. Senin anlayacağın bizim peder dünyayı değiştirdi (Sevilen, 1969, 55).

Bursa’da Hacivat’ın mezarına dair halk arasında anlatılan rivayete göre, Karagöz’ün ölümünden sonra Bursa’yı terk etmeye karar veren Hacivat, hacca gitmek üzere yola çıkar. Bursa dışında Kestel Köyü yakınlarında günümüzde Hacivat adıyla anılan semtteki Hacivat Deresi civarında haydutlar tarafından yolu kesilerek öldürülür. Saldırı sonrası Bursa’ya dönen köpeğinin başıboş dolaşmasından huylanan ahali, köpeği takip ederek Hacivat Deresinin aktığı bölgeye giderler. Kervanın dağıldığını gören ahali, cesedin de çakallar ve kurtlar tarafından parçalandığına şahit olurlar. Derenin olduğu bölgede bu türden olaylar vukuu bulduğu için olayın geçtiği yere, adına Hacivat Hanı denilen küçük bir konaklama hanı yapılır. Hacivat’a da bir kabir yapılarak başına bir servi ağacı dikilir. Dere yatağının yüz yıllar içerisinde seller nedeniyle genişlemesi sonucunda Hacivat Hanı da mezarda zamanla yıkılarak, kaybolur. Bundan dolayı da günümüzde olayın geçtiği semt ve akan derenin adı, Hacivat adıyla bilinmektedir.

3.9. Kûşteri Meydanı’nın Bursa’da Atılan Temeli

Anadolu’nun çeşitli bölgelerinden gelerek Bursa’da ilk Osmanlı ahalisini oluşturanlarla, evvelden beri bu topraklarda yaşayan azınlıklardan seçilmiş örnek tipler, bilhassa dilsel özellikleriyle anlaşamamazlık ve iletişimsizlik üstüne kurulmuş mizahıyla, hayal perdesinin ilk kadrosunu oluşturmuşlardır diyebiliriz.

Evliya Çelebi’nin Karagöz oyununun, Anadolu Selçuklu zamanında bilindiği üstüne yaptığı görüşü geliştirmek gerekirse, Kûşteri Meydanı’nın oluşumunu da oyunun yapısından ve Şeyh Kûşteri’den dolayı da Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluş yıllarına götürebiliriz.

Anadolu’da Selçuklu Devleti’nin yıkılmasıyla, Anadolu Beyliklerinin de topraklarını genişletmek için birbirleriyle adeta yarışa girdiğini belirten Abdülbaki Gölpınarlı (1961), yaşanan karışıklık neticesinde din, köken fark etmeksizin en çok halk etkilenmiştir:

(...) Halkı yıldırmaq için zulüm edildiği gibi sırasında, adalet adına da din adına da zulüm edilmedeydi. Büyük tehlike karşısında iç kavgalar unutulmuyor, kan, ihtirası söndüremiyor, ateş kini gayzı yakıp kül edemiyordu (Gölpınarlı, 1961, 8).

Bu kargaşa ortamı bölgede, Orhan Gazi'nin Bursa'yı alarak Payitaht ilan etmesiyle son bulur:

“Bursa'nın Rum halkı kaleden aşağı kısımlara nakledilerek yerleştirildi. Fetihden sonra inşa faaliyetleriyle yeni bir çehre kazanmaya başlayan şehre her taraftan ahali nakli yapıldı ve şehrin gelişmesi desteklendi” (İnalçık, 2012,76).

Kale içine Türkler yerleştirildikten sonra, açıkça görülüyor ki kaleden boşaltılan Rum halkı kaderine terkedilip, ortada bırakılmamıştır. Düzensiz ve devletsiz yaşamaktan bıçare kalmış Anadolu'nun çeşitli yerlerinden bu yeni devlete sığınan ahali için de yeni yerleşim alanları açılmıştır.

Karagöz gölge oyununda geçmişten günümüze kadar süregelen dil tezadına fazlasıyla rastlanmasının sebebi, Bizans'ın çökmesiyle Bursa'da kalan azınlıklarla hem Osmanlı'nın kendi ahali hem de zamanla sancağa sığınan ve taşınanların etnik çeşitliliği yol açmıştır.

Oluşan karma yapı ile birlikte yaşanan insanlık halleri, tekniği bilinen hayal perdesine taşınarak Bursa'da yeni bir içerikle başlamış olabilir: Payitaht oluşup Bursa'da düzen oturmaya başlayınca alışverişe bağlı ilişkilerde ilerlemiştir. Rum, Ermeni, Arnavut, Acem, Arap, Laz, Çerkez, Kürt, Yahudi gibi azınlıklar yanında, Anadolu'nun o yıllarında çeşitli bölgelerinden gelen ve aynı dili farklı şivelerle konuşan insanlar, içeriği dahada zenginleştirmişlerdir. Bursa'da toplanan bu karma oluşumda: Türkçe bilmeden, Türkçe konuşmaya uğraşarak, anlamaya çalışan insanların komedisi de yayılmaya başlamıştır. Oyunun özünü oluşturan anlaşamamazlık ile birlikte farklı şiveler, gelenek ve göreneklere birde iletişimsizlik eklenince, dil ve durum üzerine mizah, böylece Bursa'daki Kûşteri Meydanı'nda kendi alanını yaratmıştır diyebiliriz.

Karagöz oyunlarında zamanla gelişerek ortaya çıkan çoğu farklı özellikten biride hareket komikliği yanında, repliklerin sözsöz eşdeğeri olan söz cambazlıkları ve kelime oyunlarıdır (Sokullu, 1977, 164).

Oyundaki azınlıklara ait tipleri her kavmin kendine has duyuş, düşünüş, yaşayış ve davranışlarıyla ustaca perdede canlandıran hayaliler, bu tiplerin Türkçeyi telaffuz edişlerinde ki Türkçenin sesine ve estetiğine aykırı söyleyişlerle mizahi yanının ortaya çıkarılması başlı başına bir sahne olayıdır. Yaratılan bu tipler toplumun keskin

karikatüründen kurtulamazlar. Ortaya çıkarılmış hususiyetleriyle ait oldukları toplumun kılık kıyafetleri de aynı kavmi çizgileri taşımaktadır (Banarlı, 1969, 7).

