

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**GÖLGE OYUNU ESTETİĞİNDE FİĞÜR
VE
TÜRK GÖLGE OYUNU : KARAGÖZ**

**Hazırlayan
Işmsu ERSAN**

**Danışman
Doç. Dr. Selda KULLUK YERDELEN**

İZMİR-2011

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Gölge Oyunu Estetiğinde Figür ve Türk Gölge Oyunu Karagöz” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

Işinsu ERSAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Sahne Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Işın ERSAN'ın “**Gölge Oyunu Estetiğinde Figür ve Türk Gölge Oyunu Karagöz**” konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı:ERSAN

Adı:Işınsu

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Gölge Oyunu Estetiğinde Figür ve Türk Gölge Oyunu Karagöz

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Figure In The Shadow Play Aesthetics and Turkish Shadow Play Karagöz

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2011

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı:348

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 107

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Doç. Dr.

Adı: Soyadı: Selda KULLUK YERDELEN

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Gölge Oyunu
- 2- Figür
- 3- Karagöz
- 4- Kukla
- 5- Asya

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Shadow Play
- 2- Figure
- 3- Karagoz
- 4- Puppet
- 5- Asia

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

Gölge tiyatrosu iki boyutlu figür, tasvir ya da silüetlerin beyaz bir perde arkasından oynatılmasıyla gerçekleşen bir kukla tiyatrosudur. Diğer kukla biçimlerinden farklı olarak gölge kuklasının kendisi yerine onun perdede yaratmış olduğu etki izlenilmektedir. Bu bağlamda gölge tiyatrosunda baş aktör figür ya da Türkiye’de adlandırıldığı üzere tasvir olmaktadır.

Gölge kuklalarının pek çok farklı kültüre adapte olmuş, zengin bir geçmişi bulunmaktadır. Asya’da başlamış olduğu sanılan bu sanat, Ortadoğu, Anadolu, Kuzey Afrika ve Avrupa’ya da ulaşmıştır. Her bir coğrafyada gölge oyunu o coğrafyaya özgü özelliklerle zenginleşmiş ve figürlerin biçimlendirilmesinde yerel özellik ve kültür baskın tutularak kuklalar stilize yapılmıştır. Geleneksel malzeme olan deri ile gölge oyununun yerleştiği tüm coğrafyalarda, figürler karmaşık işlemlerden geçerek, ince bir işçilik sonucu perdedeki görünümünü elde etmişlerdir.

Bu çalışma gölge tiyatrosu geleneğini, bu sanatın en önemli ögesi olan figür temelinde ele almakta; gölge oyununun Asya kökleri üzerinde durularak Avrupa’ya uzanan yolculuğunu görsel araçlarının yapım teknikleri yönünden bir incelemesi olup Türk gölge oyunu Karagöz’ün tasvirlerinin biçimsel özelliklerini teknik ve tasarım yönünden değerlendirmektedir.

ABSTRACT

The shadow theatre is a puppet theatre which is realized by moving the two dimensional figures or silhouettes behind a white screen. Different from the other puppet forms, not the figure itself but its projection on the screen is watched. Therefore, the main actor is the figure or “tasvir” as called in Turkey.

The shadow puppets has a rich history adaptated in many and different cultures. It had arrived to Middle-East, Anatolia, North Africa and Europa from Asia where it has thought it began. A shadow theatre is formed and puppets are stylized in accordance with characteristics of its local culture. Hide, the traditional material for figures, are produced by sensitive and complex operations in all countries that shadow theatre had settled.

This study takes the shadow theatre tradition, considering the figures are the most important factor of this art and examining roots of shadow theatre from Asia to Europe through a study of the techniques of making the visual figures. Finally Turkish shadow theatre Karagöz is considered for the formal specials in design and techniques.

ÖNSÖZ

Gölge, nesne, ışık ve yüzey varolduğundan beri varlığını sürdüren, tüm varlıkların olduğu gibi insanın da bir parçasıdır. Gölge, onun sahibi insan ya da nesneden farklı olarak ışık kaynağı ve yansıdığı yüzeyin hareketiyle biçim değiştirebilmekte, bu bağlamda gölgeyi yaratandan daha farklı biçimlere girebilmektedir. Görünümdeki bu değişimler, gölgeyi dramatik yapılarda kullanılmak üzere uygun bir malzeme kılmaktadır.

Tarihsel olarak gölge oyunu dini ritüellerle de bağlantılı kılınmış, ilk örneklerini Doğu ve Güneydoğu Asya’da vererek zamanla batıya doğru göçler ve ticari yollarla taşınmış, böylelikle Ortadoğu, Anadolu, Kuzey Afrika ve Avrupa’da da örnekleri görülmüştür. Gölge oyunu oynatmak için, oynatıcının yanında, perde, iki boyutlu kuklalar ve bir ışık kaynağı yeterli olmaktadır. Gölge oyununda oynatıcı gölgelere hayat veren olarak son derece önemli olsa da, bütünde izleyici için görsel öge olarak figür büyük bir önem taşımaktadır.

Yüksek Lisans Bitirme Tezi olarak seçilen “Gölge Oyunu Estetiğinde Figür ve Türk Gölge Oyunu Karagöz” adlı bu çalışmada gölge oyunu geleneğinin kökeni ele alınarak, en temel görsel öge olan figürlerin biçimlendirilişi, teknik ve sosyal bağlamlar göz önünde bulundurularak; bu sanatın yayılmış olduğu tüm coğrafyalarda tek tek ele alınmıştır. Tezin amacı, Dünya’da bu geleneğin tarihi, teknik özellikleri ve geldiği durum değerlendirilerek Türk gölge oyunu Karagöz’ün teknik özellikleri ile tasvir stilizasyonlarını detaylı biçimde incelemektir.

Bu amaç doğrultusunda giriş bölümünde, gölgenin ne olduğu ve ilkel toplumlarda gölgenin algılanışı ile ilgili kısa bir değerlendirme yapılarak gölge oyununun kökeni ile ilgili tartışmalara değinilmiştir. “Dünyada Gölge Oyunu” adlı birinci bölüm Asya, Ortadoğu ve Avrupa olmak üzere üç alt başlığa ayrılmış, her alt başlık altında o bölgelerdeki ülkelerin gölge oyunları teknik yönleri temel alınarak değerlendirilmiştir.

“Türk Gölge Oyunu Karagöz” adlı ikinci bölümde, Karagöz’ün tarihçesi, yapım aşamalarını kapsayan teknik özellikleri, Karagöz tiplerinin farklı araştırmacılarca yapılmış olan sınıflandırılması ve tiplerin genel özellikleri ayrı alt başlıklarda incelendikten sonra Karagöz tiplerinin biçimsel özellikleri ele alınmıştır. Bu son alt başlıkta, Karagöz tasvirlerinin stilizasyonunun nasıl yapılmış olduğu Osmanlı İmparatorluğu giyim kuşam özellikleri de göz önünde bulundurularak, minyatür ve gravürlerle kıyaslamalı olarak detaylı bir inceleme yapılmıştır.

Tez çalışmasında özellikle Dünyadaki gölge tiyatrolarının değerlendirmesinde yabancı kaynaklara başvurulmuştur. Kimi temel kaynaklara, çok eski tarihli olması ve buldukları kütüphanelere erişilememesinden ötürü ulaşılamamış, bu kaynaklara onlardan faydalanmış ikincil kaynaklar aracılığıyla atıfta bulunulmuştur. Tezin genelinde gölge oyunlarının konuları, bölümlemeleri ve dramatik yapıları ele alınmamış, asıl odak olan figürlerin biçimlendirilmesi ve yapım süreçleri detaylı biçimde anlatılmaya çalışılmıştır. Kimi ülkeler için detaylı kaynak bulunarak alt başlıklandırma yapılmışsa da kimi ülkelerde kaynak azlığından dolayı alt başlık açılmaksızın genel bir anlatım yapılmıştır.

Tez çalışmam süresince, her aşamada beni yönlendiren ve manevi desteğini esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Selda Kulluk Yerdelen’e, tüm bölüm hocalarıma, Bölüm Başkanımız Prof. Dr. Murat Tuncay ve sevgili arkadaşlarım Arş. Gör. Elif Özhancı ve Pelin Elcik’e, beni yüreklendiren Onur Kaya Erk’e ve tüm öğretim hayatım boyunca maddi manevi desteklerini hissettirerek beni ileri yönelten sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.

Işinsu ERSAN

09 Haziran 2011

İÇİNDEKİLER

GÖLGE OYUNU ESTETİĞİNDE FİĞÜR VE TÜRK GÖLGE OYUNU KARAGÖZ

| | <u>Sayfa</u> |
|--|--------------|
| YEMİN METNİ | ii |
| TUTANAK | iii |
| YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU | iv |
| ÖZET | v |
| ABSTRACT | vi |
| ÖNSÖZ | vii |
| İÇİNDEKİLER | ix |
| RESİM LİSTESİ | xvi |
| EKLER LİSTESİ | xxxii |
| GİRİŞ | 1 |

1. BÖLÜM: DÜNYA'DA GÖLGE OYUNU

| | |
|---|----|
| 1.1. Asya'da Gölge Oyunu | 9 |
| 1.1.1. Hindistan'da Gölge Oyunu | 11 |
| 1.1.1.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri | 13 |
| 1.1.2. Çin'de Gölge Oyunu | 30 |
| 1.1.2.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri | 33 |
| 1.1.3. Endonezya'da Gölge Oyunu..... | 45 |
| 1.1.3.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri | 49 |
| 1.1.4. Tayvan'da Gölge Oyunu..... | 60 |
| 1.1.4.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri | 49 |
| 1.1.5. Japonya'da Gölge Oyunu..... | 64 |

| | |
|---|-----|
| 1.1.6. Tayland’da Gölge Oyunu | 66 |
| 1.1.6.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri | 67 |
| 1.1.7.Kamboçya’da Gölge Oyunu | 76 |
| 1.1.7.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri | 77 |
| 1.1.8. Malezya’da Gölge Oyunu..... | 87 |
| 1.1.8.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri | 88 |
| 1.1.9. Bali’de Gölge Oyunu | 98 |
| 1.1.9.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri | 100 |
| 1.2. Orta Doğu’da Gölge Oyunu..... | 105 |
| 1.3. Avrupa’da Gölge Oyunu | 115 |
| 1.3.1.Fransa’da Gölge Oyunu | 118 |
| 1.3.2. Almanya’da Gölge Oyunu | 124 |
| 1.3.3.İngiltere’de Gölge Oyunu | 131 |
| 1.3.4.Balkan Ülkelerinde Gölge Oyunu | 136 |
| 1.3.5.Yunanistan’da Gölge Oyunu | 138 |
| 1.3.5.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri | 143 |

2. BÖLÜM:

TÜRK GÖLGE OYUNU KARAGÖZ

| | |
|---|-----|
| 2.1. Karagöz’ün Kökeni ve Evrimi..... | 156 |
| 2.2. Karagöz’de Yapım Teknikleri..... | 163 |
| 2.3. Karagöz Oyununda Tiplerin Sınıflandırılması..... | 180 |
| 2.4. Karagöz Figürlerinin Biçimsel Özellikleri..... | 188 |
| 2.4.1.Eksen Kişiler | 190 |
| 2.4.1.1. Karagöz | 190 |
| 2.4.1.2.Hacivat..... | 204 |
| 2.4.2.Zenneler/Kadınlar | 209 |
| 2.4.3.İstanbul Ağzı Konuşanlar..... | 225 |
| 2.4.3.1.Çelebi..... | 225 |
| 2.4.3.2.Tiryaki | 233 |

| | |
|---------------------------------------|-----|
| 2.4.3.3.Beberuhi..... | 238 |
| 2.4.4.Anadolulu Tipler | 241 |
| 2.4.4.1.Türk | 241 |
| 2.4.4.2.Kayserili..... | 246 |
| 2.4.4.3.Bolulu | 246 |
| 2.4.4.4.Karadenizli/Laz..... | 247 |
| 2.4.4.5.Eğinli..... | 250 |
| 2.4.4.6.Harputlu | 250 |
| 2.4.4.7.Tatar | 251 |
| 2.4.5.Anadolu Dışından Gelenler..... | 251 |
| 2.4.5.1.Rumelili..... | 251 |
| 2.4.5.2.Arnavut | 253 |
| 2.4.5.3.Arap | 255 |
| 2.4.5.3.1.Ak Arap..... | 255 |
| 2.4.5.3.2.Kara Arap | 255 |
| 2.4.5.3.3.Arap Bacı | 258 |
| 2.4.5.3.4.Arap Uşak | 259 |
| 2.4.5.3.5.Aşık Arap | 259 |
| 2.4.5.3.6.Susamcı Arap | 260 |
| 2.4.5.4.Acem | 260 |
| 2.4.5.5.Çingene | 262 |
| 2.4.5.6.Rum/Frenk..... | 263 |
| 2.4.5.7.Ermeni..... | 265 |
| 2.4.5.8.Yahudi..... | 267 |
| 2.4.6.Kusurlu ve Ruhsal Hastalar..... | 270 |
| 2.4.6.1.Deliler | 270 |
| 2.4.6.2.Kekeme ve Hımhım | 272 |
| 2.4.6.3.Sağır..... | 272 |
| 2.4.6.4.Kambur..... | 273 |
| 2.4.6.5.Kötürüm..... | 273 |
| 2.4.6.6.Esrarkeş..... | 274 |
| 2.4.7.Kabadayılar ve Sarhoşlar..... | 274 |

| | |
|---|-----|
| 2.4.7.1.Tuzsuz Deli Bekir..... | 274 |
| 2.4.7.2.Külhanbeyi | 276 |
| 2.4.7.3.Matiz | 276 |
| 2.4.7.4.Efe/Zeybek | 279 |
| 2.4.8.Eğlendirici Tipler | 280 |
| 2.4.8.1.Kavuklu..... | 280 |
| 2.4.8.2.Pişekar | 281 |
| 2.4.8.3.Küçük Hacivat..... | 281 |
| 2.4.8.4.Küçük Karagöz..... | 281 |
| 2.4.8.5.Hayali..... | 281 |
| 2.4.8.6.Yardak..... | 282 |
| 2.4.8.7.Hokkabaz | 282 |
| 2.4.8.8.Curcunabaz..... | 282 |
| 2.4.8.9.Canbazlar | 283 |
| 2.4.8.10.Çalgıcı Kızlar..... | 283 |
| 2.4.8.11.Köçekler | 285 |
| 2.4.9.Olağanüstü Kişiler ve Yaratıklar | 287 |
| 2.4.9.1.Büyücü | 287 |
| 2.4.9.2.Büyük Cin | 288 |
| 2.4.9.3.Cin..... | 288 |
| 2.4.9.4.Cazu..... | 290 |
| 2.4.10.Geçici İkincil Kişiler ve Çocuklar..... | 292 |
| 2.4.10.1.Ferhat İle Şirin ve Yakınları..... | 292 |
| 2.4.10.2.Tahir İle Zühre ve Yakınları..... | 293 |
| 2.4.10.3.Kerem İle Aslı ve Yakınları..... | 295 |
| 2.4.10.4.Leyla İle Mecnun ve Yakınları..... | 296 |
| 2.4.10.5.Aşık Hasan ve Oğlu..... | 296 |
| 2.4.10.6.Nasreddin Hoca..... | 300 |
| 2.4.11.Karagöz ve Hacivat'ın Çocukları /Akrabaları..... | 300 |
| 2.4.11.1.Karagöz'ün Çocukları | 300 |
| 2.4.11.2.Karagöz'ün Akrabaları..... | 300 |
| 2.4.11.3.Hacivat'ın Çocukları | 301 |

| | |
|--|------------|
| 2.4.11.4.Hacivat’ın Akrabaları..... | 301 |
| 2.4.11.4.1. Kardeşleri Dediği Gibi Ve Demeli | 301 |
| 2.4.11.4.2.Yeğeni Tavnati Kütüpatı | 302 |
| 2.4.12.Meslek Sahipleri | 302 |
| 2.4.13.Yeni Oyunlardaki Tipler..... | 309 |
| 2.4.14.Göstermelikler..... | 312 |
| SONUÇ | 317 |
| EKLER | 325 |
| KAYNAKÇA | 339 |
| ÖZGEÇMİŞ | 348 |

ŞEKİL LİSTESİ

| | |
|--|----|
| Resim 1. Ravana-Ravana Chhaya Orissa | 14 |
| Resim 2. Rama-Ravana Chhaya Orissa | 14 |
| Resim 3. Senelik olarak gerçekleşen Pavai Kuthu gösterilerinin yapıldığı, tapınak alanındaki tipik bir koothumadam | 16 |
| Resim 4. Sita-Thol Pavai Koothu-Kerala | 16 |
| Resim 5. Rama-Thol Pavai Koothu-Kerala | 16 |
| Resim 6. Thol Pavai Koothu gösterisi-Kerala | 16 |
| Resim 7. Ganesha-Togalu Gombeatta Karnataka | 22 |
| Resim 8. Tolu bommalatta figürleri Andra Pr | 22 |
| Resim 9. Sita ve Lakshmana-Tolu Bommalatta-Andra Pradesh | 23 |
| Resim 10. Hanumana-Tholu Bommalatta Andhra Pradesh | 25 |
| Resim 11. Ravana-Tholu Bommalatta Andhra Pradesh | 25 |
| Resim 12. Değişik bölgelerde tasvirlerin eklem bağlantıları | 34 |
| Resim 13. Kadın başları (Taipei Kukla Müzesi) | 35 |
| Resim 14. Çeşitli erkek başları (Taipei Kukla Müzesi) | 35 |
| Resim 15. Nadir bulunan Henan tasvirleri (Taipei Kukla Müzesi) | 35 |
| Resim 16. Pan Jinlian-Erotik oyun Jin Png Mei-1870 Shaanxi | 37 |
| Resim 17. 17. Yüzyıl Hangzhou tasvirleri-erkek ve 2 kadın | 37 |
| Resim 18. Sichuan kuklaları (Taipei Kukla Müzesi) | 37 |
| Resim 19. Bahçe sahnesi-19. Yüzyıl (Taipei Kukla Müzesi) | 37 |
| Resim 20. Genç general 20. yy Shaanxi (Taipei Kukla Müzesi) | 39 |
| Resim 21. General 20. yy Tianjin (Taipei Kukla Müzesi) | 39 |
| Resim 22. Lotus ayaklı kadınlar Büyük boy Hubei tasvirleri 19. yy | 39 |
| Resim 23. Uzayan gövdesi ile ölüm habercisi Qiye 19. yüzyıl Tianjin | 39 |
| Resim 24. Shanghai Jing oyunundan sihirli hayvanlar Mountain and Sea oyunundan 19. yüzyıl | 40 |
| Resim 25. Reankarnasyon çemberi | 40 |
| Resim 26. Cehennem işkenceleri-parçalara bölünmüş adam | 40 |
| Resim 27. Tahtirevan-19. yüzyıl | 42 |
| Resim 28. 15-18 cm boyutlarındaki Jilin tasvirleri-19. Yüzyıl | 42 |

| | |
|--|----|
| Resim 29. Büyük kutsama tasviri | 42 |
| Resim 30. Uğur yazılı sancaklar | 42 |
| Resim 31. İki yazı masası-19. yüzyıl Shaanxi | 43 |
| Resim 32.Daoist Tapınağı 19. yy | 43 |
| Resim 33. Silah yüklenmiş deve 20. yüzyıl Shaanxi | 43 |
| Resim 34. Hunan bölgesinden bir gölge | 43 |
| Resim 35. Çin gölge oyunu perdesi oyunundan sahne (Metin And Arşivi) | 43 |
| Resim 36. 1934'te Surakarta'da bir wayang kulit oyunu (Metin And Arşivi) | 48 |
| Resim 37. Gamelan orkestrası | 49 |
| Resim 38. Gamelan enstrümanları | 49 |
| Resim 39. Kayon ya da gunung-an-hayat ağacı (Laurie Jo Sears Arşivi) | 52 |
| Resim 40a. Ardjuna | 54 |
| Resim 40b. Ardjuna çiçek motifleri | 54 |
| Resim 41. Bima | 54 |
| Resim 42. Salja | 54 |
| Resim 43a. Semar- altın wanda | 54 |
| Resim 43b. Semar- siyah wanda | 54 |
| Resim 44. Tung Hua Topluluğu Tasvirleri (Metin And Arşivi) | 64 |
| Resim 45. Sihirli kadın savaşçı 1940'lara ait Zhang Decheng tasviri | 64 |
| Resim 46. Japon tasvirleri (Metin And Arşivi) | 65 |
| Resim 47. Başlı oynayan Japon tasvirleri (Metin And Arşivi) | 65 |
| Resim 48. 19.Yüzyıl Japon baskısı-Gölgelerle oynayan çocuk | 65 |
| Resim 49. Nang Yai Tasvirleri | 70 |
| Resim 50. Ravana'nın kardeşi Kumphakan (Tayland) (Metin And Arşivi) | 70 |
| Resim 51. Perde gerisinden Nang Talung gösterisi-Kamboçya | 72 |
| Resim 52. İskelet kadın Taipei müzesi (1970) | 73 |
| Resim 53. Kadın tasviri Taipei müzesi (1970) | 73 |
| Resim 54.Geleneksel kadın Taipei müzesi(1950) | 73 |
| Resim 55. Nang Talung tasviri-Tayland (Metin And Arşivi) | 75 |
| Resim 56. Nai Teng-Nang Talung (Metin And Arşivi) | 75 |
| Resim 57.Güney Tayland'dan komik bir karakter Taipei Müzesi (1950) | 75 |
| Resim 58. Danseden kız Tayland Taipei Müzesi 1970 | 75 |

| | |
|--|----|
| Resim 59. Sbek Thom gösterisi | 77 |
| Resim 60. Gerilmiş büyük deri parçaları-Sbek thom | 78 |
| Resim 61. Siam Reap'den bir tasvir | 79 |
| Resim 62. Siam Reap'den bir tasvir | 79 |
| Resim 63. Sbek Thom gölge figürü-Sita | 80 |
| Resim 64. Laksmana ve Indrajit dövüşüyor Kamboçya Nang Sbek | 80 |
| Resim 65. Angkor Wat-Khmer Budist Tapınağı rölyef örnekleri | 81 |
| Resim 66. Wat Bo'daki ana pagodada Reamker'in resmedildiği duvar resimleri | 84 |
| Resim 67. Pagoda | 84 |
| Resim 68. Pireah Vihear | 84 |
| Resim 69. Sokacha kadın dansçıları-kuklaları dans partnerleri gibi tutmaktalar | 86 |
| Resim 70. Uçan Prenses-Nang Kaloung (Metin And Arşivi) | 86 |
| Resim 71. Dişi Raksasa- Nang Kaloung (Metin And Arşivi) | 86 |
| Resim 72. Prenses- Nang Kaloung (Metin And Arşivi) | 86 |
| Resim 73. Erkek Raksasa- Nang Kaloung (Metin And Arşivi) | 86 |
| Resim 74. Malezya ahşap oymacılığı desen örneği-Asimetrik bitkisel motif | 91 |
| Resim 75. Malezya ahşap oymacılığı desen örneği-Birbirini tekrarlayan motif | 91 |
| Resim 76. Malezya ahşap oymacılığı desen örneği-Çatı sarkıt motifi örneği | 91 |
| Resim 77. Malezya tasvirleri (Metin And Arşivi) | 92 |
| Resim 78. Malezya Ahşap oymacılığında kullanılan temel formlar | 92 |
| Resim 79. Maharisi(Bilge) karakteri-ağzı açık ve kapalı biçimi | 93 |
| Resim 80. Pak Dogol Wak Ion- Malezya | 94 |
| Resim 81. Malezya tasvirleri (Metin And Arşivi) | 95 |
| Resim 82. Raja Bali (Solda) ve adamları-Malezya (Metin And Arşivi) | 95 |
| Resim 83. Seri Rama Savaşçıları 1 (Metin And Arşivi) | 95 |
| Resim 84. Seri Rama'nın savaşçıları 2 (Metin And Arşivi) | 95 |
| Resim 85a.Malay Laksamana (sol);Rama (Sağ) | 95 |
| Resim 85b Baraka dışında Wak Long ve Mak Babu. | 95 |
| Resim 86. Pak Dogol – Malezya | 97 |
| Resim 87. Çinli ve zenci-Malezya | 97 |
| Resim 88. Büyük rüzgar (Metin And Arşivi) | 97 |
| Resim 89. Bata Mahjara Inde Indera (Metin And Arşivi) | 97 |

| | |
|--|-----|
| Resim 90. Ezra (sol) ve Buzbebek(sağ) | 97 |
| Resim 91. Malezya kadın tasvirleri-Soldan sağa doğru çağdaşlaşıyor | 97 |
| Resim 92. Kaba Prens tasvirleri-Malezya (Metin And Arşivi) | 98 |
| Resim 93. Raja Bali'nin oğulları (Metin And Arşivi) | 98 |
| Resim 94. Narada (Angela Hobart Arşivi) | 101 |
| Resim 95. Tunggul | 101 |
| Resim 96. Bali Wayang Tasvirleri (Metin And Arşivi) | 104 |
| Resim 97. Bali kadın tasviri (Taipei Kukla Müzesi) | 104 |
| Resim 98. Sokak Satıcısı-Mısır-Memluk tasviri(metin And) | 109 |
| Resim 99. Gemi. Mısır - Memluk tasviri | 109 |
| Resim 100. Ta'adir- Mısır (Metin And Arşivi) | 110 |
| Resim 101. A'lam | 110 |
| Resim 102. Memluk tasvirleri | 111 |
| Resim 103. Mısır-Memluk tasvirleri(Metin And Arşivi) | 111 |
| Resim 104. Mısır- Memluk tasvirleri | 112 |
| Resim 105. Mısır -Memluk tasvirleri | 113 |
| Resim 106. Memluk tasviri | 113 |
| Resim 107. Fransa'da saydam dekorlu gölge oyunu | 116 |
| Resim 108. Caran D'Ache gölge tiyatrosunda perde arkası | 119 |
| Resim 109. 19.yy Fransa-Çocuklar için gölge figürleri-Kırmızı Başlıklı Kız seti | 120 |
| Resim 110. 19.yy Fransa- Kırmızı Başlıklı Kız seti (Taipei müzesi) | 120 |
| Resim 111. Le Chat Noir gölge perdesi | 122 |
| Resim 112. "Fransız Gölgeler"- Hicivli bir baskı-İzleyicilerin Çinli gölgelerin Fransız olduğu ters-yüz edilmiş bir baskı 20.yüzyıl başı (Taipei Müzesi) | 122 |
| Resim 113. Ombres Chinois-Siyah kağıt ya da kartondan kesilen silüet-18.yy | 124 |
| Resim 114. Alman Gölge oyunundan dört görünüm | 125 |
| Resim 115. Rolf von Hirschelmann'ın gölge oyunundan iki sahne-1907 | 125 |
| Resim 116. Lotte Reiniger Toronto 1975 ve Sihirli Flüt'ü oynatırken | 129 |
| Resim 117. Reiniger'in gölge tasvirlerinin eklemlerini birleştirme biçimi | 130 |
| Resim 118. Lotte Reiniger- Sihirli Flüt 1973 (Metin And Arşivi) | 130 |
| Resim 119. Pamina-Sihirli Flüt | 130 |
| Resim 120. Reiniger Prens Ahmet'ten bir silüet üzerinde çalışıyor | 130 |

| | |
|---|-----|
| Resim 121. Kötü büyücü- Prens Ahmet | 130 |
| Resim 122. Multiplane kamera Reiniger silüetleri, | 130 |
| Resim 123. Reiniger'in silüetleri | 130 |
| Resim 124. Güney Almanya (Münih) tasvirleri (Metin And Arşivi) | 131 |
| Resim 125. Galanty figürleri | 134 |
| Resim 126. Duvardaki tavşan-İngiltere (Taipei Kukla Müzesi) | 134 |
| Resim 126. 1881 Londra-İngiliz gölge baskısı (Taipei Kukla Müzesi) | 134 |
| Resim 127. 19. Yüzyıl baskısı-Çocuklar gölge oyunu oynatmakta | 135 |
| Resim 128. Hollanda 19.yy Çin gölgeleri, çocuklar için Flenk gölge baskıları | 135 |
| Resim 129. Hollanda 1920'ler Gölge oyunu perde arkası | 135 |
| Resim 130. İspanya 19. yüzyıl-Çin gölgeleri İspanyol baskıları | 136 |
| Resim 131. Macar aktörler Karagöz kostümleri içinde | 137 |
| Resim 132. Karagiosiz B. İskender'e canavarla savaşında yardım etmektedir. | 137 |
| Resim 133. iki Yunan tasviri (Metin And Arşivi) | 141 |
| Resim 134. Solda 19.yy B. İskender, sağda güncel Barba Giorgos tasviri | 143 |
| Resim 135. Karagiozis, karısı ve çocukları (Linda Myrsiades Arşivi) | 144 |
| Resim 136. Karton Karagiozis-Hristos Haridimos tasviri | 145 |
| Resim 137. Eski Karagöz çizimi | 145 |
| Resim 138a. Hatziavatis | 145 |
| Resim 138b. Hatziavatis | 145 |
| Resim 139. Sior Dionisios | 146 |
| Resim 140. Derben Ağa | 146 |
| Resim 141. Barba Giorgos | 146 |
| Resim 142. Ioannis Hacı tasvirleri-Büyük İskender'in ejderle savaşı | 148 |
| Resim 143. Ioannis Hacı tasvirleri-Karagiozis, Hatziavatis, anıt ve kule | 148 |
| Resim 144. Ioannis Hacı tasvirleri | 148 |
| Resim 145. Herkül ve Nemea Aslanı (İzmir Kukla Festivali 2011) | 150 |
| Resim 146. I. Hacı-solda Karagiozis'in evi, sağda Nemea aslanının ini | 150 |
| Resim 147. I. Hacı-Perde arkası | 150 |
| Resim 148. Mimis Mollas tasvirleri-Sol üstten başlayarak: Karagiozis, Hatziavatis, Kolitiris, Skorpis, Pitsikokos, Veligekas, Barba Giorgos, Pasha, Dionysios (Nionios), Bey. Solda 19. Yy Büyük İskender, sağda güncel Barba Giorgos tasviri | |

| | |
|---|-----|
| | 151 |
| Resim 149. 19. yüzyıl Karagiozis tasvirleri | 152 |
| Resim 150. Karaghiozis ve şeytan (Ünver Oral Arşivi) | 152 |
| Resim 151. I. Hacı-Hatziavatis | 153 |
| Resim 152. Atina'ya Haridimos tarafından getirilmiş sahnenin arka düzeneği | 154 |
| Resim 153. İki dekor örneği-Solda Karagiozis'in evi, sağda Paşa'nın sarayı | 154 |
| Resim 154. Karagöz tasvirlerinin yapımında kullanılan araç gereçler | 166 |
| Resim 155. Kesilmiş deriler ve nevregan adlı bıçaklar. | 166 |
| Resim 156. Karagöz tasviri yapımında kullanılan nevregan takımı | 166 |
| Resim 157. Mustafa Mutlu tasvir işlemekte | 166 |
| Resim 158. Tacettin Diker (D.E.Ü.-2007) | 170 |
| Resim 159. Tacettin Diker ve Ramiz Balakin | 170 |
| Resim 160. Derinin nevregan ya da camla kazınması | 170 |
| Resim 161. Derinin nevregan ile işlenmesi | 170 |
| Resim 162. Derinin arkasında oluşan çapakların temizlenmesi | 170 |
| Resim 163. Tasvirin boyanması | 170 |
| Resim 164. Karagöz ve Hacivat tasvir kalıpları | 171 |
| Resim 165. 19. yüzyıl başlarında yağlıboya tabloda Türk gölge oyunu Karagöz | 173 |
| Resim 166. Osmanlı imparatorluğunda Karagöz oyunu | 173 |
| Resim 167. Hasan Hüseyin Karabağ Karagöz oynatıyor- perde arkası | 174 |
| Resim 168. Perde arkası | 174 |
| Resim 169. Mustafa Mutlu Karagöz perdesi-perde arkası | 174 |
| Resim 170. Farklı gölge kuklası oynatım biçimleri (Soldaki Karagöz için) | 177 |
| Resim 171. Karagöz Salıncakçı oyunundan bir sahne | 179 |
| Resim 172. Suat Veral bir metrelik tasvirleriyle | 179 |
| Resim 173. Karagöz (Vedat Nedim Tör Müzesi) | 191 |
| Resim 174. İvriz kaya kabartması Tanrı ve Kral Varpalavas İ.Ö.8 yüzyıl | 194 |
| Resim 175. 17. yüzyıl-Tahtirevancı | 194 |
| Resim 176. Soyтары gravürü 1820 | 194 |
| Resim 177. Maskeli Dansçılar- 17. Yüzyıl | 195 |
| Resim 178. Curcunabaz ve erkek dansçılar-18. Yüzyıl | 195 |
| Resim 179. Orta Asya Savaşçı Börkü | 197 |

| | |
|---|-----|
| Resim 180. 15. yüzyıl topçu borkü | 197 |
| Resim 181. Minyatürlerde resmedilmiş curcunabazlar | 197 |
| Resim 182. Selçuklular döneminde giyilen başlıklar | 197 |
| Resim 183. 19. yy. Osmanlı dönemi tütün kesesi | 198 |
| Resim 184. Bozacı Karagöz | 199 |
| Resim 185. Davulcu Karagöz | 199 |
| Resim 186. Kâtip Karagöz | 199 |
| Resim 187. Pehlivan Karagöz | 199 |
| Resim 188. Satıcı Karagöz | 199 |
| Resim 189. Katip Karagöz | 199 |
| Resim 190. Tulumlu Karagöz | 199 |
| Resim 191. Karagöz Saksıda | 199 |
| Resim 192. Gelin Karagöz (Ters Evlenme) | 201 |
| Resim 193. Tefli Karagöz | 201 |
| Resim 194. Sünnet Çocuğu Karagöz | 201 |
| Resim 195. Süpürgeli Karagöz (Şairlik) | 201 |
| Resim 196. Gelin Karagöz | 202 |
| Resim 197. Karagöz kadın kılığında(Metin And arşivi) | 202 |
| Resim 198. Eşek Karagöz(Cazular) | 202 |
| Resim 199. Eşek Karagöz | 202 |
| Resim 200. Büyü etkisi altında Karagöz ve Hacivat | 202 |
| Resim 201. Alpay Ekler Tasviri | 203 |
| Resim 202. Karagöz ve Hacivat 18. Yüzyıl | 203 |
| Resim 203. Karagöz ve Hacivat-Ödüllü | 203 |
| Resim 204. Çarpılmış Karagöz ve Hacivat-Kanlı Kavak | 203 |
| Resim 205. Karagöz ve Hacivat (Haluk Yüce tasviri) | 203 |
| Resim 206. Eski Karagöz ve Hacivat | 203 |
| Resim 207. Hacivat (Vedat Nedim Tör Müzesi) | 205 |
| Resim 208. Orta Asya Moğol külahları | 205 |
| Resim 209. Hacivat kadın kılığında | 207 |
| Resim 210. Hacivat kocakarı-Salıncak | 207 |
| Resim 211. Hacivat tasvirleri(Vedat Nedim Tör Müzesi) | 207 |

| | |
|--|-----|
| Resim 212. Hacivat | 208 |
| Resim 213. Hacivat (Cengiz Özek Koleksiyonu) | 208 |
| Resim 214. Keçi Hacivat-Cazular | 208 |
| Resim 215. Keçi Hacivat | 208 |
| Resim 216. Zenne-Kanlı Nigar | 211 |
| Resim 217. Lale devri sanatkarı Levnî'ye ait çizim | 211 |
| Resim 218. Zenne-üç etek ev giyimi | 211 |
| Resim 219. Osmanlı kadını-üç etek | 211 |
| Resim 220. Çocuklu zenne | 211 |
| Resim 221. Bir Kadın Amadeo Preziosi | 211 |
| Resim 222. Türk Kadını-1838'e ait bir çizim | 211 |
| Resim 223. Zenne | 213 |
| Resim 224. Osmanlı Kadınları Amadeo Preziosi | 213 |
| Resim 225. Osmanlı Kadını | 213 |
| Resim 226. Günlük giyimde ferace ve çarşaf (Atlas Tarih Dergisi) | 213 |
| Resim 227. Mustafa Mutlu'nun feraceli zenne tasvirleri | 213 |
| Resim 228. Sokak ve ev giysisi | 214 |
| Resim 229. Yelpaze ve çiçeğiyle Türk kadını1890 | 214 |
| Resim 230. Zenne | 219 |
| Resim 231. 1880'lere ait elbise | 219 |
| Resim 232. XIX. yüzyıla ait tasvir | 219 |
| Resim 233. 1880'lere ait elbiseler | 219 |
| Resim 234. Türk Giyimi. Kaloş Kundura.(Moda resmi s.220) | 219 |
| Resim 235. Zenne-Çengi | 221 |
| Resim 236. Dansçı kadın | 221 |
| Resim 237. Çengi | 221 |
| Resim 238. Çengi | 221 |
| Resim 239. Çengi | 221 |
| Resim 240. Dansöz ve Çengi | 221 |
| Resim 241. Çalgıcı zenne | 221 |
| Resim 242. Şemsiyeli zenne | 223 |
| Resim 243. Kaynana | 223 |

| | |
|--|-----|
| Resim 244a. Yelpazeli zenne | 223 |
| Resim 244b. iki zenne | 223 |
| Resim 244c. Zenne | 223 |
| Resim 245. XIX. yüzyıl-zenne | 223 |
| Resim 246a. Zenne | 223 |
| Resim 246b. Zenne | 223 |
| Resim 246c. Yaşlı zenne | 223 |
| Resim 247. Zenci zenne | 223 |
| Resim 248a. Kanlı Nigar | 224 |
| Resim 248b. Kanlı Nigar | 224 |
| Resim 249. Başörtülü, çiçekli dekolteli ve çantalı | 224 |
| Resim 250a. Çarpılmış zenne | 224 |
| Resim 250b. Feraceli zenne | 224 |
| Resim 251. Hamamcı | 224 |
| Resim 252. Karagöz'ün karısı | 224 |
| Resim 253. İki Çelebi (18. yüzyıl) | 227 |
| Resim 254. Çelebi (18.yüzyıl) | 227 |
| Resim 255. Osmanlı minyatüründe genç Çelebi | 227 |
| Resim 256. Genç Osmanlı (18. yy) | 227 |
| Resim 257. Genç Osmanlı (Croutelle-1790) | 227 |
| Resim 258. Çelebi (Tanzimat dönemine ait) | 230 |
| Resim 259. Çelebi (Cazular) | 230 |
| Resim 260. Mustafa Mutlu'nun Çelebi tasvirleri | 230 |
| Resim 261. Çelebi (Kanlı Nigar) | 230 |
| Resim 262. Çelebi | 230 |
| Resim 263. Avrupalı centilmen 1830 | 230 |
| Resim 264. Damat Ferit Paşa | 230 |
| Resim 265. Çelebi (Yalova Sefası) | 231 |
| Resim 266. Avrupalı bey 1845 | 231 |
| Resim 267. Ahmed Rıza Bey (19.yy) | 231 |
| Resim 268. Çarpılmış Çelebi (Cazular) | 231 |
| Resim 269. Çarpılmış Çelebi (Cazular) | 231 |

| | |
|---|-----|
| Resim 270. Çarpılmış Çelebi | 231 |
| Resim 271. İstanbul beyefendisi çift sıra düğmeli setre ile | 232 |
| Resim 272. İstanbul beyefendisi tek sıra düğmeli setre ile | 232 |
| Resim 273. İstanbul beyefendisi | 232 |
| Resim 274. İstanbulun giymiş İstanbul beyefendisi | 232 |
| Resim 275. Çelebi | 233 |
| Resim 276. Askeri giyimli ve sarıklı Çelebi | 233 |
| Resim 277. Çıplak Çelebi Kanlı Nigar | 233 |
| Resim 278. Tiryaki (Sabri Esat Siyavuşgil) | 234 |
| Resim 279. Tiryaki | 234 |
| Resim 280. Tiryaki (Cevdet Kudret) | 234 |
| Resim 281. Tiryaki (Karagöz Evi) | 234 |
| Resim 282. Afyon için Tiryaki | 235 |
| Resim 283. Tiryaki | 235 |
| Resim 284 Tiryaki(18. yüzyıl) | 235 |
| Resim 285 Tiryaki (Balık Oyunu-19. yüzyıl) | 235 |
| Resim 286. Osmanlı Kahvehanesi | 235 |
| Resim 287. Nargile için erkekler | 236 |
| Resim 288. Nargile için Osmanlı | 236 |
| Resim 289. Osmanlı erkeklerinin ayakkabı örnekleri | 237 |
| Resim 290. Afyon çubuğu | 238 |
| Resim 291. Afyon çiçeği | 238 |
| Resim 292. Beberuhi | 239 |
| Resim 293. Beberuhi | 239 |
| Resim 294. Beberuhi | 239 |
| Resim 295. Beberuhi | 240 |
| Resim 296. Beberuhi | 240 |
| Resim 297. İbrahim Hakkı Özemek | 240 |
| Resim 298. Metin Canbalaban | 240 |
| Resim299. Çizmeli Beberuhiler | 240 |
| Resim 300. Beberuhi | 240 |
| Resim 301. Beberuhi(çocuk) | 240 |

| | |
|--|-----|
| Resim 302. Çocuk Beberuhi | 240 |
| Resim 303. Çıplak Beberuhi | 240 |
| Resim 304. Bekçi | 244 |
| Resim 305. Türk Bekçi | 244 |
| Resim 306. Anadolulu(1882) | 244 |
| Resim 307. Baba Himmet | 244 |
| Resim 308. Baba Himmet | 244 |
| Resim 309. Karamanlı Müslüman | 244 |
| Resim 310. Baba Himmet | 244 |
| Resim 311. Baba Himmet | 244 |
| Resim 312. Baba Himmet | 244 |
| Resim 313. Baba Himmet | 245 |
| Resim 314. Himmet | 245 |
| Resim 315. Satıcı | 245 |
| Resim 316. Türk/Hırbo | 245 |
| Resim 317. Kayserili | 245 |
| Resim 318. Kayserili | 245 |
| Resim 319. Kayserili | 245 |
| Resim 320. Bolulu | 245 |
| Resim 321. Aşçı (Triere gravürü 1782-1822) | 245 |
| Resim 322. Aşçı (Verico gravürü 1827) | 245 |
| Resim 323. Laz | 249 |
| Resim 324. Laz | 249 |
| Resim 325. Batum'lu Genç Laz | 249 |
| Resim 326. Dans eden iki Karadenizli | 249 |
| Resim 327. Karadeniz Horon | 249 |
| Resim 328. Laz ve karısı | 249 |
| Resim 329. Kayık oyunu,Laz müşteridir | 249 |
| Resim: 330. Eğin yöresine ait fotoğraflar | 250 |
| Resim 331. Harputlu Kürt(Metin And Arşivi) | 251 |
| Resim 332. Tatarlar (Hubert gravürü-1790) | 251 |
| Resim 333. Rumelili | 252 |

| | |
|--|-----|
| Resim 334. Pehlivan Giyiniik | 252 |
| Resim 335. Muhacir | 252 |
| Resim 336. Soyunuk Pehlivan | 252 |
| Resim 337. Pehlivan-1688 | 252 |
| Resim 338. İki pehlivan(1890'lar) | 252 |
| Resim 339. Arnavut | 254 |
| Resim 340. Arnavut | 254 |
| Resim 341. Arnavut | 254 |
| Resim 342. Arnavut | 254 |
| Resim 343. Arnavut | 254 |
| Resim 344. Müslüman Arnavut 1790 | 254 |
| Resim 345. Arnavut | 254 |
| Resim 346. Arap | 256 |
| Resim 347. Arap | 256 |
| Resim 348. Tahmişçiler | 256 |
| Resim 349. Tahmiş (Göstermelik) Metin And Koleksiyonu | 256 |
| Resim 350. Tahmişçiler(Dibekçiler) | 256 |
| Resim 351. Tahmiş Göstermelik(C.Kudret Koleksiyonu) | 256 |
| Resim 352. Balık faslından Çelebi-Mercan | 257 |
| Resim 353. Balık avlayan Çelebi ve Mercan | 257 |
| Resim 354. Çelebi ve Mercan (Balık Oyunu) | 257 |
| Resim 355. Farklı Hayali'lerin elinden çıkan Arap tasvirleri | 257 |
| Resim 356. Çıplak Arap-Kanlı Nigar | 258 |
| Resim 357. Çıplak Arap-Kanlı Nigar | 258 |
| Resim 358. Arap Bacı | 258 |
| Resim 359. Arap Halayık | 258 |
| Resim 360. Uşak Arap | 258 |
| Resim 361. Aşık Arap | 259 |
| Resim 362. Aşık Arap | 259 |
| Resim 363. Kabak çalan Arap | 259 |
| Resim 364. Tefli Acem | 261 |
| Resim 365. Acem | 261 |