Perdedeki bu tip yapıları önce etnik kimliğe ve yöresel özelliklere bağlı insanlık halleridir. Payitahtı oluşturan bu zengin kültürel birikime bağlı olarak belki de zaman içerisinde bu işi öğrenen hayalilerin de etnik çeşitliliğini katabiliriz. Bu zengin ve farklı kültürlerin kaynaşmasıyla oluşan sosyal yapı, yeteneğe bağlı ustalıkla yoğrulunca, ahaliyi oluşturan etnik kimliklerin yanına diğer taklitler ve tipler eklenmiştir.

İmparatorluğun Önce Edirne'ye oradan da İstanbul'a geçişi sırasında kazanımlarıyla, hayal perdesine bağlı olarak Küşteri Meydanı gerçek zenginliğine ve içeriğine İstanbul'da kavuşmuştur.

Karagöz aynı mahallede oturan ve birbirini tanıyan insanların arasında yaşanan olayların canlandırıldığı hikayeleri konu almaya başlamıştır. Son dönemde olaylar İstanbul'un bir mahallesinde (Küşteri Mahallesi) yaşanıyor gibi anlatılsa da aslında perde Osmanlı İmparatorluğunu yansıtmaktadır (Özhan, 2014, 38).

3.10. Anadolu'da Karagözcüler

Osmanlı Devleti zamanında, günümüzde sanıldığı gibi sadece İstanbul'da değil Bursa ile birlikte Anadolu'nun Doğu illerinde de Karagöz oyunları, yörenin kendi tarzıyla, gelenek ve göreneklerini de içine alarak oynatılmakta olduğunu kaynaklardan öğreniriz. Evliya Çelebi gittiği yerlerde bu türden bir kaydı Erzurum'dan verir:

Bunlar meşhur ve maarif ehli insanlardır. Bütün maarif erbabının eğlencesi Hazret-i Hamza-i bâ-safâ meddahı Kasap Kürd, şebbâz ve hayalbâz (gölge oyuncusu) Kandillioğlu ve Diyarbakırlı Yahya çırağı Hanende Veys Çelebi, pâk şiirleri vardır (Çelebi, 1999, 245).

Cumhuriyet sonrası folklor araştırmalarına hız verildiği dönemde, Doğu'da yapılan ilk çalışmalardan sayılabilecek M. Fahrettin Kırzioğlu'nun yaptığı çalışmadır. "Kars Şehrinde Karagöz Oyunu" isimli çalışmada son ustalardan nakiller yapar:

'93 felaketi'nden sonra göç etmeyen Kars'ın yerlileri arasında "Karagöz Ragıp" adlı büyük bir halk sanatkarı varmış. En güzel türkülü ve saya (nesir) hikayelerini

söyleyerek en iyi Karagöz oyunlarını O oynatmış. Gerek Karşılar gerekse alış-veriş yapmak için Kars'a gelenler evlerde veya kahvehanelerde hayranlıkla izledikleri Karagözcü Ragıb'ın kış geceleri yaptığı gösterileri kaçırmazlarmış. Yedi gecede üçer saat süreyle oynattığı oyunların adları sırasıyla şöyle tespit edilmiştir:

Karagöz ile Hacı-Bat

Tuzsuz Ağa ile Kiziroğlu

Deli Çeçen ile Kök kopardan

Sihirler Dağı (kuyudan su çıkarılır)

Memiş ağa

İstanbul Kayıkçı

ve son gece de Kızların Meclisi\Kırmalı Hanım Oynar ve dört saat sürer, "Kendirbaz (İp cambazı) kurulu" (Kırzioğlu, 1958, 112).

Gaziantep'te de Karagöz'ün gelenek halinde yaşamaya devam ettiğine tanık oluruz. Kars'ta da olduğu gibi Gaziantep'te de revaçta olan oyun, 1970'li yıllara kadarda eğlence hayatının içinde aktif bir şekilde yerini korumuştur.

Şehrin eğlence kültüründe yüzlerce yılı aşkın bir süre vazgeçilmez bir yer tutan gölge oyunu, yörede daha çok "Hacivat oyunu," hayali de "Hacivatçı" olarak adlandırıldığına değinen Ruhi Ersoy, Gaziantep şehrinde Karagöz oyunlarının halkın devamlı eğlencesi olduğuna vurgu yapar:

Kahvehaneler hayalilerin devamlı gösteri yaptığı yerler olmasından dolayı ustanın adıyla da bütünleşmiştir; Hacivatçı Mehmet; Yüksek Kahvede, Hacivatçı Vakkas ise Kelleci Pazarı'ndaki Kahvehanede perde açardı (Ruhi Ersoy, WEB).

3.11. İstanbul'da Karagöz Oyunu

Özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminde, Ebu Suud Efendi'nin fetvası sonrasında Osmanlı dönemi kaynaklarında Karagöz ve hayal oyunu, teriminin kayıtlarından ziyade gösterilerin ve muhteviyatın da ayrıntısına sıkça rastlanır. Hayalin ve kuklanın saray eğlencelerinde önemli bir yer tuttuğu kayıtlarla belgelenmektedir. Sultanların doğumlarında, şehzadelerin sünnet düğünlerinde ve türlü şenliklerde hayal oynatıldığı da kayıt altına alınmıştır.

1582 tarihli Surname-i Hümayun'da gölge oyunundan bahsedilir ve gölge oyunu ile ilintili ayrıntılı bilgilere ve hayal oyunu oynatanların isimlerinden verilen ücrete kadarda detaylandırıldığı görülür. Saraydan gelen cariyelerin masrafları ile onlara eğitimler veren Karagöz ve kukla ustalarına ödenmek üzere bir ödenek ayrıldığı görülür. Devlet arşivinde bulunan belgelerde 22/06/1680 tarihli kayıta, “Usturacı Mehmed Çelebi'nin evinde kukla ve hayalbaz (Karagöz) üstatlarından eğitim alan saraya mensup cariyelerin eğitim sırasındaki yeme-içme masrafları ile üstatlara verilen ücretlerin dökümü” ile ödeme emrine ayrıntısıyla rastlarız (Köse, Albayrak, 2015, 17).

Dilaver Düzgün, Karagözün İstanbul'da biçimlenerek Türk milli kültürünün önemli bir parçası haline geldiğine vurgu yapar:

Karagöz gölge oyunu gerek saray ve çevresinde gerekse halk arasında kahvehanelerde, bilinen ve sevilen bir oyun olma özelliğine kavuşmuştur. İstanbul'un hem imparatorluğun başkenti oluşu hem de konumu itibarıyla bir sanat şehri oluşu, gölge oyunu ile bütünleşme sürecini hızlandırmış ve oyun İstanbul ile anılır olmuştur. Bu gelişim sürecinde hem sanatçı hem de seyircinin karşılıklı etkileşimi, oyunun içeriğiyle başka dallarla da etkileşerek gelişmiştir (Düzgün, 2010, 27).

3.12. Günümüz Bursa'sında Karagöz

Osmanlı İmparatorluğunun ilk payitahtı olan Bursa, külliyesi ve gönül erenlerinin türbelerinin birer abide gibi dimdik ayakta durduğu bir şehirdir.

(...) Müzeler şehri Bursa; mevcut müzelerinin yanı sıra tarihî yapılarıyla da “açık hava müzesi” özelliğini korumaktadır. Bursa bu yönüyle ve daha birçok tarihsel zenginliğiyle UNESCO Dünya Mirası listesindedir.⁴⁴

Karagöz'ün mezarının da bulunduğu Bursa'da Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan tartışmalar neticesinde mezarın “yapıtı: uydurma” olduğu yolunda ortaya atılan iddialar sonucunda Karagöz'ün mezarındaki taş kaldırılmış ve mezarın üst kısmına Karagöz Anıtı yapılmıştır.

⁴⁴ Bursa Valiliği, Bursa Rehberi, 2020

“Tiyatro denilirken önüne geleneksel kelimesinin eklenmediği altı yüz yıl boyunca, Bursa'nın kültürü Karagöz ve Hacivat'ta vücut bulmuştur. Şehrin ekonomisi zayıfladıkça Hayâli sayısı azalmış, Karagöz ve Şeyh Kûşteri'nin mezarlarının ne olacağı tartışma konusu olmuş, Bursa'da usta çırak ilişkisi kaybolup Hayâli yetiştirilemeyince İstanbul'dan hayâliler getirilmek zorunda kalınmıştır” (Özen, 2021).

Bursa ilkler listesine, Türkiye'nin ilk ve tek Karagöz Müzesini 2017'de eklemiştir. 14 Haziran 1997 yılında Karagöz'ün Mezarı karşısındaki eski trafo binası yerine yapılan yeni bina Bursa UNIMA derneğine Karagöz oyunu ile ilgili faaliyetler yapılması için tahsis edilmiştir. UNIMA Bursa Şubesi ile Milli Merkezin, ülke çapında ustaların katılımıyla düzenlediği çıraklık kurslarıyla Karagöz Evi'nde Bursalı ustalar yetişmesine katkı sağlanmıştır. On yıllık süre sonunda Unima Bursa derneği tarafından boşaltılan bina, Bursa Büyükşehir Belediyesine geçmiş ve Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı tarafından yeniden yapılandırma adına çalışmalara başlanmıştır.⁴⁵

2007 yılında Karagöz Müzesi olma yolunda başlayan çalışmalar, Hayali Nevzat Çiftçi'nin yoğun çalışmalarıyla aynı yılın temmuz ayında Kültür Bakanlığı tarafından tescillenerek müze statüsü kazanmıştır. Türkiye'nin ilk ve tek Karagöz Müzesi, Milli Eğitim onaylı kurslarıyla, tasviri yapım ustaları yetiştirerek bir ilke imza atmıştır.⁴⁶

Bursa Karagöz Müzesi'nde Hayali Nevzat Çiftçi tarafından verilen derslere, düzenli oyun programları ve Karagöz ile ilgili faaliyetler eklenmiştir. Günümüzde yaşayan müze olma yolunda ilerleyen Karagöz Müzesi, ilk dönem faaliyetleriyle ses getirmiş ve üç yılın sonunda dünya çapında birçok ünlü ve değerli ismi Bursa'da Karagöz ile buluşturmuştur.

⁴⁵ <https://www.bursamuze.com/karagoz-muzesi>

⁴⁶ Karagözüm iki gözüm, Yapı Kredi Kültür ve sanat Yay. 2020, 223).



Resim 13. İng. Kraliçesi II. Elizabeth ve Edinburgh Dükü Prens Philip'le birlikte, Hayali Nevzat Çiftçi tarafından yapılan gösteri sonrasında (Nevzat Çiftçi Arşivi, 2008).

2020 yılında Bursa Uludağ Üniversitesi bünyesinde kurulan, Karagöz ve Kukla Oyunları Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin kısa adı KARAKUM'dur. Nisan 2020'de Milli Eğitim Bakanlığı ile iş birliği çerçevesinde öğrencilerin Karagöz'ü tanınması ve sevmesi amacıyla EBA TV'ye çeşitli Karagöz oyun ve muhavereleri hazırlanarak yayına verilmiştir. (...) Hayali Nevzat ÇİFTÇİ yönetiminde Sahne Sanatları Bölümü öğrencilerine "Karagöz Tasvir Yapım ve Oynatımı" konularında atölye çalışmaları yapılan merkezde, Düzce Üniversitesinde düzenlenen Tiyatro Sempozyumu'na sözlü bildiri olarak sunulan "Karagöz ve Yeni Arayışlar" konusu ile katılım sağlanmıştır.



Resim 14. Karakum belgesel proje hazırlığı (Meral Kuru Arşivi).