| | |
|---|-----|
| Resim 366. Acem | 261 |
| Resim 367. Genç Acem | 261 |
| Resim 368. Acem | 261 |
| Resim 369. At üzerinde genç Acem | 261 |
| Resim 370. Atlı Acem- Bahçe (Metin And Arşivi) | 262 |
| Resim 371. Roman Şarkıcı | 263 |
| Resim 372. Çingene kadını | 263 |
| Resim 373. Frenk | 264 |
| Resim 374. Frenk (İ.H.Özemek Tasviri) | 264 |
| Resim 375. Sarhoş Frenk | 265 |
| Resim 376. Frenk | 265 |
| Resim 377. Ayvaz | 266 |
| Resim 378. Vanlı Ayvaz | 266 |
| Resim 379. Ayvaz | 266 |
| Resim 380. Osmanlı İmparatorluğunda Ermeniler-1882 | 266 |
| Resim 381. Ayvaz Serkis | 266 |
| Resim 382. Yahudi | 267 |
| Resim 383. Tefli Yahudi | 267 |
| Resim 384. Eskici Yahudi | 267 |
| Resim 385. Eskici Yahudi tasvirleri | 268 |
| Resim386. Eskici Yahudi | 268 |
| Resim387.Çıplak Yahudi-Kanlı Nigar | 268 |
| Resim388. Çıplak Yahudi | 268 |
| Resim389. Eskici Yahudi | 268 |
| Resim390. Tefli Yahudi | 268 |
| Resim391. Eskici Yahudi | 268 |
| Resim 392. Haham | 269 |
| Resim 392. Haham | 269 |
| Resim 393. Haham | 269 |
| Resim 394. Yahudi cenazesi-Salıncak oyunu | 269 |
| Resim 395. Anahtarlı Deli | 270 |
| Resim 396. Tımarhane Delisi | 270 |

| | |
|--|-----|
| Resim 397. Tımarhane-Göstermelik | 271 |
| Resim 398. Boş Tımarhane-Göstermelik | 271 |
| Resim 399. Karagöz(deli), zır deli, zırzır deli ve ziyaretçiler (Tımarhane) | 271 |
| Resim 400. Kekeme ve Himhım | 272 |
| Resim 401. Sağır Zenne | 272 |
| Resim 402. Mahalleli-Ters Evlenme | 273 |
| Resim 403. Mahalleli | 273 |
| Resim 404. Tuzsuz Deli Bekir | 275 |
| Resim405.Çıplak Matiz-Kanlı Nigar | 275 |
| Resim 406. Tuzsuz Deli Bekir | 275 |
| Resim 407. Tuzsuz Deli Bekir | 275 |
| Resim 408. Tuzsuz | 275 |
| Resim 409. İki Tuzsuz Deki Bekir | 275 |
| Resim 410. Tuzsuz Deli Bekir | 275 |
| Resim 411. Haydut | 276 |
| Resim 412. Haydut Gravürü | 276 |
| Resim 413. Tuzsuz Deli Bekir | 277 |
| Resim 414. Tuzsuz Deli Bekir-Kanlı Nigar | 277 |
| Resim 415. Suat Veral'ın kabadayı tasvirleri | 277 |
| Resim 416. Külhan Tulumbacı | 278 |
| Resim417. Matiz | 278 |
| Resim418. Matiz | 278 |
| Resim419. Matiz | 278 |
| Resim420. Matiz | 278 |
| Resim421. Zeybek | 278 |
| Resim422. Zeybek | 278 |
| Resim 423. Efe | 280 |
| Resim 424. Efe | 280 |
| Resim 425. Zeybek | 280 |
| Resim 426. Kayık gezintisi (Arkada bir curcunabaz) | 280 |
| Resim 427. Curcunabazlar-Levni minyatürü 18.yüzyıl | 283 |
| Resim 428. Canbaz | 283 |

| | |
|--|-----|
| Resim 429. Çalgıcı Zenne (Suat Veral Koleksiyonu) | 284 |
| Resim 430. Sazlı Zenne | 284 |
| Resim 431. Çalgıcı kadınlar-göstermelik | 284 |
| Resim 432. Elif zenne | 284 |
| Resim 433. Udlu zenne | 284 |
| Resim 434. Köçekler | 286 |
| Resim 435. Tefli Köçek(19. yüzyıl) | 286 |
| Resim 436. Köçek (Metin And Arşivi) | 286 |
| Resim 437. Çengi(Metin And Arşivi) | 286 |
| Resim 438. İç Anadolulu Dansçılar | 286 |
| Resim 439. Zeybek oynayan dansçılar | 286 |
| Resim 440. Zeybek Oyunu(Suat Veral Tasviri) | 287 |
| Resim 441. Defineci Canan-Mal Çıkarma | 288 |
| Resim 442. Büyücü Canan | 289 |
| Resim 443. Defineci Canan'ın canavara dönüşmesi | 289 |
| Resim 444. Suat Veral Tasviri | 289 |
| Resim 445. Cin | 289 |
| Resim 446. Kızıl cin | 289 |
| Resim 447. Cin (S.E. Siyavuşgil Koleksiyonu) | 289 |
| Resim 448. Nakaye Cazu-Cazular | 290 |
| Resim 449. Cazu | 290 |
| Resim 450. Azraka Banu-Cazular | 290 |
| Resim 451. Cazular oyunundan Cazu | 290 |
| Resim 452. Cazular oyunundan cadılar(Metin And Arşivi) | 291 |
| Resim 453. Cazular-Suat Veral Tasviri | 291 |
| Resim 454. Cazular-İsmail Hakkı Özemek Tasviri | 291 |
| Resim 455. Bok Ana | 292 |
| Resim 456. Lokmalı Bok Ana | 292 |
| Resim 457. Bok Ana | 292 |
| Resim 458. Ferhat dağ delerken | 293 |
| Resim 459. Ferhat | 293 |
| Resim 460. Ferhat ile Şirin | 293 |

| | |
|--|-----|
| Resim 461. Tahir | 295 |
| Resim 462. Zühre | 295 |
| Resim 463. Tahir ile Zühre | 295 |
| Resim 464. Zühre'nin babası ve Kahya | 295 |
| Resim 465. Leyla ile Mecnun | 297 |
| Resim 466. Ayağı zincirli Mecnun ve Kamalı Mecnun | 298 |
| Resim 467. Aşık Hasan ve oğlu Muslu | 298 |
| Resim 468. Muslu Çelebi | 298 |
| Resim 469. İki Nasreddin Hoca (Suat Veral Koleksiyonu) | 299 |
| Resim 470. Nasreddin Hoca (Suat Veral Tasviri) | 299 |
| Resim 471. Nasreddin Hoca | 299 |
| Resim 472. Karagöz'ün oğlu Yaşar | 299 |
| Resim 473. Karagöz'ün oğlu | 299 |
| Resim 474. Karagöz'ün oğlu kaplumbağa | 299 |
| Resim 475. Hacivat'ın oğlu | 301 |
| Resim 476. Hacivat'ın oğlu Sivrikoz | 301 |
| Resim 477. Hacivat'ın kardeşi | 302 |
| Resim 478. Tavtati Kütüpatı | 302 |
| Resim 479. İmam | 304 |
| Resim 480. İmam | 304 |
| Resim 481. Paşa(Metin And Arşivi) | 304 |
| Resim 482. Ciğerci | 304 |
| Resim 483. Kahveci | 304 |
| Resim 484. Şerbetçi | 304 |
| Resim 485. Şerbetçi (Suat Veral Tasviri) | 305 |
| Resim 486. Şerbetçi ve Sebzeci | 305 |
| Resim 487. Çalgıcılar (Suat Veral Tasvirleri) | 305 |
| Resim 488. Saz çalıcısı (Metin And Koleksiyonu) | 306 |
| Resim 489. Semazen | 306 |
| Resim 490. Yoğurtçu | 306 |
| Resim 491. Balıkçı | 306 |
| Resim 492. Pilavcı | 307 |

| | |
|--|-----|
| Resim 493. Kestaneci | 307 |
| Resim 494. Yemişçi ve Simitçi | 307 |
| Resim 495. Ayı Oynatıcısı | 307 |
| Resim 496. Çeyiz taşıyıcıları Büyük Evlenme faslından | 307 |
| Resim 497. Yeni dünya satıcısı, Balıkçı ve Limonatacı | 308 |
| Resim 498. Yılan oynatıcısı ve Fil Terbiyecisi | 308 |
| Resim 499. Satıcılar | 308 |
| Resim 500. Kahveci | 308 |
| Resim 501. Cumhuriyet döneminde kadın öğretmen tasviri | 309 |
| Resim 502. Karagöz Noel Baba-Haluk Yüce tasviri (Tiyatro Tempo) | 311 |
| Resim 503. İyi Ki Doğdun Karagöz oyunundan tasvirler-Haluk Yüce | 311 |
| Resim 504. Çevreci Karagöz oyunundan-Haluk Yüce (Tiyatro Tempo) | 312 |
| Resim 505. Göstermelik | 314 |
| Resim 506. Max Bührmann Koleksiyonundan iki göstermelik | 314 |
| Resim 507. Göstermelik | 314 |
| Resim 508. Vazo | 314 |
| Resim 509. Zaloğlu Rüstem'in Devle dövüşü | 314 |
| Resim 510. Göstermelik-Evler | 314 |
| Resim 511. Limon ağacı | 314 |
| Resim 512. Köşk | 315 |
| Resim 513. Konak-Göstermelik | 315 |
| Resim 514. Tahmis- göstermelik (Metin And Arşivi) | 315 |
| Resim 515. Mustafa Mutlu-Ev | 315 |
| Resim 516. Laz ve gemisi (Topkapı Sarayı Müzesi) | 315 |
| Resim 517. Kanlı kavak | 315 |
| Resim 518. Meyhane- göstermelik (Topkapı Sarayı Müzesi) | 316 |
| Resim 519. Bahçe-Göstermelik | 316 |
| Resim 520. Hamam | 316 |
| Resim 521. Deniz kızları-Göstermelik | 316 |
| Resim 522. Yazıhane | 316 |
| Resim 523. Karagöz'ün Aşıklığı-Ön oyun- (5. İzmir Kukla Günleri) | 317 |
| Resim 524. İki salıncak | 317 |

| | |
|---|-----|
| Resim 525. adır-Leyla ile Mecnun | 317 |
| Resim 526. Deve kervanı-Leyla ile Mecnun (Metin And Arşivi) | 318 |
| Resim 527. Karaçalı ve gül ağacı-Leyla ile Mecnun(Metin And Arşivi) | 318 |
| Resim 528. Yılan ve fareler | 318 |
| Resim 529. Yapma attaki adam | 318 |
| Resim 530. İki deve (Metin And Arşivi) | 318 |
| Resim531. Üç domuz (Topkapı Sarayı Müzesi) | 318 |
| Resim 532. Canavar | 319 |
| Resim 533. Balıklar | 319 |
| Resim 534. Yılan-Mustafa Mutlu tasviri | 319 |
| Resim 535. Keçi ve leylek-Mustafa Mutlu tasviri | 319 |
| Resim 536. Ahu(Antilop) | 320 |
| Resim 537. At | 320 |
| Resim 538. Yedibaşlı ejder | 320 |
| Resim 539. Aslan | 320 |

EKLER LİSTESİ

Ek1- Mustafa Mutlu Söyleşi Notları

Ek2- Suat Veral Söyleşi Notları

Ek3- Robin Ruizendaal Söyleşi Notları

GİRİŞ

Gölge, her çağda kendi gölgesini hayatında ilk kez keşfeden insan için şaşırtıcı ve büyülü bir öge olmuştur. Işık önünde duran insanın ve arkasında ayaklarından ona bağlı gölgesi, insanın kendisi değildir ama aynı onun gibi hareket eden, o yaşadıkça yaşayan, can bulan bu bağlamda sihirli kabul edilebilecek doğa ürünüdür. Doğa ürünüdür, çünkü güneş ışınlarının yeryüzü üzerindeki nesne ya da canlıları aydınlatırken, bu nesne ya da canlıların güneş ışığının önünde durmalarıyla arkalarında gölgeler oluşmaktadır. Dünyanın dönmesi ile yerinde sabit duran bir ağacın gölgesi gün boyu ağacın dört bir yanına düşmekte, zaman zaman kısalıp uzayarak, ağacın gerçekliğinden çıkmakta ve denilebilir ki yaşamaktadır.

“Gölge olgusu, gün ışığında görünmeyi reddeden, kendine yeni bir ifade biçimi bulacağı ‘ikinci hayat’ta görülebilen şüphesiz güçlü bir iradenin yansımasıdır”¹.

İlkel çağlarda, yani insan ve doğanın arada hiçbir aracı ve herhangi bir koruyucu olmaksızın karşı karşıya kaldıkları çetin zamanlarda; hayatta kalmak ve neslinin devamını sağlamak en temel dürtü olmuştur. Bu dönemlerde insanların, bu amaca yönelik olmayan ilk keşifleri belki de gece ateş etrafında otururken mağara duvarına ya da yere yansıyan gölgeleri olmuştur. Gün ışığında daha silik olan gölgeler, gece alevlerin titrek ışığında daha net ve canlı bir görünüme kavuşmuşlardır. Hayatta kalmaktan başka hiçbir ilgisi olmayan insanlar için gölgelerin yarattığı bu sihrin ilk dinsel inanışların tapınma araçlarından biri olması olası görünmektedir.

İki boyutlu figürlerle perdede gölgeler yapma sanatı, ilk drama denemeleri kadar eski olup yaygın kanı, gölge oyununun kaynaklarını ayinler ve dini ritüellerden aldığı yönünde olmuştur. Asya' daki bazı ülkelerde günümüzde de devam eden, oyundan önce ölmüş atalara biat etme uygulaması da bu kanıyı doğrular niteliktedir². Asya'daki gölge oyunlarında bu dini özellikler hala geleneklerin bir parçası olarak

¹ Mas'ud Hamdan, **Poetics, Politics and Protest in Arab Theatre**, Sussex Academic Press, Brighton, 2006, 47s.

² Jayadeva Tilakasiri, **Asya Kukla Tiyatrosu**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2008, 24 s.

varlığını sürdürmektedir. “İnsanlık tarihi boyunca din neredeyse tamamen geleneksel olmuştur, bu demektir ki insanlar sanki toplumları hep o ibadeti yapıyormuş gibi ibadet etmektedirler. Bu bağlamda gelenek dini yasalaştıran güç olmuştur”³. Gölgeler insanlar tarafından kolayca tanrısal olanla bağlantılandırılrsa da yalnızca karanlık bir mekan, bir ışık kaynağı ve bir insanın yeterli olduğu bir oyun aracı olarak da görülebilmektedir. Bu bağlamda ‘Gölge Tiyatrosu’nun başlangıcı, çeşitli biçim, eşek, tilki, kuş, kuğu, kartal gibi küçük hayvanların ellerle temsil edilerek gölgelerle oynanmasına dayanmaktadır. Ardından düz kuklalar oluşturulmuş, elle hareket ettirilen zıplatılıp döndürülen bu kuklalar sonra iki iple bağlanmıştır⁴.

Gölge tiyatrosu iki boyutlu figür, tasvir ya da silüetlerin beyaz bir perde arkasından oynatılmasıyla gerçekleşen bir kukla tiyatrosudur. Diğer kukla biçimlerinden farklı olarak gölge kuklasının kendisi yerine onun perdede yaratmış olduğu etki izlenilmektedir. Geleneksel yöntemlerle çoğunlukla deriden yapılan kuklaların kullanıldığı bu sanatta önemli olan figür, ışık ve perdenin birlikte yarattığı etki olmaktadır.

Gölge tiyatrosunun farklı coğrafyalardaki çeşitli biçimlerinde farklı oynatım biçimleri söz konusu olmaktadır ki yalnızca gölgeler izlenmemektedir. Nitekim Cava’da, erkekler perdenin arkasında kuklaların kendisini, önünde ise kadınlar bunların gölgelerini ya da perdeye izdüşümlerini seyretmektedirler. Bunun gibi Thailand’ın *Nang Yai* denilen büyük boy gölge oyunu tasvirleri perde önünde de oynatılmaktadır. Ayrıca Çin ve Türk gölge oyununda deri ve deri üzerindeki boyalar saydamlaştırılmış olduğundan, perdede bunların gölgeleri değil kendileri belirgin olarak görülmektedir⁵.

Gölge oyununun kökeniyle ilgili tartışmalar söz konusudur ve araştırmacılar genellikle Hindistan, Endonezya ya da Çin’i temel kaynak olarak görme eğilimi

³ George Lundskow, **Sociology of Religion**, Pine Forge Press, California, 2008, 54 s.

⁴ Raina Katsarova, “Folk Puppet Theatre”, **The Folk Arts of Bulgaria: papers presented at a symposium, Pennsylvania**, Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, Pittsburgh, October 1976, 57 s.

⁵ Metin And, **Dünya’da ve Bizde Gölge Oyunu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1977, 13 s.

göstermişlerdir. Akademisyen Suresh Awashti, Hindistan ve Güney Doğu Asya arasındaki kültürel bağlantıya dikkat çekmiş, öncelikle Bali ve Hindistan'da Karnataka'daki tapınak ikon resimlerinin benzerliği üzerinde durmuştur. Aynı zamanda Endonezya ve Hindistan'ın gölge oyunlarında birbirine çok yakın soytarı geleneği söz konusu olup, wayang kulit, Kathakali ve Bunraku'nun güçlü bir hikaye anlatma geleneğinin yanında tüm bu ülkeler Ramayana ve Mahabharata destan geleneğinden beslenmektedirler. Hindistan ve Bali'de Purbaranga denilen kabul törenlerinde gölge oyunu oynatma geleneği söz konusudur ve tüm güney doğu Asya'da ya tek parça büyük figür kullanmakta ya da gevşek eklemli gövdeden sopaya bağlanmış çok parçalı kuklalar yapılmaktadır. Gölge oyununun bu ortak noktalardan ötürü, geleneklerin çingenelerce ipek yolu boyunca taşındığı görüşü de doğmaktadır⁶. Ancak kaynaklarda “Çingenelerin gölge oyunun oynattıklarına dair bir bilgi olmadığından ve bin yıl önce Hindistan'dan Batıya göç eden çingeneler Kuzey Hindistan'dan çıktıklarından, ülkenin güneyinde gelişmiş ve yerleşmiş Hint gölge oyunu ile bağlantıları bulunmamaktadır”⁷. Elbette ortak coğrafya, ticari ilişkiler ve fetihler sonucu da bu ülke insanları ortak değerlere sahip olmuşlardır. Tüm bu ortak özelliklerle Asya ülkelerinde gölge oyununun tam kökeni kanıtlanamasa da Hindistan'ın büyük bir etkisi söz konusudur.

Pischel ve Jacob'un araştırmaları sayesinde Hindistan'daki gölge tiyatrosunun gelişim sürecine ışık tutulmuştur. Bazıları gölge oyununun Hindistan' da doğduğunu söylemektedir. Ama doğuş dönemi belirlenmek istendiğinde, *Mahabharata*' da geçen *rupopajivana* teriminden başka elle tutulur hiçbir kanıt yoktur. Bu kelime de Nikkantha'nın M.S.7.yüzyıla tarihlenen daha sonraki bir tefsirinde, ince bir kumaş (*jalamandapika*) üzerine yapılan deri figürlerin gölgelerinin gösterilişine gönderme yapan *rangavataranam* ile beraber kullanıldığında, tersine sahne-oyunculuğu ve tiyatroyla ilgili çağrışım yapmaktadır. Budist (Pali) inanışının en eski metinlerinden biri olan *Therigatha*, *rupparupakam* teriminden gelip geçici ve uçucu bir şeyin karşılaştırması olarak söz etmektedir⁸. Telagu Ansiklopedisi'ndeki **Bommalatam** başlığında da deri kuklacılığın atalarının Doğu Godavari, Nellore, Kurnool ve

⁶ Sampa Ghosh, Utpal Kumar Banerjee, **Indian Puppets**, Abhinav Publications, Delhi, 2006, 53 s.

⁷ And, **a.g.e.** , 242 s.

⁸ Tilakasiri, a.g.e. , 24 s.

Ananthapur'da 6 ve 10. yüzyıllar arasında da popüler olduğu; Burma, Siyam, Malaya, Kamboçya, Endonezya, Çin ve Japonya'ya da bu dönemde yayıldığı belirtilmiştir⁹.

Gölge oyununa benzer bir oyun türüne işaret eden *chayanataka*, edebi olarak gölge tiyatrosu, gölge oyunu, anlamına gelmektedir ve M.S. 13. yüzyılın meşhur *Dutangada* ve *Subhata'sını* da kapsayan bir oyunlar bütünü belirtmek için kullanılmıştır. *Chaya-nataka* terimi çok çeşitli biçimlerde yorumlanmış ve tam olarak ne anlama geldiğine ilişkin spekülasyonlar olmuştur. Ayrıca, Hint oyun yazma tekniği üzerine standart kabul edilen çalışmalar, onu dramatik türler içine dahil etmeye değer bulmamışlardır. İncelemeciler *Chayanataka* sözcüğü ile Hindistan'da gölge oyununun varlığının çok eskilere uzandığını göstermeye çalışmış; Pischel de bunun üzerinde durmuştur. Ancak Pischel'in '*chaya-nataka* basitçe ve yalnızca gölge oyunu anlamına gelir' görüşü, henüz kesin olarak kabul edilmemiştir. Bir başka incelemeci olan Levi Sylvain¹⁰ ise *Chayanataka* için 'bu karmaşık *chayanataka* sözcüğü için dil bilim kuralları zorlanırsa, dramın gölgesi ya da gölge durumunda dram diye açıklanabileceğini belirtmiştir. Bir başka deyişle dramın gölgesi ya da yarım dram olarak çevrilebilmektedir. Jacob, bundan bir gölge oyunu anlamı bulmuş, daha sonra Pischel de bu görüşe katılmıştır. Panini'nin ünlü dil bilgisi kitabı ve gökbilimle ilgili eser olan *Brhat-Samhita* ile pek çok araştırmacının görüşünü ve kaynakları değerlendiren Metin And yine de kesin bir kanıtın olmadığını altını çizmiştir¹¹. Dolayısıyla gölge oyununun kesin kökeni konusunda kesin bilgiler söz konusu değildir.

Gölge oyununun Asya kıtasındaki kökeninin Hindistan'da en eski kukla gösterilerinin göçebe çadırlarının duvarlarına hareket ettirilen silüetlerin yansıtılmasıyla oluştuğu yönünde bir görüş de söz konusudur. Muhtemelen tek parça olan bu gölge kuklaları, kamp ateşi ve bir anlatıcı ile gerçekleşmiştir. Gölge kuklaları Hindistan'daki en eski sanat biçimlerinden birini oluşturmaktadır. Bu sanatın dönen resimler de denilen Güney Hindistan'ın farklı bölgelerinde Jadano Pat, Chitrakathi,

⁹ Ghosh, a.g.e., 58 s.

¹⁰ Sylvain Levi, *Le Monde Indien*, Paris 1890,s. 241. Aktaran, And, a.g.e., 125 s.

¹¹ Bkz. And, a.g.e., 124-128 ss.

Yampat ya da Phad diye adlandırılan deri üzerine resimleme biçiminde gerçekleşen sanat biçiminden etkilendiği de düşünülmektedir¹².

Gölge oyununun Cava'dan geldiği ve önce Malaya'ya oradan Siyam ile Kamboçya'ya taşındığının genel olarak kabul edildiği bir görüş de söz konusudur. Gölge oyununun, destanlar bu bölgeye ulaşmadan önce Malaya bölgesindeki(Güneydoğu Asya Malezya yarımadası) en ilkel oyun biçimi olduğu ölümlere tapmayla bağlantılı ilkel bir oyun biçimi olduğu görüşü olduğu gibi, bazı araştırmacılar bu görüşe katılmamaktadırlar. Brandes ve Haxan tarafından ortaya konulan başka bir varsayım; gölge oyununun, antikiteden beri Cava yaşamının sosyal kültürel ve dini yönleriyle kuvvetli bağlantısının ve sadece tarihinin akışı içinde Hintlileştirilmiş Cava'ya ait bir fenomen oluşunun mutlaka göz önünde tutulması gerektiğidir. Bu iddiayı desteklemek için eski Malaya-Endonezya masallarının, *dalang'ın* repertuarındaki gölge oyunu hikayelerinde de içerildiği ve oyunda tanrılaştırılmış atalar gibi rol alan Java'ya ait karakterlerin; soytarılar, Semar, Petruk ve Bagong'un Hint kahramanlarıyla tanışmadan önceki bir dönemin, olası kalıntıları olduğu öne sürülmüştür. Anker Rentse 1936 tarihli **The Origin of The Wayang Theatre** adlı makalesinde, *wayang'ın* Cava'ya Hindistan'dan geldiği görüşüne karşı çıkmış ve onu Hint etkisinin Java'ya yayılmasından önce bu bölgelerde baskın olan animizme dayandırmıştır¹³. “*İnanış biçimlerinin en eski formu olan animizm, canlı ya da cansız tüm varlıklara yani hayvanlar ve bitkilerin yanı sıra, nehirler ve kayalar ve güneş, rüzgar, yağmur gibi doğa güçlerinde de yaşam olduğu inancıdır. Animizmde her şey Durkheim'ın mana olarak adlandırdığı yaşam gücü taşımaktadır*”¹⁴. Cava gölge oyununda da kuklaların da böyle bir yaşam gücü taşıdığına inanılmaktadır. Bu bağlamda Rentse, bu sanatı Hindistan'ın Cava'ya tanıttığı genel görüşü tersine çevirerek İ.Ö.7.yüzyılda Java'yı ziyaret ettiği bilinen Hint tacirlerin yolculukları sırasında bu sanatı Java'dan aldığını ve Hindistan'a tanıttığını söylemiştir. Cava'da bilinen ilk gölge oyunu türü olan *wayang purwa'nın*, Hint destanlarının Endonezya'ya tanıtılmasıyla kesin olarak ilişkilendirildiği göz önüne alınırsa, bu tezin ilerleyen bölümleri kesinlikle savunulabilir değildir. Edebi

¹² Ghosh, a.g.e., 53s.

¹³ Tilakasiri, a.g.e. , 29 s.

¹⁴ Lundskow,a.g.e., 54 s.

yapısında Hint destanlarının etkileri görülen Cava gölge oyunu, bazı kuzey Asya ülkelerinde o dönem tiyatro alanındaki gelişmelere egemen olarak popülerleşmiştir¹⁵.

Gaj Hazeu'ya göre de gölge oyunu Cava'da çıkmıştır, çünkü teknik terimlerin çoğu eski Cava dilinde olup, ayrıca *Wayang kulit*'in İ. Ö. 1000'de biliniyor olması ve çok güçlü bir kendine özgülüğü olmasına dayandırarak gölge oyununun yerli bir Cava sanatı olduğunu belirtmiştir¹⁶.

Gölge oyununda Çin'in diğer Asya ülkelerine etkisi, kolay fark edilebilir olmamakla beraber Çin gölge-figürlerinin sanatsal niteliği komşu ülkelerdeki gölge-oyunu biçimlerini etkilemiştir. En az Çin'deki kadar stilize edilmiş olan Endonezya gölge figürüyle bazı önemli karşılaştırmalar yapıldığında gölge oyununun bu iki biçimi, tür içindeki en yüksek sanatsal gelişmeyi temsil etmektedir. Öyle ki Çin gölge-figürü Avrupa' da bir dönemi etkiler ve orada ayrı bir kukla biçimini, *ombre chinoise*'i başlatır, ama Asya ülkelerinin biçim ve tekniğinde kayda değer bir etkisi olmamıştır. Hristiyanlıktan önce bu sanat, Çin' de de *ying-hi* adıyla anılmıştır. 10.yüzyıldan beri süregelen bir tarihi olmuş ve Fransa ile Almanya'nın gölge oyunlarını ciddi bir şekilde etkilemiştir. Çin etkisinin batıya doğru yayılmasıyla, M.S.17. yüzyılda Avrupa'ya tanıtılmış ve *ombre chinoise* (Çin gölgesi) Batıdaki pek çok ülkede tanınan bir oyun haline gelmiştir¹⁷.

Uzak doğuda Hindistan, Java, Çin, Japonya, Tayland gibi ülkelerde geçmişi çok gerilere uzanan gölge tiyatrosu 13. yüzyılda Mısır'a ulaşmıştır. Osmanlı imparatorluğunda Karagöz gölge tiyatrosu toplum eğlencelerinde çok popüler olmuş bu coğrafyadan, Yunanistan'a ve Balkanlara orta doğuya ve kuzey Afrika'ya uzanmıştır. Ombres Chinois yani gölge tiyatrosunun Avrupa'daki adıyla Çin gölgelerinin İtalya yoluyla Afrika'dan Avrupa'ya geldiği düşünülmektedir¹⁸. Gölge tiyatrosu tarihi kendi doğduğu topraklarda tam olarak başlangıç noktası konusunda ortak bir görüşe varılamamışsa da; Ortadoğu yoluyla Kuzey Afrika ve Türkiye'nin yanı sıra Avrupa'ya da ulaşmıştır. Hint kültürü ve uygarlığının Asya kıtasına

¹⁵ Tilakasiri, a.g.e. , 29 s.

¹⁶ And, a.g.e., 15-16 ss.

¹⁷ Tilakasiri, a.g.e. , 29 s.

¹⁸ Joseph Shadur, Yehudit Shadur, **Jewish Papercuts: An Inner World of Art and Symbol**, University Press of New England, Hanover, 2002.,3 s.

yayılıından sonra, iki Hint destanı, *Mahabharata* ve *Ramayana'nın* konularından alıntılar ve uyarlamalar neredeyse tüm Asya gölge geleneklerinin konularını etkilemiş ve ülkelerin gölge tiyatrosu gelenekleri arasında temel bir ortak nokta olmuştur. Gölge oyununun konusu ve içeriğinin Hint edebiyatıyla bağlantısının kaynağı, bu ülkeler arasında çok eski dönemlerden beri var olan ekonomik, sosyal ve tarihi ilişkilerinden doğan ortak kültürel değerlerdir.

“Evren bir düş, sanal bir ortamsa, perde de, bizler de birer gölgeyiz. Nasıl evrendeki varlıklar gizli bir yaratıcı tarafından yönetiliyorsa, perdedekileri de "hayalci" yönetmektedir. Genel söylem bu. Hayal perdesi. Düş perdesi, evrenin küçük boy bir modeli. Öyleyse perdeye bakıp orada olan bilenleri gözleyip ibret almalı. Ne demek ibret? İbret alıp kendine göre ders çıkaracaksın, evreni yöneten güç önünde eğileceksin, isyancı olmayacaksın, yaratıcıya kafa tutmayacaksın, onunla uyum sağlayacaksın. Olayın mistik ve metafizik yanı böyle”¹⁹.

Asya köklerinden olduğu gibi Türkiye’de de gölge perdesi bir çeşit mikrokozmoz olarak algılanmaktadır ve Karagöz oyununda perdeye hayatı yansıttığı için ayna denilmektedir. Kelamcı ve tasavvufçuların eserlerinde de hayal sahnesi evrene, insanlar ve bütün varlıklar, perdedeki geçici hayallere benzetilmiş; oyundaki hayaller nasıl perde arkasındaki bir sanatçı tarafından oynatılıyorsa, evrendeki varlıkları da görünmeyen bir yaratıcının hareket ettirdiği anlatılmıştır²⁰. Bu görüş Platon’un, birbirinden farklı geçici nesnelere ve ebedi idealar dünyası olarak ikiye ayırdığı evren üzerinden varlık tanımı yapan idealar öğretisi ile bağlantılıdır. Bu öğretilere göre mağara örneğinde görüldüğü gibi yüzü duvara dönük insanlar mağaranın kapısının önünden geçen insan ya da duran nesnelere gölgelerini görmekte ve bu gölgeleri gerçek kabul etmektedirler²¹. Oysa ki bu gölgeler yalnızca birer yansımadır ve asıl olan sonsuz bir idea olarak ancak zihindedir. Gölge oyununda da izlenen tüm gerçek, perde arkasındaki kuklaların bir yansımasıdır.

Karagöz perdesinin bir ‘ibret perdesi’ olduğu inancı, bu oyunun Türkiye’de gerçekçi ve toplumsal bir nitelik kazandığı devirlerde dahi sürüp gitmiş; oyun

¹⁹ Orhan DURU, “*Muhalif Oyun Karagöz*”, **Sanat Dünyamız**, S.74, Yapı Kredi Yayınları, Kış 1999, 153 s.

²⁰ Cevdet KUDRET, **Karagöz**, C.1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 10 s.

²¹ Platon, **Diyaloglar II**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, 352 s.

başlarken okunan "perde gazeli", tasavvuftan gelme mistik havayı korumuştur²². Nitekim Osmanlı İmparatorluğunda 17. yüzyılda en olgun biçimini almış Karagöz toplumsal işlevler de barındırmıştır. Yalnızca basit güldürüden ibaret olmayan bu oyun, pek çok unsuru bünyesinde barındıran imparatorlukta güldürü yoluyla sosyal dengeyi; her bir unsurun sivri yönlerini perdeye getirerek ve Karagöz yoluyla komik öğeler oluşturarak kurmuştur. Böylelikle günlük yaşamda oluşan gerginlikler, akşam olduğunda perde üzerindeki tipler yoluyla bir nevi katharsis gibi ruhtan atılmıştır.

Gölge oyununda temel olan figür yani tasvirdir. Nitekim perdeye gölgesi düşen oyunun baş aktörüdür. Bu bağlamda biçimlendirilişi, içinden çıktığı toplumun dinsel, kültürel ve toplumsal özelliklerinin bir sentezi biçimindedir. Her bir figürün temsil edeceği karaktere, o karakterin yer alacağı oyun ve oyundaki görevi de göz önünde bulundurularak stilizasyonu yapılmaktadır. Böylelikle tek bir figürün temsil ettiği, tüm toplumun ortak hafızası ve algısının bir yansımasıdır ki her birey izlediği figürü toplumun diğer üyeleri ile aynı şekilde anlamlandırmaktadır. Geleneksel yöntemlerin yanında gölge oyunu tekniği farklı malzemelerin de kullanımıyla tiyatro oyunlarında gerçek oyuncularla gerçekleşmesi zor görünümünün elde edilmesine olanak tanımaktadır.

Gölge oyunu, yakın Asya topraklarında olduğu kadar Avrupa'ya, Kuzey Afrika, Türkiye, Arabistan, İran, Mısır ve Fas'ta da yayılabilmiştir. Bu ülkelerde bulunan gölge tasviri örnekleri, o dönemde bu ülkelerdeki tiyatronun gelişmesine önemli katkılar yapmış olması gereken sanatın egemenliğini kanıtlar. Gelenek gösterir ki, Müslüman ülkeler bu sanatı Hindistan ve Java'dan almışlar ve Ramazan ayında eğlence amacıyla kullanmışlardır. Gölge oyununun etkili olduğu bütün Orta Doğu ülkeleri içinde Karagöz oyunuyla Türkiye en meşhur olanıdır²³. Dolayısıyla çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de öncelikle dünyada gölge oyunu, teknik özellikleri baz alınarak işlenip, daha sonra Balkanlar ve Kuzey Afrika'yı da etkilemiş Türk gölge oyunu Karagöz'de tasvirler detaylı biçimde incelenecektir.

²² Kudret, a.g.e. 10 s.

²³ Tilakasiri, a.g.e. 30 s.

1. BÖLÜM

DÜNYA'DA GÖLGE OYUNUNUN GELİŞİMİ

1.1. Asya'da Gölge Oyunu

Asya gölge oyununun kesin kökeni hakkında pek çok görüş ileri sürülmüşse de konuları konusunda Hint destanlarının çok önemli etkileri olmuştur. Hindistan ve Asya arasındaki ilişki, tacirlerin ticaret amacıyla Hindi-Çin ve Malezya'ya gelişleriyle başlamıştır. Endonezya Adaları ve Malaya Yarımadası, Çin ve Hindistan arasındaki deniz yolları üzerinde bulunmaktadır. Bu nedenle ticaret yoluyla kültürel etkileşim söz konusu olmaktadır. Ticari ilişkiler, gelişmiş uygarlıklarının mirasıyla, her alanda üstünlüklerini ileri süren istilacıların politik güç istemine sebep olmuş; çoğu Asya ülkesinde Hint krallıkları bulunmuştur²⁴. 6. yüzyılda Pallava kralları ve Kakatiya kralları Java takımadalarına (bugünkü Endonezya) ellerine geçince, Güney Hindistan'ın gölge oyununu buraya getirmişlerdir. Tanjore Nayaka kralları, Vijayanagar hükümdarları, Reddy kralları bu eski sanatı korumuşlar, hem deri hem tahta kuklacılığın 12. yüzyılda Andhra Devleti'nde gelişmesine dolaylı olarak katkıda bulunmuşlardır²⁵.

Güneydoğu Asya'daki ticari ve politik ilişkiler göçlere sebep olmuştur. Göçmenler yanlarında güçlü bir dini kültür ve zengin bir edebiyatı da beraberlerinde getirmişlerdir. Bunun nispeten gelişmemiş yerli kültürler üzerine büyük etkisi, sanatsal ve edebi geleneklerin gelişiminde daimi bir esin kaynağı olmuştur. Edebiyat üzerindeki etkisi daha belirgin olmuş ve bin yıllık bir geleneğe sahip dini temeli olan bu kültürel güce neredeyse hiçbir karşı çıkış olmamıştır. Bu yüzden, Hint kültürü tam bir egemenlik kurmuştur. Bu ülkelerin temel kültürel ve dini özellikleri başarılı bir biçimde Hint kültürünün baskın öğeleriyle birleştirilmiştir. Sonuç, az ya da çok Hint öğelerinin belirgin biçimde vurgulandığı derleme bir sistem olmuştur. Böyle kültürel fetihler Hindi-Çin, Burma, Siyam, Malay ve Java'nın bazı bölgelerinde son derece etkili olmuş; Hint dini ve edebiyatı ya da Budizm ve öğretileri yayılmıştır. İçlerinde

²⁴ Tilakasiri, a.g.e., 26 s.

²⁵ Bkz. And, a.g.e., 131 s.

erken edebi ve dini düşüncenin örneklendiği Sanskrit kahramanlık destanları *Mahabbarata* ve *Ramayana*, bu komşu Asya topraklarındaki Hindu yayılışında çok önemli bir rol oynamıştır. Burma, Siyam, Kamboçya, Hindi-Çin, Cava ve Bali'nin dramatik gösterilerinde Hint destanlarının etkisi büyüktür. Bu iki destan, Hint drama ve şiirinin gelişiminde olduğu kadar Asya genelinde gölge oyununun konularının da temelini oluşturmuşlardır²⁶.

Gölge oyununun Hindistan'dan yayıldığı görüşünün yanında Çin'den Asya'ya yayıldığı görüşü de savunulmaktadır. Çinli araştırmacı Donmg Meikan, Çin gölgelerinin Guangdong Chaozhou'dan Güneydoğu Asya'ya yayıldığını savunmaktadır. Bir başka araştırmacı Ke Xiulian da bu gölgelerin Çinli göçmenlerce 14. yüzyılda Güneydoğu Asya'ya taşınmış olduğunu belirtmiştir. En önemli kaynak olan **Geleneksel Çin Operasının Güncel Tarihi** adlı kitapta Çin gölgelerinin Jiading krallığında Güney Song hanedanlığı zamanında (1208-1225) Güneydoğu Asya'ya taşınmış olduğu görüşüdür. Ortaya atılan bu görüşlerin temeli bulunmamaktadır. Nitekim 11 ve 12. yüzyıllarda Endonezya'da gölge oyununun popüler olduğu bilinmektedir. Ayrıca söz konusu Çin göçünden önce Hindistan ve Güneydoğu Asya gölge oyunu geleneklerinin Ramayana destanından kaynaklanan pek çok benzerlikler taşımakta oldukları bilinmektedir²⁷.

Asya'da gölge oyununun gelişimi üç bölge temelinde ele alınabilir. Güney Asya yani Hindistan, Güney Doğu Asya yani Endonezya (Cava ve Bali) , Malezya, Singapur, Thailand (ya da Siam) , Kamboçya ve Laos ile Uzak Doğu Asya yani Çin gölge oyunu bakımından üç önemli bölgedir. Bu bölgeler diğer ülkelerin gölge oyunu gelişimlerine etki etmişlerdir²⁸. Budizm'le tarihsel bağları olan ve güçlü Budist inancına sahip bu ülkelerde Ramayana kabul görmüştür. İlk oyun örneklerinin Ramayana ve uyarlamalarına dayandığı Tayland (Siyam) ve Kamboçya da bu kategoriye girmektedirler. Burma uzun bir dönem destan etkisinin dışında kalmıştır ama sonradan Ramayana'nın Tay dilindeki versiyonunun Burma sarayına

²⁶ Tilakasiri, **a.g.e.**, 26 s.

²⁷ Bkz. Fan-Pen LI Chen, **Chinese Shadow Theatre**, McGill-Queen's University Press, Québec, 2007, 42 s.

²⁸ Bkz. And, **a.g.e.**,131 s.

tanıtılmasıyla, etki altına girmiştir. Brahman kültürünün daha büyük bir etkiye sahip olduğu topraklarda Mahabbarata ya da iki destanın karıştırılmış bir versiyonu yerel oyun sanatının gelişimini etkilemiştir. Bu, edebiyatı ve dramatik sanatları büyük ölçüde Mahabbarata'nın etkisi altında olan Malaya Yarımadası ile Java ve Bali adalarında meydana gelmiştir²⁹.

Seylan, 'Deri bebeklere' ya da 'deri tasvirlerle' dair göndermeler, M.S.12.yy boyunca Seylan'da gölge oyununun varlığının kanıtı olarak ileri sürülmüş olsa da; bir Seylan gölge oyununun sözü edilemez. Taiwan'da bugün de varlığını sürdüren gölge oyunu Kıt'a Çin'indeki gölge oyunlarından farklı olmakla birlikte, Çin'in Fukien bölgesindeki gölge oyunu biçiminden etkilenmiştir³⁰.

1.1.1. Hindistan'da Gölge Oyunu

Hindistan, Asya ülkelerinde kukla sanatının gelişiminde sadece kuklacılığın ortaya çıkışı ve yayılımında tarihsel rolü dışında, bu bölgede geleneksel sanattan olduğu kadar güncelden de beslenmiştir. Bu yolla yaratılan geniş üslup ve teknik çeşitliliği kuklacılığın gelişimine sunduğu katkı sebebiyle de Asya kuklacılığında çok önemli bir yere sahiptir.

*“Hindistan' da genel olarak üç tip kuklanın bulunduğu uzun zamandır bilinmektedir. Bunlar;
i)tahta, ipli kuklalar ya da marionetler,
ii) deri, gölge tasvirleri ya da gölge kuklaları,
iii) aşağıdan hareket ettirilen sopalı kuklalar.
Dördüncü bir çeşit olan el ya da eldiven kuklasının da var olduğu bilinmektedir ama günümüzde gezici gruplar ve kırsal bölgelerdeki dilenciler dışında pek kimse tarafından kullanılmamaktadır”³¹.*

Gölge kuklaları Hindistan'daki en eski sanat biçimlerinden birini oluşturmaktadır. Hindistan'da gölge oyununun kökeninin çok eski olduğuna dair görüş, Hindistan'dan Andhra Pradesh'e dayanmaktadır. Hintlilerde deri işlenmeciliğinin de çok eskiye gitmesi; derinin, kağıt yerine ve çeşitli çalgıların yapımında kullanılması ve Tanrı Şiva'nın kaplan derisi giyinmesi nedeniyle dini inanışlarında da derinin önemli bir yerinin olması, bu oyunun tarihinin eskiliğine

²⁹ Tilakasiri, a.g.e.,27 s.

³⁰ Bkz. And, a.g.e.,131 s.

³¹ Tilakasiri, a.g.e., 38 s.

kanıt olarak görülmektedir³². Bu sanatın dönen resimler de denilen Güney Hindistan'ın farklı bölgelerinde Jadano Pat, Chitrakathi, Yampat ya da Phad diye adlandırılan deri üzerine resimleme biçiminde gerçekleşen sanat biçiminden etkilendiği de düşünülmektedir³³.

Hindistan'da gölge tiyatrosunun nasıl başladığıyla ilgili dini anlatılar söz konusudur. Sahil Singh'in 1996 yılında 96 yaşındaki oyuncu Tyapenahalli Hombaiyah ile yaptığı röportajda, gölge oyununun nasıl ortaya çıktığıyla ilgili inancı şöyle anlatmaktadır:

“Lord Rama dünyayı terk etmeye hazırlandığında, daha önce kayığı nehirden geçirmiş olan kayıkçı Guha, yas içinde ağlayarak ‘Şimdi ne yapacağız Lord’um? Bizi terk ediyorsunuz!’ der. Onun üzüntüsünü gören Rama, ona şöyle der: ‘Bu resmi al, ve onunla, benim öykümü diğerlerine anlat’. Ve bu sözlerle tanrı Guha’ya bir gölge kuklası verdi. O günden sonra biz, Guha’nın ardılları, gölge kuklacıları olduk. Bunu yapmalıyız-bu Lord Rama’nın bizim üzerimizdeki lanetidir”³⁴.