2021 yılında düzenlenen 19. Uluslararası Karagöz Kukla ve Gölge Oyunları Festivaline, düzenleme kurulu üyeliğinin yanında Hayali Nevzat ÇİFTÇİ'nin oynadığı "Dua Çınarı" oyunu ve Kurucu Müdürümüz Dr. Öğr. Üyesi İbrahim İ. ÖZTAHTALI'nın da konuşmacı olarak katıldığı "Somut Olmayan Kültürel Miras ve Karagöz ile Kukla Sanatımız" adlı paneli Bursa Uludağ Üniversitesinde düzenlemiştir.⁴⁷

KARAKUM projesi kapsamında "Perdenin Arkasındaki Karagöz" adlı belgesel ile Hayali'nin mutfağına, perdenin arkasına geçildi. Belgeselin yönetmeni Bursa Uludağ Üniversitesi (BUÜ) Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Ali Sait Liman yaparken, görüntü yönetmenliğini Meral Kuru, metin yazarlığı ve seslendirmesini KARAKUM Müdürü İbrahim Öztahtalı yapmıştır.⁴⁸

⁴⁷ <https://uludag.edu.tr/karakum/haber/view?id=9787&title=karakum>

⁴⁸ https://www.konhaber.com/egitim/perdenin_arkasindaki_karagoz_belgeseli_bursa_da_izleyiciyle_bulustu-1715197h (WEB).

3.13. Karagöz Gölge Oyununda Tasavvuf

Oyunların XVII. yüzyılda da “perde gazeli” ile başladığı üstüne bilgiyi Seyahatname’den öğreniyoruz. İlk örneklerini Evliya Çelebi’de ve Birri divanında gördüğümüz perde gazelleri aslında stil ve içerik olarak birbirlerine oldukça benzemektedirler. Evliya Çelebi, Kör Hasan-zade Mehmet Çelebi’den bahsederken, oyunlarında insanları bir yandan güldürürken, diğer yandan da tasavvufî ağırlıkta mesajlar verdiğini kaydeder. Bu kayıttan da anlaşılacağı üzere, Karagöz oyunu o dönemlerde tasavvufî bir içerik taşımaktadır.

(...) “Bir kere dinleyen mahabbet edüp elbette irşâd olması mukarrer idi. Zîrâ cemî’i taklîdi tahkîk-i hakîkî olmak üzre netîce-i kelâmları cümle **tasavvuf** idi, yine böyle iken âdem gülmeden bayılırdı” (Çelebi, 1996, 351).

Siyavuşgil, genellikle perdenin tasavvufî manası ile oyunların birer dersi ibret olarak değişik imgelerle tekrarlandığına değinerek, farklı içerikte gazellere rastlandığına da değinir. Örnek olarak da Meşrutiyet devrinde yazıldığı belirtilen bir gazelde, toplumsal eleştiri biçiminde kinaye olduğu görülür:

“Bir hayâldir Karagözle Hacı Evhad namımız
Nushü penddir kârımız huddam-ı mülkü milletiz”

Bu türden gazellere rastlansa da gene de gazellerin çoğu mutasavvifanedir. Gazelerde perdenin tıpkı evren gibi bir suret mülkü olduğu ve “nice karagözleri mahvettiği” dillendirildikten sonra tasvirlerin çubuklarını tutan üstat görüntüsüyle de insani iradenin sınırı çizilir. Hacivat’ın gazelden önce seslenişinde söylediği, “Hay Hak!” bile sufiyane bir nidadır (Siyavuşgil, 1941, 73-74).

Oyun başlarken okunan gazel, dünyanın geçiciliği, dış görüntülerin aldatıcılığına kanmadan onun arkasındaki gerçeği görmek gerektiği üstüne tasavvufî çizgide devam eden bir şiirdir. (Kudret, 2004, 16).

“(…) ibret-nümâ-yı tasavvuf, Hayâl-i Zıl mü’ellifi Şeyh Şuşterî hazretleri...” ifadesine değinen Aydın Öncü, Evliya Çelebi’nin eserinin bu bölümünde geçen “müellif” kelimesi ile “ibret-nümâ-yı tasavvuf” anlatımı yan yana getirerek, kendisi de “kibâr-ı evliyâ”dan diye bahsedilen Şeyh Şuşteri’nin tasavvufî mahiyette ama mizahi

tarafı da olan, bugüne kadar da bahsedilmeyen “Hayâl-i Zıl” isimli bir eserin sahibi olduğunun ortaya çıktığını vurgular:

Şeyh Şüşteri hakkında ortada dolaşan pek çok bilgi ve rivayetle, Şeyh’in tasavvufla ilişkisi meselelerine dair pek çok soru işareti bu yeni bilgi ışığında daha bir netleşmektedir. Sakaoğlu’nun da belirttiği gibi Şeyh Şüşteri “gerçek bir kişidir.” Şemidani, Hoca Saadettin Efendi, Gelibolulu Ali, Birri... vb. gibi isimlerin eserlerinde geçen Şeyh’in bir mutasavvıf olduğuna dair bilgilerin doğruluğu da böylelikle ortaya çıkmaktadır (Öncü, 2011, 124-125).

Karagöz oyunu incelendiğinde kendi içinde var olan bağımsız kimliği, dokunulmazlığı olduğu ortaya çıkar. Hemen hemen bütün gazellerde perde dünya, tasvirler insan ve suretleri perdeye aksettiren ışığın da yaratıcı ruh olduğu düşüncesine inanılmıştır. Bu çerçevede Karagöz ile Hacivat ve perdedeki diğer tasvirler aynı zamanda sorgulanması gereken konuların sorgulandığı, yöneticilerin zaman zaman tenkit edildiği, toplumun aksayan yönlerinin komiklikler arasında dile getirildiği kendi evrenini oluşturmuştur (Öztahtalı, 2018, 45).

Gelibolulu Âli, Mevâid-ün-Nefâis Fî Kavaîd-il-Mecâlis adlı eserinde hayâl ve hayâl-ı zıl terimlerinin yanında bilhassa Şeyh Kûşteri’nin öğretisiyle devam eden gelenekten bahseder:

(...)Yani ki şeyh Şüşterî hazretleri vahdet-i vücûd sırrını hicâb-ı şuhûd verâsından gösterdiği gibi bu eşhâsın nezâyiri suver-i muhtelifeden izhâr eyleyüb mukallid-i bedâyi’ mezâhirleridir (Âli, 1956,94).