Hombaiyah'ın sözlerine göre gölge kuklaları hem tanrıdan bir armağan hem de bir lanettir ki kuklacılar nesilden nesile onun öyküsünü anlatmaktadırlar. Hindistan'da farklı dillerin kullanıldığı bölgelerde gölge oyunları söz konusudur. Bu gölge oyunlarının; *Tholubommalata, Chaya Charma, Chitra, Natakam, Yakshaganaprabandaham, Bommalatapali, Thol Bommalattam, Togalu Bommai Ata, Cakkala Gombai Aata, Çarma Bahuli Nati, Thol Pavai Kuthu, Nilal Katçi, Ravana Chaya* gibi çeşitli adları vardır. Bu isimler eski metinlerde geçmemekle birlikte, incelemeciler *Chayanataka* sözcüğü ile Hindistan'da gölge oyununun varlığının çok eskilere uzandığını belirtmişlerdir. Chayanataka sözcüğü için dil bilim kuralları zorlanırsa, ‘dramın gölgesi’ diye açıklanabilmektedir. Ancak Metin And'ın belirttiği üzere; Pischel, Jacob, A. B. Keith, Ananda Coomaraswamy gibi pek çok incelemecinin gölge oyununun Hindistan'da başlamış olabileceğine dair kanıt arayışları sonuçsuz kalmıştır³⁵.

³² Bkz. And, a.g.e.,131 s.

³³ Ghosh, a.g.e., 53 s.

³⁴ Salil Singh, “If Gandhi Could Fly-Dilemmas and Directions in Shadow Puppetry of India”, **The Drama Review**, Volume 43, Number 3, Fall 1999, 155 s.

³⁵ Bkz. And, a.g.e.,124-128 s.

Gelenek daha çok Andhra Desa, Mysore ve Tamil Nad'da yerleşmiş Maharasthralı ailelerde yaşamıştır. Bu şehirlerin dilleri farklı olmakla birlikte Maharasthralılar *Mahabharata* ve *Ramayana'dan* konularla bu geleneği sürdürmüşlerdir. Bugün varlığını sürdüren belli başlı Hint gölge oyunları Gombeyatta, Pavaikuthu, Ravana chaya, Tollu bommalu adlı türlerdir³⁶. Diğer ülkelerle karşılaştırıldığında Hindistan'ın belirli bölgelerindeki ustalarının ve sanatçılarının geliştirdiği kuklacılıkta çeşitliliği sağlayan çeşitli bölgesel teknikler söz konusudur.

1.1.1.1. Gölge Oyunu Tekniği

Tamil Nad'da, Ramanathapuram ve Karaikkudi'de bu sanatla ilgili beş, altı aile kalmıştır. Bu ailelerin tasvirleri yalnızca 70 cm boyundadır. Oysa Anehra figürleri 1,5 metre ve daha fazla olmakta, renkleri de daha parlak seçilmektedir. Bu büyüklükte olan bir tasviri bir sanatçı oynatabilmektedir. Kadınlar kadın rollerini, erkekler de erkek rollerini müzik eşliğinde oynamaktadır. Tamil Nad'da gölge oyunu temsillerine *Charma Natakam* (deri dramı) denilmektedir. Tamilnad'da bir oyuncu bütün tasvirleri oynatabilmekte, topluluğun öteki üyeleri müzik eşliğini sağlamakta; perdenin boyu da buna göre yapılmaktadır. Andhra'da bir perdenin uzunluğu sari bezinin standart uzunluğu, eni de sarinin çift eni kadar bir genişliktedir. Daha çok çocuklar için olan bu gösterilere Tamil Nad'da *Thol Bommalattam* denilmektedir³⁷.

Kuzey Hindistan'da gölge tiyatrosunu canlandırmak için yapılan girişimlerin dışında gölge oyununa yer verilmemektedir. Meşhur merkezleri Andhra, Malabar ve Karnataka yöreleri olan bu sanatın, hala yaşayan biçimleri güney Hindistan'da bulunmaktadır. *Ramayana* destanına dayanan Doğu Hindistan'ın Orissa eyaletindeki gölge oyunu, Ravana chaya'dır (Ravana'nın gölgesi). Müzik, öyküleme ve sahnelemenin birleşimi bu köklü gösteriyi görsel olarak çekici kılmaktadır³⁸. Bazı akademisyenler Jainism dininin ve Budizmin etkilerini bu gölge oyununda

³⁶ Bkz. James, R. Brandon, *Asian Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, .88-114 s.

³⁷ And, *a.g.e.*, 132 s.

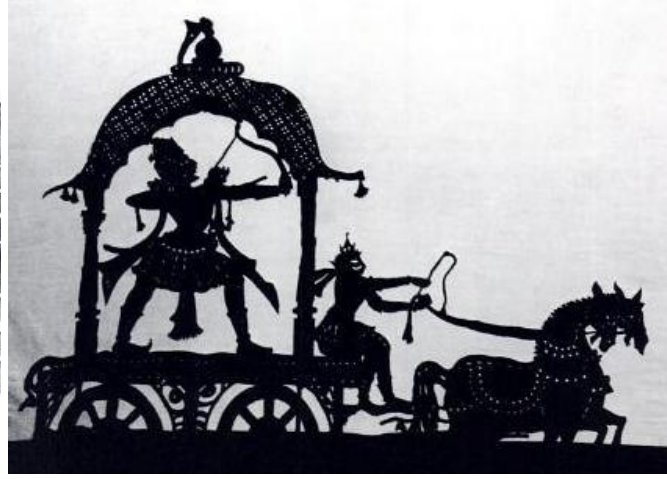
³⁸ Tilakasiri, *a.g.e.*, 44 s.

görmektedirler. Genel olarak bu gölge oyunu, Rama'nın hayatı ve onun Ravana ile olan mücadelesini anlatmaktadır³⁹.

Ravana Chaya Orissa eyaletinin güney ve kuzeyinde teknik açıdan farklılıklar içermektedir. Kuzeyde, daha çok keçi derisi kullanılmaktadır. Boyları 60 santimi geçmeyen tasvirlerin ilkel, kaba görünüşleri vardır. Tasvirler arasında dekoru sağlamak için ağaç, ev taht gibi dekor tasvirleri de kullanılmaktadır(Resim 2). Güney'de ise tasvirlerin boyu çok büyük olduğundan, perdede dekora yer kalmaz; bu nedenle dekor kullanılmamaktadır(Resim 1). Gösteriler yıl içinde her zaman yapılabilmekte ve bir hafta sürmektedirler⁴⁰.



Resim 1. Ravana-Ravana Chhaya
Orissa



Resim 2. Rama-Ravana Chhaya
Orissa

Kuklalar genellikle geyik derisinden yapılmakta yapım aşaması bittikten sonra can verme ritüeli ile hayat bulduklarına inanılmaktadır. Kuklalar, kullanılamaz duruma geldiklerinde sembolik olarak yakulmakta ve en yakın nehre atılmaktadırlar. Ravana Chaya repertuarındaki yedi episodun oynayabilmek için yaklaşık 700 kukla gerekmektedir. Her karakter için, o karakterin farklı ruh durumlarını ifade edebilmek amacıyla birden fazla kukla yapılır. Destana ait karakterlerin dışında, köy berberi ve torununun, dekor ve aksesuarların da tasvirleri bulunmaktadır⁴¹. Bir geyiğin derisinde dört ya da beş kukla çıkarılabilmektedir. Kukla tasarımları ilkel olup,

³⁹ Brandon, **a.g.e.**, 107 s.

⁴⁰ And, **a.g.e.**, 134 s.

⁴¹ Brandon, **a.g.e.**, 107 s.

derideki kıllar bile tam temizlenmemiştir⁴². Resim 1’de de görüldüğü gibi, karakterler eklemsiz, tek parça yapılmış öteki bölgelerdeki gibi renkli olmayıp daha çok siyah beyaz gölge düşüren saydam tasvirlerdir. Bir bambu çubuk ikiye yarılarak, tasvir bunun arasına sokulmuştur. Bu nedenle de hareketleri yalnız yukarı aşağı ya da yana ve geriye doğru olabilmektedir. Kimi de sağlı sollu döndürülmektedir. Oynatıcılar şarkıları ve söyleşmeleri söylerler⁴³.

Gösteriler, 1.80 ile 2.20 metre aralıkla yerleştirilebilecek iki direğin sabitlenebileceği herhangi bir yerde gerçekleştirilmektedir. Gösteri bir hindistan cevizinin kırılması ve adağın fil başlı Tanrı Ganapati ve Rama’yı uyandırması ile başlamaktadır. Ardından, gösteri grubunun lideri perdenin yanında izleyicilerin görebileceği bir yere gelerek Rama için dua edip, gösterinin konusunu anlatmaktadır. Oynatıcı, tüm karakterleri tek başına konuşturmakta⁴⁴. Renksiz olan *Ravana Chaya* dramatik bakımdan güçlü olmasa ve eklemsizlikleri sebebiyle kuklalar perdede fazla hareket yapmasalar da, bu eksiklikleri müzik, anlatı ve kişisel sunuş üslubu ile giderilebilmektedir⁴⁵. Gölge oyuncusu ince bir beyaz perdeden oluşan sahnesini kalabalığın gözleri önünde kurarak bütün malzemesini bir kutu ya da sepette taşıyabilmekte, bu sayede tek bir yere bağlı kalmamaktadır. Gazyağı lambalarıyla aydınlatılmış perdede gölgeleri beliren figürler sığır derisinden yapılmaktadır. Bu oyun biçimi modern eğilimlerden en az etkilenmiş, en iyi halk tiyatrosu örneklerindedir⁴⁶.

Güney Hindistan’daki, Kerala’da gölge oyununun adı *Thol Pavai Kuthu*(*Tolpava Kuuthu*)’dur. Kelime anlamıyla, Thol deri, *Pavai* kukla, *Kuthu* gösteri/oyun anlamına gelmektedir. Yüzyıllardır Kerala’nın Palghat bölgesinde Tamil dili konuşan aileler Pavai kuthu oyununu, tanrıça Bhagavati’nin tapınağına dönük, koothumadam diye anılan tapınak tiyatrolarında gerçekleştirmişlerdir (Resim 3). Ramayana’nın tüm gece gösterileri bu yapıda tanrılara dua niteliğinde olup

⁴² Ghosh, a.g.e., .73 s.

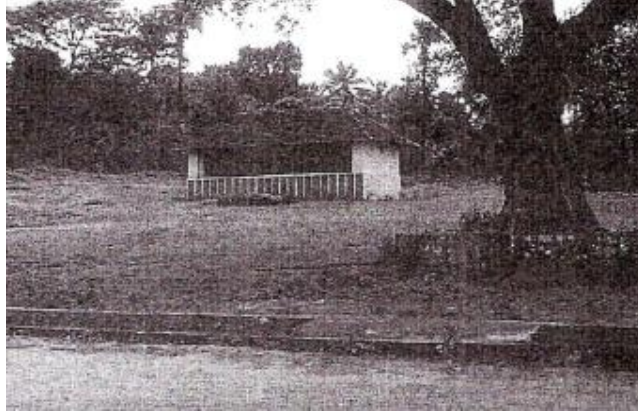
⁴³ And, a.g.e.,134 s.

⁴⁴ Brandon, a.g.e., 107 s.

⁴⁵ And, a.g.e.,134 s.

⁴⁶ Tilakasiri, a.g.e., 44 s.

efsaneye göre tanrıça Bhagavati'nin Ramayana'ya tanıklık edebilmesi için bu gösteriler yapılmakta ve gösteriler sırasında tanrıçanın izlediğine inanılmaktadır⁴⁷.



Resim 3. Senelik olarak gerçekleşen Pavai Kuthu gösterilerinin yapıldığı, tapınak alanındaki tipik bir koothumadam



Resim 4. Sita-Thol Pavai Koothu-Kerala Resim 5.Rama-Thol Pavai Koothu-Kerala



Resim 6. Thol Pavai Koothu gösterisi-Kerala

⁴⁷ Singh, a.g.e., 159 s.

Tamil Nad'daki Vellalchitti topluluğu bu sanatı Kerala'ya getirmiş, ancak bugün Nair gibi başka topluluklar bu sanatı sürdürmektedir. Oldukça bilge olan, gölge tiyatrosunun grup liderine Pulavar ya da Pandit denilmektedir. Bir oyuncunun yetişmesi için 10 yıl gerekli görülürken, artık 5-6 yıl yeterli kabul edilmektedir. Ayrıca bu sanat geçmişte yaşamak için yeterli kazanç getirmekteyken, değişen zamanla birlikte oyuncular ek işlere ihtiyaç duymuşlardır. Oyuncuların oğulları da bu sanatı devam ettirmek için istekli olmadığından, Pulavar çırak olarak başkalarını aramakta hatta kızlar bile kabul edilmektedir⁴⁸.

Pavai kuthu tasvirlerinin en küçüğü 10 en büyüğü 90 cm boyunda olup kutsal olduğu kabul edilen kalın ve opak antilop derisinden yapılmaktadır. Hindistan'daki diğer gölge kuklalarının aksine bunlar transparan yapılmamışlardır. Giysilerin yerini göstermek için oyulmuş küçük yerler haricinde, perdeye yansıyan figürler tamamen siyah görünmektedir (Resim 4 ve 5). Gölge figürleri perdeye bir diken ya da çivi ile sıkıca tutturulmaktadır. Bu kuklalar, önemsiz karakterler hariç, kafa, kol ve elleri hareket edebilecek biçimde eklemli yapılmıştır⁴⁹. İnsan ve Hanumana tasvirlerinde yüz profilden çiziliyken iki göz birden görünmekte, şeytanlar kıvrık burunlara sahip olup; Ravana önden on tane yüzle gösterilmektedir⁵⁰.

Kukla oynatmak için kullanılan sahneler tapınak meydanlarına yerleştirilmekte, perde gölgelerin güneğe ya da tapınak tanrılarının olduğu yöne doğru konumlandırılmaktadır. 5.50 metre uzunlukta 1.50 yüksekliğindeki perdenin 4.50 metrelik üst bölümü beyaz, geri kalan yerdeki bölümü ise siyah olarak yapılmıştır. Perdenin beyaz bölümünün hemen altında yatay biçimde yerleştirilmiş bambu bir çubuk bulunmaktadır⁵¹. Bu Pavai Kuthu sahneleri daha sonra devamlı sabit bir sahne binasına dönüşmüştür. Koothomadam, Koothu medon ya da Koothu Mandapam adı verilen bu tek katlı yapılar tuğladan yapılmıştır. Bu sahne, 7,60-13,70 metre uzunluğunda, 1,50 metre yüksekliğindedir, derinliği ise 2 ya da 3 metre uzunluğundadır. Perdeye Thira denilmekte; hiç penceresi olmayan bu yapıda

⁴⁸ Ghosh, a.g.e., 64 s.

⁴⁹ Brandon, a.g.e., 102 s.

⁵⁰ Singh, a.g.e., 160 s.

⁵¹ Brandon, a.g.e., 102 s.

lambalar tahta taşıyıcılar üzerinde durmaktadır. Yeryüzünü temsil eden, 14 metreye 1,3 metre bir siyah perde üzerine gökyüzünü temsil eden 14 metreye 1,5 metre beyaz bir kumaş gergili şekilde tapınağa dönük biçimde konumlandırılmıştır⁵².

Tanrıça Bhagavati adına dini amaçla yapılan gösterilerin sonunda kutsama yapılmakta, gölge perdesi oynatıcıların başı tarafından kesilerek oynatıcılar arasında paylaştırılmaktadır; böylece tanrıların kahramanlıklarına tanıklık etmiş perdenin bütünlüğü bozulsada mirası oynatıcılarda yaşayacaktır⁵³. Anlatı biçimi Kathakalaksepam türünde olan ve hareketsiz gölge tasvirleri Orissa'da olduğu gibi siyah olan gösteri, çalgı müziği eşliğinde olup perde gerisinde yağ lambaları kullanılmıştır. Bu lambalar hindistan cevizi kabuğundan olup bambu çubuklara tutturulmuştur⁵⁴. Gösteriler, genellikle davulların çalması sonrasında, 'kuklaları davul seslerine uydurma' anlamına gelen kotti kayattam denen bir ayinle başlamaktadır. Gösteri, Ganapati'ye yeniden adak adanması, ritüel ve Rama'nın başında tacı ile görünmesi ile sona ermektedir⁵⁵.

Güney Karnataka kıyılarında hareketleri sınırlı tasvirleri siyah olan gölge oyununa *Pavai Kuthu* ve *Chakkla Gombai Atta* denilmektedir. Tamil dilinde *Pavai Kuthu* 'Kadın Dansı' anlamına gelmektedir. Söylenceye göre bu tasvirlerle, *Rakshasaları* ve kötü ruhları dansıyla kendisine çekip yok eden Tanrıça Laxmi gibi güçlü dans ettikleri için bu ad verilmiştir. Hala tapınakların dışında kötü ruhları ve salgın hastalıkları kovmak için kullanılmaktadırlar. Bunların yapımında geleneksel olarak geyik derisi, bugün ise keçi derisi kullanılmaktadır. Boyları 75 santimi geçmemekte; ancak Orissa'dan farklı olarak çok güzel oyulmakta, takılarla, çeşitli süslerle bezenmektedirler.

Pavai Kuthu tasvirlerini yapanlarla oynatanların hep aynı kişiler olması gerekmemektedir. Ramayana destanına dayanan olaylar dizisindeki yerlerine ve sıralarına göre tasvirlerin kimi oynatılsa da perdeye dikenlerle tutturulup, genellikle

⁵² Ghosh, a.g.e., 67 s.

⁵³ Singh, a.g.e., 160 s.

⁵⁴ And, a.g.e., 133 s.

⁵⁵ Brandon, a.g.e., 102 s.

hareketsiz dururlar. Chakla Gombai Atta *da* bunlar gibi oynatılmakla birlikte tasvirleri arkadan aydınlatan ışık yoktur, anlatı sırasında biri elinde bir, iki yağ kandili gezdirerek, anlatıdaki sıraya göre bunları aydınlatır.

Malabar kıyılarında da rastlanan *Pavai Kuthu*'ya, *Ola Pavai Kuthu* ya da *Nangyar Koothu* denilir. Malabar kıyılarında gölge oyunu dinsel yaşam ve tapınak şenlikleriyle bağlantılı olup, tapınaklar bu gruplara yardım etmektedir. Tanrıların gözükmeden orada bulduklarına inanıldığından seyirci olmadan da oynatılabilir. Perde iki sari uzunluğundadır, dört bambu çubuğundan bir çerçevesi vardır⁵⁶. 16 metre uzunluğunda 1,5 metre yüksekliğindeki perde, yaklaşık yerden 80 cm yükseğe yerleştirilmektedir⁵⁷.

Geyik derisi kutsal olduğu için tercih edilmekte, bu bölgenin tasvirleri daha küçük olup, en büyüğü 75cm yapılmaktadır. Renkler de karakterlere göre değişmektedir: Rama için koyu mavi, Sita için altın yıldız kullanılmaktadır. Işık kaynakları bir bambu çubuğun üzerine yerleştirilmiştir. Çoğu kez, ikiye kesilmiş hindistan cevizi kabuğu içine yağ konularak sağlanan ışıklar yüksekte tutulmakta, perde tam ortasından bir tahta çubuk ile *Koothu Madom* yani tiyatrunun tavanına yükselen bir tahta çubukla ikiye ayrılmaktadır. Sağda soylu karakterler, Sita, Hanuman ve onların yandaşları; solda kötü karakterler Ravana ve onun adamları bulunmaktadır. Tasvirler çok az ya da sınırlı hareket ettiklerinden temsili asıl ilginç ve sürükleyici kılan hikaye anlatıcılarının sözleridir. Tasvirlerin hareketleri sınırlı olmakla birlikte, savaş sahnelerinde ustaca bir oynatma ile savaş sahneleri oldukça hareketli görünür. Uçan oklar, yaralananın düşüşü, yara alanın can havliyle bağıışı özellikle namusluluğunu kanıtlamak için Sita'nın alevler arasına girmesi çok etkilidir⁵⁸.

Malabar'daki pavai kuthu tamamen, yaşamlarını sürdürmek için dilenerek köyden köye seyirci bulmak için dolaşan, gezici oyuncular tarafından oynanmaktadır. Bu tür gösterilerde, oyuncular kuklaları hareket ettirmez ve daha

⁵⁶ And, **a.g.e.**,133 s.

⁵⁷ Ghosh, **a.g.e.** 70 s.

⁵⁸ And, **a.g.e.**,135-138 s.

önce anlatılan biçimde oynatmazlar, sadece perdeye tasvirlerin gölgesini düşürmektedirler. Yine Malabar da bulunan eski bir gölge oyunu türü olan Pacubu'nun tasvirleri kartondan ya da tahta parçalarından yapılmaktadır⁵⁹.

Temsilden önce tapınak ritüel ve törenleri yapılmakta; her gece tanrısal kutsamadan sonra hikaye anlatıcı tapınaktan bir geçit alayıyla gelmektedir. Tapınaktan bir de madeni bir kap içinde ışık getirilmekte, bu tanrısal ışığın, tasvirlerle can verdiğine inanılmaktadır. Hikaye anlatıcılar, Karagöz'deki "Hay Hak" diyerek oyuna başlangıç geleneğine benzeyen biçimde "Ya Ha Arya!" diye bağırılmaktadır. Davul ve zillerin izlediği bu bağırıtı üç kez olur, giderek güçlü vurgulanır. Dışardaki tapınak lambasından yağa batırılmış pamuktan fitillere ateş verilip perdedeki tasvirler yavaşça aydınlanarak gözükmektedirler⁶⁰.

Togalu bombe, Karnatak'da renkli tasvirler kullanılan birkaç çeşit gölge oyununa verilen addır. Kesilen tasvirin sanatsal özellikleri olup; boyanmaları ve desen verilmeleri tamamen işin uzmanları tarafından yapılmaktadır. *Togalu bombe* kitleler üzerinde hala etkili bir halk sanatı olarak devam etmektedir. Özellikle kuzey Karnatak ve Mysore halkı için oyunun dini önemi vardır. Bu gösterilerle yağmur duası edilmektedir. *Gombeyadisu*, *bombeyatadvaru* (suret göstericisi) diye de adlandırılan oyunun, tasvirleri keçi, deve ya da sığır derisinden kesilir ve tellerle sabitlenmektedir⁶¹.

Hindistan'ın güney batısında bulunan Karnataka'daki, *Gombeyatta* (*togalugombeatta*) gölge figürleri keçi derisinden ve en fazla 75 ya da 100 cm büyüklüğünde yapılmaktadır. Fil başlı tanrı Ganapati, destan kahramanı tanrı Krishna ve Rama'nın kuklaları yapılırken kuklacılar ritüelistik adaklar adamakta ve kukla yapılacak derilere özel bir önem göstermektedirler⁶². Nitekim gölge kuklaları insanlar arasında tanrısal olanın görünmesini sağlamaktadır. Hint inanışlarına göre ölümlü kirlenmiş hayvan derisinin, düşük kasttan kuklacılar eliyle, tanrıların katından

⁵⁹ Tilakasiri, **a.g.e.**,46 s.

⁶⁰ And, **a.g.e.**,135-138 ss.

⁶¹ Tilakasiri, **a.g.e.**, 45 s.

⁶² Brandon, **a.g.e.**, 88-89 s.

figürlere dönüşebilmesi için; kuklaların yapım aşamalarında çeşitli ritüellerle, kuklaların ruhani önem kazanması sağlanır. Bir karakter kuklası gösteri için hazır olduğunda, onun metaforik doğumu kutlanmaktadır⁶³.

“Kuklalar farklı kategorilere ayrılmaktadır:

(i) Sembol hayvanları ile tanrısallar

(ii) Şeytanlar ve devler

(iii) Prens, prenses, asiller, rahip ve hizmetkârlar gibi insan figürleri

(iv) Asker maymunların içinde rütbeliler

(v) Kadın ve erkek hileci ve komik karakterler

(vi) Diğer hayvanlar

(vii) Ağaç ve bitkiler

(viii) Ay ve güneş”⁶⁴.

Bir *Gombeyatta* kukla gösterisi için, 100 parçadan fazla kuklayı içeren setin 50 tanesine ihtiyaç duyulmaktadır. Kuklalar; ilaheler, şeytanlar, insanlar, maymun generaller, soytarılar, hayvanlar ve ağaç, bitki gibi pek çok doğa nesnesinden oluşmaktadır. Bazı öykülerde bir grup karakterler bütün olarak tek bir kuklayı oluşturmaktadır. Diğer kukla türlerinde olduğu gibi bir karakterin farklı ruh durumları için başka başka kuklalar kullanılabilir⁶⁵. İslam etkisiyle sakallı olarak resmedilen bu kuklalar, 90 cm boyunda, üçgen yüzlü, ince gövdeli olup ayakkabı ve gözleri balık biçimindedir. Küçük boyutlu kuklalara Chikka Togalu Gombeatta, büyük olanlara ise Dodda Togalu Gombeatta denilir. Rama karakteri başında taç takmakta, bir üst uzun giysi ile yine uzun çizgili bir giysi giymektedir. Karakterler rütbelere ve önemlerine göre boyutlandırılmaktadırlar. Baş karakterleri diğerlerinden ayıran kimi özellikleri bulunmaktadır. Kadınlar, choli, sari ve tilak giyer burunlarında bir nokta görülmektedir. Tanrıların temiz kesilmiş hatları olup güzel giysileriyle daima çıplak ayakla gezmektedirler. Kahramanların badem şekilli gözleri, yay gibi kaşları, düzgün burunları ve ince dudakları vardır. Şeytanlar ise açık ağız, keskin dişler ve kahramanların iki katı olan gözlerinin etrafında kırmızı çizgiler ile stilize edilmişlerdir⁶⁶.

⁶³ Singh, a.g.e., 156 s.

⁶⁴ Ghosh, a.g.e., 62 s.

⁶⁵ Brandon, a.g.e., 88-89 s.

⁶⁶ Ghosh, a.g.e., 62 s.

Gombeyatta oyunlarında, kukla ve kuklacılar arasında nesiller boyunca da aktarılmaya devam eden bir bağ söz konusudur. Killekyata adlı soytarı karakterinin saçı için, her kuklacı kendi saçından bir parçayı kuklaya eklemekte, nesilden nesile aktarılan bu kukla böylece yaşamaktadır. Uzun süren hizmetinden sonra bir kukla Hinduların yakılarak Ganga nehrine küllerinin atılması gibi bir törenle sahneye veda etmektedir⁶⁷. Bir Gombeyatta kukla grubunda oynatıcı dışında, ailesinden birkaç erkek, kadın rolleri ve kimi şarkıları seslendiren eşi ve sayıları değişen müzisyenler bulunmaktadır. Bir oyunu oynatabilmek için 3-4 oynatıcıya ihtiyaç duyulmaktadır⁶⁸. Kerala'daki kuklaların aksine transparan ve renkli olan bu Gombeyatta (togalugombeatta) kuklalarını oynatmak daha kolaydır. Küçük kukla grupları taşınabilir kukla sahneleriyle köyden köye rahatlıkla gezmektedirler. Bu oyun türü sene içinde sembolik olarak üreme ve çoğalma ile bağlantılı en azından iki önemli törensel olayda gerçekleştirilmektedir.



Resim 7. Ganesha-Togalu Gombeyatta
Karnataka



Resim 8. Tolu bommalatta figürleri
Andra Pradesh

⁶⁷ Singh, a.g.e., 157 s.

⁶⁸ Brandon, a.g.e., 88-89 s.



Resim 9. Sita ve Lakshmana-Tolu Bommalatta-Andra Pradesh

Yeni tip kuklalar eklemli iken eskiler eklemsiz, büyük ve birkaç karakteri bir dekor içinde gösterir biçimde yapılmıştır. Güncel uygulamalarda seyircilerin bu hareketsiz figürler yerine eklemli olanları tercih etmesi yüzünden, eski kuklalar daha az kullanılmaktadır. Ayrıca teknolojik gelişmelerle elektrikli lambanın kullanılmaya başlanması ile tanrı ve şeytanların, yağ lambası alevi ile titreşerek ilahi görünüme kavuşan gölgeleri, yağ lambasının terk edilmesi sebebiyle bu etkiden yoksun kalmaktadır⁶⁹. Kırmızı, mavi, yeşil ve siyah kuklalar için kullanılan renkler olup, boyun, omuz, eller, bel ve kalçalarda eklem kullanılmıştır (Resim 9). Bu eklemler ince tel ya da ipele kontrol edilmekte, bir kuklacı 2-3 kuklayı aynı anda oynatabilmekteyken aynı anda 4-5 kuklacı aynı anda perde arkasında figürleri oynatmaktadırlar⁷⁰.

Hindistan'daki en bilinen kukla türlerinden olan Tolu Bommalu ya da tholu bommalatta, Güney Hindistan'ın Andhra Pradesh eyaletinin birkaç bölgesinde görülmektedir. Kelime anlamıyla 'Tollu' oyuncak bebek/deri, 'bommalu' tiyatro anlamına gelmektedir. Sözel geleneğe göre bu tür M.Ö. 200'e temellenmektedir. 16. yüzyılda, Vijayanagar imparatorluğu kralı Kona Reddy döneminde, Ramayana Ranganathana başlığı verilmiş bir Telugu elyazması tamamen gölge oyunu için düzenlenmiştir. Bilinen destan metninin dramatik bir biçime dönüştürülmesinin

⁶⁹ Singh, a.g.e., 157-158 s.

⁷⁰ Bkz. Ghosh, a.g.e., 63 s.

haricinde elyazması, gölge figürlerinin yapımı ve süslemesi ile ilgili talimatları içermektedir⁷¹.

Tholu Bomalatta tasvirlerinin boyları karakterlere göre değişmekle birlikte, 33 cm ile 1,5 metre arasında değişmektedir. Tanrılar ve kahramanlar en büyük kuklalardır. Figür yapımında keçi, dana, inek, su sığırdığı derileri kullanılır⁷². İnsan ve azizler de dahil olmak üzere pek çok kukla keçi derisinden, şeytanlar sığırdığı derisinden, tanrılar ve kahramanlar ise geyik derisinden yapılmaktadır. Renkli ve transparan bu gölge figürlerinin büyüklükleri yapıldıkları bölgeye göre değişmektedir. Madnapali bölgesinde genel olarak 120 cm, Kakinada bölgesinde ise 150 cm büyüklüğünde kuklalar yapılır⁷³. Kadınlar sarı, turuncu, kahverenginin çeşitli tonları ile boyanırken, Rama koyu mavi boyanır. Eklem yerleri omuzlarda, dirseklerde, dizlerde, bazen de kalçadadır. Danseden kadın tasvirleri en oynak olanlardır, belden ve baştan da eklem yerleri vardır. Uzun eteği olduğu için bacakları eklemli değildir. Sita bu türlü yapılmakta ve ancak iki oynatıcıyla oynatılmaktadır⁷⁴. Bir büyük figür yapmak için genellikle 3, orta boyutta bir figür için ise iki deri kullanmak gerekli olmaktadır. Kuklanın ortasından geçecek biçimde bambu çubuk gövde boyunca bağlanmaktadır. Eller ve baş eklemli olup bunlar gevşek iplerle kontrol edilir. Bambu parçaları kuklaların eklem yerlerinde bağlantı malzemeleri olarak da kullanılmaktadır. En büyük kuklalar Ravana, Anjayana(Hanumana), Bima ve Keechaka karakterleri için yapılmakta, yalnızca Ravana, 10 başı da önden görünür biçimde tasarlanmıştır. Ana karakterlerin baş, boyun omuz, el ve bileklerinde eklem bulunmaktadır⁷⁵. Farklı ruh durumları için aynı karakterin başka kuklaları söz konusu olup kimi kuklalar çevrelerinde bir atmosferle beraber yapılmaktadırlar. Örneğin, Rama'nın karısı Sita, Kral Ravana'nın bahçesinde bir Ashoka ağacı altında gösterilmektedir. Pek çok kukla el, bacak ve başları eklemli olarak yapılır. Eller ayrı sopalarla hareket ettirilirken, bacaklar gövdeden hareket ettirilmektedir. Zarif

⁷¹ Brandon, a.g.e., 113 s.

⁷² And, a.g.e., 140-141 s.

⁷³ Brandon, a.g.e., 113 s.

⁷⁴ And, a.g.e., 140-141 s.

⁷⁵ Ghosh, a.g.e. 59 s.

karakterler hassas bir beden yapısı ile şeytanlar abartılı ve zalim yapılarını yansıtacak biçimde kaba bir beden yapısı ile gösterilir⁷⁶.

Genellikle aralarında 2 kadın oyuncunun bulunduğu 6 oyuncu 6-8 saat süren gösteriyi gerçekleştirmektedir. Hararetli konuşma ya da kavga sahnelerinde ayakları ile yere konulmuş tahtalara vurarak efekt yapan bu oyuncular karakterleri seslerini değiştirerek konuşturılmaktadırlar⁷⁷. Güney Doğu Asya'daki gibi seyirciyi ilgilendiren güldürücü kişiler vardır. Bunlar keçi sakallı kocaman göbekli, obur Kilikayata ile çok korktuğu şişmanca karısı Bangaraka'dır. Siyah renkte, kalkık burunlu, darmadağınık saçlı, uzun sakallı, sarkık dudaklı, şişkin karınlı, eğri elli ve bacaklıdır. Türlü biçimlerde bu deri tasvirlerin hepsi çıplak ve müstehcendir. Bu açık saçıklığından ötürü halkın beğense de hükümet yasaklanmıştır. İkel oynatma kulübeleri vardır⁷⁸.



Resim 10. Hanumana-Tholu Bommalatta
Andhra Pradesh



Resim 11. Ravana-Tholu Bommalatta
Andhra Pradesh

Genellikle oyunlarda, hem folk müzik hem de popülerliğinden dolayı film müzikleri de çalınabilmektedir. Oyunlarda görsel ve işitsel efektler seyircilerin ilgisini ayakta tutmaktadır. Deriden yapılmış bir ok ince bir sopanın ucunda perdede uçuyormuş gibi görünürken havada süzülme efekti için ısıklık benzeri bir ses gerçeklik

⁷⁶ Brandon, a.g.e., 113 s.

⁷⁷ Ghosh, a.g.e., 58 s.

⁷⁸ And, a.g.e., 140-141 s.

duygusunu beslemektedir. Bir karakterin başı perdede kopacaksa o parça ayrı yapıp hızla gövdeden ayrılarak ayrı bir sopa ile perdede yuvarlanıyormuş görüntüsü elde edilmektedir⁷⁹.

Tholu bommalata oyunları güncel versiyonlarında; kıskanç koca Juttupoligadu yani 'kıllı Poligadu' ve onun eşi Bangarakka aracılığıyla bu sanatın güncel durumu ile ilgili görüşler aktarılmaktadır. Geleneksel olarak, Hint gölge kuklası kast sisteminin hiyerarşik düzeni ile doğrudan bağlantılıdır. Her ne kadar bölgeden bölgeye verilen önemin derecesi değişmekte ise de; gösteriler, birer ritüel gibi önem taşımaktadır⁸⁰. Bu nedenle gölge figürleri de bu ritüelistik özelliklerle doğru orantılı olarak her bir kahramanın anlatılardaki özelliklerine uygun olarak stilize edilmektedirler.

Tollu bommalu kattu, kendisi de uzun bir geleneğe sahip olan Andhra gölge oyununun uyarlamasıdır. Sanatın erken dönemlerinde iplerle birleştirilmiş iki boyutlu basit kuklalar kullanılmıştır. Bu tür *keelu bomma* (birleştirilmiş kuklalar) olarak bilinmektedir. Ancak bunlar perdede siyah gölgeler olarak görülmekte ve görsel ifadeleri deriye net işlenmemektedir. Bir sonraki evrede ise tasvirler, deri kullanımı ve süslü renklendirmelerle geliştirilmiştir. Bu kuklaların boyutu daha büyüktür, hemen hemen insan büyüklüğünde, tabaklanmış deriden kesilmiş ve içinden ışık geçebilecek şekilde delinmiştir. Her zaman profile ince bambu kamışlar bağlanarak tasvir tepesinden altına kadar uzanan uzun bir kamışla ayakta tutulurken bambu kamışlar da eklemleri oynatmaya yardım etmektedir. Bu kuklaların yapımında ustalık, oyuncuların kendi gölgeleri perdede görünmeden tasvirleri hareket ettirdikleri oynatım ustalığı kadar gereklidir. Hint yağı lambalarının kullanımı, günümüze kadar, kuklaların rengindeki derinliği arttırmaya katkıda bulunmuştur. Andhra' da *tolu bommalatta* sahnesi açık havaya kurulur. Geçmişte kullanılan yağ lambalarının yerini elektrik ışığı almıştır. Gösteri Mahashivaratri festivali süresince düzenlenir ve sonraki birkaç gün boyunca devam etmekte, gösteriler her gün gece başlamakta, ertesi gün sabaha kadar sürmektedir. Oynanacak hikayenin dini önemine

⁷⁹ Brandon, a.g.e., 113 s.

⁸⁰ Singh, a.g.e., 156 s.

göre gösteri başlamadan önce, Javalıların *wayang* gösterisinden önce yapılarına benzer, ayrıntılı bir ritüel canlandırılmaktadır⁸¹.

Özetle, Hindistan'ın farklı bölgelerinde farklı biçimde deri gölge kuklası tipleri gelişmiştir. Kimi transparan, kimi opak, Andhra bölgesindeki en büyük boyuttaki kukla olmak üzere kimi küçük kimi büyük, kimi renkli kimi ise siyah beyaz yapılmıştır. Tüm kuklalar iki boyutlu, karaktere göre biçimlendirilmiş insan oranlarına yakın biçimde yapılmış stilize figürlerdir. Bir çoğu tanrıları, tanrıçaları ve ruhani varlıkları temsil etmekte; bunlar kutsal sayılarak şeytan ve ölümlüleri temsil edenlerden ayrı tutulmaktadır. Kuklaların üstü boyanmak yerine deriye boya emdirilmektedir; ki bu ışığın kukladan geçmesini sağlayan transparan bir etkiye olanak vermektedir⁸².

Yapımevi önce deriye tasviri çizerek başlamaktadır. Geleneksel olarak çizim için kömür kullanılmıştır. Kukla için pahalı olduğundan geyik derisi yerine keçi derisi tercih edilir. Koyun derisi üzerinde beyaz lekeler bulunduğu ve ince olduğundan kullanılmamaktadır. Kesimden sonra, delme işlemi, daha çok derinin kılları çıkarılmış yüzünde yapılmaktadır. Eskiden delme bilinmediğinden, altına hayvan boynuzu konulmuş deriye, ucu sivri bir demirle vurarak, bu işlem gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu çok yorucu işlemde, delikler eşit olmamakta ve derinin öteki yüzü pütürlü kalmaktadır. Pütürlü yüzü çekiçle dövülerek, etin olduğu yüzün de kıllı yüzü gibi düz olması sağlanmıştır. Günümüzde delme işlemi için, zimba makineleri kullanılmaktadır. Boyamaya gelince siyah çizim de boyamalar da derinin iki yüzüne de uygulanır. Eskiden kök boyalar kullanılmış; yapımcılar kendi boyalarını kendileri hazırlamışlardır. Başlıca renkler kırmızı ve siyah olup, siyah için is tercih edilmiştir. Bugün de is ya da siyah çini mürekkebi kullanılmaktadır. Bugün, kök boyaların hazırlanış zorluğundan dolayı, kimyasal boyalar yeğlenmektedir. Yağlı ya da alkollü boyalar kullanılmamaktadır. Baş, gövde, üç parçadan oluşan kollar ve tek parça olan iki bacak da ayrı ayrı boyanır ve birbirlerine ipe tutturulur, ayrıca ipin geçtiği yerde deri parçası ile güçlendirme yapılmaktadır⁸³.

⁸¹ Tilakasiri, **a.g.e.**, 45-46 s.

⁸² Ghosh, **a.g.e.** 53 s.

⁸³ And, **a.g.e.**,145-146 s.

Pek çok figürün yüzü iki gözün görünebileceği biçimde yarım profil görünüşlü olup, ayakları yandan, üst bedenleri ise önden görünmektedir. Eklem yerleri ise güçlü ip ya da deri bağlar ile bağlanmaktadır. Genel olarak üç figür tipi bulunmaktadır. Öncelikle yüksek sanatsal kompozisyonun görüldüğü oyma ile elde edilmiş güzel etkiye sahip figürler, ikinci olarak kırsal kökenli daha basitbiçimli figürler ve yalnızca göz ve profilden yüzün belli olduğu figürler söz konusudur. Bir kukla setindeki kuklaların %90'ını tek tek insan figürleri, hayvanlar ve dekorlar oluşturmaktadır; ana karakterler dramatik duruşlar ile yani ayakta, otururken, yürürken ya da dövüşürken ayrı ayrı figürlerle gösterilmektedirler. Kuklalar belirli aralıklarla kutsanmakta ve deri bir kutuda saklanmaktadırlar⁸⁴.

Oynatma tasviri palmiye ağacı dalından yapılmış desteğini oynatıcının bir eliyle tutması, tasviri bununla hareket ettirmesi ve döndürmesi ile olmaktadır. 5 ile 7 cm boyunda bir bambu çubuğu, boyu otuz santim ile bir buçuk metre arasında değişen bir başka bambu çubuğunun ucuna iple asılmakta; bu uzunluk tasvirin boyuna göre değişmektedir. Tasvirler profilden olduğu için yüzünün yönünde olan kola önem verilir ve daha çok o kol hareket ettirilir. Oynatıcı, tasvirin iki kolunu da oynatmak isterse eline iki kol çubuğunu birden almakta, danseden tasvirler için tek oynatıcının iki eli yetmediğinden, dizini de kullanmaktadır. Bu durumda bir tasviri iki kişinin oynatması da söz konusu olmaktadır. Danseden tasvirlerde boyun ve bel de eklemli olarak yapıp, oynatma çubuğu başa takılmaktadır⁸⁵.

Perde iki beyaz *sari* (hint kadın elbiselerinde kullanılan kumaş) ya da erkeklerin pantolon gibi giydikleri *dhoti'den* oluşur. Geleneksel olarak açık havada gerçekleşen bu gösterilerde iki direk arasında yerden dize kadar bir yükseklikten bir sari uzunlamasına bağlanmaktadır, diğer sari onun tam üzerine gelecek şekilde bağlanır ve birleşim yerleri üst üste gelmeyecek biçimde hurma ağacı dikenleri ile birleştirilmektedir⁸⁶. Perde gerisinde yere üstüste iki tahta levha konulmakta figürlerin kavga ya da savaş sahnelerinde oynatıcı bu tahtaların üstüne ayağı ile

⁸⁴ Ghosh, **a.g.e.** 57 s.

⁸⁵ And, **a.g.e.**,145-146 s.

⁸⁶ Ghosh, **a.g.e.**, 58 s.

gürültü çıkararak, dövüşme sesi elde edilmektedir. Günümüzde ses etmenleri için ses kayıt aygıtlarından yararlanılmaktadır. Eskiden ışık için kullanılan yağ kandilleri devrilip yangına sebep olabildiğinden gelişen teknikle elektrik lambası kullanımı yaygınlaşmıştır. Sokaklarda kurulan perdede yükseklik ve eni 3 metreye 5,5 metredir. Perde çok geniş olduğu için ortada bir çubuk desteklik görevi görmekte, sahnenin öteki yanları ve üstü çuvallık bezle kaplanmaktadır. Bunları tutturmak için de bambu kullanılmakta, böylece de oynatıcılar dışardan gözükmemektedirler⁸⁷.

Çoğu kuklacı göçebe bir kabileye mensuptur ve gösteri malzemeleri ile birlikte sürekli hareket halindedir⁸⁸. Geleneksel bir oynatıcı takımı oğullar, kızlar, damatlar, gelinler, torunlardan oluşan geniş bir ailedir. Bu işin durmasını istemediklerinden baş oynatıcının on kadınla evlendiği görülmüştür⁸⁹.

Başka bir Asya ülkesine kıyasla Hindistan için kuklacılık, yerel bir tiyatro türüdür. Tarihin belirli bir döneminde kukla tiyatrosu için dile getirilen ‘kırsal kesim insanlarınca bilinen tek dramatik gösterge biçimidir’⁹⁰, görüşüne kimi eleştiriler olsa da, kukla oyunları çok eski çağlardan beri buradaki köylüler için en popüler ve en yaygın eğlence biçimi olmuştur.

1996 yılında Dharmasthala Kamataka’da düzenlenen Ulusal Gölge Kuklası Festivali sırasında, Ramayana ve Mahabharata’dan yola çıkılarak yapılmakta olan geleneksel gösterilerin yanı sıra Gandhi’nin yaşamından üç bölüm halinde sunulan bir gösteri de modern-destan türü olarak sunulmuştur. Yeni bir mitolojinin sunumu bu antik sanatın geleceğe evrilmesi için denenmekte olan modern bir Hint gölge oyunudur⁹¹. Bu bağlamda bir yandan gelenekseli yaşatma çabaları sürerken, diğer yandan Hint gölge oyununun evrimi için modern çabalar da söz konusu olmaktadır.

Kuklacılar gösterilerin süresini şehirliler ve yabancı izleyicilerin talepleri doğrultusunda kısalttıkları gibi, yeni biçimde kuklalar da yapmışlardır. Hükümetin

⁸⁷ And, a.g.e., 145-146 s.

⁸⁸ Ghosh, a.g.e., 55 s.

⁸⁹ And, a.g.e., 147s.

⁹⁰ Richard Pischel, **The Home of The Puppet Play**, Luzac, London, 1902, s.28.

⁹¹ Singh, a.g.e., 154 s.

isteğiyle, aile planlaması gibi sosyal konularda oyunlar oynatılmaya başlanmıştır. Çağa uymayı reddeden kuklacılar ise mesleklerini terk etmeye zorlanmışlardır. Yine de kimi kuklacılar halen geleneklerini sürdürmekte ve ritüelistik din ile bağlantılı törelerini uygulamaktadırlar⁹². Yeni oyunların figür biçimleri de geleneksel çizgileri taşımakla beraber o günün insanların stilize biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.

1.1.2. Çin Gölge Tiyatrosu

Asya'nın Güneyi ile Güney Doğusundaki gölge oyunundan alabildiğine değişik bir kültür ortamı ve tekniği içinde gelişen ve bir çok bakımdan Türk Karagöz'üne benzeyen, Çin gölge oyunu, dramatik gösteri olarak bütün gölge oyunları içinde en zenginlerindedir. Çin'de gölge oyunu Güney Doğu Çin'de Fukien Eyaletinde, Amoy'da, günlük konuşmada, adı geçen *tsua ia* (kağıt gölgeter), *la hi* (gölge oyunu), *phe ang* (deri kuklalar), *phe kau* (deri maymunlar) vb. gibi terimlerle anılmaktadır. Ancak en yerleşmiş *ying* ksi(Jingxi)'dir: *Ying* gölge, Ksi müzikli geleneksel tiyatro oyunu anlamına gelmektedir⁹³.

Çinliler, Han İmparatoru Wu-ti'nin (İ.Ö. 140 - 87) ölen karısının görüntüsünün perdeye getirilmesi söylencesine önem vererek, Çin'de gölge oyununu bu çağdan başlatmak eğilimindedirler⁹⁴. Çünkü ölmüş bir kişinin gölgesinin onun yaşayanların arasına dönmesinin bir yolu olduğuna inanılmaktadır. Fan-Pen Li Chen bunun gölge tiyatrosunun şaman kökleriyle bağlantısına bir kanıt olduğunu savunmaktadır. İmparator Wu-ti ve Lady Li ile ilgili anlatılan hikayenin gölge oyununun kökenine kanıt olduğunu ilk ileri süren Song Hanedanının erken yıllarında yaşamış bilgin Gao Cheng olmuştur. Qing hanedanı dönemine ait bir şiirde geçen 'Perdede yeniden can bulur Lady Li' (On the screen relives Lady Li) dizesi de Gao'nun iddiasına bir nevi kanıt olmuştur. İmparator Wu-ti ve Lady Li efsanesinde anlatılan perdenin arkasından figür geçmesi sonucu oluşan gölgeler, gölge tiyatrosunu tam olarak karşılamamaktadır. Song hanedanı kayıtlarında tarif edilen ilk

⁹² Ghosh, a.g.e., 55 s.

⁹³ And, a.g.e., 147 s.

⁹⁴ y.a.g.e., 148 s.

gölge oyunları daha dünyevi roller üstlenmişlerdir. Kayıtlardan birinde gölge oyunlarının kimi cenaze törenlerinde kullanılsalar da ölenlerin ruhlarını geri çağırma gibi bir amaçla kullanılmamışlardır. İmparator Wu anlatısı gölge oyununun Han hanedanına uzandığına işaret etse de; bazı Çinli araştırmacılar aynı döneme ait başka öykülere vurgu yapmaktadırlar. Çin'in Shaanxi bölgesindeki gölge oyuncuları arasında söyleneleşmiş bir dörtlük, gölge tiyatrosunun, İmparator Wu'dan da önce, İmparator Wen'in döneminde (179-156 İ.Ö.) başladığına kanıt olmaktadır⁹⁵.

Hikaye anlatıcılığı ve epik biçim gölge oyununun başlangıcında daha belirgin biçimde görülmüştür. Kuzey Çin'de önemli bir kent olan Luo (Luo-sien)'da Ming çağı sonunda Chung Sech adında bir bilgin gölge oyununu halkının mutluluğu için öğretici amaçlar için kullanmış; böylece gölge oyunu tekniğini de geliştirmiştir. Manchu döneminde gölge oyunu en yüksek basamağa erişmiştir⁹⁶.

Hristiyanlık'tan önce Çin' de de *ying-hsi* adıyla anılmış olan bu sanat, 10.yüzyıldan beri devam eden bir tarihe sahip olmuş ve Fransa ile Almanya'nın gölge oyunlarını ciddi bir şekilde etkilemiştir. XI. yüzyıl Çin ansiklopedisi *Tansou'da* Yon-Tsung çağında (1023 - 1065) (Sung soyundan) pazar yerinde üç devlet öyküsünü (*San kuo*) anlatanların anlatılarına gölge tasvirleri de kattıkları anlatılmaktadır⁹⁷. Çin'de gölge tiyatrosunun bilinen en eski türlerinden biri *Qiao-Ying Xi*, kelime anlamı olarak *Büyük Gölgeler Tiyatrosu* anlamına gelmekte ve perde üzerinde insan gölgelerinin düşürülmesiyle yapılmaktadır. Pi-Ying Xi ise iki boyutlu deri gölge figürleri ile gerçekleşen gölge oyunu türüdür. Transparan deri üzerine boyama ile yapılan renkli gölge figürleri içermektedir. İki boyutlu oyulmuş karakterler ışık ve perde arasında konumlandırılarak perdede renkli gölge figürlerinin görülmesi sağlanmaktadır⁹⁸.

1966-1976 yılları arasındaki Kültürel Devrim geleneksel Çin kültürünün diğer alanlarına olduğu gibi gölge tiyatrosuna da zarar vermiştir. İkinci Dünya Savaşı

⁹⁵ Chen, **a.g.e.**, 23-26 s.

⁹⁶ And, **a.g.e.**,151 s.

⁹⁷ And, **a.g.e.**,148 s.

⁹⁸ Beth Osnes, **Acting: an International Encyclopedia**, ABC-CLIO.Inc., California, 2001, 265-275 s.

sonrasında gölge oyunu politik ve ideolojik bir araç olarak görülmüş ve dini işlevinden tamamen arındırılmıştır. Hükümet tarafından desteklenmeyen her gösteri, batıl ve dini olarak damgalanmıştır. Pek çok gölge tiyatrosu lideri ve üyeleri kınanmış, cezalandırılmış ve kişisel eşyaları yakılmıştır. Devrim sonrası, bazı hükümet destekli gruplar, kısa hayvan fabllarıyla 1950'lerde halka açık gösterilere devam etmişlerdir. Hükmet destekli olmayan genellikle çiftçilerden oluşan özel gruplar ise taşrada daha muhafazakâr, batıl inançlı izleyicilere oynayan, geleneksel gölge tiyatrosunu korumuşlardır. Tayvan'da olduğu gibi Gansu'da da gösteriler kimi zaman izleyici için değil, dini nedenlerle yalnızca tanrılar için yapılabilmektedir. Hem Hebei hem de Tayvan'da adak yerine getirme ritüellerinde kullanılan gölge gösterilerine de rastlanmıştır. Hebei'de bu gösteriler liangying(parlak gölgeler) olarak, Tayvan'da ise banxianxi(ölümsüz oyunların üstlenilen rolü) olarak bilinmektedir⁹⁹.

Shaanxi'deki Wanwanqiang gölge oyunları metne sıkı sıkıya bağlı gösteriler yapmış ancak zamanla metin kullanmamaya başlamışlardır. 1980'lerde komünizmin yeniden ortaya çıkışına kadar gölge oyunu dini işlevlerini sürdürmeye devam etmiştir. Halen Wanwanqiang gösterileri doğumgünü ve cenazelerde kutsanma için gerçekleştirilebilmektedir. Ancak Yuan hanedanından itibaren devam eden dini işlevler 20. yüzyılda gölge oyunlarında kullanılmamaya başlanmıştır¹⁰⁰.

Çin Operası'nın, gölge oyununda izleri bulunmaktadır. Her ikisinde de oyunlar ya askerlik ve savaş oyunları ya da kentli ve şarkılı oyunlardır¹⁰¹. Gölge tiyatrosu gelenekleri canlı opera geleneklerinden izler taşıdığı gibi, diğer gölge gösteri sanatlarından da etkilenmiştir. Shaanxi'den Wanwanqiang Gölgeleri, Hebei Beijing'in Luanzhou Gölgeleri, Kuzeydoğu Çin'den Sichuan'ın Chengdu Gölgeleri ile Tayvan ve Guangdong'un Maymun Gölgeleri; Çin gölge oyununun bütünü oluşturmuşlardır¹⁰².

⁹⁹ Chen, **a.g.e.**, 93-103 s.

¹⁰⁰ Chen, **a.g.e.**, 101 s.

¹⁰¹ And, **a.g.e.**,166-167 s.

¹⁰² Chen,**a.g.e.**, 97 s.

1.1.2.1. Gölge Oyunu Tekniği

Sahne ve perde ölçüleri ihtiyaca göre ölçülandırilebilmiştir. Genellikle 80cm yüksekliğinde bir seki kurulmuş; perdenin çevresini kaplayan dış perde kıvrımlı ya da düzdür ve çoğunlukla pamuklu kumaştan yapılmıştır. Rengi de genellikle koyu mavi ya da kırmızıdır. Oynatıcıları iyice kapatmak için yanlar da örtülüdür. Kırmızı, sevincin simgesi olduğu için özellikle tercih edilmiştir. Yanlarda kulis perdesi işlevi gören, desen ve yazılarla süslü, açılıp kapanan perde daha çok oyun başında, sonunda, bölümlerde kullanılmıştır. Sahnenin yanlarında altıgen biçiminde fenerler kullanılmıştır. Gerilen perde için keten, ipekli, cam elyafı ya da buzlu cam tercih edilmiştir. Tasvirler kağıttan ise perde için naylon, deridense ipek yeğlenmiştir¹⁰³. Tapınakların yanında bulunan birkaç yerleşik gölge sahnesi bulunmaktadır. Sahne 3.1 metre genişliğinde, 4 metre yüksekliğinde ve 4,5 metre derinliğindedir. Tabanı 5,5 metre karedir ve dışarıdaki yükseltisi 1,5 metredir¹⁰⁴.

Tasvirler; inek derisi, buzağı derisi, koyun derisi ya da daha sağlam olduğundan eşek derisinden de yapılabilmiştir. Eşek derisinin daha saydam ve boyları daha canlı gösterdiği için tercih edilmiştir. Kollar ve bedenin üstü, bükülmesinin, dönmesinin kolay olması için daha ince deriden yapılmıştır. Tasvirlerin yapımında Peking ve Sian'da eşek derisi kullanılmıştır¹⁰⁵. Gargantuan gölge figürlerinde 1884 yılında koyun derisi kullanılmaya devam edildiği bilinmektedir¹⁰⁶.

Tasvirlerde üç denetim çubuğu bulunmakta, bunlardan biri sıkıca boynun önüne iliştirilerek, bedeni denetlemekte, öteki ikisi daha gevşekçe ellere takılmaktadır. Orta değneği parmakları arasında bükünce tasvir karşıt yöne yöneliş yapabilmektedir. Figürün kenarı perde ye dikey olarak değdiğinde tasvir

¹⁰³ And, **a.g.e.**,164 s.

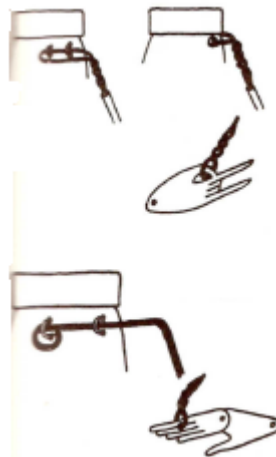
¹⁰⁴ Chen, **a.g.e.**, 45 s.

¹⁰⁵ And, **a.g.e.**,165-166 s.

¹⁰⁶ Chen, **a.g.e.**, 264 s.

gözükmemektedir. Bundan yararlanarak tılsımlı görünen değişimler sağlanmaktadır¹⁰⁷.

Bührmann, Wuhan'da dört çeşit derinin kullanıldığını görmüştür: Yüzleri oyulmuş tasvirler için sığır derisi; yüzleri oyulmamış tasvirler için selüloid, ya da yağlı kağıt; Chentu'da manda derisi kullanılmıştır. Chengtu'da Tu Schi-kuei'nin üzerine kumaş ve kürk yapıştırılmış selüloid de kullanılmıştır. Tasvirlerin boyu için belirli bir kural olmamakla birlikte genel olarak üç boy söz konusu olmuştur. Büyük tasvirler 70 - 80cm boyundadır, Seguan'dan gelir; Peking tasvirleri 40cm'dir. Gene küçük tasvirler 17. yüzyılda Kuzey Sichuan'da Shansi bölgesinden gelmiştir. Bugün yalnızca eski Sichuan tekniği ile yapılmış küçük Peking tasvirleri kullanılmaktadır. Tasvir yapımı konusunda Peking'te Liu Tschinta'nın yönteminde malzeme olarak eşek derisi ile parşömen kağıt kullanılmıştır. Tasvirlerin boyu 20 - 25 santim arasında değişmiş, madeni bir altlık üzerinde deri kesilip oyulmuştur. Oyma ve kesme için çok kesin, değişik boylarda, dört-beş bıçak kullanılmaktadır. Boyamada hem bitkisel hem de kimyasal boyalar kullanılmıştır, bu boyalar renkler daha iyi tutsun diye beyaz şarap ile karıştırılmıştır. Boyama işlemi bittikten sonra tasvirler cilalanmıştır¹⁰⁸. Köylüler çok fakir olduklarından oynatıcı tutamamaktadırlar ve bu sebeple bu gösterileri kendi kendilerine gerçekleştirmektedirler. Paranın azlığı, onları tasvir yapımında kağıt(parşömen) kullanımına yöneltmiştir¹⁰⁹.



Resim 12. Değişik bölgelerde tasvirlerin eklem bağlantıları(Metin And Arşivi)

¹⁰⁷ And, a.g.e.,166-167 s.

¹⁰⁸ And, y.a.g.e.,165-166 s.

¹⁰⁹ Chen, a.g.e., 45 s.



Resim 16. Pan Jinlian-Erotik oyun Jin Png Mei-1870 Shaanxi



Resim 17. 17. Yüzyıl Hangzhou tasvirleri-erkek ve 2 kadın (Taipei Kukla Müzesi)



Resim 18. Sichuan kuklaları
(Taipei Kukla Müzesi)



Resim 19. Bahçe sahnesi-19. yüzyıl
(Taipei Kukla Müzesi)

Tasvirler sekiz çeşittir; boyları ve kalınlıkları değişmektedir. Büyük olanlar kırsal bölgelerde hasat törenlerinde, çok ince işlenmişleri saray gösterilerinde kullanılmıştır. Güldürücü tiplerin gözleri beyaz, hadımların kaşları yaprak gibidir; sakallar rütbe ve yaş göstermekte; savaşçılar dört bayrak taşırmaktadırlar; resmi görevlilerin şapkasından geniş kanatları; saray kadınlarının ayakları bağlı; rahibelerin giysileri yoksulluğu göstermek için yamalı; imparator cübbesi ejderha ile süslü olarak gösterilmektedir¹¹⁰. Gölge oyunlarında genellikle görülen deriyi oyma işlemi Çin figürleri için de söz konusu olmuştur. Ancak 17. yüzyıla ait Hangzhou tasvirlerinde derinin şeffaflığı sebebiyle yalnızca boyama yoluyla tasvirlerle desenleme yapılmış oyma işlemine gerek duyulmamıştır¹¹¹.

Tasvirler Resim 16, 17 ve 18'de görüldüğü gibi çoğunlukla profilden gösterilir. İnce gözler iyi ve soylu karakteri, yuvarlak kavun çekirdeği biçiminde olanları kötülerini gösterir. Parşömenden olan ve kenar çizgileri olmayan tasvirin yüzü profil değildir, iki gözü de görülür; bunlar hizmetçiler, aşçılar, sokak satıcıları, ya da geçit alayındakilerdir. Gözlerin çevresindeki halkalar ayyaşlığı, hilekarlığı göstermektedir. Kimi yaşlı karakterlerin sakalları vardır, iyi taranmış sakallar iyi karakterleri, koyu siyah olanlar kötü kişileri, kısa, sivri sakallar daha çok dilenci karakterleri göstermektedir. Seçuan Eyaletinde tasvirlerin sakalları at kılından yapılmakta ancak kimilerinde gerçek insan saçları kullanılmaktadır. Savaşçıların yüzleri tıpkı Üç Krallık dönemindeki savaşçıların düşmanı korkutmak için yüzlerini boyadıkları gibi boyalıdır. Bir toplulukta yüz kadar gövde tasviri ve bunun üç dört katı baş vardır¹¹². Oyun sırasında tasvirlerin kafalarını çıkarıp başka gövdelere takılabilmektedir. Çin tasvirlerinde başlar sürekli olarak değişir, böylece ortaya farklı karakterler çıkabilmesi sağlanmaktadır. Bu durum sahne pratiğinde avantaj sağlamaktadır ki; bir topluluk oyun repertuarlarındaki tüm oyun kişileri kadar tasviri yapıp taşıyacaklarına temel olarak gerekli gövdeleri yaparak, zengin bir baş koleksiyonuyla rahatlıkla farklı oyunları oynayabilmektedirler¹¹³.

¹¹⁰ Bettie ERDA, **Chinese Shadow Theatre**, American Museum of Natural History, New York, 1975, 46-51 s.

¹¹¹ Robin Ruizendaal, Söyleşi notları, 8 Mart 2011, Ek-3

¹¹² And, **a.g.e.**, 166-167 s.

¹¹³ Robin Ruizendaal, Söyleşi notları, 8 Mart 2011, Ek-3



Resim 13. Kadın başları (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)



Resim 14. Çeşitli erkek başları (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)



Resim 15. Nadir bulunan Henan tasvirleri (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)

Tasvirlerin giyim kuşamlarına bakıldığında; İmparator'un devlet işlerinde toprak rengi sarı giyindiği görülmektedir. Buna mang denilir ve eteklerinde çizgiler vardır. Bunlar dağın eteğindeki dalgaları gösterir, tepede bulutlar arasında ejderha vardır. Bu çizim, evreni simgeler. Başlıkta iki ejderha vardır. Başbakanların başlıklarının arkasında uzun kanatları vardır. Daha aşağı düzeyde olanlarıki yuvarlak ya da sivri kanatçıklardır. Budhacı rahipler uzun dikdörtgen cübbeler giyerler, üzerinde yamalar vardır. Altında sarı bir entarileri olur. Yüzleri traşsızdır, başlıkları üzerinde Budha'nın resmi bulunur. Yaşlı adam uzun, düz koyu renk giyinir. Üzerinde Uzun Ömür simgeleri, turna ve ejderha daireleri görülür. Genç adamların giyimleri her renkte olabilir, ama kırmızı neşeyi belirtir (Resim 15). Bir kadın kısa, dizine kadar giyinir altında bir etek daha vardır. En güzel kadın giysisi Yang ve Sung çağı giysilerinden kopya edilmiştir. Saçlarında bulutlar varsa, bu daha çok Ay Tanrıçası gibi tanrısallığını göstermektedir¹¹⁴.

Kıyafet biçiminden, zengin, fakir, genç ya da yaşlı ayırt edilebilmektedir. Kadınların gövdeleri küçük ayaklarından da ayırt edilebilmektedir (Resim 22). Başlarda ise düşük sınıfların ve kadınların başlık kullanmadıkları görülmektedir, bu da erkek ve kadın başlarını ayırmada bir gösterge olmaktadır. Nitekim genç erkek başları kadın başları kadar zarif resmedilmiştir bu sebeple karıştırılabilmektedir. Başlıklar da başlar gibi takip çıkarılabilir biçimde yapılmışlardır, bu da karakter çeşitliliği yaratmaktadır¹¹⁵. Resim 13'de soldaki kadın başı sadeliğiyle, sağdaki süslü başlara göre daha alt bir sınıfa aittir. Resim 14'deki erkek başlarında görüldüğü üzere de sakalsız başlar genç erkekler, sakallılar ise orta yaşlı ve yaşlıları göstermektedir. Genç erkek başları kadın başları kadar zarif görünmekle beraber bunların ayırt edilmesi kaş ve saç biçimleri ile olmaktadır. Erkek figürlerin yüzlerine daha sert bir ifade yansıtılmaya çalışılmıştır. Resim 23'te görüldüğü gibi kimi tasvirlerde perde arkasından ilüzyon da yaratılmak için bazı teknikler geliştirilmiştir. Katlanır gövde parçalarıyla bu tasvir, bu sayede uzayıp kısalabilmektedir.

¹¹⁴ And, a.g.e., 169-171 s.

¹¹⁵ Robin Ruizendaal ile görüşme notları, 8 Mart 2011, Ek 1



Resim 20. Genç general 20. yy Shaanxi
(Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)



Resim 21. General 20. yy Tianjin
(Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)



Resim 22. Lotus ayaklı kadınlar
Büyük boy Hubei tasvirleri 19. yy



Resim 23. Uzayan gövdesi ile ölüm habercisi Qiye
19. yüzyıl Tianjin



Resim 24. Shanhai Jing oyunundan sihirli hayvanlar Mountain and Sea oyunundan 19. Yüzyıl (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)



Resim 25. Reankarnasyon çemberi



Resim 26. Cehennem işkenceleri-parçalara Bölünmüş adam

Gölge oyunu, dekor kullanmayan canlı oyunculu tiyatroya göre daha gerçekçidir. Kullanılan dekorlar bütün temsil boyunca perdede tutulabilmektedir. Sarı kiremitli saraylar, güzel işlenmiş krizantemler, lotus çiçekleri, şakayıklar süslü saksılarda, kayalar üzerinde bambu, çam ve erik bahar dalı bulunmaktadır. Evlerin içinde, dört mevsimi gösteren tomarlar, üzerinde çiçek vazoları bulunan sehpa, masalar, iskemleler, yataklar, aynalar bulunabilmektedir. Ağaçlar, su, deve sırtı gibi eğik küçük köprüler, kayıklar da dış mekanlarda kullanılabilir¹¹⁶. Sığır derisi kalın ve sağlam olduğu için özellikle oyunların dekorlarında tercih edilmiştir¹¹⁷.

“Berthold Laufer’e göre Çin gölge oyunu: Dağlar, kayalıklar, ağaçlar, çağlayanlar, evler, tapınaklar, pagodalar, köşkler vardır. Halılarla süslenmiş yerler, üzerinde vazolar bulunan, nakışlı örtülü masalar; kaplan postu ile döşenmiş iskemleler. Yiğitler at üzerinde, kadınlar tırıs gidişli eşekler üstünde salınırlar, ya da tahtıranlarla taşınırlar. Önüne katır koşulmuş arabalar önümüzden hızla geçerler. Yukarıda turna kuşunun kanatları üzerinde giden cinler, bulutlarda gezinen tanrılar. Yanse’de bir sel baskını canlandırmak güç değildir. Yeli ve dalgaları harekete getirir. Sel sularından korkunç canavarlar, büyük balıklar kabuklular, yengeç, kurbağa kaplumbağalar, sümüklü böcekler, ejder tanrılar (Hint Naga’sının Taocu biçim değiştirisidir). Gök gürültüsü tanrısı tokmağı ile davullarına vurur, şimşek - yıldırım tanrıçası maden levhaları takırdatur, yağmur tanrısı kılıcını bulutlara sokar, suyu bir kaptan aşağı döker. Yağmur tanrıçası bir kaplanın üzerinde havada at üstünde gibi havada gider; İçinde yeli saklı tuttuğu çuvalın ağzını açar. Gölge oynatıcısı doğanın ana öğelerine, hayvanlar dünyasına hükmeder. Yılanların, ejderlerin hareketini, aslanın esnemesini ve gerinmesini, kaplanın sürünmesini ve sıçramasını doğaya böylesine tıpatıp gölge oyunundan başka bir şey canlandıramaz”¹¹⁸.

Gölge oyununda gerçekten açılıp kapanan kapı gibi mekanik dekor görülebilmektedir. Gölge oyununda tasvir gerçekten ata binmektedir, atın kuyruğu oynamakta, arka ayakları üzerinde şaha kalkmaktadır, ya da atın kafası savaşta uçurulabilmektedir. Fırtına perdede bulutlar üzerine bindirilmiş tanrılarla yapılmaktadır. Gölge oyununda yangınlar popülerdir ve gerçekçi olarak yangın da yapılmaktadır. Kağıt bir yelpaze biçiminde kıvrılır, yakılır ve sallanınca alevleri ve dumanı perdede bir yangın gibi yansıtmaktadır¹¹⁹. Ayrıca Resim 29 ve 30’da görüldüğü gibi göstermelik gibi panolar da kullanılmaktadır.

¹¹⁶ And, a.g.e., 166-167 s.

¹¹⁷ Robin Ruizendaal, Söyleşi Notları, 8 Mart 2011, Ek-3

¹¹⁸ And, a.g.e., 153 s.

¹¹⁹ Chen, a.g.e., 95 s.



Resim 27. Tahtirevan-19. yüzyıl



Resim 28. 15-18 cm boyutlarındaki Jilin tasvirleri-19. yüzyıl



Resim 29. Büyük kutsama tasviri



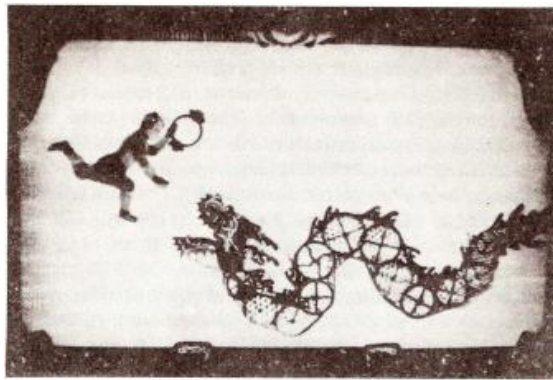
Resim 30. Uğur yazılı sancaklar



Resim 31. İki yazı masası-19. yüzyıl Shaanxi



Resim 32.Daoist Tapınağı 19. yy Resim 33. Silah yüklenmiş deve 20. yüzyıl Shaanxi



Resim 34. Hunan bölgesinden bir gölge oyunundan sahne (Metin And Arşivi)



Resim 35. Çin gölge oyunu perdesi

Oynatıcılar oynattıkları tasvirleri konuşturdıkları gibi, çalgı da çalabilmektedirler; bir kaç oynatıcının tek bir tasviri oynattığı da görülmektedir. Kimi oynatıcı ayakta, kimisi oturarak oynatmaktadır. Oyunun öğretilmesi bir topluluk içinde usta çırak ilişkisiyle ya da gelenek olarak babadan oğula geçebilmektedir¹²⁰. Çin gölge tiyatrosunda kadın oynatıcılar da söz konusudur. Kadınların kimi bölgelerde aybaşı dönemleri süresince, dini ayin ve şaman ritüellerinde gösteri yapmaları uygun görülmediğinden, erkek oynatıcılar genellikle sayıca daha fazla olmuştur¹²¹.

Işık kaynağı için günümüzde daha çok elektrik tercih edilmekte ancak elektrik gücü ışık dışında kullanılmamaktadır. Bir parça ile gazete ile örtülmüş bir ampul, ya bir tahta üzerine iki ampul yerleştirilmiştir (bu çift gölge yaptığı için tercih edilmemektedir); ya da bir tahta üzerine parlak bir ampul takılmıştır. Bu tahta iplerle tavana tutturulmuştur. Bu sayılanlar dışında florasan lamba ile, güçlü ışık yansıtıcıları da kullanılmıştır. Ayrıca bunların önüne konan renkli camlarla gerekli görüntü etmenleri elde edilmiştir. Perdenin hemen altında bulunan masa, elinin altında olması gereken tasvirleri ve perdedeki tasvirlerin destek çubuklarını dayamak için kullanılmıştır¹²². Çin gölge karakterleri kelime olarak kase anlamına gelen, çan benzeri bir metal enstrumani ellerinde tutmaktadırlar, bu enstrumanın aslı perdenin arkasındaki muzisyenlerden biri tarafından çalınmaktadır¹²³.

Bir toplulukta birden beşe kadar oyuncu olabilmekte, beş kişi olduğunda, bir ya da ikisi asıl oynatıcı olmaktadır. Oyun ve hareketler arasında sıkı uyum gerekmektedir; çalgılardan başka ayak şingırdağını oynatıcı kullanmakta, ağızları taklit etmektedir. Oyunlarda kullanılan müzik önemlidir ve özel besteleri vardır. Çalgıcıların sayısı birden yedi kişiye kadar değişebilmektedir; ayrıca erkek kadın şarkıcılar söz konusu olup; oynatan tahta ayakkabı ile yeri tepip ölçü ve tartım sağlamaktadır. Şarkıcılar özellikle seyirci ilgisini oyuna yoğunlaştırmasın diye yabancılaştırma yapmaktadırlar. Çin gölge oyunu Kuomintang döneminde sona

¹²⁰ And, **a.g.e.**,166-167 s.

¹²¹ Chen,**a.g.e.**, 95 s.

¹²² And, **a.g.e.**,165-166 s.

¹²³ Chen, **a.g.e.**, 289 s.

ermiş, yaşam halk için zorlaştığından desteklenememiştir. Japon işgalinde (1937 - 45) özellikle gece temsilleri durdurulmuştur. Birinci Dünya Savaşının başında Peking'de 30 kadar oynatıcı varken 1948'de hiç kalmamıştır. 1948'de Çin'in kurtuluşundan sonra gölge oyunu yine canlandırılmıştır.¹²⁴

Tarihi kaynaklar Song ve Ming hanedanlıkları sırasında tarihi efsanelerin gölge oyunlarının temel konularını oluşturduğunu belirtmişlerdir¹²⁵. Genel olarak oyun konularının kaynakları Budacı ve Taocu söylenceler, sihirbaz dramları, tarihi romanlar, cehennem zebanileri, lanetlilerin acıları, Çin tarihi gibi çeşitli içeriklerden oluşturmuştur¹²⁶. Qing hanedanlığı döneminde Çin gölge oyunu en olgun ve verimli çağına gelmiş; bu dönemde efsanevi hikayeler gölge oyununun popüler konularını oluşturmuştur.¹²⁷ Çin tarihinin kısa oluntu ve bölümlerinde insan zaafı, rüşvet yiyen yargıçlar, görevini kötüye kullanan kamu görevlileri, eşe sadakat, savaşçıların gönlü yüceliği gibi konuları içermiştir. Bu bakımdan toplumsal yapıda oynatıcı önemli bir işleve sahiptir. Bugün de bu konulara toplumsal işlevli çağdaş içerik katılmaktadır¹²⁸. Bu bağlamda eski örneklerinde de olduğu gibi Karagöz'e benzer biçimde olağanüstü yaratıklar dışında oyun kahramanları günlük hayatta karşılaşılabilen tiplerin bir stilizasyonu olarak yapılmaktadır.

1.1.2.2. Endonezya'da Gölge Oyunu

Asya ülkelerinin pek çoğunda kukla oyunu bir eğlence biçimi olarak varlığını sürdürmekte; ancak Endonezya'da kukla oyunu sadece eğlence amaçlı değil, toplumsal ve dinsel önemdedir. Bu sanatın popüler hale gelerek adalarda yaşayanların kültürel gelişimi için önemli bir tiyatro biçimi olmasından beri bu amaca hizmet etmektedir. Java kuklasının genel adı 'Gölge Tasviri' diye çevrilen *wayang'tur*.¹²⁹ *Wayang'ın* sözlük anlamı gölge olmakla birlikte, oyuncularını ister

¹²⁴ And, **a.g.e.**, 169-171 s.

¹²⁵ Chen, **a.g.e.**, 108 s.

¹²⁶ And, **a.g.e.**, 154 s.

¹²⁷ Chen, **a.g.e.**, 76 s.

¹²⁸ And, **a.g.e.**, 154 s.

¹²⁹ Tilakasiri, **a.g.e.**, 81 s.

kuklalar, ister deri tasvirler, isterse canlı kişiler olsun daha çok dramatik temsil anlamındadır. Öyle ki 1930'larda sinemaya *wayang putih* (*putih* = beyaz) denilmiştir. Hangi tür söz konusu olduğunu belirtmek için wayangın sonuna tanımlamak için bir kelime eklenmektedir. Altı çeşit *wayang* vardır bunlardan *wayang golek*, *wayang topeng* ve *wayang wong*, ilki kukla, son ikisi de dans dramı olduğundan, gölge oyununun dışında kalmaktadır¹³⁰.

“1- Wayang(kulit) purwa, en popüler kukla türüdür. İyi işlenmiş sığır derisinden yapılır. (Deriden yapıldığı için wayang kulit diye de adlandırılır.) Bunlar çok güzel parlak renklere boyanırlar. İki boyutlu tasvirler, kesildikten sonra dikkatli bir biçimde özel ustaların çok eski geleneklerine göre keskiyle delinerek geleneksel kalıplarla süslenmişlerdir. Dışarı çıkık omuzları, uzun kolları ve profilden görülen kafalarıyla, iki boyutlu tasvirler perdede çok etkileyici ve neredeyse canlı gibi görünen oldukça stilize figürlerdir. Bu tür gölgelerin hareket kompozisyonu ülkenin antik şarkılarını hayata geçirir. Bu hem tarihi hem de edebi olarak en etkileyici türdür çünkü repertuar iki Hint destanı, Ramayana ve Mahabharata'dan alınan hikayelere ve temalara dayanır.

2- Wayang gedog deri tasvirin başka bir türüdür ama öykü repertuarı Java'nın daha geç tarihindeki, doğu Java krallıkları Djenggala, Kediri, Singasari, Ngurawan'da İ.S. 1042-1292 döneminde meydana gelen olaylardan alınmıştır. Bunlar hep kaçan prensesleri ve onları arayan kocalarını anlatır. Bazen 'klana' (seyyah)lardan alınır. Hikayeler ünlü asilzade Pandji'nin anlatılarını içerir.(bu yüzden Pandji dönemi diye adlandırılır) Ama bu gösteri türüne artık sıkça rastlanılmamaktadır.

3- Wayang kurtjil ya da wayang klitik, deriden kolları olan iki boyutlu ve boyalı tahta kuklalar kullanır. Hikayeler İ.S. 1293-1478 dönemindeki Madjapahit (Wilvatikta) saltanatının tarihiyle yakından ilişkili olan Raden Damara Wulan'ın maceralarını dramatize eder. Bu wayang türü de artık kullanılmamaktadır. Yukarıdakiler iki boyutlu gölge tasvirinin temel biçimleridir.

4- Wayang golek, wayang purwa kadar popüler değildir ama biçim ve görüntü olarak oldukça sanatsaldır. Endonezya'da bulunan tek üç boyutlu tahta kukla biçimidir ve pek çok açıdan wayang purwa'dan etkilendiği açıktır. Java'nın batı bölgelerinde yapılır ve özellikle Java'ya İslamiyet'in girişiyle bağlantılıdır. Bu'yüzden repertuar, İslam inancının yayılması için zemin hazırlayan Prens Menak'ın seferleriyle ilgilidir.

5- Wayang beber, sahnelerin kumaş parçalarına ya da kağıda çizilip hikaye anlatılırken iki çubuğa sarılı olarak gösterildiği çok eski- hatta belki de en eski- wayang biçimidir. Kullanılan temalar wayang gedog'unkilerden alınmıştır. Japon makemonon'una benzeyen bu wayang türü de artık neredeyse yok olmak üzeredir. Bu tür taslak boyamaya benzer bir şey eski Hintliler tarafından yamapata olarak biliniyordu”¹³¹.

¹³⁰ And, a.g.e.,180 s.

¹³¹ Tilakasiri, a.g.e., 82 s.

Farklı bölgelerdeki oynaticılar, yassı deri kuklalar, yuvarlak ahşap kuklalar, boyanmış perdeler ve oyuncu gibi farklı anlatım araçları ile farklı öykü döngüleri kullanmaktadırlar. Wayang oyunlarının adları da bu değişikliklere göre biçimlenmekte; bu sebeple de yüzlerce wayang biçimi söz konusu olmaktadır¹³².

Endonezya'da, gölge oyunu oldukça erken bir döneme dayanmaktadır; nitekim Cava'da bulunmuş, üzerindeki yazıtlarda gölge tiyatrosundan bahsedilmiş, M.S. 840 ile 907'ye tarihlenen saray eğlencelerini anlatan iki bakır plaka buna kanıt niteliğindedir¹³³. 840 tarihli plakada, içlerinde, müzisyenler, soytarılar ve olasılıkla wayang oynaticılarının bulunduğu altı çeşit gösteri grubundan; 907 tarihli plakada ise, dans, mawajang, epik anlatılar ve gölge oyunu olabilecek bir gösteriden bahsedilmektedir¹³⁴. Gölge oyununun Cava'da 11. ve 12. yüzyıllarda oynandığı da çeşitli yollardan belgelenmiştir. O zamanlar *Dalang* adı verilen oynatıcı tek parça tasvirleri oynatarak, çeşitli çalgıların eşliğinde öyküyü anlatmıştır. Wayang bu dönemde özellikle sarayda oynanmıştır¹³⁵.

Java'da *wayang purwa* adlı gölge oyununun temel kaynağı, Java klasik şiir dili olan Kawi dilinde yazılmış, Hint *Mahabbarata'sına* dayanan *Brata Yudha* destanıdır. Başka bir Kawi kompozisyonu olan ve *Ramayana'ya* dayanan, Rama'nın Java dilindeki versiyonu, özellikle Bali adasında gölge oyununda kullanılan önemli bir metindir¹³⁶.

Gaj Hazeu Cava'daki gölge oyunu, tavsiye ve yardım almak için ataların ruhlarının hayata gölgeler şeklinde geri getirildiği, yerli animistik atalara tapınma geleneğine dayandırmaktadır. Tarih öncesi Cava'da, kuklaların ölmüş ataları temsil ettiğine inanılmaktadır. Cava gölge oyununun Hindistan gölge oyunundan etkilendiğine dair tezler de söz konusudur. Bunun sebebi Cava gölge oyununun milattan sonraki yüzyıllarda Hint kültüründen pek çok unsuru alıp asimile etmesidir.

¹³² Brandon, a.g.e., 139 s.

¹³³ Chen, a.g.e., 41 s.

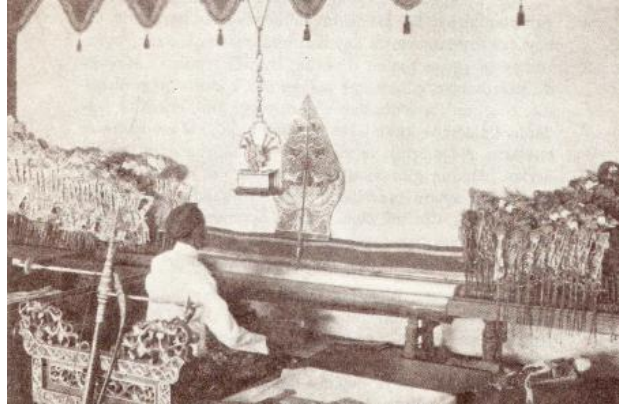
¹³⁴ James R. BRANDON, Pandam GURITNO, Roger A. LONG, **On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays**, University of Hawaii Press, Hawaii, 1993, 2 s.

¹³⁵ And, a.g.e., 180 s.

¹³⁶ Tilakasiri, a.g.e., 27 s.

Bir çok wayang karakterinin kaynağı Hint destanlarına dayanmaktadır ve Hin Sanskrit dramasından vidusaka soytarı figürü wayangdaki semar ile benzeşmektedir¹³⁷.

İtibarlılık, heyecan vericilik, büyüleyicilik, anlamlılık, dikkat çekicilik, nüktedanlık, güzel söz söyleme v.b. gölge oyununun estetik değerini oluşturmaktadır. Zaman geçtikçe bu estetik nitelikler kimi dalanglarca unutulmaktadır¹³⁸. Bugün, geleneksel Java gölge kuklalarının, *wayang kulit*'in, görülebileceği merkez Java'daki Jogjakarta'dır. Jogjakarta, birkaç mil ötesinde olan Surakarta ile beraber Java' da ülkenin sanatsal ve kültürel geleneklerinin teşvik edilerek bugüne kadar geliştirildiği iki önemli merkezdir. Bu iki şehirde çok gelişmiş bir kukla tekniği görülmekte aynı zamanda ülkenin kültürel mirası; ressamları, müzisyenleri, dansçıları ve yazarları da bulunmaktadır. Tüm bu farklı dallarda çalışan sanatçılar kuklacılığın gelişmesinde etkili olmaktadır. Yeni bir biçim ortaya koyarak hayvan figürleri yapan bir ressam *wayang kanjil* (fabllara dayanan gölge oyunu) türünün gelişmesine sebep olmuştur¹³⁹. Modern seyirciyi daha çok çekebilmek için wayang kulit, fiziksel eşek şakası ve hüner gösterileri yapan soytarı karakterleriyle komik sahneler vurgulanmıştır¹⁴⁰.



Resim 36. 1934'te Surakarta'da bir wayang kulit oyunu (Metin And Arşivi)

¹³⁷ Brandon, ve diğerleri, **a.g.e.**, 4 s.

¹³⁸ Laurie Jo SEARS, **Shadows of Empire: Colonial Discourse and Javanese Tales**, Duke University Press, North Carolina, 1994, 268 s.

¹³⁹ Tilakasiri, **a.g.e.**, 84 s.

¹⁴⁰ Osnes, **a.g.e.**, 363 s.

1.1.3.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri

Tasvirler bugünkü biçimlerini 13. ile 17. yüzyıllar arasında almıştır. Önce renk ve yaldız sürülmüş sonra giysiler ayrıntılı gösterilmiştir, tasvirlerin boyları büyümüş, tasvirin içi delikler, oymalarla işlenmiştir. Birçok hayvan tasvirleri ve yeni canavar tipleri (*rasaksa* ya da *buto*) yaratılmıştır. Söylenceye göre oynayan kolun eklenmesi 1630'da Orta Cava'da Mataram sarayında gerçekleşmiştir. 18. yüzyılda ortalama bir takımında dört yüz kadar tasvir bulunmaktadır. 19. yüzyılda tasvirlerin boyu, biçimleri ve renkleri, önemli tipleri kesinleşmiştir. Kimi terimler çok eskidir ve *kelir*, perde, *chempalu* ses etmeni için tahta şakşak, *belenchong* hindistan cevizi yağı lambası anlamlarına gelmektedir¹⁴¹.



Resim 37. Gamelan orkestrası



Resim 38. Gamelan enstrümanları

'Çekiç' anlamına gelen gamelden türeyen gamelan sözcüğünün de ifade ettiği gibi müzikte perküsyon ağırlıklı olarak yer almaktadır. *Gamelan* müziği Javalıların çeşitli dans biçimlerinde görülen güçlü ritim duygusunu da yansıtmaktadır¹⁴². Wayang kulit gösterilerinde müzik yapan Gamelan orkestrası, asılı birkaç büyük gong, asılı beş orta boy gong(kempul), bir tersine çevrilmiş bronz kase (ketuk), bir ya da iki tersine çevrilmiş kase seti(bonang), üç ya da daha fazla ksilofon veya ağır bronz çubuklar (saron), yankı tüpleri üzerine monte edilmiş ince bronz tuşlardan oluşan ksilofon(gender), tahta tuşları olan bir ksilofon (gambang), birkaç ikili elle çalınan davul (kendang), bir flüt (suling), 30-40 telli kanun benzeri bir

¹⁴¹ And, a.g.e.,180 s.

¹⁴² Tilakasiri, a.g.e., 85-87 s.

çalğı(tjelempung) ve kemandan (rebab) oluşmaktadır¹⁴³. Bronz perküsyon takımından oluşan Gamelan orkestrasında erkek ve kadın şarkıcılar da bulunur, bu şarkıcılar metalik seslerle ritmik bir müzik yaratan enstrümanlara eşlik etmektedirler¹⁴⁴.

Wayang Kulit temsillerinde yüz elli değişik ezgi kullanılmaktadır. Kiminin özel işlevleri olup, örneğin *Sampak* bir kavga sahnesini, *Ajak-ajak* perdeden ayrılan bir kişiyi canlandırmaktadır. Temsil boyunca bu işlevi tekrarlandığından seyirciler, çocuklar bile bunları tanımaktadır. Ayrıca ilk sahnedeki karakter tanrı Şiva *Kawit* ezgisi, başkarakter Krişna için *Krawitan* çalınmaktadır¹⁴⁵. Bu bağlamda Karagözdeki her tipin kendi ezgisiyle perdeye gelmesine benzer burada sahnelerin duygusuna göre ezgiler vardır. Gösterinin ilk üçte birlik diliminde müzik yükselen gerginliği ifade etmektedir. İkinci kısımda huzurlu bir duygu veren müzik, son bölümde, aksiyon ve heyecanı arttırmaktadır¹⁴⁶.