İbn-i Arabî’den Evliya Çelebi’ye kadar hayal perdesi ile ilgili verilen tarifte, hayal perdesinin sadece güldürü olmadığı, hayatın görünen ve görünmeyen yönüyle izleyiciye aktarıldığı bir dünya, dünyanın da bir sahibinin olduğu yönündedir. Oyunun bitiş bölümünde ki son sözlerde de tasavvufî bu yaklaşım üstü kapalı da olsa bütün oyunlarda tekrar edilir:

H- Hoş olsun külhani, yıktın perdeyi eyledin viran varayım sahibine haber vereyim heman. (Gider) (Sevilen, 1969, 50)

Bu sözüyle Hacivat, perde de izlenen oyunda, gösterilen tasvirler ve gözler önüne serilen hallerde, seyircilerden bazılarına, eksiklerini, yanlışlarını hatırlatıp onları üzmüş olabiliriz. Nasıl ki dünya sahipsiz değilse, perdenin de onu seyreden seyircilerin

de sahipsiz olmadığını, oyun süresince haddi aştıysak bir bağışlanma dilemek için de perdenin sahibine müracaat etmek gerektiğini vurgulayarak perdeden çekilir.

K- Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola: Sözüyle de Karagöz seyirciyi muhatap alır, oyunda sarfedilen sözlerle, yapılan benzetmelerle seyircilerden birinin de olsa kalbinin yanlışlıkla kırılmış olabileceğini ima ederek, incittiklerinden özür diler. Oyunun bitişinde Karagöz ile Hacivat'ın yüzyıllardır aynı şekilde devam eden bu sözleri bir anlamda, açık seçik söylenmeden, içinde sakladığı manayla; burada söylenenlerin hesabı, hesabın imtihanı yalnızca Yaradan katında olacaktır diye bir alt metin içinde saklı olarak sürdürülür.

Oyun başlamadan karanlık olan Perde, ışığın yanmasıyla aydınlanır. Bir canlanma olur ve hayat başlamıştır. Mısralar ve müzik eşliğinde, renkli deriden insan ve hayvan suretleri perdeye aksedişiyle renk verir. Bu suretler konuşur, güler, ağlar, kavga ederler. Sanki insanlık aleminin örneği perdede yaşamaktadır. Oyun biter, perde kararır ve hiçbir şey görünmez olur: Çünkü oynatıcı hareket, ses ve karakter verdiği o cansız şekilleri geri çekip perdeyi karartmıştır. Oynatıcı olmadan ne o ışık yanar ne tasvirler canlanır nede bir ses çıkar. Her ne kadar güldürü olarak anılsa da âlemin varlığı canlıların yaratılışı, yaşamı ve sonlarının ne olacağını gösterilmesi bakımından sorularla dolu güzel bir örnektir oyun sırasında yaşanan (Oral, 1996, 17-18).

Karagöz oyununda, içeriğinden ziyade daha oyunun başında, perde gazeline de başlamadan, perdenin oluşumu ve kurulumuyla nasıl bir düşünce yapısı içinde olduğunu, ortaya koyduğunu görürüz.

Abdülkadir Geylani, İnsanın tasavvufu görerek değil gözlemleyerek; ayan beyan değil, kalbi ile idrak edebildiğinde tat alabileceğini, o sırta ereceğini söyler:

“Tasavvuf, öyle sıradan fikirlerin kavrayacağı, dillerin geveleyeceği bir konu değildir. O, kitaplara sığmayacak, akılların rahatlıkla alamayacağı yüce bir ilimdir (Geylani, 2012, 7).

Muhittin Sevilen (Hayali Küçük Ali) Şeyh Kûşteri'den bahsederken, talebelerine ilk dersi perde üzerinden verdiğini anlatır:

Bu zat-ı muhterem Buhara'nın Kûşter kasabasından gelerek, Bursa'da Ulu camii civarlarında yerleşmiştir. Kısa zamanda da kürsüsü etrafına toplanan talebeleri

okuturken diğer yandan da vahdet-i vücut üstüne tasavvufi dersler vermektedir. Birgün talebelerinden birkaçı, bize şu alemde vücut-u beşerden de bir şeyler göstermez misiniz diye sormuşlar. Hazret; Eyvallah demiş ve başından sarığını çıkarıp bir köşeye dört tarafından gerdirerek şöyle demiş: “Bu dünyaya örnektir.” Arkasından bir şem-a yakarak elini perdeye değdirip: “Buda cismi ademdir. Bu yanan ışık ruhtur. Bu ruh insanların içinde oldukça bu dünyada yaşarlar (Işığı söndürerek) ışık sönünce ceset kaybolur, yalnızca perde yani dünya kalır” (Sevilen, 1969, 22).

SONUÇ

Karagöz'ü milletçe değerli kılmak için, zengin kültürel birikim içinde yoğrulmak ve yüzlerce yıllık bu mirasımızdan nefes almak için nefes vermemiz gerektiğini hatırlamamız yeterli olacaktır. Osmanlı İmparatorluğu'nun yayıldığı topraklarda Türk yaratıcılığının izlerini barındıran Karagöz, gittiği her coğrafyaya uyum sağlayabilen yapısı, yergi ve mizahıyla soru sormaya teşvik eden, tasavvufi içeriğiyle, inanç sistemlerini de içerebilen, her ne kadar teknik konuda yardımcılarıyla oynatılıyor olsa da tek kişilik performansa dayalı tiyatro özelliğini günümüzde de korumaktadır.

Karagöz'ün zaman içinde tasavvuf özelliğini kaybettiği söylene de tasvirleri yansıtmak için kullandığı ışık bile teknik destekten çok, oyunun soyut, felsefi ve tasavvufi boyutunun en önemli argümanı olarak görünmektedir.

Günümüzde gölge oyununun, Türkiye'de ise Karagöz'ün ortaya çıkışıyla ilgili dünya çapında birçok değerli çalışma yapıldığı görülmüştür. Birbirini destekleyen veya bir noktadan sonra bir önceki savı çürüten çalışmaların çeşitliliği ve günümüzde ulaşılan yeni bilgiler, gölge oyununun menşesine dair çalışmaları sonuçsuz kılmaktadır. Bu birbiriyle bağlantılı olan ve her gün bir yenisi ortaya çıkan bilgi ve belgelerin yarın da ortaya çıkması muhtemeldir diyebiliriz.