Tasvirlerin yapımında birden çok sanatçı çalışabilmektedir. Tasvirin yapımında geleneğin sıkı kurallarından ayrılmayan bu sanatçılardan ilki genellikle su sığırı ya da mandadan alınan deriyi hazırlamaktadır. İkinci sanatçı *penatah'dır*. Bu deriyi kesip biçip, deliklerini delmektedir. Üçüncüsü tasvirlere altın yıldız sürmekte; bir sonuncusu da, bu tasviri sopalarını destek çubuğunu yerleştirerek işi tamamlamaktadır. *Penjungging* ise tasvirin boyasını, kesin görünüşünü sağlayan sanatçıdır. Deri işlenmeden önce bir çerçeveye gerilerek güneşte kurutulmakta; ardından tüyler kazınıp, suya sokulduktan sonra yeniden güneşte kurutulmaktadır. Üstü cilalanıp, pürtükleri giderilerek, istenen kalınlık elde edilmektedir. *Penatah* da bu deriyi keser, iç delikleri ve oymaları yapmaktadır. Bu delme için sayısı onbeş ile otuz arasında sivri uçlu küskü ve bıçaklar kullanılmaktadır. Deriyi tahta bir kütük üzerine yerleştirip, tahta bir tokmakla bu küskü ve bıçakların üstüne vurarak bu delikleri ve oymaları yapmaktadır. Elde edilen sonuç ince bir dantel gibi işlenmiş deri bir tasvirdir. Eklem yerleri küçük kemik eksenlerle ya da bitki lifleriyle

¹⁴³ Brandon ve diğerleri, **a.g.e.**, 51 s.

¹⁴⁴ Henry Spiller, **Gamelan: The Traditional Sounds of Indonesia**, ABC-CLIO Inc., California, 2004, 102 s.

¹⁴⁵ And, **a.g.e.**, 189 s.

¹⁴⁶ Spiller, **a.g.e.**, 101 s.

tutturulmaktadır. Gerek destek çubuğu, gerek oynatma çubukları boynuzdan yapılmakta, bunlar da kendi başlarına işçiliği gerektirmektedir. Boynuz istenilen uzunlukta kesilip, inceltilerek, destek çubuğu için ayrılan sıcakta ısıtılarak biçim verilmektedir. Oynatma çubukları ise bitki lifleri ile tasvirin ellerinin içine takılmaktadır. Tutma yerleri daha kalın bir biçimde bırakılmaktadır¹⁴⁷. Deriden kesilen ve boyanan kuklaların kimi kısımları kalın kimi kısımları ince yapılmaktadır. Büyük figürler için kalın, küçük figürler için ince deri tercih edilmektedir. Dalangın kuklaları rahat oynatabilmesi için ayak kısmında derinin daha kalın, omuzlarda ise ince olması gerekmektedir. Bu kuklanın büyüklüğüne göre kuklanın gereksiz yere ağır olmasının önüne geçerek dalangın oynatırken kuklanın dengesini kolay sağlamasına olanak tanımaktadır¹⁴⁸.

Sembolik ve süs amaçlı deri tasvirler yapılırken, süsleyici çizgiler ve dekoratif motifler kesilmektedir. Oldukça stilize olmalarına rağmen, deri tasvirlerin hepsi birbirine benziyor gibi görünseler de farklılıklar içermektedirler. *Wayang* sanatının estetik değeri; deri tasvirlerin perdede beliren delikli silüetlerinin canlı gibi yaptıkları dramatik hareketlerinin yanı sıra büyük ölçüde biçim ve görünüşlerindeki evrensel güzelliğe dayanmaktadır¹⁴⁹.

Dekor tasvirleri yoktur, yalnız hayvan, kuş, silah ve orduyu gösteren tasvirler bulunur. Karagöz'deki göstermelike benzeyen ve Malezya ya da Bali gibi diğer Asya ülkelerinde de görülen *gunungan* ya da *kayon* adlı bir göstermelik bulunmaktadır¹⁵⁰. *Gunungan* ya da *kayon*, gösterinin başlangıcında, bitiminde ve bazı ara bölümlerinde çıkarılan süsleme şeklinde yapılmış stilize bir figürdür. Bu figür, sahne değişimlerini haber vermek için de kullanılmakta ve sahne dekorlarının değişme sebebini açıklamaktadır. *Gunungan* kelimesi 'dağ' ya da 'tahta' anlamına gelmekte ve bu figür konik bir dağa ya da bir ağacın tepesine benzemektedir. Figürün üzerindeki süslemeler; çiçekler, kuşlar, hayvanlar, muhafızlar ve devler, çeşitli kavramları sembolize ederek büyüsül gücü ortaya koymaktadır. Sahnenin çeşitli bölümleri de

¹⁴⁷ And, a.g.e.,187-188 s.

¹⁴⁸ Alit VELDHUISEN-DJAJASOEBRATA, **Shadow Theatre in Java**, Pepin Press, Rotterdam, 1999, 34 s.

¹⁴⁹ Tilakasiri, a.g.e., 91 s.

¹⁵⁰ And, a.g.e.,188 s.

evrenin mistik biçimlenişi olarak düşünülmektedir. Dolayısıyla; perde gökyüzünü, muz ağacı dünyayı, kuklalar insanları ve bunlara bağlı olarak dalang tanrısını sembolize etmektedir. Ortadaki uzun beyaz kumaş, kenarlarında sıralanmış çeşitli büyüklüklerde kuklalarla, evrenin ve içindeki mikro-kozmik biçiminin bir tasviri olarak bile düşünülebilmektedir.¹⁵¹



Resim 39. Kayon ya da gunungan-hayat ağacı (Laurie Jo Sears Arşivi)

Tasvirlerin yalnız kollarının dirsek yukarı ve dirsek aşağı kesimleri oynamaktadır. Semar ve Togog'un ise hem kolları hem de alt çeneleri hareket etmektedir. Oynatma çubukları hep düşeydir, hiç bir zaman tasvire dik açıda yapılmamaktadır. Tasvir perdede hareketsiz kalacak, ya da yalnız kolları oynayacaksa, destek çubuğu muz kütüğüne saplanmaktadır¹⁵².

Cava tasvirlerinin boylan en küçüğü 23 cm en büyüğü ise 1 metreyi bulur. Yüceltilen kahraman hep dengeli, öz denetimli, sabırlı ve alçak gönüllü bir kişidir. Öteki erdemi ise hasmına karşı üstün olsa da üstün gibi davranmamasıdır. Bu erdemli davranışları sonunda onu başarıya ulaştırmaktadır. Kahramanın duruşu, görünümü, gözlerinin burnunun, gövdesinin biçimi gibi belirtilerden kahramanın temel yapısı ortaya çıkmaktadır. İşlevi ve orunu giysileri, süsleri ile belli olmaktadır. Yüz ve

¹⁵¹ Tilakasiri, **a.g.e.**, 90-91 s.

¹⁵² And, **a.g.e.**, 188 s.

özellikle gözler ve burun çok anlamlı olup; göz ve burun için en azından 13 biçim söz konusudur. Temel olarak, liyepan, kedelen ve telengan olarak adlandırılan üç çeşit kahraman söz konusudur. *Liyepan* (gözleri yarı kapanık) en iyi en soylu, küçük ve zayıf; *kedelen* (gözleri fasulye tanesi gibidir), bedeni, ölçüleri oranlı, orta boyda; *telengan ise* (yuvarlak gözlü göz bebekleri görünen) kaba, fizik bakımından güçlü, iri ve uzun boylu bir karakterdir¹⁵³.

Bir karakterin farklı ruh durumlarını gösteren tasvirlerden her biri olan wandalarda, boyut ve kalınlık, omuzların ve başın eğimi ve yüzdeki ifadelerin kesimi çok önem kazanmaktadır. Eğik başlı adanmış, yukarıya doğru saldırgan, düz iki ruh durumunun arasını göstermektedir. Kreshna kızgın olduğunda, o duygunun wandasında başını yukarda, çenesini küçük, omuzları arkaya yatık ve gövdesi biraz daha küçük gösterilmektedir. İki Semar wandasında beden büyüklükleri, yüz yapıları ve renkleri farklıdır. Dunuk (dolgun) denilen altın wandada (Resim 44), göbekli gülen ve memnun bir Semar görülmekte, bu tasvir sakin sahnelerde kullanılmaktadır. Mega (bulut) denilen siyah wandada (Resim45) daha gergin bir yüz ve küçük gövde ile Semarı daha kızgın olarak göstermektedir. Bütün olarak bakıldığında pek çok karaktere sahip wayang kulit oyunlarında, her karakterin yaş, ruh durumu ve karakter özellikleri doğrultusunda farklı wandaları ile bir dalangın zengin bir kukla takımı bulunmaktadır¹⁵⁴. Kahramanın karakter gelişimine işaret etmek için aynı figür değişik yüz renkleriyle perdeye çıkarılabilmektedir.

Tasvirlerin yüz renkleri altın yaldız, beyaz, siyah ve ya kırmızıya boyanmaktadır. Kırmızı çoğunlukla sert ve kuvvetli tiplerle ya da devler ve şeytanlar gibi hayvani bir güce sahip olanlarla ilişkilendirilmekte; siyah arzuları kontrol altına alınmış ve ruhsal olarak gelişmiş, disiplinli, soğukkanlı bir kişiliği yansıtmaktadır. Beyaz yüzlü figürler de ciddiyeti ve inceliği öne çıkarmaktadır¹⁵⁵.

¹⁵³ y.a.g.e.,182 s.

¹⁵⁴Brandon ve diğerleri, a.g.e., 51 s.

¹⁵⁵ Tilakasiri, a.g.e.,95 s.



Resim 40. Ardjuna



Resim 41. Salja



Resim 42. Bima



Resim 43. Ardjuna'nın kıyafetindeki çiçek motifleri



Resim 44. Semar-Altın Görünüm(wanda)



Resim 45. Semar-Siyah görünüm(wanda)

Renkler, karakterlerin duygusal durumlarını gösteren önemli işaretlerdir. Yalnızca yüzü ya da hem yüzü hem de gövdesi altın renkli olan wanda, sakin ve asaletli bir karakteri; siyah ise kızgın ve güçlü bir ruh durumuna işaret etmektedir. Kırmızı fırtınalı, büyük öfke ve şiddeti ifade etmektedir, Salja adlı karakterin de genellikle görünen wandası kırmızı yüzlü, sınırlı bir figürdür (Resim 41). Beyaz ise gençlik ve masumiyetin ifadesidir. Wandaların ifade ettiği ruhsal durumlar renkle olduğu kadar biçimlerde de görülmektedir¹⁵⁶.

Giysilerde özellikle baş düzeni karakterleri ayırmada önemli bir özelliktir. Kanat biçiminde baş süsü(*praba*) kralları göstermektedir¹⁵⁷. Saç şekli ve başlık, ziynetler ya da ziynet olmayışı ve kostüm biçimi, bu figürlerin biçimlendirilişinde birinin ötekinden ayırt edilebilmesini amaçlayan özelliklerdir. *Wayang* sanatında insan karakteri, burnun eğikliğinin yanı sıra kafanın dikliğiyle de biçimlendirilmektedir. Kafa ne kadar eğikse, karakter o kadar alçak gönüllü olarak kabul edilmektedir. Değişik pozisyon ve şekillerdeki eller, karakterin ruhsal halini ve mizacını vurgulamakta; gözler bile tanıtılan kişinin tipini göstermede büyük bir rol oynamaktadır¹⁵⁸.

*“Lijepan-küçük, incelmış, alçak gönüllü davranan kontrollü bir karakterdir(Judistira, Ardjura, Irawan, Sumbadra, Surtikanti)
Lanjapan-küçük, incelmış, ancak etkin ve saldırgan bir karakterdir(Karna, Srikandi, Kresna)
Kedelen-ağırbaşlı, orta boyutlu şiddetli öfkesi ve aceleci bir karakterdir(Baladewa, Salja, Setyaki)
Gagah-büyük, doğrudan tavırlı erkeksi bir karakterdir(Bima, Durjudana, Bajū, Gatutkatja)
Gusen-orta ya da büyük, diş etleri gözükən, kaba tavırlı ve şiddet gösteren bir karakterdir(Dursasana, Kartamarma, Tjakil)
Raseksa- kaba görünüşlü, düşüncesiz davranan, insan olmayan bir devdir, tavırları son derece kaba bir karakterdir.(Barandjana, Terong, Pragalba)”¹⁵⁹.*

Gölge oyununda *Bima*, büyük bir cesarete ve korkusuz bir ruha sahip bir adamı belirtir (Resim 42). Burnu ve güçlü kasları onu bir bakışta insanüstü bir güce sahip olan zalim bir tip olarak damgalar. Devletleri yenerek, kötülüğe karşı savaşmaktadır¹⁶⁰. Oyunda şiddetli bir savaş sırasında Bima siyah bir kukla ile temsil

¹⁵⁶ Brandon ve diğerleri, **a.g.e.**, 50 s.

¹⁵⁷ And, **a.g.e.**,182 s.

¹⁵⁸ Brandon ve diğerleri, **a.g.e.**, 94 s.

¹⁵⁹ **y.a.g.e.**, 49 s.

¹⁶⁰ Tilakasiri, **a.g.e.**,92 s.

edilmekte ya da sakin bir final sahnesinde altın bir kukla ile perdeye gelmektedir¹⁶¹. Dolayısıyla figürün yalnızca karakteri ve sosyal konumu değil duygusal durumu da kuklanın tasarımına yansımaktadır.

Bima'nın kardeşi, *Raden Pamada* ya da *Arjuna* (Resim 40), onunla açık bir biçimde tezat özellikler taşımakta ve çizilmiş en hoş karakter olarak değerlendirilmektedir. Şekli ve ince uzun vücudu, bir bakışta koyu bir ten ve altın bir vücutla ideal oranlardaki yakışıklı bir adamı göstermektedir. Erkeksi özelliklere sahip büyük gözlü *Bima'nın* tersine, *Arjuna'nın* badem şeklindeki gözü ve zengin saç biçimi onu hislere hitap eden kadınımsı bir görünüşe sokar, ama küçük bir yüzüğün dışında hiçbir ziynet eşyası takmamaktadır¹⁶².

Krallığını yöneten kral Kreshna, 'Kara Kreshna' diye anılmakta; teni, kanı ve kemikleri abanozun rengi siyah olarak tasvir edilmiş dolayısıyla da bu renge boyanmaktadır¹⁶³. Dwarawati hükümdarı *Kresna* (Krishna), Pandawa ordusunun başkumandanı, *Arjuna'nın* cesur dostudur, ama dürüst yollardan amacına ulaşamayınca kötü yollara başvurmadan kendini alamayan bir karakterdir. Başındaki taçla krala yakışır bir görüntüde; profilden soyluluğuna işaret eden küçük burnu ve dik başıyla genel hali ve davranışı, kendine güven ve asaletle dolu bir kahramanı göstermektedir¹⁶⁴. Tüm bu karakter özellikleri dolayısıyla da kızgın ve güçlü bir ruh durumuna işaret eden siyah Kreshna'nın rengidir¹⁶⁵.

Uzun bir gösteride zorunlu olarak yer alması gereken mizahi ve komik rahatlama öğeleri, Java gölge tiyatrosunun çok belirgin bir özelliğini oluşturmaktadır. Üç sabit karakter, Semar, yaramaz Gareng ve hantal Petruk ve gruba sonradan eklenen görünüşte Semar'a benzeyen Bagang'tur. Bunlar *Arjuna'nın* ya da oğlu *Abhimanyu'nun* sadık hizmetkarlarıdır¹⁶⁶. Kimi yoruma göre Semar ve oğulları Hindu tanrıları ve yarı tanrıları destanların etkisiyle oyunlara girince onların

¹⁶¹ Brandon ve diğerleri, **a.g.s.**, 50 s.

¹⁶² Tilakasiri, **a.g.e.**, 92 s.

¹⁶³ Brandon ve diğerleri, **a.g.s.**, 15 s.

¹⁶⁴ Tilakasiri, **a.g.e.**, 93 s.

¹⁶⁵ Brandon ve diğerleri, **a.g.s.**, 15 s.

¹⁶⁶ Tilakasiri, **a.g.e.**, 93 s.

hizmetine girmiş eski Endonezya tanrılarıdır. Kimi yoruma göre ise *panakawan* da denilen bu tipler halkı temsil etmektedirler¹⁶⁷. Semar ve oğullarından başka ahmak bir kabadayı da Bunun adı Sarawita'dır. Bir de aldatici, döneke, hilebaz ve korkak Togog soytarılarının içine sayılabilmektedir¹⁶⁸. Tüm bu özellikleri ile bu tiplerin tasvirleri de komik özelliklerini vurgulamak üzere avartılı yapılmıştır. Özellikle Semar kocaman göbekli, kısa ve yuvarlak burunlu olarak stilize edilmiştir (Resim 45).

Diğer karakterlerden bir kral üç katmanlı bir taç ya da omuzlarının üstünde praba denilen taht benzeri bir aksesuar takmaktadır. Tanrılar, ayakkabı, ceket giymekte ve slendang denilen bir atkı takmaktadır. Pek çok farklı saç biçimi söz konusudur. Genç bir tipin saçları omuzlara dökülmüş biçimde, incelmış bir tipin saçları yukarı doğru muhafazakâr bir topuz(gelung keling) biçiminde, Ardjuna'nın saçı karidesin kuyruğu (supit urang) denilen bir biçimde kıvrılarak arkasında toplanmıştır. İncelmış bir karakter yuvarlak etek, daha enerjik ve kuvvetli bir figür içine kıvrılmış eteğin altına ipek pantolon giymektedir. Pek çok figür kol bandı, kolye, halhal ve küpe takmaktadır. İncelmış karakterler ya hiç takmamakta yada çok azını üstlerinde taşımaktadırlar. Bima büyük ve kıvrıcık saç biçiminden ve düşmanlarını parçaladığı ellerindeki büyük pençelerden tanınabilmektedir. Anoman ve Baju da büyük pençelere sahiplerdir. Kuklalar üzerindeki, papağan tüyleri çiçek motifleri, yılan ve açık ağızlı garuda gibi çok kullanılan kimi desenler yalnızca süsleme işlevi görmekte karakteri tanımlamak için bir işlevi olmamaktadır¹⁶⁹.

Wayang Kulit oyununda büyük bir sahnenin orta kısım beyaz bir perdeyle kapatılmakta; seyirciler bu perdenin iki yanına oturmaktadırlar. Orta halli bir Javalının evi, bu düzenlemeye uygun bir biçimde yapılmıştır ve bu yüzden *wayang* oyunu için uygun bir mekan oluşturmaktadır. pringgitan'a verilen ad, içerdeki odalarla erkek misafirlerin kabul edildiği pendapa ya da ön veranda arasındaki ayırım Cava dilinde kukla yeri anlamına gelmektedir. Gelenek, bir tarafta oturan erkeklerin *dalang* tarafından oynatılan kuklaların kendilerini görmesini, diğer tarafta oturan

¹⁶⁷ And, **a.g.e.**,184 s.

¹⁶⁸ Dina Sherzer, Joel Sherzer, **Humor and Comedy in Puppetry**, Bowling Green State University Popular Press,1987, 67 s.

¹⁶⁹Brandon ve diğerleri, **a.g.e.**, 49 s.

kadınların ise sadece o tarafa yansıyan gölgeleri görmesini buyursa da, bu geleneğe artık kati bir biçimde uyulmamaktadır. Gösterinin çok fazla seyircisi vardır, toplumun yüksek tabakası bile gecedan Pazar sabahının ilk saatlerine kadar *wayang* oyununu izlemek için oturmaktadır¹⁷⁰.

3 metreye bir buçuk metre boyutlarındaki perde, tahta ya da bambu bir çerçeveye gerilmiştir ve çerçeve yerden altmış santim yüksekliktedir. Perdenin ortasında ve yukarısında dalang ile perde arasında bir lamba asılmıştır. Önceleri bu lamba prinçten ve söylence kuşu Garuda biçiminde yapılmış; lambada bitkisel yağ yakılmıştır. Perdenin dibinde iki kalın muz ağacı kütüğü bulunmaktadır. Bu kütüklerin biri uzun olup çerçevenin iki ucuna kadar uzanmaktadır. *Dalang* buna tasvirlerin destek çubuğunu saplamaktadır. Giriş bölümü başlamadan önce *dalang* 50-60tane tasvir çıkarıp muz ağacından yapılmış buoluğun iki kenarına tutturmaktadır. İkinci kütüğe ise daha az önemli tasvirleri, ayrıca perdeden kaldırıp da kullanmayacağı tasvirleri saplamaktadır. *Dalang* yere bağdaş kurarak oturup, soluna tasvirlerin sandığını almaktadır. Bu sandığın yanına yassı bir boynuz ya da maden parçası asılıdır ki dalang sağ ayağı ile bunu takırdatarak savaşılar için gürültü efekti sağlamaktadır. Sağında ise tasvir sandığının kapağı bulunmakta, bunun içine temsilde kullanacağı tasvirleri koymaktadır¹⁷¹.

Dalang'ın 40 ile 60 karaktere kadar değişen kuklaların her biri için farklılıkları ayırt edilebilir ses tonlaması yapabilecek yetenekte olması gerekmektedir. Belli karakterler için olması gereken belirli ses kalıpları söz konusudur. Durjudana, Bima ve Ardjuna gibi karakterler genellikle tek ton ile konuşmaktadır, bu sebeple dalangın sesi onların konuşurken son derece nettir. Kolay heyecanlanır yapıda olan Kanga ya da Durasana gibi figürlerde ise sesi, herhangi bir enstrumandan ton almaksızın bir iki oktav arasında sürekli yükselip ve alçalmaktadır¹⁷².

¹⁷⁰ Tilakasiri, **a.g.e.**, 85-87 s.

¹⁷¹ And, **a.g.e.**, 189 s.

¹⁷² Brandon ve diğerleri, **a.g.e.**, 62 s.

Dalang Bir yerden ötekine gidip temsiller veren gezici bir oyuncu aynı zamanda yaratma ustalığı ve becerisi olan, bilge, saygı uyandıran bir kişi olarak bilinmektedir¹⁷³. Gölge oyununda geçen hikayeyi anlatırken dizeleri Java dilinde ezberden okumakta, aniden şarkıya geçerek hikayeye ve anlatıma şarkı söyleme biçimi katarak, kuklaları oynatırken çoğunlukla iki elini de aynı anda kullanmaktadır. Dalang, sıkı eğitim ve sanatına adanmışlıkla gece boyu süren gösteride gücünü yitirmeden eşsiz bir oyunculuk göstermektedir¹⁷⁴.

Oynatılan hikaye üç bölümlü insan yaşamı döngüsünü simgeler. İlki gençlik, ikinci bölümü orta yaş, üçüncüsü de yaşlılıktır. Ayrıca gene daha önce belirtildiği gibi iyilikle kötülük arasındaki çatışmayı da verir: Sağ *wayang tengen*, soldaki *wayang kiwa* arasında. Ayrıca insanın iç çatışmasını da simgelediğine inanılır. *Wayang kulit*'te ayrıca gizemcilikle ilgili anlamlarda bulunur. Bunlarda *Bima Suchi* (Arınmış Bima)'da kahraman Pandawa kardeşlerin ikincisi Bima yaşam suyunu aramaktadır; bu kendi kimliğini arama, özdeşleşmede varlık birliği, (*vahdet-i vücud*) olarak yorumlanmıştır¹⁷⁵.

Gölge tiyatrosunun estetik değeri, saygınlık, heyecan, büyü, anlamlılık, dikkat, nükte, konuşma sanatı ve bunun gibi kavramlardan oluşmaktadır. Gölge tiyatrosunun bu estetik kavramları bugün pek çok dalang tarafından unutulmuştur. Bugün daha çok işlenen güldürü, aksiyon gibi ruhani yaşama katkısı olmayan şeyler oyunlara konu olmaktadır ki bu yalnızca beğenisi sığ seyirciye hitap etmektedir¹⁷⁶. Ancak figürler bakımından geleneksel biçimler eşsiz değerini korumaktadır.

Eski çağlarda bir halk tiyatrosu olan wayang kulit, 16. yüzyılda İslam döneminde hem halk hem saray tiyatrosu olmuş, saray tiyatrosu olarak en üstün sanat düzeyine ulaşmıştı. 20. yüzyılın başında ise dünyaca en karmaşık ve gelişkin tiyatro türü olarak kendini kabul ettirmiştir. *Wayang kulit* yığınların tiyatrosu olmuş; her yaştan insana seslenmiş, bu nedenle de Cava toplumsal yaşamında ve gelişmesinde

¹⁷³ And, a.g.e.,187-188 s.

¹⁷⁴ Tilakasiri, a.g.e., 85-87 s.

¹⁷⁵ And, a.g.e.,180 s.

¹⁷⁶ Sears, a.g.e., 268 s.

önemli yeri olan önemli bir kitle iletişim aracıdır. Hükümetler *wayang'ı* halkı bilinçleştirmek ve eğitmek için kullanmaktadır. Söz gelimi aile planlaması ve doğum kontrolü halka güldürü sahnelerinde anlatılmaktadır. Okuma yazma seferberliğine de yardımcı olmaktadır. Semar ve üç oğlu, Gareng, Petruk ve Bagong oyun sırasında bu konuda halkı aydınlatmaktadırlar.¹⁷⁷ Endonezya' da her bölgenin kendi geleneksel kültürel yapısına has çeşitli biçim ve teknikleri söz konusudur. Ancak bu türler kendi haline bırakılmak yerine, kuklacılık resmi olarak tanınarak devlet korumasına girmiştir ve teşvik edilmektedir¹⁷⁸. 1990'larda öykülerin kaynakları Cava'dan Endonezya'ya taşınmış, şiirden çok romantik dramlar ve romanlara temellenmiş, stilize edilmiş kuklalar ise popüler çizgi romanlardaki süper kahramanlara dönüşmeye başlamıştır¹⁷⁹. Bu bağlamda gölge oyununun geleneksel ve ruhani değerini, değişen dünyanın teknolojilerine karşı kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Geleneksel kuklacılığın korunması için radyo yayınları da kullanılmaktadır. Endonezya' da, bu sanatın insanlara ulaşması ve devamlılığı için, önemli radyo istasyonları, en az ayda bir kez anlaşma yapılan *dalangları* ve her stüdyoda mutlaka bulunan gamelan orkestrasını bir araya getirerek, canlı *wayang kulit* yayını yapmaktadırlar¹⁸⁰.

1.1.4. Tayvan'da Gölge Oyunu

Güney Çin denizinde, Çin kıyılarına 90 mil uzaklıkta 19 milyon nüfuslu bir ada ülkesi olan Tayvan, 1600'lü yıllarda Çin kontrolüne girmiş ve 1895'te Japonya'nın Sino-Japon savaşından sonra kontrolü ele geçirmesine kadar Çin'in bir parçası olarak görülmüştür. II. Dünya Savaşından sonra Çin, tekrar Tayvan'ın kontrolünü ele geçirmiştir. En etkin yerel tiyatro biçimi olan Gozai Xi'nin Çin'deki Beijing Opera ile benzerlik göstermesi gibi yüzyıllar süren kültürel etkileşim sonucu

¹⁷⁷ And, **a.g.e.**, 184 s.

¹⁷⁸ Tilakasiri, **a.g.e.**, 83 s.

¹⁷⁹ Sears, **a.g.e.**, 31 s.

¹⁸⁰ Tilakasiri, **a.g.e.**, 85 s.

Tayvan gölge oyunu biçimi de Çin gölge oyununa kimi yönlerden benzerlik göstermektedir¹⁸¹.

Metin And, Tokyo'da katılmış olduğu Uluslararası Asya Gölge Oyunu Seminer'inde Waseda Üniversitesi öğretim üyelerinden Miyao Jiryō'nun Tayvan gölge oyunu üzerine okuduğu bir bildiri ve paylaştığı renkli bir gölge oyunu filminden, Tayvan'daki gölge oyununun Kıta Çin'inden oldukça değişik olduğunu; ayrıca oynatma tekniğinden Karagöz'e çok benzediği izlenimini aldığını vurgulamıştır¹⁸².

Piet Van der Loon'un 1979 tarihli araştırmasında Chang'ın 1982 yılına ait araştırmasında belirttikleri gibi Tayvan gölge tiyatrosu, bu nesli tükenmiş gösteri sanatının başladığı Çin'de Fujian'daki Zhanzhou ya da Guangdong'dan kaynak almıştır¹⁸³.

1.1.4.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri

Gölge figürlerinin, oynatma yöntemleri ve oyun repertuarları açısından, her ne kadar yüzyıllar öncesinden ortak köklere sahip olsalar da, zaman içinde değişim göstermişlerdir. Tayvan oyunları, sivil ve askeri olanlarla konularını destanlardan alanların yanında, yine Çin geleneklerine de benzeyen konulara sahiptir¹⁸⁴.

Tayvan gölge oyunu daha çok köylerde ve kasabalarda gösterilmektedir. Tayvan gölge oyunu yalnız Başkent Taipei'den trenle altı saat uzaklıkta ve güneydeki Kao Hsiung'da yaşamaktadır. Tek temsil veren topluluk da Kao-hsiung'da bulunan Tung Hua (Doğu Çin) topluluğu olup; Chang Tehcheng'in yönetimindeki Tung Hua adada ilk gölge oyunu topluluğudur ve 300 yıllık bir geçmişe sahiptir. Topluluk söylentiye göre, 1661'de Hollandalıları kovan Cheng (Koxigan) ordularının hemen ardından gelmiştir. Nitekim Taiwan gölge oyunu, Taiwan'a Kıta Çin'inde en yakın

¹⁸¹ Brandon, **a.g.e.**, 230 s.

¹⁸² And, **a.g.e.**, 173 s.

¹⁸³ Chen, **a.g.e.**, 232 s.

¹⁸⁴ Chen, **a.g.e.**, 233 s.

olan Fukien bölgesindeki Chanchow'daki gölge oyununa benzemektedir¹⁸⁵. Qing Hanedanı zamanında **Tanruların Üniforması** (Investiture of Gods) ve **Batıya Yolculuk** (Journey to the West) Çin'de en sık oynanan oyunlardan olmuştur. Tanruların Üniforması destanından yola çıkan Tayvan ve Çin'e ait ayrı gölge oyunları söz konusu olup; Tayvan versiyonu destana daha yakın bir anlatım içermektedir¹⁸⁶.

Taiwan'da Kıta Çin'indeki oyunlardan başka Hollandahların Koxinga'ya teslim olmaları da gölge oyunu olarak oynatılmaktadır. Bir temsil bir saat sürmekte ve tasvirleri iki ya da üç oynatıcı birlikte hareket ettirmektedir. Kimi tasvirlerin ağzı ve kolları hareket etmektedir. Bir savaş sahnesinde perdede aynı zamanda bir düzüne tasvir bulunmakta; müzik eşliği için yedi, sekiz çalgı kullanılmaktadır. Çin Operasında olduğu gibi karakterler *Sheng*, *Tan*, *Ching* ve *Chou* gibi başlıklar altında gruplanmıştır. *Sheng* bilginler, devlet adamları, askerler; *Tan* kadın rolleri; *Ching* güçlü, asker karakterleri, savaşçılar, haydutlar, kötü bakanlar, tanrılar ve başka doğaüstü yaratıklar; *Chou ise* güldürücü, soytarı kişileri temsil etmektedir¹⁸⁷.

Tayvan gölge tiyatrosu Pi Hou Xi (Parşömen Maymun Operası/Parchment Monkey Opera) olarak anılmakta; bölgede bu gösteri önemli Ruhlar ve Hayaletler Festival Ayı'nda (guijie) yapılmaktadır¹⁸⁸. Pi Ying Shi tasvirleri katır ya da koyun derisinden yapılmaktadır. Deri çok ince olup, *tung* yağına sokularak, yumuşayıp ve saydamlaşması sağlanmaktadır. Bu bir aile sanatı olup; örneğin Tung Hua topluluğu Chang ailesinden oluşmaktadır¹⁸⁹.

Taiwan gölge oyunu tasvirleri için sığır derisi kullanılmakta ve eşek ya da koyun derisinden yapılan Peking ve Tienchin'deki ünlü gölge tiyatrosu Luan Chou tasvirlerinden boyları biraz daha büyük yapılmaktadır. Geleneksel olarak Tayvan tasvirleri yumuşak ve saydam olması için tung yağına batırılmıştır. Baş, eller, ayaklar ve başın süslemeleri ayrı ayrı kesilip sonra kendir otundan iplerle tutturulmuştur. Eller ve baş, pirinçten raptiyelerle tutturulup 20cm boyunda bambudan oynatma

¹⁸⁵ And, a.g.e., 173 s.

¹⁸⁶ Chen, a.g.e., 173 s.

¹⁸⁷ And, a.g.e., 174 s.

¹⁸⁸ Chen, a.g.e., 233 s.

¹⁸⁹ And, a.g.e., 175 s.

çubuklarına takılmıştır. Tasvirlerin boyu 30cm ve genellikle profilden görülen biçimde yapılmıştır. Pi Ying Shi tasvirleri yapan Chang Te-Cheng bir yenilik olarak tasvirleri iki gözü de görünür biçimden önden yapmaktadır¹⁹⁰. Tayvan gölge figürleri genellikle iki çubukla oynatılsa da Tayvan'daki en eski topluluk Tayvan figürlerinin aslında üç çubukla oynatıldığını belirtmişlerdir¹⁹¹. Tayvan kuklaları Karagöz'de olduğu gibi gölge kuklasına dikey olarak birleştirilmiş çubuklarla oynatılmaktadır. Aynı Karagöz oyunundaki gibi çubuk kuklanın gövdesinde ve kolunda açılmış küçük deliklere takılmaktadır¹⁹². Figürlerin biçimleri de Çin figürlerini andırmakta, geleneksel giyim biçimlerini üstlerinde taşıyan tipler stilize biçimde işlenmektedir.

Perde taşınabilir olup, oyuncunun sırtında ya da küçük bir arabada taşınabilmektedir. Çoğunlukla bir tapınağın önüne kurulan perdenin toplam boyutları 2,8 metreye 2 metredir, gölge figürlerinin görüleceği saydam perde ise 80cm yüksekliğinde 1,3 metre enindedir. Kimi topluluklar perdenin iki yanında adlarını işlemektedirler. Oyuncu perdeye en yakın ve ortada otururken, onun sağ ilerisinde gölge oyunu tanrısı Tien Tu Yuan Shuai'nin yeri ayrılmıştır ve burada buhurdanlık içinde tütsü yakılmaktadır. Temsilden yarım ya da bir saat önce davullar gösterinin başlayacağını duyurmaktadırlar. Tung Hua topluluğu geleneği devam ettirerek, sanatı aile sırrı sayarak, sahne gerisine Chang Te-Chen ve adamlarından başkasının girmesine izin vermemektedir. Bu gizlilik seyircinin merak ve ilgisini daha çok arttırma amacı da taşımaktadır. Çoğunlukla gece gösterilmekle birlikte, öğleden sonra da oynatılmaktadır. Ritüel amacı için temsil veren topluluklar da söz konusudur. Ancak gündüz yapılan bu temsilde tasvirlerin görüntüleri pek gözükmemekte ve gösteri 15-20 dakika sürmektedir¹⁹³.

Tayvan gölge tiyatrosu eğlence yoluyla ahlaki eğitim verme işlevine sahip olmakla birlikte, halkın dini duygularını da doyurmaktadır ki kimi zaman oyunlar tanrılar için yapılmaktadır¹⁹⁴. Yine de Tayvan'da bu tür giderek yok olmaktadır.

¹⁹⁰ y.a.g.e., 176 s.

¹⁹¹ Chen, a.g.e., 235 s.

¹⁹² [Jinruigaku Kenkyūjo](#), *Asian Folklore Studies*, C.62., Society for Asian Folklore, Nanzan University Institute of Anthropology, Tokyo, 2003, 43 s.

¹⁹³ And, a.g.e., 176-177 s.

¹⁹⁴ Chen, a.g.e., 16 s.

Taiwan Halk dramı ve Tiyatrosu Kurumu'nun bildirdiğine göre 1977'de Tayvan'da 15 gölge oyunu topluluğu kalmıştır. Oynaticıların bu işin yanı sıra çiftçilik, berberlik gibi ikinci bir uğraşı olmaktadır¹⁹⁵.



Resim 44. Tung Hua Topluluğu Tasvirleri (Metin And Arşivi)



Resim 45. Sihirli kadın savaşçı 1940'lara ait Zhang Decheng tasviri Taiwan Kukla Müzesi

1.1.5. Japonya'da Gölge Oyunu

Japonya'da gölge oyunu olduğuna dair kaynaklarda açıklayıcı veriler bulunmamaktadır. Pek çok kaynak Japon gösteri sanatları biçimlerini; kagura (Shinto temelli törensel dans ve skeçler), gigaku (Budist dans ve skeçleri), bugaku (yarı dramatik kraliyet saray dansları), no (samuray sınıfının ciddi maskeli dans draması), kyogen (samuray sınıfının komik oyunları), kabuki (frapan ticari şehirli tiyatro), bunraku (ticari kukla tiyatrosu) ile shinpa ve shingeki (Batılı tarz modern dili olan tiyatro)¹⁹⁶ olarak sıralamıştır. Bu sıralamanın içine gölge oyununun alınmadığı görülmektedir. Ancak Metin And bu gösterinin Meiji döneminde (1867-1911) Japonya'da çok sevildiğine, başlangıcının Edo dönemine uzandığına ve Tokyo'nun kuzeyinde Tohoku bölgesinde bir tiyatrodan gösterilmişliğine dair bilgiler vermiştir. Jacob'a göre bu gölge oyunu Osaka'da gerçekleşmiştir. Tasvirleri, tek renkli, sade ve saydam olmayan geometrik biçimli olarak yapılmıştır. Bu gölge oyunundan bir örnek

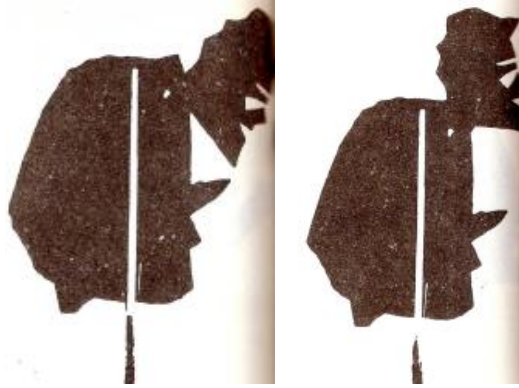
¹⁹⁵ And, a.g.e., 176 s.

¹⁹⁶ Brandon, a.g.e., 142 s.

veren yazar bunlara Japon izdüşüm feneri gösterisi adını vermiştir. Oyunlarda korkunç gürültüler seyirciler tarafından en çok beğenilen öğeler olmuşlardır¹⁹⁷. Metin And'ın arşivinden olan Japon tasvirlerinde siyah oldukları görülen kuklalar basit ve detaysızdır.



Resim 46. Japon tasvirleri (Metin And Arşivi)



Resim 47. Başlı oynayan Japon tasvirleri (Metin And Arşivi)



Resim 48. 19.yüzyıl Japon baskısı-Gölgelerle oynayan çocuk

¹⁹⁷ And, a.g.e.,178 s.

1.1.6. Tayland'da Gölge Oyunu

Nang yai ve nang talung, Tayland'da bulunan iki önemli gölge oyunu biçimidir. Nang kelime anlamı olarak deri demektir, zamanla, tasvirlerin de bu maddeden yapılmış olması sebebiyle, gölge oyunu anlamında kullanılmaya başlanmıştır¹⁹⁸. Tayland kukla gösterisinin edebi temelini, Hint destanları oluştursa da, Çin ve Endonezya da önemli bir biçimde etkilemiştir. Tayland kukla tarihinde, gölge tasviri ve üç boyutlu kukla eşit öneme sahiptir. *Nang talung* ya da Tayland gölge oyunu çoğunlukla *Ramayana* destanının episodlarından uyarlanmaktadır. Tayland masalları ve tarihinin *Samudaghos* gibi birkaç bölümü ve Java *wayang'ının* popüler Panji romansı da daha sonraki dönemlerde oynanmıştır¹⁹⁹.

Tayland büyük boy gölge oyunu tasvirlerinin kullanıldığı iki ülkeden biridir. Bu büyük boy tasvirlerle oynatılan gölge oyunu türüne Thailand'da *Nang Yai mang*, Kamboçya'da ise *robam nang sbek thom* (büyük deri tasvirlerle dans) , ya da kısaltılmış olarak *nang sbek* denilmektedir²⁰⁰. Nang yai kelime anlamıyla büyük figürlerle yapılan deri kukla oyunu anlamına gelmektedir. Gölge oyununun bu türü, gösterilerde oldukça dev deri tasvirler kullanan, saray ve tapınak temsilleriyle bağlantılıdır²⁰¹. *Nang Yai'nin* kökeni konusunda tartışmalar sürmekte; birçok Thai incelemecileri gölge oyununun Hindistan'dan Java ve Malaya yoluyla geldiğine inanmaktadırlar. Büyük bir olasılıkla Java'daki eklemleri olmayan ilk wayang kulit biçimini 802'de II. Jayavarman Kamboçya'ya getirmiştir. Thai de Khmer'den öğrenmiştir. Thai belgelerine göre ilk *nang yai'den* söz edilişi 1458'dir, 13. yüzyılda Sukhothai döneminden beri *Nang Yai'nin* Thailand dramatik sanatları ve kültüründe önemli bir yeri olmuştur. Pra Ruang'ın sarayında *Nang Ram* Gölge Dansı tören ve şenliklerdeki eğlenceler arasında gösterilmiştir²⁰².

Tarihsel olarak gölge oyununun mask oyunlarını öncelediği ve *nang'ın khon'a* (Khon:Siyam maskeli oyunu) çevrildiği kabul edilmektedir. *Nang* ve *khon* arasında

¹⁹⁸ Brandon, **a.g.e.**, 243 s.

¹⁹⁹ Tilakasiri, **a.g.e.**, 68 s.

²⁰⁰ And, **a.g.e.**,197 s.

²⁰¹ Brandon, **a.g.e.**, 243 s.

²⁰² And, **a.g.e.**,197 s.

en çok göze çarpan bağlantı; masklı oyuncuların, *nang'* da seyirciye profilden gösterilen deri tasvirleri taklit ediyormuş gibi görünen yan hareketleridir. Hatta *Ramaiken* gölge oyununa uyarlanmadan önce masklı oyunlarla gölge oyunlarının metinlerinin bile aynı olduğu biliniyor²⁰³. Güneş batımından sonra oynanan gölge oyununa *Nang Klang Keuen* denilir. Ama seyrek de olsa gündüz de oynandığı olur, buna *Nang Klang Wan* adı verilmiştir²⁰⁴.

1.1.6.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri

Tapınakta gerçekleşen Nang yai gösterilerinin her biri, bir yakarış ritüeli ile başlamakta, kuklaların geçişi ya da beyaz ve siyah maymunun savaşının gösteren standart bir sahneyle devam etmekte; ardından öykü eklenmektedir. Cava kahramanı Panji öykülerinde olduğu gibi; bir tanrının nasıl reankarne olarak prens Samudaghos'ta tekrar hayata döndüğü ve karısını nasıl geri kazandığını anlatan 17. yüzyıl şiiri Samudaghos bu gösterilerden birine konu olmuştur. Bugün yalnızca Rama öyküleri kullanılmaktadır²⁰⁵.

“Nang Yai tasvirlerinin altı türü vardır:

(1) Nang Faw (ya da Nang Wai) - Bir metre boyunda olan bu tasvir yüzü üç çeyrek öne dönük ve tapınma duruşunda elleri öne kenetlenmiş ya da bir silah tutan tek kişilidir;

(2) Nang Kanekjarn (ya da Nang Daern) - Bir buçuk metre boyunda, yüzü üç çeyrek öne dönük, yürür durumda tek kişili tasvir;

(3) Nang Nga - Bir buçuk metre boyunda, yüzü üç çeyrek öne dönük, uçar durumda tek kişili tasvir;

(4) Nan Mllang - İki metre boyunda, bir saray dekoru önünde bir ve daha çok kişili tasvir. Bunun alt türleri vardır: Nang Plubpla'da geride Rama'nın köşkü bulunur, Nang Prasart Paad, konuşan kişileri gösterir, Nang Prasart LamJda sevişme sahnesi vardır;

(5) Nang Jub - İki ya da daha çok kişi savaşını ya da birbirlerini yakalamaya çalışmalarını gösterir; söz gelimi Hanuman, Maiyarab ile savaşırken, ya da Beyaz Maymun, siyah Maymunu tutarken gösteren tasvirler gibi;

(6) Nang Bed-ta-led (çeşitli - Önceki beşin dışında kalan, kaçmalar, izlemeler gibi çeşitli sahneleri ve eylemleri gösteren tasvirlerdir) “²⁰⁶.

²⁰³ Tilakasiri, **a.g.e.**, 69 s.

²⁰⁴ And, **a.g.e.**, 197 s.

²⁰⁵ Brandon, **a.g.e.**, 243 s.

²⁰⁶ And, **a.g.e.**, 200 s.

Nang yai oyunlarında, ayakta duran ya da dua eden tek bir karakter, yürüyen bir karakter, uçan bir karakter, belli bir dekor içinde görülen bir ya da daha fazla karakter, savaş sahnesinde görülen karakterler ve özel figürler olmak üzere altı tip kukla kullanılmaktadır. Bu kuklalar, iki sopa ile tutulmakta ve eklemsiz olup parçaları hareket etmemektedir. Figürler, anlatıcılar şarkı söylerken, perdenin arkası ve önünde kuklacılar tarafından dans ettirilmektedir. Hala kimi tapınaklarda yapılmakta olan bu tip oyunların bir temsili için, on dansçı iki anlatıcı ve on piphat müzisyeni gerekli olmaktadır²⁰⁷. İki anlatıcı perdenin yanına oturarak seslendirmeleri yaparlarken, sayıları onikiye kadar çıkan oynatıcılar perdenin önünde ve arkasında gösteriyi gerçekleştirilmektedir²⁰⁸.

Öteki gölge oyunlarından değişik olarak *Nang Yai* tasvirleri sahne gerisinden tek bir oynatıcı eliyle gösterilmemekte, müzik ve anlatı eşliğinde *Khon* gibi dans eden dansçılar tasvirleri ellerinde tutmaktadırlar. Her karakterin kendi dans tartımı ve üslubu söz konusudur. *Pra* (Erkek) ve *Nang* (Kadın) incedir; *Yaksa* (Şeytan) yırtıcı; *Ling* (Maymun) canlı ve devingen özellikler göstermektedir. *Nang Yai*'nin sanat değeri yalnız çok güzel işlenmiş bir sanat eseri olan tasvirler kadar, oynatıcıların dansları ile dramatik anlatı ve nüktelerdedir. Özellikle çarpışma sahnelerinde, seyirci iki çatışmayı yukarı düzeyde tasvirlerle aşağıda dansçıların bir arada görmekte, böylelikle oyun da daha zengin bir görsellik kazanmaktadır²⁰⁹.

Nang figürlerinin yapımı da ustasının büyük bir şevkle ve kendini adayarak yaptığı yetenek isteyen bir sanattır. Önce çizilen sonra da çizgiler arasında kalan bölümleri çıkarılan figürleri kesmek için işlemden geçirilip birtakım aşamalarla düzgün hale getirilmiş inek derisi kullanılmaktadır²¹⁰. Nang yai tasvirlerinin, sihirli özellikler taşıdığı ve güçlü ruhları temsil ettiğine inanılanları için özel malzemeler kullanılmıştır. Shiva ve Vishnu kuklaları için özel bir deri seçilmiş, örneğin bilge tasviri kaplan derisinden yapılmıştır²¹¹.

²⁰⁷ Brandon, **a.g.e.**, 243 s.

²⁰⁸ Osnes, **a.g.e.**, 233 s.

²⁰⁹ And, **a.g.e.**, 202 s.

²¹⁰ Tilakasiri, **a.g.e.**, 68 s.

²¹¹ Brandon, **a.g.e.**, 243 s.

Tasvir yapımında ilk aşama deriyi işlemektir ki deriyi yumuşatmak, kurutmak, yüzeyini düzeltip cilalamak ve saydamlaştırma oldukça karışık işlemlerdir. Siyah renk Hindistan cevizi kabuğunu ateşe tutarak, kaynamış pirinç suyu ile yapılır ve bu deriyi sürülür. Saydam olacak yerlerde boya kazınır. Beyaz etkisi için buraları oyulur; söz gelimi kadınların yüzleri gibi. Renk de sürülür; bunlar kırmızı, kahverengi ve yeşildir. Tanrılar, kahramanlar ve *rishiler*(çilekeşler) gibi kutsal tasvirler altın yıldız varaklarıyla bezenir. Renkler çeşitli karakterlere göre değişir. Söz gelimi Vişnu ve Rama yeşil, Laksamana altın yıldızlı, Sugriva kırmızı, Hanuman beyaz, Ravana kimi yeşil kimi altın yıldızlı olarak boyanmaktadır²¹².

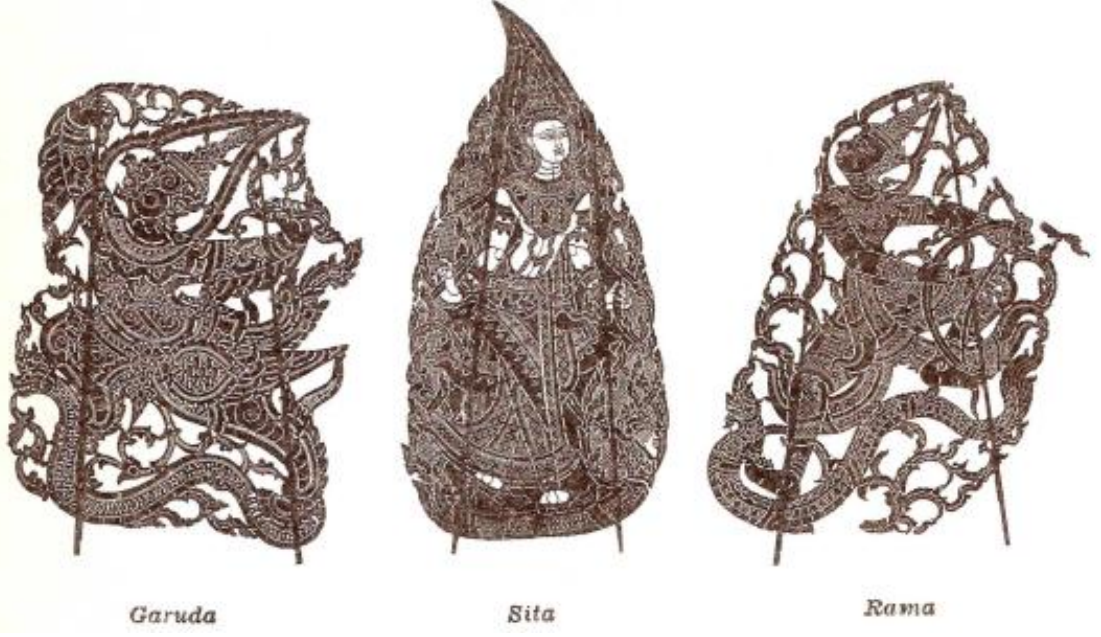
İki çeşit figür vardır; birisi üstü kurumla karartılmış ve bu renkte kullanılan, diğeri yeşil, sarı, kırmızı gibi çeşitli renklerle boyanmış olan. Grup tasvirlerin yanı sıra tek ve çift tasvirler de vardır. Grup tasvirleri, natürel ya da semavi sahne dekorlarıyla pitoresk bir fona sahiptir. Renkli *nang yai* tasvirlerinin bazıları sanatın güzel örnekleridir. Bunlara nang ram ya da nang rabam gibi özel bir isim verilmekte ve gündüz devam eden gösterilerde kullanılmaktadır. Gölge oyununun bu türünde tema, Ramasun'un (Hint masallarının Parasuraması) koyu mavi renklerle boyanmış (*nang tasviri*) tanrıça Mekhala tarafından baştan çıkarılışdır²¹³.

Tasvirler, tek parça halinde eklemsiz olarak yapılmıştır. Büyük deri parçaları kalın boya tabakası ile kaplıdır bu sebeple perdeye siyah bir gölge yansımaktadır. Kenarları yuvarlatılmış kare biçimli figürlerde iki sopa figürün taşınması için arkadan monte edilmiştir. Sopalar ortada yer alan figürü çerçeveleyecek biçimde deriyi dikilmek suretiyle tutturulmuştur. Oynatıcılar başlarının üzerine kaldırdıkları tasvirleri, her sahneye uygun biçimde bir pozla sunmaktadırlar. Müziğin tartımına uygun yapılan bu hareketler oyunla ilgili aksiyon yaratarak kimi zaman tasvirlerin önüne geçmekte, bu durumda, onları taşıyan oynatıcıların o sahnede yapmakta olduğu hareketleri tamamlayan birer resim gibi işlev görmektedirler²¹⁴.

²¹² And, a.g.e.,202 s.

²¹³ Tilakasiri, a.g.e., 68 s.

²¹⁴ Osnes, a.g.e., 233 s.

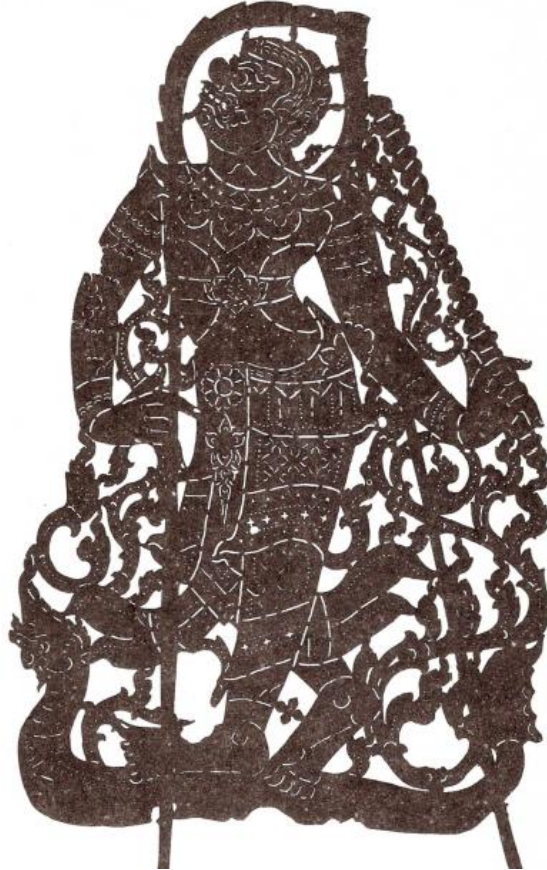


Garuda

Sita

Rama

Resim 49. Nang Yai Tasvirleri



Resim 50. Ravana'nın kardeşi Kumbhakan
(Metin And Arşivi)

Genelde açık havada gösterilen Nang Yai'de, gölge oyununda kullanılan perde de figürler kadar önemlidir. Perde 6 metreye 16 metredir, saydam olan ve tasvirlerin görüldüğü içerdeki perde 8 metredir, kenarları kırmızıdır. Bu, renkli bayraklar ve tavus kuşu tüyleri ile süslüdür, bambu çubuğun çerçevesine yerleştirilmiştir²¹⁵. Bir orta ve iki kenar parçası olan ince beyaz bir kumaştan yapılan perdenin kenarları oyun boyunca merkezdeki figürleri göstermek üzere dekore edilmiştir. Önceleri sadece kahramanın yaşadığı şehir perdede gösterilirken, daha sonraki dönemlerde, düşman kampı da resmedilmiştir. Perdeye 'delikli perde' ismini kazandıran kenar boşlukları de daha sonra konulmuş ve bu boşluklar oyuncuların giriş çıkışlarını sağlamak için kullanılmıştır²¹⁶. Bu perde, gölge oyunu ile birlikte oynayan *Khon* ve *Lakon* dansçıları için oldukça işlevsel bir giriş çıkış sistemini oluşturmaktadır. Dansçılar için yerden yüksek bir seki söz konusudur ve arkada bir meşale ya da günümüzde elektrik lambaları vardır; ön perde ye ışıkları yansıtmak için geride beyaz yuvarlak bir gerelti konulmaktadır²¹⁷. Oyunun sunumunda ayrıntılı bir ritüel canlandırılmaktadır. Tarihsel olarak nang talungdan önce olan ve ondan daha büyük bir gölge tasviri olan nang yai artık kullanılmamaktadır. Özel durumlarda kullanıldığında ise daha büyük bir perde gerektirmektedir²¹⁸.

Thailand'ın ikinci gölge oyunu türü konularını dinsel vesilelerde *Ramakien'den* kötülük ile iyiliğin çatışmasına dayanan oluntulardan alan *Nang Talung* adını Pattalung'dan almıştır. Pattalung'da buna *Nang knan* denmektedir. Bu oyunun asıl kökeniyle ilgili olarak Çin ya da Malezya'dan gelmiş olabileceğiyle ilgili tartışmalar sürmektedir. *Nang Talung* özellikle kırsal bölgelerde yaygın olup önemini yitirmesine rağmen, 200 kadar *Nang Talung* topluluğu ile güney bölgesinde etkinliğini sürdürmektedir²¹⁹. Ülkenin güneyi Malezya kökenlilerin çoğunlukta olduğu bir bölgedir, bu sebeple bu iki milletin gölge oyunu biçimleri ortak özellikler taşımakta ve birlikte gelişmektedirler²²⁰. Küçük kuklalarla yapılan bu gölge oyunu türünün deri tasvirlerini nai nang denilen kukla ustası, beş müzisyenden oluşan bir

²¹⁵ And, a.g.e., 202 s.

²¹⁶ Prens Dhaninivat, **The Nang**, National Cultural Institute, 1956, s.9. Aktaran:Tilakasiri, a.g.e.,68 s.

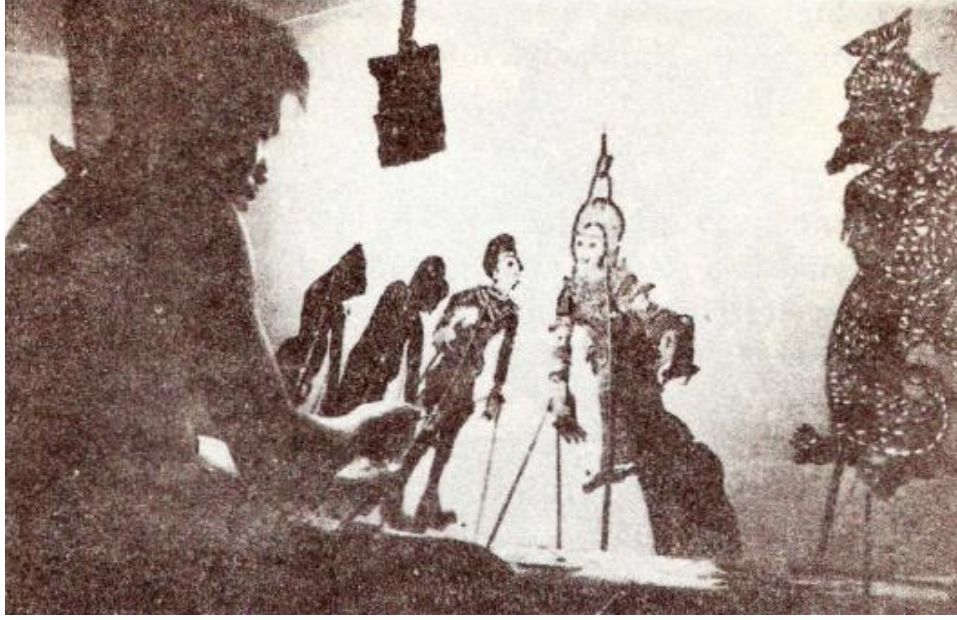
²¹⁷ And, a.g.e.,202 s.

²¹⁸ Tilakasiri, a.g.e., 68 s.

²¹⁹ And, a.g.e., 203-204 s.

²²⁰ Osnes, a.g.e., 232 s.

orquestra eşliğinde, kapalı bir oynatma kulübesi içinde, bir yandan yiyip içen seyirciye karşı oynatmaktadır²²¹.



Resim 51. Perde gerisinden Nang Talung gösterisi-Kamboçya(Metin And Arşivi)

Nang Talung'un gündüz oynatılsa da, yaygın olarak gece oynatılmaktadır. Oynatma kulübesi yerden iki metre yüksekte dört kazık üzerine kurulmaktadır. İçinin yüzölçümü 4-6 metre kare olup, perdenin boyutları, 1,5 - 2 metreye 3 metredir. Perdenin hemen altında tasvirlerin destek çubuklarını saptamak için bir muz ağacı kütüğü bulunur. Bir oynatıcının 150-200 tasviri bulunursa da, bir temsilde ancak bunlardan 40-50 tanesi gösterilmektedir. Oyunun açık saçı olmasına rağmen, seyirciler arasında çocuk ve kadınlar çoğunluktadır. Tasvirler buzağı derisinden yapılmakta; deri suya konulup ve *poon kao* (kireç) sürülmektedir. Bir kaç gün suda bekletilen deri genişleyip yumuşamaktadır. Bu işlemden sonra tüyleri kazınıp, gerilmekte ve kurutulmaktadır²²². Gündüz temsilleri için daha kalın deriden tasvirler yapılmaktadır. Öğleden sonra gerçekleşen gösterilerde perde kullanılmamakta, seyirciler direkt olarak renkli boyanmış kalın deri tasvirlerin oynatılışını izlemektedirler²²³.

²²¹ Brandon, a.g.e., 244 s.

²²² And, a.g.e., 204 s.

²²³ Osnes, a.g.e., 233 s.

Bu gölge oyununun bir özelliği, soytarılar hariç tüm tasvirlerin sadece bir elinin oynamasıdır. Her sahnenin sonunda ortaya çıkan soytarı, iki elini, bacaklarını hatta burnunu ve ağzını oynatabilmektedir. Tasvirler, Endonezya'daki benzerlerine göre daha kalın bir deriden yapılmış ve Endonezya'daki kadar ince işçilik kullanılmamıştır²²⁴. Taipei'deki Lin Liu-Hsin Kukla Tiyatrosu Müzesinde bulunan tasvir örneklerinde de sade işçilik görülmektedir.

Kuklalar biçim olarak, kadınlar tarafından gerçekleştirilen Tayland saray dans draması Lakon Nai'daki ya da Tayland maske draması Khon'daki dansçılara benzemektedirler. Oyulmuş deri üzerine perde arkasından renklerin görünmesi için transparan boya sürülerek yapılan tasvirler, kuklacının oynatabilmesi ve gövdeyi desteklemesi için arkasından sopa ile desteklenmektedir. Eklemlili kolları oynatabilmek için daha ince sopalar kullanılmaktadır. Bu bağlamda Çin gölge tiyatrosu Pi-ying Xi ile benzerlik taşımaktadır. Repertuarını daha çok Ramayana'dan öykülerle oluşturmakla birlikte Tayland edebi ve tarihi kaynaklarından almaktadır²²⁵.



Resim 52. İskelet kadın
Lin Liu-Hsin müzesi (1970)



Resim 53. Kadın tasviri
Lin Liu-Hsin müzesi (1970)



Resim 54. Geleneksel kadın
Lin Liu-Hsin müzesi (1950)

Oyunlarda soytarı tipi, diğer Asya ülkelerindeki gibi önemli bir yere sahiptir ve genellikle bir kahramanın hizmetinde olup, oynatıldığı bölgenin yerel kişilerini de alaya almaktadır. Perdede öteki tasvirlerle göre daha çok kalmaktadır²²⁶. Endonezya

²²⁴ Tilakasiri, **a.g.e.**, 68 s.

²²⁵ Osnes, **a.g.e.**, 233 s.

²²⁶ And, **a.g.e.**, 205 s.

ve Malezya wayang geleneğine paralel olarak gece boyu süren bir gösteri olan nang talung; oyunlarında yer alan soytarı karakterinin müstehcen ve esprili yergisi, eğlence ve eğitim işlevini harmanlamaktadır²²⁷.

Güldürücü karakterlerden kimi *Kru (Guru)* olarak büyük saygı görmekte, ev tasvirlerine kutsal nesnelere gibi tapınılmaktadır. Oyunlarda, krallar, kraliçeler, prensler, prensesler ve devler gibi karakterler yer almakta, her güldürücü tipin belirgin nitelikleri, özellikleri söz konusu olmaktadır. Örneğin, Nai Sri Kaev, iri, siyah renkte, başı dazlak, kocaman karın ve bir de ensesinde büyük bir kambur ile görülmektedir. Üst bedeni çıplak olan bu karakterin giyimi siyah, beyaz Jog Krabane denilen bir çakşır, bir omuzuna attığı uzun bir atkıdan oluşmakta; silahı bulunmamaktadır. Dürüst ve yiğittir, öteki güldürücü karakterlere ahlak dersi vermekte, hasımlarına tos vurmaktadır. Ağır ve akli başında hareketleri söz konusudur. Sesi açık seçik, belirgin olan bu karakterin Songkla eyaletinde Ranode adında bir köyden çıktığı, çünkü bu köy halkının kişiliğinin buna benzediği sanılmaktadır. Bir başka güldürücü kişilik Nai Teng ise uzun, ince bedenli üstü daha uzun esmer, büyük ağızlı, gözlerinin akı iri, alnı geri çekik, kıvrık saçlı, kuş gibi yüzü, eğri büğrü parmakları olup, sağ elinde yalnız bir parmak bulunmakta, sol elinde baş ve işaret parmağı içeri kıvrık olarak görülmektedir. Damalı bir *saronrı* giymiş, beline uzun bir atkı sarmış, gömleksiz ve silahsız biçimde perdeye gelmektedir. Gülünç, çok kolay gülen, korkusuz, dostlarıyla alay etmesini seven, eleştirilince çok kızan, kimi kez de zeki ve hazır cevap olan bir karakterdir²²⁸.

Nang talung öncelikle eğlendirmeyi hedeflese de, iyileşme ritüeli ya da tanrıları memnun etme gibi amaçlarla da oynanabilmektedir. Gösteriler daha çok tapınak düzlüklerinde gerçekleşmekte, özel olarak evlerde, düğün ya da cenaze gibi sebeplerle kişilerin sponsorluğunda yapılabilmektedir. Her köy festivalinde nang talung gösterisi gerçekleşmekte, hava karardıktan biraz sonra başlayan gösteri, sabaha kadar sürmektedir. Diğer Güneydoğu Asya ülkelerinden daha çok kadın kukla

²²⁷Brandon, a.g.e., 244 s.

²²⁸And, a.g.e., 205-206 s.

oyuncusunu olan Taylan'da, bir kukla ustasının yetişmesi, resmi bir okul olmadığından, usta çırak ilişkisine dayanmaktadır²²⁹.

Gölge oyununda çok önemli gelişmeler göstermiş Tayland'da bugün Nang (gölge oyunu) yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Dolayısıyla bu tip gösterilere rastlamak çok zor olmaktadır. Bangkok Güzel Sanatlar Fakültesinin girişimleriyle yapılmış bir gölge oyunu ya da bambu kukla oyunu çok nadir olarak izlenebilmektedir.²³⁰



Resim 55. Nang Talung tasviri-Tayland (Metin And Arşivi)



Resim 56. Nai Teng-Nang Talung (Metin And Arşivi)



Resim 57. Güney Tayland'dan komik bir karakter Lin liu-Hsin Müzesi (1950)



Resim 58. Danseden kız Tayland Lin liu-Hsin Müzesi 1970

²²⁹ Osnes, a.g.e., 233 s.

²³⁰ Tilakasiri, a.g.e., 69 s.

1.1.7. Kamboçya'da Gölge Oyunu

Kamboçya'da gölge oyununun Khmer²³¹ İmparatorluğunun Angkor döneminden (M.S. 802 - 1432) beri var olduğu sanılmaktadır. Bugün de Kamboçya'nın kuzeyinde iki yerde, Siem Reap'ın yakında Ta Phool ile Battambang'da yaşamaktadır²³². Kimi incelemeciler *Nang Sbek'in* Endonezya'dan değil de Hindistan'dan gelmiş olabileceğini ileri sürmektedir. Khmer (eski Funan) kralı Kaundinya bir Brahman'dı, M.S. 1. yüzyılda deniz yoluyla Hindistan'dan gelip Khmer kraliçesi ile evlenmiştir. 16. yüzyılda ise deniz kıyısında Chenla burayı ele geçirerek Hindu imparatorluğu yapmıştır. Dolayısıyla Hindistan'la çok sıkı bağlar kurulmuştur. Aynı görüşe bakılırsa Khmer gölge oyunu buradan Malezya'ya geçmiştir. Bunlara Thai görünüşü verilmesi ise 19. yüzyılda olmuştur²³³.

Kamboçya'da *Nang Sbek Thom* ve *Nang Sbek Touch (Ayang)* adları verilen iki tür gölge oyunu söz konusudur. *Nang Sbek* ya da *Nang Sbek Luong* (kraliyete ait *Nang Sbek*) büyük tasvirlerin kullanıldığı biçimdir ve Tayland *Nang Yai* gölge oyununa karşılık gelmektedir²³⁴. *Ayang* da denilen *Nang sbek touch*, Tayland'ın *nang talung*'u ile bağlantılı bir gölge oyunudur. Hem Tayland hem de Khmer gölge biçimleri Endonezya/Malay wayang geleneğinden etkilenmiştir. Ancak *ayang* birden fazla kuklacı ile icrası bakımından diğer geleneklerden ayrılmaktadır. *Nang Sbek Thom*, 6-10 dansçının, birden fazla kişiyi dövüşürken resimlemiş büyük deri panelleri, pinpeat orkestrası ile *Reamker* efsanesinden söz eden iki anlatıcının seslendirmesi eşliğinde beyaz perde arkasından oynatılan bir gölge oyunudur²³⁵.

²³¹ Khmer: Kamboçyalı, Kamboçya'daki çoğunluk sahibi etnik grup, Kamboçya dili. Bkz. Toni Samantha PHIM and Ashley THOMPSON, **Dance in Cambodia** New York: Oxford University Press, New York, 1999, 83 s.

²³² And, **a.g.e.**, 207 s.

²³³ Haji Mubin SHEPPARD, "The Khmer Shadow Play and Its Link with Ancient India", **Journal of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Society**, S.43, 1968, 203-204 s.

²³⁴ Tilakasiri, **a.g.e.**, 75 s.

²³⁵ Brandon, **a.g.e.**, 23-25 s.

1.1.7.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri

Nang Sbek Thom figürleri tek tek karakterleri göstermek yerine bütün bir sahneyi betimleyen biçimde yapılmışlardır. Üç ya da dört karakter, etraflarında duvarlar, ağaçlar ya da su gibi dekorla çevrili biçimde resmedilmişlerdir. Sahneler Khmer tapınağındaki (M.S. 1112-1152) rölyefler baz alınarak yapılmıştır. Dolayısıyla, gölge figürlerinin perdeye gelişi hikayedeki olayların sıralamasına göre olmaktadır. Baş karakterler Rama, Sita ve Laksamana'nın her birinin kendi kuklası vardır²³⁶. Büyük deri panolara karakter ve sahnelerin oyulması ile elde edilen Sbek Thom kuklaları eklemli olarak yapılmamış ancak her bir parça bir sahneyi betimleyecek biçimde yapılmıştır. İki karakterin kavga ettiği bir sahnede, karakterlerin kendilerine ait iki pano yerine onları kavga ederken gösteren tek bir pano perdeye getirilmektedir²³⁷.

Nang Sbek (Nang Sbek Luong) tasvirleri, Nang Yai tasvirleri gibi ikili, üçlü kişilerden oluşan ustalıkla oyularak yapılmış karmaşık resimlerdir. Her tasvirin oynatıcının tutması için iki bambu tutma yeri olup; gölge figürlerinin büyüklüğü 1 metre yirmi santim boyunda, ağırlığı da yaklaşık 15 kilodur²³⁸.



Resim 59. Sbek Thom gösterisi

²³⁶ Osnes, **a.g.s.**, 232 s.

²³⁷ Samuel L. LEITER, **Encyclopedia of Asian Theatre**, Westport, CT: Greenwood Press, 2007, 564s.

²³⁸ And, **a.g.e.**, 207 s.

Gölge figürü ve oynatıcılar önce perdenin arkasında görünüp daha sonra perdenin önüne geçerek silüet biçiminde görünmekte; dans ederken oynatıcı ve kuklası tek bir dans eden resim gibi hareket etmektedir²³⁹. Bu büyük deri figürler bir kompozisyon dahilinde bir arada tutularak, resimlenme üslubunun gösterilmesi için perdenin önünde dans eden oynatıcılar tarafından yukarıya kaldırılmaktadır. *Kru* (Khmer'de *Guru* karşılığı) hikâyeyi anlatırken ya da tasviri konuşurken, ilgili tasvir kımıltısız tutulur, onun sözü bitince tasviri oynatan tuttuğu tasvirle birlikte dans etmeye başlar²⁴⁰. “*Kamboçya Ramayanası olan Ream Ker'in ana bölümleri için 150 figür kullanılır*”²⁴¹.



Resim 60. Gerilmiş büyük deri parçaları-Sbek thom

Gölge oyunu perdesi beyaz pamukludan olup 6 metre boyunda ve 2,40 metre yüksekliğindedir. Perdenin tabanı yerden 90 cm yüksekliğinde olup; bu aralık koyu renk bezle örtülmektedir. Işık kaynağı geleneksel olarak hindistan cevizi kabuklarının içinde yağ yakılarak sağlanmakta; bunlar bambudan bir düzlük üzerinde perdenin üç metreden biraz daha uzağına yerleştirilmektedir. Perdenin önünde ve yakında yere oturan çalgıcılarıyla *Nang Sbeklin* orkestrası, adları üç ksilofon (*Roneath*), iki büyük gong (*Kong*) iki Khmer zurnası (*Sralai*) ve bir çift küçük prinç zil (*ehing*) olan on Khmer çalgısından oluşmaktadır²⁴². “*Pinpeat denilen bu geleneksel orkestra dövüş, aşk ya da yolculuk gibi farklı sahnelerin duygusuna göre müzik çalmaktadır*”²⁴³.

²³⁹ Osnes, a.g.e., 232 s.

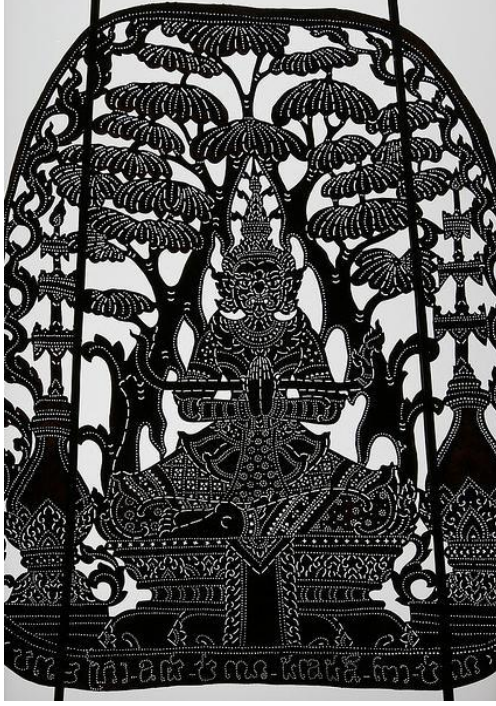
²⁴⁰ And, a.g.e., 208 s.

²⁴¹ Tilakasiri, a.g.e., 75 s.

²⁴² And, a.g.e., 208-209 s.

²⁴³ Osnes, a.g.e., 232 s.

Nang Sbek yalnızca dinsel yapılara yakın yerlerde ya da Khmer kralının sarayının topraklarında oynatılmakta; temsiller dinsel, saraya değin vesilelerde, ya da salgın hastalıklar gibi korkunç afetlerde gerçekleştirilmiştir. Geleneksel *Nang Sbek* temsili için iki *Kru(anlatıcı)*, oniki oynatıcı ve on çalgıcından oluşan yirmi dört kişilik bir takımı gerektirmektedir.²⁴⁴



Resim 61. Siam Reap'den bir tasvir



Resim 62. Siam Reap'den bir tasvir

Nang Yai gibi *Nang Sbek*'te de oynatıcı en az gölge tasviri kadar önemlidir. Çünkü bu eşine rastlanılmaz güzellikteki gösterinin sunumu için hem gerçeğin hem de suretin birleşmesi gerekmektedir. Oynatıcılar gruplar halinde sahne önüne geldiğinde ve dans etmek için gerekli eklemlere sahip tasvirleri ve deri figürleri oynatmak için arkaya geçtiklerinde yaratılan görsel etki, bir arada hareket eden Angkor oyma figürlerini (Resim 65) anımsatmaktadır²⁴⁵. Bugün Battambang yakınında bir köyde halen geleneksel formda, arkalarından yetişen öğrencileri olmayan yaşlı oynatıcılar tarafından *Nang sbe*k oynanmaktadır²⁴⁶. Dolayısıyla bu sanat bir sonraki nesle aktarılamama riski taşımaktadır.

²⁴⁴ And, **a.g.e.**, 209 s.

²⁴⁵ Tilakasiri, **a.g.e.**, 75 s.

²⁴⁶ Osnes, **a.g.e.**, 232 s.



Resim 63. Sbk Thom gölge figürü-Sita Resim 64. Laksmana ve Indrajit dövüşüyor
Kamboçya Nang Sbk (Metin And Arşivi)

Tıpkı Thailand'ın *Nang Talung'u* gibi Kamboçya'nın da küçük boy *Nang Kaloung (Nang Trolung)* ya da Nang Sbk Touch(Ayang) adlı gölge oyunu türü vardır²⁴⁷. Nang sbek touch kelime anlamıyla *küçük deriler tiyatrosu* anlamına gelmektedir. Perde arkasında tek bir kuklacının pek çok kuklayı oynattığı bu gölge oyunu biçiminde, ışık kaynağı kuklacının yüzünün önünde asılı durmaktadır. Teknik olarak Tayland Nang talung ve Malezya Wayang Siam gölge tiyatrolarına benzemekte, gösteriler perdesi yerden yükseltilmiş küçük kulübeler içinden kuklaların oynatılmasıyla gerçekleşmektedir. İncelikle oyulmuş iki boyutlu kuklalar kol ve bacakları ayrı parçalar olarak bedene harekete olanak vermesi için gevşekçe bağlanmıştır. İnce bir tahta çıta kuklanın bedenini desteklemek için kullanılmakta, diğer çıtalar da eller ve ayaklara hareketleri kontrol etmek için bağlanmaktadır. Kuklalar Sbk Thom'da olduğu gibi, Angkor Wat'taki Khmer Budist Tapınağındaki rölyeflerden esinlenilerek yapılmıştır²⁴⁸.

²⁴⁷Sheppard, a.g.e., 199 s.

²⁴⁸ Osnes, a.g.e., 232 s.



Resim 65. Angkor Wat-Khmer Budist Tapınağı rölyef örnekleri

Reamker'den öyküler anlatan, dinsel Sbek thom'un aksine Sbek touch Khmer mitolojisindeki diğer hikayeleri, Buda'nın hayatını hatta ülke politikasına dokunan daha modern öyküleri anlatmaktadır. Bu bağlamda, Sbek thom kuklaları geleneğe bağlı kalarak çok küçük değişiklikler gösterir ve aynı kuklalar kullanılırken, Sbek touch kuklaları konuları farklı her gösteriye göre yapılmaktadır. Büyük burunlu batılılar, motosikletler ve ordu tankları gibi yeni figürler gösterilere sürekli olarak eklenmektedir²⁴⁹.

Bu hareketli tasvirler, boyları küçük, 60 santimden daha kısa, her iki kolu da omuzdan ve dirsekten eklemli olarak yapılmışlardır. Karakterler *Ramayana'dan*

²⁴⁹ Leiter, a.g.e., 565 s.

alındıkları için biçim olarak *Nang Sbek'e* benzemektedirler. Öteki Güney Doğu ülkelerinde olduğu gibi örneğin Khmer'deki kaba görünümlü Thlok gibi, burada da güldürücü kişiler söz konusu olup; bu güldürücü kişiler ya Rama'ya ya da Rawana'ya bağlıdır onlardan birine hizmet etmektedirler. Şişman karınlı, tembel fakat iyi kalpli olanı A Krapaung Rama'ya, ağzı timsahinkine benzeyen, düzenbaz ve kötü olan A Kropreau ise Rawana'ya bağlıdır. Bunlar hep aynı tasvirler olup çeşitli oluntularda oynatıcı bunları değişik adlarla perdeye sürmektedirler. Konuları yerel folklordan, halk masallarından almış olan *Nang Trolung* çubuklarla oynatılmakta; ayrıca dekor, hayvan, ev, kaya, ağaç tasvirleri de kullanılmaktadır²⁵⁰.

Tasvirler manda ya da su sığırının derisinden yapılır, kurutulup, şekillendikten sonra, üzerine bir kalıp konularak çizilip ve kesilmektedir. Özellikle kadın tasvirlerinde bedenın çıplak olan yerleri oyulmakta, böylece deride oyuk olan yerlerin perdede beyaz ten gibi durması sağlanmaktadır. Eklem yerleri bir iple birbirlerine takılmaktadır. Oyunlarda, kahraman, prens ya da yan tanrıdır, kadın kahraman ya da prenses, sonra çilekeş *rishi*, Yeaklar, canavarlar, devler, maymunlar, şeytanlar, *aspralar*, savaşçılar, hizmetçiler vb. belli başlı kişilerdir²⁵¹.

Ayang gölge oyunun adı olmakla beraber aynı zamanda bu tür gösterilerde kullanılan komik bir karakterin de adıdır ve bu karakter, büyük ölçüde Java Semar'ına benzemektedir. Bu küçük figürler Java tasvirleriyle aynı biçimde oynatılmakta; oynatıcıların repertuarı *Ream Ker* şiirinden ya da Kamboçya Ramayanası'ndan alınan Budist hikayelerle çeşitlendirilmektedir. Devler, şeytanlar, maymunlar kadar ilahi orman perileri (*apsams*) ve ruhlar gibi daha küçük kutsal varlıklar da belirli aralıklarla gösterinin görsel çekiciliğini arttırmak için perdeye çıkarılmaktadır. Kuklalar birden fazla hikaye için kolayca kullanılacak şekilde tasarlanmıştır. Gölge tasvirleri pagodalar üzerine yapılan duvar resimleriyle o kadar benzerlik gösterir ki, kostümler ve süslemelerin detayları aynen kullanılmıştır. Erkekler profilden çizilirken kadınlar hemen her zaman karşı açıdan görülen biçimde resmedilmiştir. Ülkeye Avrupalıların gelişi, bazı sahnelere modern elbiselerin, askeri

²⁵⁰ And, **a.g.e.**, 210-211 s.

²⁵¹ **y.a.g.e.**, 212 s.

nişanların ya da arabaların hatta uçakların sokulmasıyla, karikatür ögesinin kullanılmasına yardımcı olmuştur. Oyunun ana kahraman Ram, bir kraliyet prensi prens gibi karakterize edilmiş, kostümü ise Kamboçyalı dansçılarınkı gibi çizilmiştir. Ravana, Sita, Hanuman, Yakkhas ve diğer figürler de aynı mükemmellikte tasvir edilmiştir ve ayrıntıları profilden çok etkileyici görünür. Oldukça ince detaylandırılmış kostüm ve süslemeleriyle tasvirler büyük bir özenle betimlenmişlerdir²⁵². Dolayısıyla gölge oyunu figürleri biçimlendirilirken geleneksel sanatlardaki figür stilizasyonlarından ve güncele uygun giyiniş biçimlerinden faydalanılmıştır. Gölge figürleri toplumun tarihten gelen birikimi ve günlük hayattaki gözlemlerinin bir stilize edilmesiyle yapılmaktadır (Resim 66).

Oyun sırasında halkı güldürmek için doğmaca nüktelere de başvurulduğu görülmekle beraber, *Nang Trolung* ile çoğunlukla *Ramayana*(*Kamboçya'da Ream Ker*) oynanmakla birlikte, Khmer'in tarihini, aşk serüvenlerini konu etmektedir. Bu hikayelerde, yalnız adları değiştirilerek; örneğin *Ramayana'daki* Rama'nın, Khmer Kralı olarak perdede görünmesi gibi, *Ramayana'daki* tasvirler kullanılmaktadır²⁵³. Dolayısıyla her oyuna göre farklı tasvir kullanmak yerine farklı karakterler için aynı tasvirleri kullanabilmektedir.

Java *wayang kulit* figürleriyle Kamboçya nang kaloung figürleri benzer görünseler de aralarında belirgin farklar söz konusudur. Java figürleri anormal bir biçimi gösterecek kadar aşırı stilize edilmişken, Kamboçya figürleri ne biçim ne de duruş olarak gerçekdışı hiçbir öğeye sahip değildir. Kamboçya gölge oyununun kökeni ne olursa olsun giderek kendini Khmer'in sanatsal ve kültürel geleneklerine uydurarak halk üzerinde güçlü bir etkisi olan yerel bir tiyatro formuna dönüştüğü söylenebilir²⁵⁴. Genel olarak Kamboçya figürlerinin kostümlerinde ülkenin mimarisinde görülen çatı süslemelerinin biçimleri de görülmektedir. mimari ve gölge oyunu benzer süsleme anlayışını paylaşmaktadırlar.

²⁵² Tilakasiri, **a.g.e.**, 76 s.

²⁵³ And, **a.g.e.**, 210-211 s.

²⁵⁴ Tilakasiri, **a.g.e.**, 76 s.



Resim 66. Wat Bo'daki ana pagodada Reamker'in resmedildiği duvar resimleri 19.yy



Resim 67. Pagoda



Resim 68. Pireah Vihear



Resim 69. Sokacha kadın dansçıları-kuklaları dans partnerleri gibi tutmaktalar

Kadın dansçıların yer aldığı Sokacha adı verilen folk dansında, geleneksel olarak bir Sbek thom gösterisinin açılışında yer alan beyaz maymun ile siyah maymunun savaşının kısaltılmış bir biçimidir. Sokacha gösterilerinde kadınlar gölge kuklalarıyla erkeklerin yaptığından farklı bir biçimde etkileşime geçmektedirler. Kadınlar kukla oynatıcısı olduklarında, kuklalar kadın dansçılara dans partneri olmaktadır. Pek çok klasik Khmer folklorik dansının icrasında kadın dansçılar kuklaları erkek partnerleri gibi kullanmaktadırlar²⁵⁵.

Nang Trolung yerden yüksekliği 120 cm, perdesi beyaz pamukludan olan, geçici kurulan tahta bir oynatma kulübesinde oynatılmaktadır. Perdenin boyu 3 metreye, 1,20 metredir. Geleneksel olarak ışık kaynağı olarak bir kap içinde hindistan cevizi yağı pamuklu bir fitille yakılarak sağlanırken, modern tekniklerin gelişmesiyle beraber çeşitli lambalar kullanılmaktadır. *Nang Trolung'un* öykülerini perde gerisinden beş oynatıcı okumakta, başları *Kru* ortada oturmaktadır. Bir kadın yardımcı da kimi kez Sita gibi kadın hareketleri konuşurmak için hazır bulunmaktadır. *Nang Trolung* orkestrasında oyuncuların yanında bulunan altı çalgı bulunmaktadır. Bu çalgılar üç davul, bir ksilofon, bir gong ve bir khmer zurnası olmakla beraber, buna bir çift küçük zilin (*Ohing*) de katıldığı görülmektedir. Bunlar, oluşum, savaş, üzüntü ya da acı ve dönüşüm diye adlandırılan dört değişik durum için kullanılan besteleri çalmaktadırlar²⁵⁶.

Gölge oyunu Siyam'dan Kamboçya ve Malaya'ya yayılarak özellikle festivallerde sergilenen bir eğlence biçimi olarak uzun süre popülerliğini korumuştur. Günümüzde ise yerini sinema almıştır. Gezici grupların gösterilerine artık çok nadiren rastlanmaktadır. Günümüzde gösteriler çoğunlukla gölge oyununun ortaya çıkıp korunduğu Siam-reap şehrinde yapılmaktadır²⁵⁷.

²⁵⁵ Toni Samantha Phim, Ashley Thompson, **Dance in Cambodia**, Oxford University Press, New York, 1999, 22 s.

²⁵⁶ Tilakasiri, **a.g.e.**, 76 s.

²⁵⁷ Tilakasiri, **a.g.e.**, 75 s.



Resim 70. Uçan Prens-Nang Kaloung
(Metin And Arşivi)



Resim 71. Dişi Raksasa- Nang Kaloung
(Metin And Arşivi)



Resim 72. Prenses- Nang Kaloung
(Metin And Arşivi)



Resim 73. Erkek Raksasa- Nang Kaloung
(Metin And Arşivi)

1.1.8. Malezya'da Gölge Oyunu

Malay gölge oyunu, Çin, Hint, Siyam ve Java gölge oyunu tekniklerinin her birinin izlerini taşıyan, derleme bir sanattır. Malay sanatının gelişimine katkı yapmıştır. Ama Malay sanatının barındırdığı en dikkat çekici öğeler Java ve Siyam kaynaklıdır²⁵⁸.

Wayang Siam, Cava wayang kulit purwa'sının yerel bir türü olan wayang Djawa(Malayu ya da Cava) ve Tayland'ın Nang talung gösterilerinin yerel türü olan Wayang kede (gedek), Malay gölge oyununun, Kelantan şehrinde gelişmiş ve hala orada devam etmekte olan üç türüdür²⁵⁹. Cava'nın Mahabharata ve Ramayana'ya dayanan Kawi dilindeki destanları, Malaya edebiyatını oldukça etkileyerek kendi özgün Malaya versiyonlarını oluşturmuştur. Cavalılar gibi Malayalılar da eski wayang üslup ve tekniğini alan gölge oyunlarında bu epik versiyonları kullanmışlardır. Bu epik versiyonlara ek olarak iki Hint destanının erkek ve kadın kahramanlarının maceralarına dayanan Malaya gölge oyunu hikayeleri de vardır. Panji döneminin hikayeleri ve Malaya versiyonları, Güney Malaya'nın köylerindeki gölge oyunlarında hala yer almaktadır²⁶⁰. Metin And'ın Wayang Cava²⁶¹ olarak bahsettiği, pek rastlanmayan Wayang Djawa, Java geleneğine dayanmakta ve 18. yüzyılda ortaya çıktığı sanılmaktadır.²⁶²

Wayang Diawa'da, Cava etkisi görülmele beraber; Malay *wayang'ı* daha çok Thai ve Kamboçya'nın küçük tasvirli gölge oyununa benzemektedir. Oynatma kulübesi (*panggung*) Bali'dekine benzer; perde (*kelir*) de yine Bali'deki gibi seyirciye doğru eğik olarak yerleştirilmektedir. Ayrıca *wayang*, *dalang*, *panggung* ve *kelir* gibi terimler de Cava ile ortak kullanılmaktadır. Ancak Metin And, Malay gölge oyununun Cava kökenli olduğu söylenemeyeceğini belirtmiştir²⁶³. Nitekim ortak

²⁵⁸ Tilakasiri, **a.g.e.**, 77 s.