Araştırmalarda gölge oyunu ile ilgili olarak, kadim geçmişine rağmen Türklerle ilgili Orta Asya, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk dönemleriyle ilgili belge azlığı en önemli sorun olarak karşımıza çıkar: Anadolu da ve Ön Asya diye adlandırılan Türklerin göç yollarına bağlı güzergah incelendiğinde XI. yüzyıl sonrası özellikle Moğol istilası, Anadolu'da Haçlı saldırıları, Anadolu Beylikleri arasında toprak mücadelesine bağlı karışıklıklar ve Osmanlı İmparatorluğunun ilk yıllarında Timur istilası yanında Bursa'da yaşanan büyük felaket ve yangınları sayabiliriz. Bu oluşumlar birçok dalda eser ve belgenin günümüze ulaşamamasının en önemli sebeplerindendir diyebiliriz. Özellikle Bursa'da 1958 yılında gerçekleşen Bursa Kapalı Çarşı yangınıyla birçok değerli el yazmasının olduğu Vakıflar Müdürlüğü binası, Sahafklar Çarşısı, Müftülük binası, Aynalı Çarşı gibi hanlar, tarihi eser ve el yazmalarıyla birlikte bir gecede kül olmuştur.

Orta Asya'da Türklerin hareket noktalarının yoğun yaşandığı bölgelerde özellikle oyunla ilintili yazılı belge olmadığı iddia edilse de Dunhuang Mogao mağaralarında ortaya çıkan Türk yazıları ile Pazırık kurganlarından çıkarılan arkeolojik buluntular günümüzde başta Çin olmak üzere Almanya, Fransa, İngiltere, Japonya, Rusya, ABD gibi ülkelerin müzelerinde dağınık şekilde, sergilenmektedir. Pazırık Vadisi'nde Türklere ait mezarlarda ortaya çıkan arkeolojik buluntular, Türklerin birçok alanda ne kadar ileri olduklarını ortaya çıkarmıştır. Pazırık Kurganlarından çıkarılan gölge oyunu buluntuları, Türklerin Orta Asya'da gölge oyunu ile bağlantısının kilit noktası konumundadır.

Anadolu'da XVI. yüzyıl öncesinde olmadığı varsayılan gölge oyununun, 1517 de I. Selim tarafından Mısır'dan getirildiğine dair belgeli, tarihsel gerçek olarak kaydedilen, Mehmed bin Ahmed bin İlyas-ül Hanefî, “Bedayi-üz-zuhûr fi vekaayi-üd-dühûr” isimli eserinde, Mısır (Memlûkler) Tarihi eserine dayandırılan bilgide, çeviri yanlışlarına bağlı tutarsızdır. Prof. Dr. Halil İnalçık'ın verdiği bir belgeye dayanarak, Metin And'ın deyimiyle; 1517 öncesinde “hem “Hayâlî” hem “Karagöz” adının birlikte geçtiği 1490 tarihli, Ayasofya'ya vakfedilen dükkanlar ve zenaatçılarla ilgili tutulan vakıf kayıtlarında “Hayalî Karagöz” adında bir dükkân sahibinden söz edilmektedir. Bu bilgi Karagöz'ün XVI. yüzyılda Anadolu'ya girdiği, onun öncesinde Karagöz adına rastlanmamaktadır, görüşünü tartışmaya açacak güçte belgeye bağlı, değerlendirilmemiş bir bilgidir diyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Akgün, Necati, *Son 100 Yılın Bursa Olayları ve Anılarım*, Ofset Matbaacılık, Bursa, 1994
- ALGAR Hamit, *Ahund-185*, TDV İslâm Ansiklopedisi-C.2, Diyanet Vakfı Yay. İstanbul, 1989
- ÂLİ, *Şehrî Divan-ı Âlî*, Çev. Müstakimzâde Sadeddin, Bulak- 1255, s.395, akt. Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Bilgi Yay. İstanbul, 1969
- AND Metin, “*Eski Türklerde Kukla ve Gölge Oyunu Çeşitleri*”. Devlet Tiyatrosu-21 Ankara, 1963
- AND Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla-Tiyatro-Ortaoyunu)*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969
- AND Metin, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1977.
- AND Metin, *Sanatın ‘Gambaz’ları: Palyaço, Hokkabaz, Soyтары*, “Sanat Dünyamız-74 Yapı kredi Yay. İstanbul, 1999
- AND Metin, *Karagöz Üzerindeki Bilgiler Yeni Katkılar-1968*, Haz. Sevensil Sönmez, Karagöz kitabı, Kitabevi Yay. İstanbul, 2000
- AND Metin, *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- AYVERDİ Ekrem Hakkı, Yıldırım Beyazıd’ın Bursa Vakfiyesi ve Bir İstibdalnamesi, Vakıflar Dergisi-8, Ongun Kardeşler Matbaası, Ankara, 1969
- BAIRD Bil, *The Art of the Puppet*, Bonanza Books, Cenova,1973, akt. Fan Pen Chen, Dünyada Gölge Oyunu, 2003
- BALTACIOĞLU İsmayil Hakkı, *Karagöz Tekniği ve Estetiği*, Kültür Matbaası, İstanbul, 1942
- BANARLI Nihad Sami, “Karagöz”. Muhittin Sevilen, Karagöz, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969
- BAŞSOY Ülkü, *Hayalî Küçük Ali ile Konuşma*, Sinema-Tiyatro-S. 3, Mayıs 1958, Haz. Sevensil Sönmez, Karagöz kitabı, Kitabevi Yay. İstanbul, 2000
- BAYKAL, Kazım, *Tarihte Bursa Yangınları*, Emek Basım Evi, Bursa, 1948
- BORATAV Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1992
- BOYLE John Andrews, (çev.) *The successors of Genghis Khan / Translated from the Persian of Rashīd al-Dīn*, Newyork : Columbia University, 1971, akt. Fan Pen Chen, 2003, 24-25).
- CAHEN Claude, *Osmanlılardan Önce Anadolu da Türkler*, E Yayınları, İstanbul, 1979
- CAİMİ Giulio, *Karaghiozi ou la Comédie Grecque dans l’Ame du Théâtre d’Ombre*, akt. Sabri Esat Siyavuşgil, (Karagöz), Atina, 1935