²⁵⁹ Brandon, **a.g.e.**, 200 s.

²⁶⁰ Tilakasiri, **a.g.e.**, 28 s.

²⁶¹ Bkz. And, **a.g.e.**, 213 s.

²⁶² Tilakasiri, **a.g.e.**, 77 s.

²⁶³ And, **a.g.e.**, 214 s.

coğrafya ve tarihsel geçmişten kaynaklanan dil benzerlikleri bu ortak adlandırmaları getirmiş olabilir.

Malezya'da gölge türleri içinde en popüler olan *wayang Siam* ve temalarını *Ramayana*'dan alan *wayang kede* oyunlarındaki tasvirlerde Siyam gölge biçiminin etkisi açıkça görülmektedir. Hint Destanı *Ramayana*, Malaylaştırılmış ve konularını bu destandan alan oyunlar yerel episodlarla karıştırılarak elde edilmiştir²⁶⁴. *Wayang siam* ismindeki Siyam etkisine ve kaynağını oradan almış olmasına rağmen 350 dalang (Kuklacı) ile Kelantan'da sürdürülen bir Malay geleneği olup ülkedeki en önemli tiyatro türlerindedir. Siyam gölge oyunundan farklılığını da vurgulamak için *Kelantan wayang kulit* adı ile de anılmaktadır²⁶⁵.

Hepsi sözlü geleneğe dayanan, ama her oyuncu ustasından değişik bir biçimde oynatmaya çaba gösterdiği öyküler, *dalang'ın* bulunduğu yere göre yerleştirilmektedir. *Dalang'lar*, *Ramayana*'ya bir söylence olarak değil de tarih gözüyle bakmaktadırlar²⁶⁶. Bu nedenle de bu gösterilerin ayrı bir kutsallığı bulunmaktadır. Cava *wayang kuliti* gibi *wayang Djawa* da konusunu esas olarak Malay biçiminde *Hikayat Pandawa* olarak bilinen *Mahabharata*'dan ve *Panji'nin* hikâyelerinden alır²⁶⁷.

1.1.8.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri

Wayang siam, diyalogların seslendirilişinin, tüm kuklaların oynatılışının ve gamelan orkestrasının yönetiminin dalang tarafından gerçekleştirildiği bir gölge türüdür²⁶⁸. Karakterleri ile özdeşleşen Dalang, onlarla öfkelenip, onlarla ağlamaktadır. Her temsil, öykünün dramatik olarak yeniden yaratılması olup, olaylar dizisi içinde her gece doğmaca oynanmaktadır. Bu arada yaşam ve toplum karşısında kendi davranışı ve görüşünü de açıklamaktadır²⁶⁹. *Dalang'ın* gölge oyunu oynatmak

²⁶⁴ Tilakasiri, **a.g.e.**, 77 s.

²⁶⁵ Brandon, **a.g.e.**, 200 s.

²⁶⁶ And, **a.g.e.**, 220 s.

²⁶⁷ Tilakasiri, **a.g.e.**, 77 s.

²⁶⁸ Brandon, **a.g.e.**, 200 s.

²⁶⁹ And, **a.g.e.**, 218 s.

dışında büyüsel bir takım işlevleri de vardır. Sanatlarını bir, çoğunlukla birkaç öğretmene çıraklık ederek öğrenmektedirler. Kişileri *dalang* olmaya yönelten etkenlerden en önemlisi *wayang* seyrederken, bundan yoğun bir tat almasıdır²⁷⁰.

Panggong adı verilen sahne, yedi gece boyunca *Ramayana'nın* birbirini takip eden bölümler halinde oynanacağı yere kurulmaktadır²⁷¹. *Dalang* perdeden bir kol boyu geride oturmakta, ışık kaynağı *dalang'ın* alını seviyesinde konumlandırılmaktadır. Perdenin dibinde birbirine koşut iki muz ağacı kütüğü bulunur, kımıldamayan tasvirler buna saplanır. Tasvirin yalnız üst ucu perdeye değer, bu da tasvire belli belirsiz bir görünüm verir. Muz kütüklerinin iki en ucuna hemen kullanılmayacak tasvirler saplanır, iyiler ya da üstün gelenler *dalang'ın* sağında, kötüler ve yenik düşenler solunda bulunur. *Dalang'ın* gerisinde çalgı takımı bulunur, bunun sayısı 9 ile 12 arasında değişmektedir²⁷². Malay gölge oyununda kullanılan orkestra temel olarak gonglar, kasnaklar ve yerel davullarla telli bir çalgı olan rebab gibi enstrümanları içermekte; genel olarak orkestra, Cava *wayang kuliti'nde* kullanılan *gamelan* orkestrasına benzemektedir²⁷³. Konuşma ve eyleme dayanan *Wayang* temsillerinde; tasvirler konuşurken orkestra susmakta, tasvirlerde çok az hareket olmaktadır. Yalnız biraz kolları ve çenesi oynayan tasvirlerin de ağız hareket etmektedir. Yürüme, savaş, uçuş gibi eylemlerde ise tasvirler çok az konuşmakta, söyledikleri duyulmamakta; eylem sırasında orkestra eylemin türüne göre ve karakterin girişini belirtmek için ezgiler çalınmaktadır. Eylem ve karakter tanıtmaya yarayan yaklaşık otuz beş değişik ezgi olan bu oyunda, tasvirler müziğin tartımına göre hareket etmektedirler²⁷⁴.

Malay tasvirleri baş erkek karakterin başlarındaki sivri tepeli taçlar bakımından silüet olarak Tayland tasvirlerine benziyor görünmektedir. İlk bakışta Tayland tasvirlerinin baskın bir etkisi olduğu varsayılsa da aslında Tayland kuklalarından farklılık göstermektedirler. Tasvirlerin erkekleri yüzleri profilden, omuz ve gövdelerinin üstü ise önden görünür biçimde yapılmıştır. Kimi *Wayang*

²⁷⁰ y.a.g.e., 215 s.

²⁷¹ Tilakasiri, a.g.e., 77 s.

²⁷² And, a.g.e., 215 s.

²⁷³ Tilakasiri, a.g.e., 78 s.

²⁷⁴ And, a.g.e., 219 s.

Siam kadın tasvir yüzlerinin önden görünmesi hariç kadın yüzleri de profilden yapılmıştır. Tasvirler görünüşleri ve karakterlerin niteliklerine göre birkaç türe ayrılmaktadır. İncelmiş prensler ve geleneksel ince yarı tanrılar; kadınlar; geleneksel devler (*raksasa*) ve kaba yarı tanrılar: maymunlar; bilgeler; kaba prensler; kaba prenslerin subayları (*patih*) ve Cava türü yarı tanrılar. İncelmiş tipler tasvirlerin yüz özelliklerinden tanınabilmektedir. Ağız ve burun küçük ve biçimlidir; burun ve alın hafif geriye çekiktir, gözler dardır, yukarıya çekiktir. İncelmiş tiplerin bu özellikleri Malay güzellik anlayışına uygun düşmektedir. Geleneksel tasvirlerde bu tip Tayland sivri tacını takmaktadır, omuzları Cava kuklalarını anımsatır biçimde kare olup, karakter Seri Rama'da olduğu gibi genellikle bir yay ya da Laksamana'daki gibi bir kılıç taşır şekilde gösterilmektedir. Bugün bu soylu karakterlerin kuklaları diğerlerine kıyasla daha küçük yapılmaktadır. Modern prens tasvirleri, Malay ulusal giysisini giyinmiş olmakla beraber Avrupa biçimli taç gibi olağandışı süs aksesuarları ile tamamlanmaktadır. Ayaklar çoğunlukla birbirine yakın, kimi ise atlamaya hazır gibi resmedilmiştir²⁷⁵. Prensler çoğunlukla bir yılanın üzerinde durmaktadırlar. İncelmiş kadın tasvirleri de erkeklere benzerlik gösterirler. Kadın tasvirlerinin de modern biçimleri gelenekselden farklı görünmektedir. Çin tasvirleri gibi yüz çizgilerinin iyi görünmesi için deri oyulmuştur. Tayland tasvirlerinde olduğu gibi geleneksel dev tiplerinin başlarında sivri tepeli taç bulunmakta ve yuvarlak küt burunlu olarak resimlenmişlerdir. Sol omuzlar daha uzun biçimde çizilmiştir. Maymun tasvirlerinin de başında ya sivri tepeli taç ya da sivri külah olur. Bilge ya da çilekeş de uzun sakalı ve çıkık sırtı ve dayandığı uzun sopası ile Tayland tasvirlerine benzemektedir. Kaba prens ve yarı tanrı tasvirlerinde de, Cava tasvirlerine benzerlik görülmektedir²⁷⁶.

Malezya figürlerinin giysilerinde ince işlenmiş motifler görünmekte; bu motifler, Malezya'ya ait geleneksel ahşap oymacılığının motifleri ile benzerlik göstermektedir. Ahşap oymacılığı, Kelantan ve Terengganu evlerinin de içinde bulunduğu Malezya yarımadasının kuzey doğu eyaletlerindeki geleneksel evlerin ayrılmaz bir ögesi olan mimari bir süslemedir. Ahşap oymacılığının süsleme özelliklerini oluşturan, motifler, oyma teknikleri ve panel şekilleri, bu bölgeye özgü

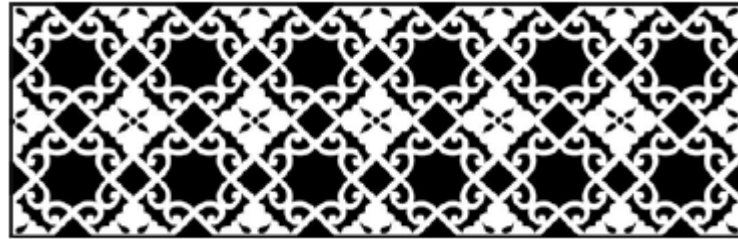
²⁷⁵ Amin SWEENEY, *Malay Shadow Puppets*, British Museum, 1972, 25 s.

²⁷⁶ And, *a.g.e.*, 215 s.

aşşap mimarının kimliğini meydana getirmektedir²⁷⁷. Doğaya benzerlik, zanaatın faydası, bütünlük, karşıtlık, sembolizm ile uyum ve denge, Malay estetik anlayışının altı prensibini oluşturmaktadır. Doğaya benzerlik prensibi, pek çok Malezya sanat ve zanaat işlerinde görülen bitkisel ve kozmik motiflerin kullanılmasını ifade etmektedir²⁷⁸. Nitekim geleneksel sanatların içinde yer alan gölge tiyatrosundaki figür oymacılığında da özellikle doğadan esinlenilmiş bitkisel motiflere ve birbirini tekrarlayan geometrik motiflere rastlanmaktadır (Resim 75). Alttaki resimlerde aşşap oymacılığı motiflerinden örneklerle figürlerdeki motifler karşılaştırılabilir. Birbirini tekrarlayan motif Resim 77’de görülen sağdaki figürün çakşırında birebir görülmektedir. Yine ortadaki figürün çakşırında da diğere benzeyen, birbirini tekrarlayan motif görülmektedir. Soldaki figürde ise bitkisel motifler uygulanmıştır.



Resim 74. Malezya aşşap oymacılığı desen örneği-Asimetrik bitkisel motif



Resim 75. Malezya aşşap oymacılığı desen örneği-Birbirini tekrarlayan motif



Resim 76. Malezya aşşap oymacılığı desen örneği-Çatı sarkıt motifi örneği

²⁷⁷ Zumahiran Binti KAMARUDIN, Ismail SAID, “Principal Orders In The Composition of Woodcarvings And Its Layouts In Kelantan And Terengganu Traditional Houses”, **Jurnal Teknologi**, S.34, University Teknologi Malaysia 2001, s.49.

²⁷⁸ Ismail SAID, “Visual Composition of Malay Woodcarving in Vernacular Houses in Peninsular Malaysia”, **Jurnal Teknologi**, S.37, University Teknologi Malaysia, 2002, 46 s.



Resim 77. Malezya tasvirleri (Metin And Arşivi)



Resim 78. Malezya Ahşap oymacılığında kullanılan temel formlar

Malezya ahşap oymacılığında kullanılan temel formlar, zanaatkarların çevrelerini gözlemlemeleri sonucu ortaya çıkmış, Hinduizm motiflerinin temel biçimlerinden olup; stupa canlılık veren hacimli bir biçimdir. Gunungan, hayat ağacı ya da dağ silüeti olup statü sembolü olduğundan kapı girişlerinde sıklıkla kullanılmakta; makara, Pattani ve Kelantan bölgelerine ait bir deniz canavarı efsanesindeki kozmolojik hayal gücünün merkezini ifade etmekte; Lotus ise saflığı sembolize etmektedir²⁷⁹. Bu temel formların kenar kesim biçimleri gölge figürlerinin giyim ve başlıklarıyla da uyum göstermektedir.

İki yüz, üç yüz tasvir takımı içinde, otuz kadarı değişmez. Balık kuyruklu bir maymun olan Hanuman Ikan gibi, kimi oyun kişilerinin tasvirleri olağandışı özelliklerinden tanınabilmektedir. Oyunlarda, saray, kabul salonu ve ağaçlar gibi bir iki dekor parçası da kullanılmaktadır. *Pohon beringin* (banyan ağacı) ise Karagöz oyunundaki *göstermelik* gibidir. Kimi dağ, kimi ağaç kimi mağara yerine

²⁷⁹ Said, *a.g.e.*, 46 s.

geçmektedir. Ayrıca kapaklı sahan, *kris*, mektup kılıç gibi bir takım donatım tasvirleri de kullanılmaktadır²⁸⁰. *Dalang'ların* çoğu kendi tasvirlerini yapmakta, kimi de satın almaktadırlar. Tasvir yapımı için en uygun deri inek derisidir; küçük tasvirler için keçi derisi de kullanılmaktadır. Kalın olduğu için su sığırı derisi kullanılmakla beraber az tercih edilmektedir. Bugün plastik tabakalardan ya da röntgen filmlerinden de tasvir yapılmaktadır²⁸¹.

Deri tasvirlerin yapımı için; deri önce kan ve yağdan arınır, sonra bir çerçeveye gerilir ve birkaç gün güneşte kurutulmakta, ardından tüyler kazınıp, deri düzeltilmektedir. Tasvirin dış çizgileri bu hazırlanmış deriye çizilip, kesilmektedir. Delikler ve oymalar için çeşitli sivri, keskin bıçaklar, küsküler kullanılmakta; oynatmak için bambu ya da tahtadan oynatma çubukları eklenmektedir. Tasvirlerin el ve omuzlarındaki eklem bağlantıları küçük bir parça deri ya da iki uçta düğümlemiş sicim ile gerçekleştirilmektedir. Soyтары ve bilgelerin alt çeneleri de eklemlidir, ağız alt çene parçasına bağlanmış ipin çekilmesi ile açılmakta ve bambudan küçük bir yay yardımıyla otomatik olarak kapanmaktadır. *Dalang* çenede eklemi bulunan karakterlerin ağızlarını konuşurlarken oynatmakta, çenede eklemi bulunmayanların ise konuşacağı zaman kolunu oynatmaktadır²⁸².



Resim 79. Maharisi(Bilge) karakteri-ağız açık ve kapalı biçimi

Geleneksel tasvir yapımında bitkisel boyalar hazırlanmakta iken, bugün hazır kimyasal boyalar kullanılmaktadır. Boyaların perdeden gözükmemesi derinin ve boyanın kalınlığı ile ilgili olmakla beraber Malezya'da kalın deri kullanılıp, boya da kalınca sürüldüğünden; tasvirlerin renkleri perdeye belli belirsiz biçimde genellikle

²⁸⁰ And, **a.g.e.**, 220 s.

²⁸¹ Sweeney, **a.g.e.**, 35-41 s.

²⁸² Osnes, **a.g.e.**, 73 s.

siyah ve beyaz arasındaki tonlamalar biçiminde yansımaktadır. Bugün kimi dalanglar daha parlak renkler elde etmek için kuklaları önce klorak içinde bekletip sonra boya uygulaması yapmaktadırlar. Kimi karakterlerin renkleri saptanmıştır. Baş kahraman Seri Rama yeşil, kırmızı, karısı Siti Dewi sarı, oğlu Hanuman beyaz, kardeşi Laksamana, hizmetçisi tanrı-soytarı Pak Dogol siyah boyanmaktadır. Yeşil ve kırmızı daha belirgin olarak kullanılmakla birlikte, diğer tasvirler genellikle *dalang*'ın isteğine göre boyanmaktadır²⁸³.



Resim: Pak Dogol ve Wak Lon-Malezya (Metin And Arşivi)

Java kökenli Semar'dan farklı olarak Malay gölge oyununda, kökeni Malay tasvirleriyle *Hikayat Seri Rama'dan* hikayelerin sunulduğu gölge tiyatrosunun çok daha eski bir dönemine dayanan iki soytarısı vardır. Pak Dogol ve arkadaşı Wak Lon görünüm ve davranış yönünden tam anlamıyla özgün bir soytarı çifti oluştururlar. Bu figürler tamamen Malay özellikleriyle donatılmışlardır ve köy yaşamının kaba ve basit yönlerini canlı bir şekilde betimlerler²⁸⁴. Seri (Efendi) Rama'nın sarayındaki sıradan soytarı rolünün yanı sıra Pak Dogol diye de adlandırılarak en büyük Tanrı olan *Sang Yang Tunggal*'ı betimlemekte; bu sebeple de diğer kuklalardan ayrı tutularak, gösteri süresince kutsanmaktadır. Diğer karakterden başlıcaları, baş kahraman Raja Seri Rama, karısı Siti Dewi, oğlu Hanuman ve Seri Rama'nın kardeşi Laksamana'dır. Laksamana hiç evlenmediğinden halk onu çifte cinsiyetli sanır²⁸⁵.

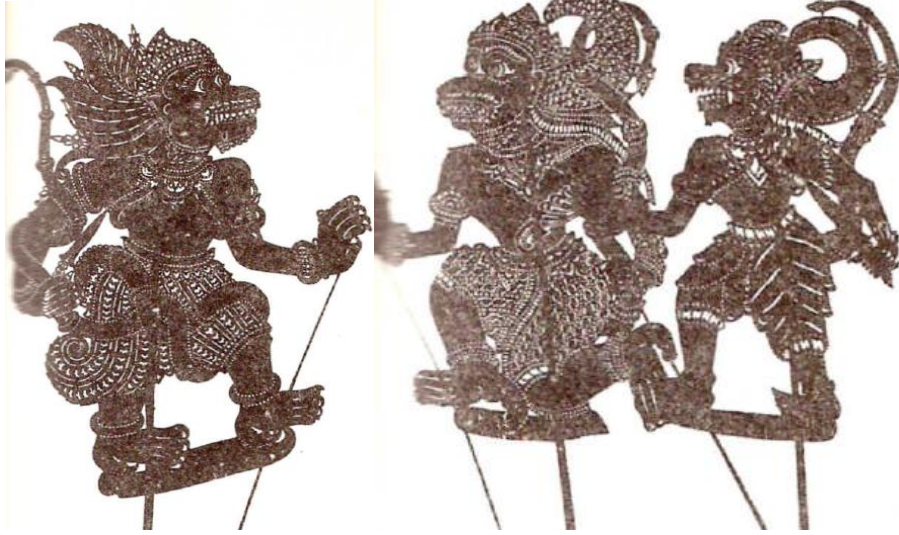
²⁸³Sweeney, **a.g.e.**, 41 s.

²⁸⁴And, **a.g.e.**, 217-218 s.

²⁸⁵Tilakasiri, **a.g.e.**, 78 s.



Resim 82. Malezya tasvirleri (Metin And Arşivi)



Resim 83. Raja Bali (Solda) ve adamları-Malezya (Metin And Arşivi)



Resim 84. Seri Rama Savaşçıları 1
(Metin And Arşivi)



Resim 85. Seri Rama'nın savaşçıları2
(Metin And Arşivi)

Oyunun kötü kişisi oniki başlı dev Mahraja Wana'dır. Öteki başları tacının içine gizlenmiştir. Onun küçük kardeşi Mah Babu Sanam'dır, yetenekli bir gökbilginidir, ağabeyinden farklı olarak doğru ve soylu bir karakterdir. Hanuman maymun olmakla birlikte Seri Rama'nın oğludur. Hanuman perdenin çok sevilen kişilerinden birisidir. Bir de Pakian ülkesinin maymun kralı Raja Bali, kardeşi Sagariwa ve iki oğlu, Pele la Anggada ve Anila vardır. Bu sayılanların dışında pek çok prensler, prensesler, devler, maymunlar, yarı tanrılar bulunmaktadır²⁸⁶.



Resim 80. Malay Laksamana(sol)
Rama(Sağ)

Resim 81. Baraka dışında Wak Long
ve Mak Babu

Bugünkü Wayang Siam temsillerinde gelenekler değişime uğramış, en temel malzeme olan sığır derisi yerine bile saydam plastik malzemeler kullanılmaya başlanmıştır. Tüm gece süren gösterilerin yerini alan; akşam 8.30 ile 12.30 arasında gerçekleşen gösterilerde geneleksel aydınlatma da yerini kerosen ya da elektrikli ışık kaynaklarına bırakmıştır. Eskiden yaşam döngüsü seremonileri içinde yer alan ve maliyeti tek bir kişi(sponsor) tarafından karşılanan bu gösteriler, bugün, gösteriyi izlemek için ödeme yapan seyircilere oynanmaktadır. Güncel oyunlarda yeni palyaço karakterler eklenerek, palyaçoluğa ayrıca bir önem verilmiştir. Malezya'ya yerleşmiş Javalılar tarafından yaratılmış Java'daki wayang kulit purwa'nın daha güncel bir türü olan Wayang malayu, Tayland'ın geleneksel nang talunguna benzeyen wayang gedek de dahil olmak üzere Malezya'daki tüm kukla biçimleri; seyirci ve sponsorlarını koruyabilmek için, çağdaş medya araçları ile rekabet etmek durumunda kalmıştır²⁸⁷.

²⁸⁶ And, a.g.e., 220 s.

²⁸⁷ Brandon, a.g.e., 195 s



Resim 86. Pak Dogol-Malezya Resim 87. Çinli ve zenci-Malezya Resim 88. Büyük rüzgar
(Metin And Arşivi) (Metin And Arşivi)



Resim 89. Bata Mahjara Inde Indera
(Metin And Arşivi)

Resim 90. Ezra (sol) ve Buzbebek(sağ)



Resim 91. Malezya kadın tasvirleri-Soldan sağa doğru çağdaşlaşıyor
(Metin And Arşivi)



Resim 92. Kaba Prens tasvirleri-Malezya
(Metin And Arşivi)



Resim 93. Raja Bali'nin oğulları
(Metin And Arşivi)

1.1.9. Bali'de Gölge Oyunu

Bali'de wayang kulit'in Majapahit zamanında (13.-15. yüzyıl) Bali'ye geldiği kabul edilmektedir. Ancak Bali ve Cava gölge tiyatroları bağlantılı olsa da gelişimlerini birbirlerinden ayrı şekilde sürdürmüşlerdir²⁸⁸. Bali wayang'ı en ilkel biçiminde koruyor gibi görünmektedir. Java'dakinin aksine Bali'de gösterilere kolay ulaşılamamaktadır. Java'da hemen her yerde düzenli gösterilerin izlenebilmesi olası iken, bir Bali köyünde kukla gösterisi nadiren, ancak dinsel bir törenin bir parçası olarak yapılmakta ama hiçbir zaman yalnızca eğlence amaçlı olarak gerçekleştirilmemektedir. Geleneksel olarak tapınaktaki dini bir töreni takip eden gecelerde tanrılara ve ruhlara sunulan bir hizmet olarak, bir wayang gösterisi ya da bir dans takip etmektedir²⁸⁹.

Bali oyunlarında iki önemli kaynak Hindu destanları *Mahabharata* ve *Ramayana*'dır. Bunlardan *Mahabharata* Bali'de 'onsekiz kitap' (*astadasa parwa*) diye bilinmekte; Bali oyunları daha çok *Mahabharata*'daki Pandawa'larla

²⁸⁸ Angela Hobart, **Dancing Shadows of Bali**, Routledge&Kegan Paul, New York, 1987, 23 s.

²⁸⁹ Tilakasiri, **a.g.e.**, 96 s.

Kaurawa'lar arasındaki savaşları anlatan eski Java şiiri *Bharata-Yuddha* (Büyük Savaş)'dan alınmıştır²⁹⁰.

Bali'de, *Mahabharata'nın* her bir bölümü tek bir gösteri için kullanılmakta ve buna bağlı olarak, gölge gösterisine *wayang purwa* (hikayeler *Adipurwa*, *Bratayudha*, *Arjunawiwaha* v.b olarak adlandırılarak) adı verilmektedir. Aynı zamanda *Ramayana* hikayelerinin *wayang Ramayana* adı verilen ayrı bir döngüsü de vardır ki bu, Bali kukla tiyatrosunda önemli bir yer edinmiştir. Bu türlerin ikisinde de 'sağ taraf' ile 'sol taraf' arasındaki ayrım iyi ve kötü karakterleri belirtecek biçimde titizlikle yapılmaktadır. Bu yüzden, Rama, Laksmana, Sugriva sağ tarafa aitken, Rawana, Kumbhakarna, Prahasta, Wilmana sol tarafın kahramanlarını oluşturmakta ya da *wayang purwa'da* Kresna, Arjuna, Nakula ve Sahadeva sağ tarafa; Duryodhana ve kardeşleriyle arkadaşları, Salya, Karna, v.b sol tarafa ait olarak kabul edilmektedirler²⁹¹.

Dalang Bali gölge oyununda da önemli bir yere sahiptir; nitekim her oyunun arkasındaki merkezi figür olarak hem yönetmen, hem yaratıcı, hem anlatıcı hem de kukla oynatıcı görevlerini üstlenmektedir. Etimolojik olarak dalang, parlak, net anlamına gelen galang sözcüğünden gelmektedir. Her zaman erkek olan dalang, ritüel uygulamacısı olarak toplumda onurlu bir yere sahiptir. Teoride herkes dalang olabilir gibi görünmekle beraber genellikle babadan oğla geçmektedir. Bir kukla sandığı dalang için gereklilik arzetmekte ce aile yadigarı olarak görülmektedir. Çoğu genç dalang ailenin yaşlı üyesi ölene dek ya da kendilerine izin verene dek tek başlarına gösteri yapmaz çünkü ailenin üst kuşaktan üyesi hala gösteri yapabilecek durumda ve istekleyse gençlerin wayang yapması saygısızlık olarak görülmektedir.²⁹² Bali *dalang'*ının tüm klasik edebiyatı ve *Kawi* ya da eski Java dilini bir ölçüde bilmesi; ayrıca eski klasik üslupları çeşitli şiir ölçü ve tartımlarını bilip doğru okuması gerekmektedir. Sesi de çeşitli kişilere uygun olacak biçimde konuşması için eğitilmiş ve kolaylıkla değişken olabilmeli; şarkılar için de anlatımlı, ezginin tadını verebilecek bir sesi olmalıdır. Güldürü sahneleri için de halkın güleceği nokteleri

²⁹⁰ And, a.g.e.,191 s.

²⁹¹ Tilakasiri, a.g.e., 96 s.

²⁹²Hobart, a.g.e., 27-29 s.

oluşturup, doğmaca yaratma yeteneği olmalıdır²⁹³. Dalang yalnızca eğlendirme işlevine değil, dalang aynı zamanda bir iletişim aracı gibi önemli bir işleve de sahiptir²⁹⁴. Genellikle dalang erkek olsa da 1974'ten itibaren birkaç kadın Denpasar'daki Geleneksel Müzik Lisesinde(SMKI eski adıyla KOKAR) I. Nyoman Sumandhi'den ders almıştır. Etkili Ruhani gücü olan oyuncuların şeytan çarpmasını iyileştirebilecek kutsal su yapabildiklerine inanılmaktadır²⁹⁵. Özetle, yaratıcı dürtü, dramatik duygu, klasik edebiyat bilgisi dalangın sahip olması gereken niteliklerdir. Dalang olmak, eğer dalang iyi ise ve toplumda iyi bir duruşu varsa, köylülerin saygısını kazanmak demektir. Bugün Bali'de dalanglar için bir okul olmamakla birlikte konservatuarda wayang kulit dersi verilmektedir²⁹⁶.

1.1.9.1. Gölge Oyunu Teknik Özellikleri

Bali'de gölge kukllarına dinsel olarak büyük önem verilmekte, onların saklama sandıklarına yerleştirme sıralamalarına ve korunmalarına özen gösterilmekte ve belli kurallar çerçevesinde gerçekleşmektedir. Dalanglar eğer kukllara iyi bakmazlarsa tanrılar ve atalarının kızacağı ve onları cezalandırarak hastalanmalarına sebep olacaklarına inanmaktadırlar. Ayrıca kutsanmış bir kuklayı satmanın da dalang için tehlikeli olduğu söylenmektedir. Böyle bir hareket tanrılara saygısızlık olarak adlandırılmakta, dalangın bu sebeple lanetleneceği, kukla oynatma becerisinin azalacağına inanılmaktadır²⁹⁷.

Bali'deki Dalang'ın kullandığı deri tasvirler, Cava tasvirlerinin güzelliğine sahip değildir²⁹⁸. Cava tasvirlerinin stilize, oranlarının gerçekdışı görünüşleri Bali'de yoktur. Bunlar daha erkeksi, sağlam görünüşlüdür, daha çok Doğu Cava'daki Hindu tapınaklarındaki taş kabartmalara, özellikle 14. yüzyılda yapılan Chandi Tegawangi ve Chandi Panataran tapınaklarındaki kabartmalara benzemektedir. Tasvirlerin

²⁹³ And, **a.g.e.**, 194 s.

²⁹⁴ Sherzer, **a.g.e.**, 68 s.

²⁹⁵ Brandon, **a.g.e.**, 140 s.

²⁹⁶ Hobart, **a.g.e.**, 30 s.

²⁹⁷ **y. a.g.e.**, 68 s.

²⁹⁸ Tilakasiri, **a.g.e.**, 96 s.

işlenişi de daha az özenlidir. Daha az stilize olan Bali figürlerinde daha çok beş - altı yüzyıl önceki Java tasvirlerinin izleri görülmektedir. Tasvirlerin sayısı Java'dan çok daha az; altmış, yetmiş kadardır²⁹⁹.



Resim 94. Narada (Angela Hobart Arşivi)



Resim 95. Tunggal

Bali'de gece ve gündüz olarak ayrılmış iki wayang biçimi söz konusudur. Dinsel bir amaçla gerçekleştirilen wayang temsilleri bulunmakta, doğum, doğal ya da doğal olmayan ölümler sonrası bu törensel gösteri gerçekleşmektedir. Wayang lemah denilen gündüz gösterilerinde insanlar dinsel hayata gece wayang'ında olduğundan daha çok bağlılık göstermektedirler³⁰⁰. Wayang lemah, gölge kukllarıyla yapılsa da, teknik bakımından gölge oyunu olup olmadığı tartışılmaktadır. Estetik biçimde oyulmuş öküz derisinden yapılan boyalı figürler, perde ve ışık kaynağı kullanılmaksızın gündüz oynatılmakta, izleyiciler gösteriyi her açıdan izleyebilmektedirler³⁰¹.

²⁹⁹ And, **a.g.e.**, 193 s.

³⁰⁰ Hobart, **a.g.e.**, 23 s.

³⁰¹ Urs Ramseyer, **The Art and Culture of Bali**, Museum der Kulturen Basel, Schwabe&Co.AG, Basel, 2002, 198 s.

Geleneğin etkisiyle kutsallaştırılmış kuklalar ilk çağlarından kalma belirlenmiş bir şemaya göre yapılmaktadır. Bu onların formunu, kostüm ve ten renklerini belirlemektedir. Kuklalar yoluyla karakterlerin mitolojik varlıklarının oyun sırasında uyandığına inanıldığından; ikonografi özellikle önemli bir yere sahip olmaktadır. Gece wayang'ı sırasında bireyler sahnede kayar gibi görünmektedir bu sebeple izleyicinin onları tanıyabilmesi için kontürlerinin net olması gerekmektedir³⁰².

Oyunun eksen kişileri sınırlı, sınırlanmamış diye iki önemli türe ayrılmaktadır. Yüksek statülü Hindu karakterler, kahraman, hain, dev ya da maymun olsun eski Cava dilinin bir biçimi olan antik Kawi dilini konuşmaktadır. Pek çok izleyici tarafından anlaşılabilmesi sebebiyle, oyunda panasar denen soytarı-uşak tiplerince efendilerinin dili tercüme edilmektedir³⁰³. Bu anlaşılmayan dili konuşan üstün kişiler, denetimli, ihtiyatlı, çevresini düşünen kahramanlardır. Güçleri de buradan gelmekte, eylemleri içe dönük olmaktadır. Tasvirlerinde bu kişilik özelliklerine uygun olarak, gözler bir çizgi uzun, çekik gözdür. Sesleri de yiğitsi ve dingindir. Bunun karşıtı ise açık gözlüdür, denetimsiz, yeğin, dışarıya dönüktür. Sesi de güçlü ve kalındır. Şeytanlar ve hayvanlar buraya girer³⁰⁴.

Kuklaların tarzları bu tiyatro dalının kırsal doğasını yansıtmaktadır. Kuklalar 13 ya da 14. Yüzyıldan kalma Cava tapınaklarının duvarlarındaki rölyeflerin tanıtık etkisini taşımaktadır. Cavadaki stilize edilmiş süslü kuklalar yerine Bali kuklaları daha doğal ve sağlam bir yapıdadırlar³⁰⁵. Bali tasvirleri de Cava'dakiler gibi yalnız omuzlardan ve kol dirseklerinden eklenmiştir. Böylece hareket yalnız kollarla sınırlanmıştır. İnce boynuzdan bir çubuk kıvrılarak düşey olarak tasvir boyunca bir omurga işlevindedir, ayaklardan çıkan ucu tasviri tutmaya yarar³⁰⁶. Renk pigmenti malzemelerinin bir kısmı Bali'ye özgüdür, örneğin beyaz, siyah ve koyu sarı her zaman Bali'de yapılmaktadır, diğerleri ise Çin kaynaklıdır. Önce Çin'de olduğu gibi biraz balık yapıştırıcısı (fish glue) suyla karıştırılmaktadır. Renk pigmenti

³⁰²Hobart, **a.g.e.**, 67 s.

³⁰³Sherzer, **a.g.e.**, 81 s.

³⁰⁴And, **a.g.e.**, 196 s.

³⁰⁵Hobart, **a.g.e.**, 23 s.

³⁰⁶And, **a.g.e.**, 193-194 s.

eklendikten sonra, renge parlaklık vermesi için tebeşir tozu eklenmektedir. Indigo, Çin mavisi ve sarı dolgu maddesi olarak tebeşire ihtiyaç duymamaktadır. Tebeşirin onlardaki canlılık ve netliği yok ettiği söylenmektedir. Siyah, mavi ve beyaz renkleri oluşturabilmek ustalık gerektirmektedir. Bali gölge oyununda, beyaz, kırmızı, sarı, siyah ve mavi beş temel renk olarak önemle kullanılmaktadır. Bunlardan Kırımız, siyah ve beyaz üçlemeyi, wayangdaki Brahma, Wishnu ve Siwa (Iswara)'yı temsil etmekte olduğundan dini önem taşımaktadır. Tanrı ve devlerin ten rengi beyazdır ve beyaz saflığı, sakinliği ve kendine hakimiyeti temsil etmektedir. Hanuman en saf karakterlerden biri olarak beyaz bir bedene sahiptir, yavaş ve zarif dans eden hassas bir kız olan Galuh da yüzü beyaz olarak boyanmıştır. Kreshna ise asla siyah boyanmamakta, beyaz ve mavinin karışımından oluşan mavimsi bir beyaz tenle görülmektedir. Ateş tanrısı Brahma'nın rengi olan kırmızı, sıcak bir renktir ve savaş, gerginlik ve kontrolsüzlüğü simgelemektedir. Siyah ise genellikle Wishnu'nun rengi olarak kullanılsa da kültürel olarak anlamı en belirsiz renktir; genellikle sakin bir renk olarak kabul edilmektedir. Wishnu, su ile bağlantılı olduğundan onunla asıl özdeşleşen renk mavi olup sakinleştirici ve tazeleyici olarak kabul edilmektedir³⁰⁷.

Bali'de wayang parwa, Mahabharata öyküleri anlatılan gölge oyunu biçimi olarak Balideki en canlı ve yaygın gösteri biçimidir ki çoğunlukla hayat döngüsü törenlerinde önemli yeri olduğundan kuklaları da neredeyse kutsal sayılmaktadır³⁰⁸. Dalang kukla takımları, Ramayana setleri olsa da genellikle parwa döngüsüne aittir. Parwa koleksiyonlarında kuklalar genellikle birbirine benzemekte ve standart olmaktadır. Yeni kuklalar yapımı çoğunlukla eskileri kopyalayarak gerçekleşmektedir. Farklı koleksiyonlar arasındaki fark, kuklaların kalitesi ve kaç kukla içerdiklerine göre ortaya çıkmaktadır. Standart bir kukla takımında 80 ile 130 arasında kukla bulunmaktadır. Basit köy dalanglarının takımında daha az yüksek kast karakterler, daha çok devler bulunmaktadır. Eski tasvirler, yenilere göre daha kabaca kesilip boyanmıştır³⁰⁹.

³⁰⁷Hobart, **a.g.e.**, 72-110 s.

³⁰⁸Brandon, **a.g.e.**, 123 s.

³⁰⁹Hobart, **a.g.e.**, 68 s.

Temsiller açık havada verilir. Tapınak ya da sarayların dışında, ya da sokakta bir oynatma kulübesi kurulur. Perde [*kur*] beyaz bir bez olup sıkıca iki bambu çubuk arasına gerilmiştir. Perdenin tabanında bir muz ağacı kütü perdenin boylu boyunca konulur (*gedebang*), bu kütüğün sünger gibi yumuşak dokusuna tasvirlerin destek çubukları saplanır, uzun söyleşmelerde bu türlü saptanmış olurlar. Perdenin gerisinde ve yukarısında hindistan cevizi yağı yakan bir lamba (*damar*) asılıdır³¹⁰. Cava oyunundakinden daha yalın bir müziğe sahip Bali gölge oyununda eşliği *gender wayang* denilen çalgı takımı sağlar. Dört tane *gender* denilen maden ksilofonden oluşur. *Ramayana* kümesinde buna gong, davullar ve çeşitli vurma çalgılar da katılır³¹¹.

Bali'de profesyonel wayang kilit topluluklarını toplumlar desteklerler. Genellikle bir köy halkı bir dinsel törenin kutlanması için bir profesyonel topluluğu kiralarlar³¹².



Resim 96. Bali Wayang Tasvirleri
(Metin And Arşivi)



Resim 97. Bali kadın tasviri
(Taipei Kukla Müzesi)

1.2. Orta Doğu'da Gölge Oyunu

³¹⁰ And, a.g.e., 193-194 s.

³¹¹ And, a.g.e., 196 s.

³¹² And, a.g.e., 196 s.

Orta doğunun geleneksel gösteri sanatlarının bu bölgede İslam'ın yayılması ile 16. yüzyıl arasında biçimlendiği tahmin edilmektedir. Gölge tiyatrosu, dramatik hikayecilik, dini epik drama ve komik doğaçlama orta doğuda görülen belli başlı gösteri biçimleridir. Gölge tiyatrosu bugün Doğu ve Güneydoğu Asya'da görülen gölge oyunu biçimlerine benzemekte ve Asya'dan Ortadoğuya 13. yüzyılda gerçekleşen Moğol işgalleri sırasında taşındığı tahmin edilmektedir³¹³. 8. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar süren Hindistan ve çevresindeki İslam fetihleri ile birkaç devlet dışında, buralarda İslamiyet kabul ettirilmiş; Doğu ile İslam uygarlığı arasında böylece sıkı kültürel bir bağ oluşmuştur. Arap gezginleri de Kızıldeniz ve Çin kıyılarını dolaşmışlar ve oradaki buluşları gölge oyunu gibi kültürel faaliyetleri de Ortadoğu'ya getirmiş olabilecekleri düşünülmektedir³¹⁴. Bu dönemden önce içinde ışık kaynağı olan döner sihirli fener (magic lantern) bilinmektedir. Ömer Hayyam dörtlüklerinden birinde bu fenerden fanus-e hayal (rüya feneri) olarak bahsetmiştir³¹⁵.

Mısır'ın tek geleneksel tiyatro biçimi gölge tiyatrosu olup, bu halk oyunları köy temellidir. Oynatıcılar, sopa ya da ipler kullanarak kağıt ya da deriden yapılmış kuklaları arkadan aydınlatılmakta olan beyaz bir perdede oynatmaktadırlar. Bu gölge oyunlarının tarihi 700 yıl öncesine dayanmakta ve hala Kahire'de bu oyunlara rastlanılmaktadır³¹⁶.

Uzak doğu kaynaklı olduğu düşünülen khayal al -zıll (gölge oyunu) sokakta, pazar yerlerinde, saray ve evlerde oynatılmıştır. Kukla oynatıcısının adı Osmanlı'dakine benzer khayaliy(hayalî) , rayyis ya da mugaddim (mukaddim) olarak anılmakta; karakter ve olayları anlatan bu oynatıcı aynı zamanda şarkı ve diyalogları da seslendirmektedir. Arap ülkeleri arasında Mısır, bu dramatik eğlence biçimi olan gölge oyunu geleneğini tek devam ettiren ülke olmuştur. Tarihinin 10. yüzyıla kadar

³¹³ Martin Banham, **The Cambridge Guide to Theatre**, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, 730 s.

³¹⁴ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul,2000, 199 s.

³¹⁵ Martin Banham, **a.g.e.**, 730 s.

³¹⁶ Robert Pateman, Salwa El-Hamamsy, **Egypt**, Marshall Cavendish International Private Limited, Tarrytown, 2004, 99 s.

uzandığı savunulsa da ulaşılmış en eski gölge oyunu metinleri Ibn Danyal (1248-1311) tarafından yazılmıştır. Bu oyunlar kendi töreleri içinde, insan ve topluma dair eleştirileri soytarlık aracılığıyla yapan başarılı drama biçimleri olmuşlardır. Her üç oyun da kendine özgü atmosfer ve temaları içermektedir³¹⁷.

Bu üç metin üzerinde 35 yıl çalışan ve sonra tamamlayamadığı çeviri işini Paul Kahle'ye bırakan Georg Jacob, bu üç metnin Melik el-Zahir Sultan Baybars (1260 - 1277) döneminden ve kesinlikle 1267 yılına ait olduklarını saptamıřtır³¹⁸. Bu oyunlar, şarkı, müzik ve dans içermekte, kafiyeli mısralardan oluşan metinleriyle, yine kafiyeli mısralı anlatımı olan sürekli başkalarıyla dalga geçmekten başka işi olmayan bir avarenin hikayesinin anlatıldığı maqama denilen Arap hikaye formundan geliştiği tahmin edilmektedir. Ibn Danyal'ın oyunları da numaracı, hilebaz genel olarak toplumun alt tabakalarındaki insanları konu almıřtır³¹⁹. Karagöz oyununda da tipler toplumun üst tabakalarından seçilmemekte, sokaktaki insanın durumu perdeye yansıtılmaktadır.

Ibn Danyal'ın oyunlarının bulunduğu el yazmaları üç ayrı yerde bulunmaktadır. Metin And, en önemli ve en eski yazmanın Türkiye'de bulunuşunu, Yavuz Sultan Selim'in Mısır'dan gölge oyuncularını ve başkaca Mısırlılarla birlikte, kitap getirtmesine, bu yazmanın da onlarla gelmiş olabileceğine bağlamıştır. Paul Kahle de bu yazmayı 1424 yılına tarihlendirmiştir ancak bu tarih ne Jacob'un tarihlendirmesine ne de Yavuz Sultan Selim'in 1516'da başlayan Mısır seferinin tarihi ile uyuşmaktadır. Dolayısıyla tarihlerde kesin bir bağlantıdan söz edilemez ise de bu yazmalardan birinin 1400'lü yıllarda İstanbul'a gelmiş olması; Karagöz oyununun başladığını değil; ancak gölge oyununun varlığının Osmanlı'da bilindiği kanıtlanmaktadır. Ayrıca Kahle 1517'de Yavuz Sultan Selim'in Mısır fethinden sonra gölge oyunu ile eğlendiğini belirtmiştir. Diğer iki yazma İspanya ve Kahire'de bulunmaktadır³²⁰.