- CHEN Fan Pen, “*Dünyada Gölge Oyunu*”, Çev. Bilge Gültürk, *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı* (Ed. Peri Efe), Tarih Vakfı Yurt Yay. İstanbul, 2013
- CHODZKO Alexander, “*Theatre persan*,” akt. Sabri Esat Siyavuşgil (1941), *1804-1891*, E. Leroux, Paris, 1878
- COMNENA Anna, *The Alexiad*, Çev. E. Dawes, akt. Metin And-1969, London, 1926
- DAŞTAN Nilgün, *Dramatik Bir Gösterim Türü Olarak Türk Kukla Tiyatrosu*, Kitabevi Yayınevi, İstanbul, 2018.
- DİYARBEKİRLİ Necat, *Hun Sanatı*, Ankara, MEB Yayınları, 1972
- DURMUŞ İlhami, *İskitler (Sakalar) Makalesi*, Genelkurmay Askerî Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yay. Ankara, 2008
- DÜZGÜN Dilaver, *Türk Gölge Oyunu Karagözde İstanbul Hayatı*, AÜ TAED, 2010
<https://dergipark.org.tr>
- EVLİYA Çelebi b. Derviş Mehmet Zilli, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, (Karagöz 414-415) hzr: Robert Dankoff vd. C-1, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1996
- EVLİYA Çelebi b. Derviş Mehmet Zilli, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, C. 2, 1.Kitap, S.245 (Erzurum, Hayalbaz-Şebbaz) hzr: Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1999
- EVLİYA Çelebi, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I. Kitap, akt. Aydın Öncü, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006
- GABAİN Annemarie von, *Maitrisimit. Facsimile der alttürkischen Version eines Werkes der buddistischen Vaibhasika-Schule*, akt. Metin And, 1969, Weisbaden, 1957
- GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, *Karagöz, Kukla ve Yapma Bebekler*, S. 1926, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, Karagöz Özel Sayısı- 119, İstanbul, 1959
- GERÇEK Selim Nüzhet, *Türk Temaşası,3.Baskı*, (Ed. Göktürk Ömer Çakır) Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2021.
- GEYLANİ Abdülkadir, *Tasavvuf Yolu Başı ve Sonu*, Çev. Abdülvehhab Öztürk, Mercan Kitap, İstanbul, 2012
- GÖKTAŞ Uğur, *Dünyada Karagöz*, İzmir, Akademi Kitabevi, 1992.
- GÖLPINARLI Abdülbaki, *Yunus Emre ve Tasavvuf*, Yükselen Matbaası, İstanbul, 1961
- HİNÇER İhsan, “*Gölge Oyunlarının ve Karagöz’ün Doğuşu*” Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, S-119, 1959
- İBN BATÛTA, *İbn Batûta Seyahatnâmesi*- 1. C., Çev. Abdul Sait Aykut, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2004
- İLGÜREL Mücteba, *Evliya Çelebi*, TDV İslâm Ans.- C.11, Diyanet Vakfı Yay., İstanbul, 1995,
- İNAN Abdülkadir, *Tarihte ve Bugün Şamanizim*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1986.

- İSEN Mustafa, BURMAOĞLU Hamit Bilen, *Bursa Şehrengizi (Lami'i Çelebi)*, Türklük Araştırmaları Dergisi, MÜ.Fen Edebiyat Fakültesi yay. İstanbul, 1988
- İSMAİL Belig Efendi, *Güldeste-i Riyâz-ı İrfan*, S. 65, Bursa, H.1287
- JACOB Georg , *Die türkische Volksliteratur*, Berlin, 1907, akt. Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Bilgi Yay. İstanbul, 1969
- JACOB Georg, *Türklerde Karagöz*, (Çev: Orhan Şaik Gökyay), Bürhaneddin Basımevi, İstanbul, 1938
- KANAT Cüneyt, *Tomanbay*, TDV İslâm Ans.-C.41. Diyanet Vakfı Yay. İstanbul, 2012
- KARADEMİR Mahmut, *Abdi Camasb-Name (İnceleme-Metin)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2001
- KAŞGARLI MAHMUD, *Mahmûd Divân ti Lugâti't-Türk (1074)* Yay. Mustafa Küpüşoğlu, Kabala Yayınevi, İstanbul, 2005
- KILIÇ Mahmud Erol, *Muhyidin-i Arabi.el-Fütûhâtü'l-Mekkiyye*, TDV İslâm Ans. C.20, Diyanet Vakfı Yay. İstanbul, 1999
- KÖPRÜLÜ Mehmet Fuat, *Türkiyat Mecmuası, C.1*, Matba-i Amire, İstanbul, 1925
- KUBAN Doğan, *Batiya göçün sanatsal evreleri: Anadoludan önce Türklerin sanat ortamları* 1993
- KUDRET Cevdet, *Karagöz I-II-III*, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 2004
- KUŞÇU Ayşe D, *"Türklerin Ortadoğu Hâkimiyeti"*, Akademik Orta Doğu Dergisi, C.1, S.1, İstanbul, 2006 LAPİDUS,
- KURT Orhan, *Karagöz'ün Kuralları*, Lale Yayıncılık, İstanbul, 2015.
- KUT Günay, *Ahmed Paşa Divanı*, TDV İslâm Ans. C.2, Diyanet Vakfı Yay. İstanbul, 1989
- MARTİNOVİTCH Nicholas N., *The Turkish Theatre*, Theatre Arts Inc. Newyork, 1933, akt. Refik Ahmet SEVENGİL, *Eski Türklerde Dram Sanatı*, Mârif basımevi, İstanbul, 1959
- MUHYİDDİN İbn Arabi, *Fütuhât-ı Mekkiyye – Akt. Selim Nüzhet Gerçek*, 2021, Litera Yay. Bursa, 2015
- NERVAL Gérard de, *Doğu'da Seyahat*, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, Yapı Kredi Yay. 2004
- OĞUZOĞLU Yusuf, *Halil İnalçık'ın Bursa Araştırmaları*, Furkan Ofset, Bursa. 2012
- ORAL Ünver, *Karagöz Perde Gazelleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1996
- ÖGEL Bahaeddin, *İslâmiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi*, 2. Baskı. T.T.K. Basımevi, Ankara, 1984
- ÖNCÜ Aydın, *"Karagözle İlgili Araştırmalarda Bir Kaynak Olarak Evliya Çelebi Seyahatnâmesi"*, AÜ TAED- S.46, Erzurum, 2011
- ÖZBEK Mehmet, *Tasvirin Gölgesi – Karagöz ve Wayang Kulit-3.B.*, TEMEL TASARIM KAVRAMLARINI DİSİPLİNLERARASI OKUMAK- II, Edi. Behiç Alp Aytekin, Atalay Yay. Ankara, 2019

- ÖZHAN Mevlüt, *Kukla ve Gölge Tiyatrosu*, Renkvizyon Matbaacılık, Bursa, 2015
- ÖZTAHTALI, İbrahim İmran, *Karagöz Gazetesi ve Karagöz'ün Kabri*, İJHAR (Ek Sayı) 2018
- RUDENKO Sergei, “*The Mythological Eagle, the Griphon, the Winged Lion, and the Wolf in the art of Northern Nomads*”, C. XXI, akt. Bahaeddin Ögel (1984) New York, Artibus Asiae, 1958
- SAKAOĞLU Saim, *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2011
- SAKİSİAN Armenag Bey, *Karagöz, Bulletin de l'Association française des amis de l'Orient-1933*, akt. Sabri Esat Siyavuşgil, Karagöz, Maarif Matbaası, İstanbul, 1941
- SEVENGİL Refik Ahmet, *Eski Türklerde Dram Sanatı*, Mârif basımevi, İstanbul, 1959
- SEVENGİL Refik Ahmet, *La Theatre Anatolie*, Sayı:18 Ankara, 1947
- SEVİLEN Muhittin, *Karagöz*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1969
- SEVİN Nureddin, *Türk Gölge Oyunu*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1968
- SİYAVUŞGİL Sabri Esat, *Karagöz (Psiko Sosyolojik Bir Deneme)*, Maarif Matbaası, İstanbul, 1941
- SOKULLU Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1977.
- SOKULLU Sevinç, *Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üstünde Yeniden Durmak*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi -28, Ankara, 2009
- ŞAPOLYO Enver Behnan, *Karagöz Tarihi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1946
- ŞEŞEN Ramazan, *Selahaddin Devrinde Eyyubiler Devleti*, İstanbul, Ed. Fak. Basımevi, 1983
- TARLAN, Ali Nihad, (1966). *Ahmed Paşa Divanı*, İstanbul
- TECER Ahmet Kutsi, “*Karagöz ve Kuklaya Ait Kısa Notlar*, S. 1919-1920, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, Karagöz Özel Sayısı-119, İstanbul, 1959
- THEVENOT Jean De, *1655-56'da İstanbul ve Türkiye*, Çığır Kitabevi, Sertel Matbaası, İstanbul 1939
- TEZCAN Nuran, *Evliya Çelebi*, TDV İslâm Ans.-C.37, Diyanet Vakfı Yay. İstanbul, 2019
- TİLAKASİRİ Jayadeva, *Asya Kukla Tiyatrosu*, Çev. Çağrı Yılmaz, MitosBoyut Yayınları, İstanbul, 2008
- WATSON Burton, *Courtier and Commoner in Ancient China*, akt. Fan Pen Chen-2003, Colombia University Press, New York, 1974

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları, (yay. haz. Resul Köse, Muzaffer Albayrak), Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yay. İstanbul, 2015
<http://katalog.tdk.gov.tr/details?id=87256&materialType=BK&query=Osman%C4%B1+devleti> (Son erişim Tarihi: 26.01.2023)
- DÖNMEZ Şevket, *Kurgan Halılarının Işığında Geç Demir Çağı Anadolu- Orta Asya Kültürel İlişkileri Üzerine Yeni Gözlemler*, 2003
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty/issue/1183/13928> (Son erişim Tarihi: 03.01.2023)
- PRZYLUSKI Jean, *The Shadow Theatre in Greater India and in Greece*, India Society-8, 1941 https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.282328/2015.282328.The-Journal_djvu.txt
(Son erişim Tarihi: 20.02.2023)
- SZILAGYI Szilard, 2007, *Ignác Kúnos. Türk folklor araştırmalarında bir öncü*
<https://scholar.google.ro/citations?user=PaaHBJMAAAAJ&hl=ro>
- TÖRE Enver, *TÜRK TİYATROSUNUN KAYNAKLARI*. Electronic Turkish Studies, 2009
<https://scholar.google.com/citations?user=mPnanDoAAAAJ&hl=tr> (Son erişim, 12.02.2023)
- Yapı kredi Koleksiyon sergisi (Ragıp Tuğtekin Koleksiyonu-Eski Tıp Karagöz)
<https://sanat.ykykultur.com.tr/koleksiyonlar/golge-oyunu-karagoz-hacivat-koleksiyonu> (Son erişim Tarihi: 12.02.2023)
- ŞAHİN Sait, İlayda ŞAHİN, *Türk Tarihi Açısından Dunhuang Bölgesinde Ortaya Çıkan Bulguların Önemi ve Türk Kağıt-Baskı Tekniklerinin Araştırılması-2020*.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1250595> (Son erişim Tarihi: 20.02.2023)
- Ruhi ERSOY, Gaziantep Eğlence Yaşamında Karagöz Oyunu ve SOKÜM Bağlamında Gaziantepli Karagöz Ustası Mehmet Parlaksoy'un Koleksiyonu
https://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/ruhi_ersoy_karagoz.pdf
(Son erişim Tarihi: 12.01.2023).
- ÖZEN Uğur Ozan, "Cumhuriyet'ten Sonra Bursa'da Karagöz"
<https://tiyatrodergisi.com.tr/>
(Son Erişim Tarihi 13.01.2023)