³¹⁷ Muhammad Mustafa Badawi, **Modern Arabic Drama in Egypt**, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, 2 s.

³¹⁸ And, **a.g.e.**, 222 s.

³¹⁹ Badawi, **a.g.e.**, 2 s.

³²⁰ Paul Kahle, "*The Arabic Shadow Play in Egypt*", **Journal of Royal Asiatic Society**, Cambridge University Press, Ocak 1940, 26 s.

El yazmalarındaki üç oyunun birincisi **Tayf el-Hayal** başlığını taşımaktadır. Yazar oyunun başlangıcında bunu seçkin bir seyirci önünde oynatmak için kendisini yüreklendirmiş bir arkadaşına öğüt vermesinden bu metinlerin oynanmak için yazıldığı anlaşılmaktadır. Burada ayrıca müzikle söylenecek parçalar da söz konusudur.³²¹ Hayalgücünün gölgesi anlamına gelen Tayf al-Khayal adlı oyunda konu, Emir Visal adındaki askerin uygun olmayan bir evlilikle tuzağa düşürülmesidir. Ancak oyun bu konu etrafında, Memlük Sultanı Baybars'ın afyon, fahişelik ve meyhaneleri yasaklaması gibi dönemin olay ve davranışlarını içermektedir³²². Öndeyişten sonra oyunun törencibaşısı el-Reis, "Ya Tayf el-Hayal, Ya Kamil el-İtidal!" çağrısında bulunur. Bu çağrı üzerine perdeye gelen kişi kamburdur. Oyun baş kişisi Tayf el-Hayal ona yanıt verip, seyirciye teşekkür edip, Tanrıyı ve Peygamber övüp, Sultanın esenliği ve mutluluğu için yakarıшта bulunması tıpkı Türk gölge oyununa benzemektedir. Konuşmalarda karakterlerden Visal gizli tutkularını ve özelliklerini sayıp dökmekte; sonra yazmanı Tac Babuçu çağırılmaktadır. Yazmanın yazdığı bir belgeyi okurken oyunda yazmanların yazı üslupları ile alay edilmektedir. Bu kurgu Karagöz'ün *Yazıcı* oyunundaki mektup metinlerini anımsatan bir benzerlik içermektedir³²³.

Danyal'ın ikinci oyunu **Acib ve Garib** adını taşımaktadır. Oynatıcı için oyun boyunca çeşitli yönergeler yer alan bu oyun pazar yerinde rastlanılan Türk gölge oyunundaki gibi çeşitli, renkli, olağan dışı kişilerden oluşmakta, Garib, Guraba'dan bir gezgin olarak perdeye gelmektedir. Hacivat'ın, Karagözü tamamlaması gibi Garib'i tamamlayan kişi de Acib'dir. Tüm karakterler davranışları ve temel özellikleriyle tanıtılır, yani tip olarak kurgulanmışlardır.³²⁴ Bir pazar yerinde geçen oyunda, göz hekimi olan Garib ve pek eğitilmiş olmayan Acib'in dışında; yılan oynatıcısı, hekim, göz doktoru, akrobat, hokkabaz, büyücü, aslan eğitmeni, fil eğiticisi, hayvan bakıcısı, köpek oynatıcısı, keçili bir adam, aktar, Sudanlı bir soytarı,

³²¹ And, a.g.e., 223 s.

³²² Robert Irwin, **The Arabian Nights: A Companion**, Tauris Parke Paperbacks, New York, 2005,137 s.

³²³ And, a.g.e.,225 s.

³²⁴ y.a.g.e.,226-227 s.

ayı oynatıcısı, ip canbazı, kılıç yutan, deve sürücüsü ve dilenci gibi tipler yer almaktadır³²⁵.

Üçüncü oyun **EI-Mutayyam**, seyircilerin selamlanmasıyla başlamaktadır. Bundan sonra aşk şarkılarında aşık olan erkeğin yürek darlığı anlatılmakta; EI-Mutayyam seyirciyi selamladıktan sonra nasıl gönlünü yitirdiğini anlatmaktadır. Oyunun bir yerinde bir cüce gelerek, özellikle yiyecekler üzerine saçma ve alaylı sorular sorması, Karagöz'deki Beberuhi'yi hem fizik görünüşü hem de karakteri bakımından andırmaktadır³²⁶. 'Aşktan Muzdarip Olan' anlamına gelen EI-Mutayyam adlı oyunda aşık olan erkeğin aşkı uğruna gerçekleşen bir seri hayvan dövüşünden oluşmaktadır³²⁷. Bu oyunda özellikle sevdiğine kavuşmak için dövüşlerin düzenlenmesi, Türk Karagöz fasıllarından **Ödüllü** 'de de vardır. Ancak Ödüllü'de, karşılaşmalar hayvanların dövüştürülmesi değil, hasımlar arasında güreş yarışması ile olmaktadır.³²⁸ Ibn Danyal'ın bu üç oyununun konularının Karagöz ile bu benzerliği Karagöz oyununun Mısır'dan kaynak aldığı savını doğrulamaktadır.

Khayal kelimesinin canlı performans mı yoksa gölge oyunu anlamına mı geldiği eski Arapça kaynaklarda tam netleşmemiştir. İçinde şarkı ve diğer gösteri biçimlerini barındırdığından Shmuel Moreh gibi kimi araştırmacılarca gölge oyunu olarak sayılamayacağı savunulmaktadır³²⁹. Edward W. Lane de khayal al-zıll'ın ancak gece gerçekleşen bir gösteri olup, kukla oyunu Karagöz'ün Türkler tarafından Mısır'a tanıtıldığını ve kendi dillerinde oynatıldığından Kahire'de bulunan Türkleri eğlendirdiğini, dili anlamayanlara ise pek bir şey ifade etmediğinden söz etmiştir. Çin gölgeleri gibi oynatılan bu kuklaların bu sebeple gece oynatıldıklarının altını çizmiş ve bu gösterinin Arapça khayal ad-dill olduğunu belirtmiştir³³⁰. Ibn Danyal'ın gölge oyunu metinleri ve Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferinden sonra gölge oyunu izlemiş olduğuna dair belgeler bu düşüncelerin temelsizliğini ortaya koymaktadır.

³²⁵ Irwin, **a.g.e.**, 137 s.

³²⁶ And, **a.g.e.**, 227s.

³²⁷ Irwin, **a.g.e.**, 37 s.

³²⁸ And, **a.g.e.**, 228 s.

³²⁹ Shmuel Moreh, "Live Theatre in Medieval Islam", **Studies in Islamic History and Civilization**, Ed. David Ayalon, Moshe Sharon, Cana Ltd., Jerusalem, 1986, 580 s.

³³⁰ Edward W. Lane, **Manners And Customs of The Modern Egyptians**, Cosimo Classics, New York, 2010, 386 s.

Edward Lane'in belirttiği Mısır'daki Karagöz oyunları, Karagöz'ün Osmanlı topraklarında gelişip daha sonra Mısır'a götürülmesiyle belgelenmiş olmalıdır. Nitekim Jacob Landau da Mısır'da popülerleşmiş bu sanatın, önce Türk gölge oyununu etkilediğini ancak Karagöz'ün sonraki 300 yılda gelişerek Arap gölge geleneğine izini bıraktığının altını çizmektedir. Özellikle Filistin, Cezayir, Tunus ve Suriye'de Karagöz 19. yüzyıl boyunca popülerliğini korumuştur³³¹.



Resim 98. Sokak Satıcısı-Mısır-Memluk tasviri Resim 99. Gemi-mısır memluk tasviri
(Metin And Arşivi)

Mısır gölge oyununun varlığı ve tarihinin ne kadar eski olduğuna dair en önemli bulgu Profesör Kahle'nin 1909'da Mısır'da bulduğu ve Almanya'ya getirdiği tasvirler olmuştur. Bu tasvirlerin önemli bir kesiminin 14. yüzyılın ilk yarısından ve daha öncesinden olduğu anlaşılmıştır. Bu nedenle de bu Memluk tasvirleri bugün yeryüzünde bulunan en eski tasvirler olmaktadır. Kahle, Memluklar üzerine araştırmalar yapmış bilginlerin yardımıyla bunların tarihlerini saptamıştır. Eskiliğini bulmak için Memluk sanatı verilerinden, süslerinden yararlanmış, üzerinde Memluk armaları bulunan tasvirlerden bunların tarihini araştırmıştır. Bu armalardan tasvirlerin çoğunluğunun kesinlikle en çok 1450 yıllarına uzandığı anlaşılmaktadır. Ayrıca tasvirler üzerindeki süslemeler, bundan başka camdar denilen Memluk silahlarındaki armalar tarih konusunda fikir vermiştir. Kudüs'ten L.A. Mayer'in açıklamasına göre bu silahlı tasvirlerin 1290 yılından daha eskiye uzanamayacağını, 1370 yılından da daha yeniye gelemeyeceği saptanmıştır. Böylece tasvirlerin önemli

³³¹ Jacob M. Landau **Studies in the Arab Theater and Cinema**, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1958, 45 s.

bir kesimi Ibn Danyal ile çağdaş olup, onun oyunlarının içeriğine de uymaktadırlar. Kahle, Mısır'da 1700 yıllarında yazılmış gölge oyunu yazmaları bulmuş ve bu oyunları yazan şairlerin 16. yüzyılda yaşadıklarını ortaya koymuştur. Bu şairlerden sonuncusu ise Davud el Menavi olup, ileride de görüleceği gibi 1612 - 13 yılında Edirne'de Sultan I. Ahmed'e gölge oyunu oynatmıştır³³². Mısır'da gölge oyunu Ibn Danyal zamanından sonra da gösterilmeye devam edilse de 17. yüzyıl belirgin değişiklikler gözlenmiştir. Bugüne kalan oyunlardan Timsah Oyunu ve Deniz Feneri Oyunu üst sınıf edebiyatını hedefleyen oyunlar olmamış, komik ve eğlenceli oyunlar olarak halk kültüründe iz bırakmışlardır³³³.



Resim 100. Ta'adir- Mısır (Metin And Arşivi)



Resim 101. A'lam

Ulaşılmış en eski Mısır tasvirlerinden, gemi tasvirlerinin kimi kopuk parçalar durumunda, kimi onarılmış, kimi de eksiksiz tasvirler olduğu görülür. Bir tanesinde ufak bir kayık gibi olup ayakta zurna çalan biri ile dümende iki kişiyi göstermekte, 56 cm yüksekliğinde, 52 cm enindeki yelkenli gemide dört kişi görülmektedir (Resim 99). İnsan tasvirlerinde, sırtında sopası olan bir adam (61 cm boyunda, 88 cm eninde); elinde bir sülün tutan bir adam (51cm boyunda, 19,5 cm eninde); kolunu Karagöz gibi ileri uzatmış bir adam söz konusudur. Bu sayılan tasvirler Karagöz ve Hacivat tasvirlerine çok benzemektedir. Çocuklu kadın tasvirinde, sağdaki kadının bir çocuğu kucağında, öteki yanında görülmektedir. Bu tasvir de Karagöz'de çok rastlanan çocuklu kadını andırmaktadır. 44-47 cm boylarında iki tasvir zincire

³³² Bkz. And, a.g.e.,233-239 s.

³³³ Badawi, a.g.e., 3 s.

vurulmuş tutsakları göstermektedir. Karagözde zincire vurulmuş tasvirlerle daha çok *Tımarhane* oyunundaki delilere benzemektedir. 84 ve 70 cm boylarında başlarının üstündeki tablada ibrik taşıyanlar da Karagöz'de çok rastlanan çeyiz taşıyıcılarına çok benzerlik göstermektedirler. 70 cm boyunda bir sokak satıcısı da diğer tasvirler gibi Karagöz'e çok benzemektedir. Mısır gölge oyununda insan başlı hayvanlara rastlanmaktadır. Türk gölge oyununda da insan başlı kaplumbağa, eşek, keçi, balık bulunmaktadır³³⁴.

Mısır'da kuklaları yapan kişiye *qassas* (kesici) denilmekte, *qassas* deve derisini keser ve eklem yerlerini birleştirmektedir. *Raid al-khayal* denilen oynatıcı için en kolay oynatılır hale getirdiği kuklayı aynı zamanda perdede ilginç ve göze çarpacak biçimde tasarlamaktadır. *Megariz* denilen diğer bir kukla yapımcısı ise kuklaları delerek oynatım çubuklarının montajını yapmaktadır. Bu ustanın işi karaktere uygun hareketi yakalamak için en uygun yere oynatım çubuklarını yerleştirmektedir³³⁵.



Resim 102. Memluk tasvirleri
(Metin And Arşivi)



Resim 103. Mısır-Memluk tasvirleri
(Metin And Arşivi)

Eski Mısır tasvirleri de Türk tasvirleri gibi deve derisinden yapılmış, ancak deri saydam değil opak olarak kullanılmıştır. Ancak bunları renklendirmek için kilise

³³⁴ And, *a.g.e.*, 235-238 s.

³³⁵ Bruce Elder, *Harmony and Dissent*, Wilfrid Laurier University Press, Canada, 2008, 96 s.

ve cami pencerelerinde görülen vitraylar gibi, tasvirin delikli yerlerine ince renkli deriler yapıştırılmıştır. Bu tasvirlerde Türk gölge oyunundaki firdöndü gibi bir değnek düzeni ile tasvirin iki yöne dönmesi olanağı bulunmaktadır. Bu nedenle genellikle sopa takılan deri yuvaların çoğunlukla tasvirlerin hep en kenarında bulunmaktadır. Bir metre uzunluğundaki sopaların ucunda da deri vardır, böylece yuvaya girdiği zaman iyi sıkışması sağlanmaktadır. Eklemleri oynayan tasvirler için birden çok sopa kullanılmakta; ancak bunlar Türk tasvirleri kadar devinimli olamamıştır. Gerçi 18. yüzyıldan sonra Mısır'a Türk gölge oyunu girmiştir ama tasvirler benzetilmeye çalışılmışsa da, hiç bir zaman Türk tasvirlerinin renk, çizim ve oynaklıklarına erişememiştir³³⁶.

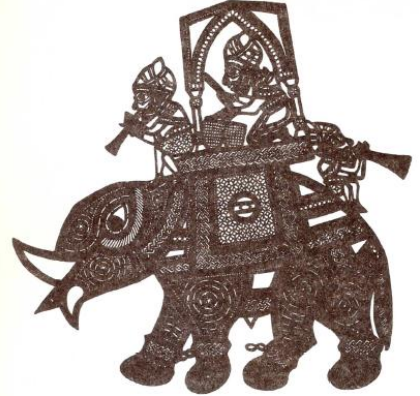


Resim 104. Mısır- Memluk tasvirleri

³³⁶ And, a.g.e., 239 s.



Resim 105. Mısır - Memluk tasvirleri



Resim 106. Memluk tasviri

Kökeninde 16. yüzyılda Memluktan alınan gölge oyunu sanatı Osmanlı İmparatorluğunun halk kültürü içinde birikimi ve yaratıcılığıyla yoğrulmuş, kesin biçim ve içeriğine kavuşarak İmparatorluğun denetiminde olan tüm ülkeleri etkilemiştir³³⁷. Karagöz Türk gölge oyunu olarak kendine has özellikleriyle, Osmanlı yönetimi altındaki, kuzey Afrika ve Balkan ülkelerinden önce, yakın doğu Arap ülkelerinde popüler olmuştur. Suriye, Mısır, Tunus, Cezayir ve Yunanistan Türk Karagözünü model alarak, Türk kalıpları ile oyun ve karakterlerini oluşturmuşlar; aynı zamanda Karagöz'ü politik bir araç olarak da kullanmışlardır. 18. yüzyılda Aleppo, yeniçerilerin itibarını hicvettikten sonra, otoritelerce sonraki gösteriler yasaklanmıştır³³⁸.

Cezayir, Fas ve Tunus gibi 19. yüzyılda Fransız sömürgeci olan ülkelerde tiyatrunun gelişmesi Fransız yönetimlerin yoğun sansür baskısı sebebiyle kolay olmasa da 19. yüzyıl boyunca Osmanlı'dan gelen Karagöz oyunu popüler olmuş; Mısır'dan da kimi zaman gösteri için gruplar gelmiştir³³⁹.

19. yüzyılda Cezayir, Karagöz'ü anti-Fransız seferberliği için araç olarak kullanmıştır. Bu oyunlarda Karagöz'ün Fransız askerlerini dövdüğü, şeytanın Fransız

³³⁷ And, a.g.e., 373 s.

³³⁸ Metin AND, "Karagöz", **McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama**, Editör: Stanley Hochman, McGraw Hill Inc., U.S.A., 1984, 131 s.

³³⁹ Banham, a.g.e., 398 s.

üniformasıyla perdeye geldiği görülmektedir. 1843 yılında Fransız yöneticiler tüm Karagöz gösterilerini yasaklamış olsalar da, zaman zaman gizli gösteriler yapılmaya devam edilmiştir. Cezayir tiyatrosu duayeni Mahieddin Bachetarzi anılarında, 1914 yılında Ali Tourki adında bir kuklacının gösterisinden bahsetmektedir. Yüzyıl başında Tripoli’de Karagöz temsilleri verilmektedir. Bu gösterilerden birinde, 1870 Franco-Prusya savaşında Paris kuşatma altında ele alır. Bir diğer oyunda 1908’de II. Meşrutiyet’in ilanı konu edilmiştir. 1911’de tüm politik Karagöz gösterileri yasaklanmıştır³⁴⁰.

Gölge oyunu nasıl ulaşmış olursa olsun Arap ülkelerinin Al-Hikaya ve Al-maqama adlı hikâye anlatma geleneği gölge oyununun anlatım biçimlerini etkilemiştir. Gölge oyunu alaycı güldürüleri, toplumsal ve politik iğnelemeleri, cinsel içeriği ve sokak dili kullanımıyla popüler beğeniye göre şekillenmiştir. Gölge oyunu komedi, ironi, alaycı fars, parodi ve groteski güldürü aracı olarak kullanılmaktadır³⁴¹. Tüm bu etkenler, simültane bağırışlar, dayak sesleri ve müstehcen sahnelerle bağlantılıdır. En çok tercih edilen yerler, kahvehane, pazar yeri, hamam gibi kamusal alanlar olup, müzik ve şarkı ile desteklenen oyunlara şamatalı bir atmosfer oluşturmaktadır³⁴².

Tunus’ta çoğu oyun konuları, karakterler, diyalog örgüsü ve görsel sahneler Türk gölge oyununun devamı niteliğindedir³⁴³. Karagöz adı aynı zamanda ‘Karakon’ ve ‘Karaguz’ olarak da tanımlanmakta; Hacivat ise ‘Hacivan’ ya da ‘Hacivaş’ gibi isimlerle anılmaktadır. Tasvirleri ilkel ve kaba olup tek renkli olarak yapılmaktadırlar. Oyunların konusu ve tipler bakımından Tunus ve Türk gölge oyunu çok benzemektedir³⁴⁴.

Her ne kadar Mısır gölge oyunu Türk gölge tiyatrosuna etki etmişse de sonuçta Türk gölge oyunu Mısır gölge tiyatrosunda izini bırakmıştır. Bazı gösterilere

³⁴⁰ And, **a.g.e.**, 1984, 32 s.

³⁴¹ Hamdan, **a.g.e.**, 47 s.

³⁴² Landau, **a.g.e.**, 46 s.

³⁴³ And, **a.g.e.**, 132 s.

³⁴⁴ Mustafa MUTLU, “*Karagöz’ün Yurt Dışındaki İzleri*”, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, **Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Bildirileri**, K.B.Y. Ankara, 1997, 228 s.

Türkçe veriliyor olsa da, sonradan Mısır gölge oyunu kuklaları eski örneklerinden farklılaşarak Türk tasvirlerine benzemiştir. Türk ve Mısır gölge tiyatroları arasındaki bağlantı, Mısır kukla biçimlerine Aragoz denmesiyle önem kazanmıştır³⁴⁵.

Suriye gölge oyunu da tamamen Türk Karagoz'u etkisinde olup, Kudüs, Halep, Şam, Beyrut ve Hayfa gibi şehirlerde yaygın olarak görülmektedir. Ancak tasvirlerde Karagoz'deki ince işleniş söz konusu değildir. Oyunların bölümlenmeleri ile kimi tipler tamamen aynı özelliktedirler. Tiryaki'ye 'aşu' ya da 'aşku', oyunun sonunu getiren Matiz'e ise 'ağa' denilmektedir³⁴⁶.

İran'da gölge tiyatrosunun varlığına dair çok az kanıt olsa da, gölge oyunu Türk, Yunan ve Arap dünyasında önce hayal a-zıll daha sonra Türkçe'de geçen Karagoz adıyla yaygın biçimde görülmüştür. Gölge oyunu yapımında söz konusu olan kimi farklılıklarla Asya'dan Avrupa'ya çok geniş bir bölgede varlığını sürdürmektedir. Yapım yöntemi ile yani oyulmuş deri parçaları ile figürler canlı varlıkları temsil etmemekle temel İslam kurallarına uygun olmaktadır. Dini bayramlarda açık havada meydan ve bahçelerde oynatmak geleneği oluşmuştur³⁴⁷. Osmanlı İmparatorluğunun diğer bölgelerinde olduğu gibi Cezayir, Tunus, Libya, Mısır, Suriye'de de zaman içinde gölge oyunu popülerliğini yitirmiştir³⁴⁸.

1.3. Avrupa'da Gölge Oyunu

Avrupa'daki gölge oyunu ile ilgili bilgiler Çin'den edinilmiştir. Gölge oyununun alanını kapsayan tüm aktivitelere İtalya'da 'Ombri Cinesi', İngiltere'de 'Chinese Shadows' ve Fransa'da 'Ombres Chinois' denmektedir. İsimleri uzak doğudaki köklerini çağrışırsa da Avrupa gölge oyunları Asya'daki köklerine benzemez³⁴⁹. Çin gölge oyunu Avrupa'da 18. yüzyılda tanınmıştır. Bunun misyonerler eliyle 1767 yılında tanıtıldığı sanılmaktadır. Çinlilere göre ise 1761'de

³⁴⁵ And, a.g.e., 132 s.

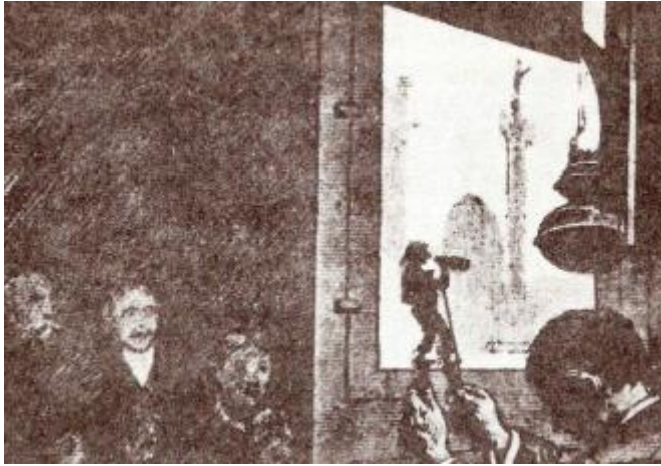
³⁴⁶ Mutlu, a.g.e., 229 s.

³⁴⁷ Banham, a.g.e., 730 s.

³⁴⁸ Landau, a.g.e., 46 s.

³⁴⁹ Lotte Reiniger, *Shadow Puppets, Shadow Theatres and Shadow Films*, Plays Inc., 1975, 31 s.

Du Halde adlı bir Fransız bunu Fransa'ya götürüp Paris ve Marsilya'da oynatmış, buradan da Almanya'ya ve 1776'da Londra'ya gelmiştir³⁵⁰. Lemerrier de Neuville'in görüşüne göre ise, gölge figürleri doğunun narin sanatı olup; aslında Avrupa'ya 18. yüzyıla kadar gelmemiş, önce Schattenspiel adıyla Almanya'ya sonra Fransa'ya gelmiştir. Avrupa'da giderek popülerleşen gölge tiyatrosu avangard sanatın sokak ve kabare eğlencelerinin içinden sıyrılmıştır³⁵¹.



Resim 107. Fransa'da saydam dekorlu gölge oyunu

Gölge gösterileri Du Halde'in Çin'den Fransa'ya dönüşünden önce de batı Avrupa'da bilinmekte olduğu; Ben Jonson'un içinde gölge oyununa benzer bir zoetrope feneri bulunan gerçek oyuncular için yazdığı *The Tale of a Tub* (1633) oyunuyla ilgili bilgilere dayanmaktadır. 1683 ve 1692 yıllarında İtalyan gölge gösterilerinin Danzig ve Frankfurt'ta gösterildiği ve daha sonraları elle kontrol edilen silüetlerden tamamen farklı bir teknik kullanıldığı bilinmektedir. Bu gösterilerin figürlerindeki eklem yerleri iplere bağlanmış; iplerin diğer ucu oyuncunun parmaklarına geçen yüzüklere tutturulup, parmakların piyano çalar gibi hareket ettirilmesiyle kuklalar oynatılmıştır. Bu erken dönem İtalyan figürlerinin bir başka biçimi de kartondan kesilen ve iplere bağlanan dengeleyici ağırlıklarla kontrol edilen kuklalardan oluşmaktadır. İtalyanlarca da kullanılan elle oynatılan siyah silüet gölgeleri 18. yüzyılda Paris ve Londra'da popüler olmuştur. İtalyanlar'ın Çin gölgeleri tanımını kullanmalarının egzotik ve ilgi çekici olmasıdır. Silüet portre

³⁵⁰ And, **a.g.e.**, 383 s.

³⁵¹ Lynda Jessup, **Antimodernism and Artistic Experience**, University of Toronto Press, Toronto, 2001, 197 s.

modası ile bağlantılı olarak gölge oyununun popülerliği artmıştır. Yine de gölge oyununun İtalya'daki gelişimi hakkında fazla bir veri söz konusu değildir. Bu gölge figürlerinin siyah olması ve kesim biçimleri Kuzey Afrika ve Mısır etkisi olabileceğine işaret etmektedir. Gölge oyununun Avrupa'ya İtalya üzerinden yayıldığı görüşünün yanı sıra Türkiye'den geldiği de söylenmektedir. Bazı 17. yüzyıl İtalyan gölge oyunları Türk gölge oyunu ile bezerlik taşımakta ise de transparan ve renkli görünüşleriyle Türk gölge figürleri de Avrupa figürlerinden oldukça farklıdır³⁵².

John McCormick, bir çeşit gölge oyununun 1730'lu yıllarda Rusya'da da görüldüğünü belirtmiştir. Bu oyun, arkasından nesnelere yansıtılan tereyağlanmış kağıda ışık tutulması ile yapılan sözsüz oyunlardır. Ancak Rusya'da gölge oyununa dair daha fazla veri bulunmamaktadır³⁵³.

Gölge oyunu Fransa, İngiltere ve Almanya'da uzun süre renksiz, siyah görüntülerle oynatılmıştır. Türk Karagözü gibi deriyi saydamlaştırma ve renklendirme yöntemleri Avrupa'da bilinmiyor; yalnız 17. yüzyılın ikinci yarısında Fransa ve Almanya'da 'izdüşüm feneri'nin (*lanterne magique*) bulunuşu ile 18. yüzyılda da cam üstünde renkli resimlerin, diaların izdüşüm feneri ile perdeye yansıtılması sonucu, gölge oyunu yeni boyutlar kazanmıştır³⁵⁴.

17. yüzyıldan önce Avrupa'da yaygın olmayan gölge oyunu, 19. yüzyılda evlerin içine girmiştir. Avrupa'da da Amerika'da da gölge oyunu alanında en büyük gelişim, halojen lambanın bulunuşu olmuştur. Halojen lamba sayesinde perdeye düşen gölge görünüşleri keskinleşmekte; yağ lambasında çok yüksek olan yangın tehlikesi azalmakta ve teknik olarak gölge boyutları ile oynama açısından farklı olanaklar sunmaktadır³⁵⁵.

³⁵² Chen, **a.g.e.**, 48-49 s.

³⁵³ John McCormick, "Avrupa Gölge Tiyatrosu Geleneği", Gelenekten Geleceğe Gölge Oyunu Sempozyumu'na sunulan bildiri, 5. İzmir Kukla Günleri, 18-19 Mart 2011.

³⁵⁴ And, **a.g.e.**, 384 s.

³⁵⁵ Robin Ruizendaal, "Asya Gölge Tiyatrosu: Gelenek ve Modernlik", 5. İzmir Kukla Günleri Gelenekten Geleceğe Gölge Oyunu Sempozyumu'na sunulan bildiri, 5. İzmir Kukla Günleri, 18-19 Mart 2011.

1.3.1. Fransa’da Gölge Oyunu

Gölge oyununun Çin’den Avrupa’ya geldiği tezi Berthold Laufer’in *Oriental Theatricals* ve Tong Jingxin’in *Examination of the Chinese Shadow Theatre* adlı kitaplarında tartışılmıştır. Berthold Laufer *Oriental Theatricals* adlı kitabında çok kesin tarihler vererek gölge oyununun Çin’den Avrupa’ya yolculuğunu açıklamıştır. 1767’ye kadar gölge oyununun Fransa’ya ulaşmadığının altını çizerek, ombres chinoises adının Çin kökenini çağrıştırdığının altını çizmiştir. Cizvit rahibi Du Halde’nin bu eski Çin geleneği konusunda ilk yazan kişi olduğunun ve gölge gösterilerinin Londra’ya 1776’da ulaştığını belirtmiştir³⁵⁶. Çeşitli kaynaklarda Avrupa’daki gölge oyununun kökeni ile ilgili en çok tartışılan, gölge oyununun Du Halde adlı Cizvit rahibi tarafından Fransa’ya getirildiği savı olsa da buna dair kesin bir kanıt bulunmamaktadır. Du Halde 32 yıl Çin’de Cizvit manastırında görev yapmış, Fransa’ya döndüğünde ise anılarını yazdığı kitabında gölge oyunundan ya da bir festivaldeki kağıt Çin lambalarından bahsetmiştir³⁵⁷. Bu sebeple de kesin olarak Çin gölge oyununu örneklediği söylenememektedir.

Avrupa’daki ilk ünlü ve istikrarlı gölge tiyatrosu François Dominique Seraphin tarafından kurulmuş, 1770’de Versailles’da gösterilerine başlamıştır. Çok başarılı olmuş bu tiyatro aristokratlar tarafından rağbet görmüştür³⁵⁸. Fransa’da 18. yüzyılda Avrupa’daki en önemli gölge oyunu tiyatrosu Versailles yakınında Hotel Lannion’da kurulmuştur. Seraphin 1784 yılında Paris’te gölge oyunu oynatmak üzere kraldan izin alarak, Palais Royal’de temsillerine başlamış; 1799’da çekilerek, gölge oyunu tiyatrosunu cüce Moreau’ya bırakmıştır. Seraphin’in ölümünden sonra tiyatroyu 1800’de önce dul karısı, sonra damadı sürdürmüştür³⁵⁹. 1870’e kadar varlığını sürdüren bu tiyatro, Seraphin’in sağlığında en meşhur oyunu Le Pont Cassé olmuştur³⁶⁰.

³⁵⁶ Bkz. Berthold Laufer, **Oriental Theatricals**, Field Museum of Natural History, Chicago, 1923, 38s.

³⁵⁷ Chen, **a.g.e.**, 47 s.

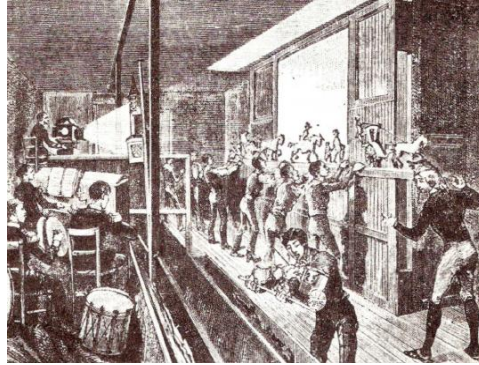
³⁵⁸ Reiniger, **a.g.e.**, 31 s.

³⁵⁹ And, **a.g.e.**, 384 s.

³⁶⁰ Reiniger, **a.g.e.**, 31 s.

“19. yüzyılın sonunda (fin-de-siecle) gölge gösterilerine artan ilgi küçük ya da marjinal tiyatro formlarına duyulan avangard heyecan bağlamında düşünülürse anlaşılabilir. Bunlar arasında kukla ve marionette oyunları, pantomim ve gölge gösterileri bulunmaktaydı”³⁶¹.

18. ve 19. yüzyılda yaygın olan bir uygulama da, insan görüntülerinin gölgelerini perdeye düşürmektir. Bu gösteriler Fransa’da son derece ilgi çekmiş; 18. yüzyılın ortalarında Jean Gaspar Lavater bir makine yapmış; bu makine ile bir lamba ile aydınlatılan kağıdı arasına oturtulan insanın oluşan gölgesinden elde edilen siyah-kağıt portrelere silüetler (Silhouettes) denilmiştir. Küçük tiyatrolar, standart tiyatroların kullandıkları beyaz sahne perdesi yerine tuval ya da beyaz kağıt kullanarak bu silüet oyunlarını gerçekleştirmişlerdir. Seyirciler, perde ya da kağıt üzerine düşen oyuncu gölgelerini izlemişlerdir. Bu ombres humaines(insan gölgeleri) Dominique Seraphin’in 1770’lerde başlayan ünlü tiyatrosunun temelini oluşturmaktadır³⁶². Paris’te L’Ecole Polytechnique öğrencileri, okulun öğretmenlerini karikatürize etmek için gölge oyunu temsilleri vermişlerdir. Bu okuldan çıkan ve iyi bir elektrik teknikeri olan Paul Vieillard gölge oyununu çok geliştirmiş, Karagöz’ü de elektrikle ışıklandırma tekniğini kullanmış, temsillerini Theatre Noir et Blanc’da vermiştir³⁶³.



Resim 108. Caran D’Ache gölge tiyatrosunda perde arkası

³⁶¹ Harold B. Segel, **Turn-of-the-Century Cabaret**, Columbia University Press, 1987, 66-67 s.

³⁶² Laura Hinton, **The Perverse Gaze of Sympathy**, State University of New York Press, Albany, 1999, s.110.

³⁶³ And, **a.g.e.**,385 s.



Resim 109. 19. yüzyıl Fransa-Çocuklar için gölge figürleri-Kırmızı Başlıklı Kız seti (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)



Resim 110. 19. yüzyıl Fransa- Kırmızı Başlıklı Kız seti (Lin Liu Hsin Kukla Müzesi)

Paris 1800'lü yılların sonuna doğru Monmartre'da, Cabaret du Chat Noir adında, pek çok ünlü sanatçının güçlerini birleştirerek etkileyici gösteriler gerçekleştirdikleri bir gölge tiyatrosuna tanıklık etmiştir³⁶⁴. Le Chat Noir, 1881'de çok yetenekli Rodolphe Salis adında bir sanatçının Boulevard Rochechouart'da kurduğu ve 14 yıl büyük ilgi çekmiş, Jean Richepin, Emile Gondeau, Henri Riviere,

³⁶⁴ Reiniger,a.g.e., 32 s.

Alfred Capus, Jean Moreas gibi birçok şairin, yazarın, sanatçının, mizahçının, karikatürçünün okulu, esin kaynağı ve uğrak yeri olmuştur. 1885'te yeni bir sokağa taşınmış tiyatronun en önemli gösterisi gölge oyunudur; ki çeşitli sanatçı, karikatürçü ve yazar elele vererek uzun konulu gölge oyunları yaratmış ve bunları seyircilerine sunmuşlardır. Bunlardan Caran d'Ache'in **Destan** adlı uzun gölge oyunu gösterisi, Napoleon'ın savaşlarını konu alır. Burada Karagöz de oynatılmış; ancak bu, Rodolphe Salis'in ölümünden sonra olmuştur. Nisan 1889'da Türkiye'de uzun zaman kalmış, ayrıca Batı etkisinde Türk tiyatrosu ve Türkiye'de resim üzerine iki de inceleme yayımlamış olan Adolphe Talasso ile Frederic Gariulo adındaki arkadaşı Türk Karagözü'nü ilk kez Paris'lilere "Le Chat Noir" da tanıtmışlardır³⁶⁵.

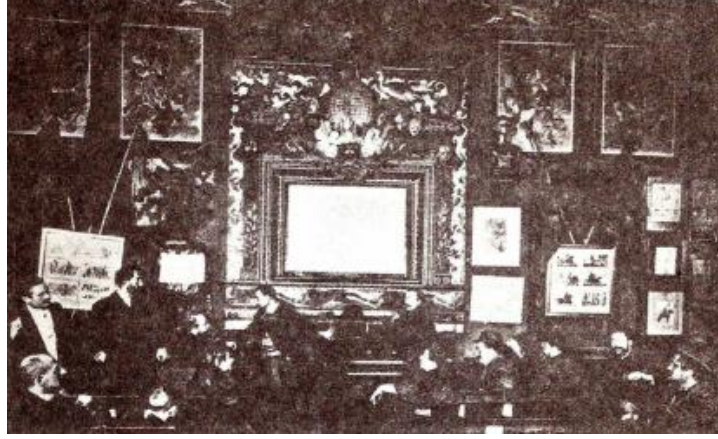
Chat Noir'daki gölge oyunları müzik, söz ve genellikle Rudolphe Salis tarafından yapılan yorumları içerir.1885-1895 yılları arasında tablo ve gizem oyunları pek çok sanatçı tarafından gerçekleştirilse de, genel olarak Chat Noir'daki gölge oyunu ile ilgili teknik gelişmeler ressam Henri Rivière'in etkisi ile gerçekleşmektedir. Jules Jouy'un Sergots (Polisler) adlı şarkılı şiirinin konu alındığı ilk gösterisinin ardından sahne görselleri konusunda çalışmalarına devam etmiştir. Rivière'in gölge tiyatrosunda en kayda değer özel efekt buluşu, kalabalıkların perdede gezinmesidir. O, klasik biçimde figürleri perdeden tek tek geçirmek yerine, onları birbirine bağlayarak daha fazla sayıdaki figürü perdeden bütün olarak geçirmiştir. Bu bir resmin perdede hareket ediyormuş izlenimini yaratmış ve izleyenler üzerinde son derece etkili olmuştur³⁶⁶.

Modern gölge oyunu, 19. yüzyıl ortalarında Japon kültürüne yönelik Avrupalı olmayan bu sanata ilgi duymuş sanatçılar tarafından dramatik ve tasarım olanaklarının geliştirilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Henri Rivière ukiyo-e ve ahşap blok baskısından çok etkilenmiştir. Gölge oyununda Çin eğilimine rağmen, Le Chat Noir revüsünün Haziran ve Temmuz 1886 sayılarında kabarenin ombres japonaises gösterileri tartışılır. Yazar Jules Levy arkadaşı Paul Bilhaud'un Les Petits Japonais (Küçük Japonlar) adlı şiirini Japon ahşap blok baskılarının bir benzeri olarak gölge

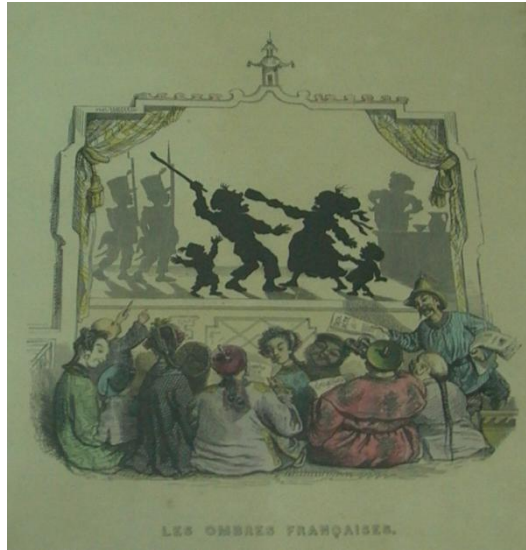
³⁶⁵ And, **a.g.e.**, 386 s.

³⁶⁶ Daniel TIFFANY, **Infidel Poetics: Riddles, Nightlife, Substance**, University of Chicago Press, Chicago, 2009, s.210.

figürleri olarak bastırır. Monmarte gösterilerinin mekanik ve estetik karmaşıklıklarına dayanarak Japon ustalığı gerekli görülmektedir. Ukiyo-e'nin Paris sanatı üzerine etkisi poster tasarımlarında görüldüğü gibi gölge oyunu estetiğinde de Japon sanatının etkileri görülmüş; Henri Rivière hem grafik sanatla uğraşmış hem de gölge oyunları yapmıştır³⁶⁷.



Resim 111. Le Chat Noir gölge perdesi



Resim 112. “Fransız Gölge”- Hicivli bir baskı-İzleyicilerin Çinli gölgelerin Fransız olduğu ters-yüz edilmiş bir baskı 20.yüzyıl başı
(Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)

Giderek Le Chat Noir örneğinde gölge oyunu gösteren; 1892'de Lyon D'Or, Theatre Bodiniere, 1898'de La Boite il musique, 1904'de Cabaret de la Lune Rousse gibi pek çok kabare tiyatrosu doğmuştur. Gösterilen gölge oyunlarından bir önemlisi 1890'da Eric Satie, Miguel Dtrillo ve Vincent Hyspa'nın ortaklaşa yarattıkları *Nacl*

³⁶⁷ Jessup, a.g.e., 199 s.

adlı oyun olmuştur. Le Chat Noir'ın bir kolu İstanbul'a da uzanmış, 1906 yılında Henry Yan adında biri Beyoğlu'nda Catacloum adında bir kabare tiyatrosu açmıştır. Bu, gazetelerde Theatre des Ombres d'Art du Chat Noir diye duyurulur. Catacloum, gerçekten de Le Chat Noir gibi gölge oyunu temsillerine yer vermiş, ancak daha çok Beyoğlu'nun, İstanbul'un güncel konularını ele almış, taşlamalar yapmıştır. Catacloum, temsillerini 1910'lara kadar sürdürmüş, sonlara doğru Catacloum adındaki Le Chat Noir'ı kaldırmıştır. Kendisini yalnız Cabaret Artistique et Teatre d'Ombres olarak duyurmuştur³⁶⁸. Paris'deki Chat Noir popülerliği sebebiyle açılışından 10 yıl geçmeden, Avrupa'nın farklı yerlerinde de hem niteliği hem de adı bakımından taklitleri söz konusu olmuştur. Norveç'te Kristiana'da ve İngiltere Londra'da Chat Noir versiyonları açılmıştır³⁶⁹.

Gölge kuklaları esas olarak eski Asya kültüründen gelir. Alegorik ve çeşitli deriden yapılma yassı figürlerden oluşmakta, bu figürler onlara tutturulmuş sopalarla arkasından ışık verilip öndeki kumaş perdeye yaslanarak oynatılmaktadır. 18 ve 19. yüzyıldaki Fransız örnekleri ise daha özenle saklanmış sopa ve tellerle idare edilen kesilmiş figürlerdir. Böylelikle izleyiciye daha farklı bir illüzyon yaratmaktadırlar³⁷⁰.

Seraphin, gölge oyununda 15 santim boyunda, siyah ve bir kolu ile bacağı ya da iki kolu oynatılabilen görüntüler kullanmıştır. Getirdiği yenilikleri geliştirenlerden biri de Pere Castor olup; Eudel, 1870'de Moliere'in oyunlarını da gölge tiyatrosunda oynamıştır. 19. yüzyılda gazeteciliği bırakan Lemercier de Neuville kuklacılığa başlar. Bu arada Gustave Dore ile işbirliği yaparak gölge oyunu tiyatrosu da kurmuş, ünlü kişileri perdeye getirmiştir. De Neuville'in gölge oyunu görüntüleri 40 cm boyunda iplerle oynatılabilen biçimde yapılmış; kol ve bacakları eski yerlerine getirmek için yay ya da lastik kullanılmıştır. Bu arada Fransa'da gölge oyunu evlere de girmiş; özellikle bir çocuk oyunu niteliğini kazanmıştır. Ayrıca elle duvara ışıkla gölgeler düşürme yöntemi yaygınlaşmıştır³⁷¹. Ayrıca Resim 109'da görüldüğü gibi 19. yüzyılda çocukların oynaması için yapılmış gölge figürü setlerinde de kimi

³⁶⁸ And, **a.g.e.**, 387 s.

³⁶⁹ Tiffany, **a.g.e.**, s.211.

³⁷⁰ Hinton, **a.g.e.**, 110 s.

³⁷¹ And, **a.g.e.**, 387 s.

tekniklere yer verilmiştir. Karagöz oyununda **Cazular** oyununda büyü ile Zenne ve Çelebi'nin başının değişmesi gibi **Kırmızı Başlıklı Kız**'da da büyükanne ve kutrun başı ortasından eklemli tek bir parça olarak yapılmıştır. Böylelikle kolaylıkla yatakta yatarken görülen büyükanne yerine kurt geçebilmektedir.



Resim 113. Ombres Chinois-Siyah kağıt ya da kartondan kesilen silüet-18. yüzyıl

1.3.2. Almanya'da Gölge Oyunu

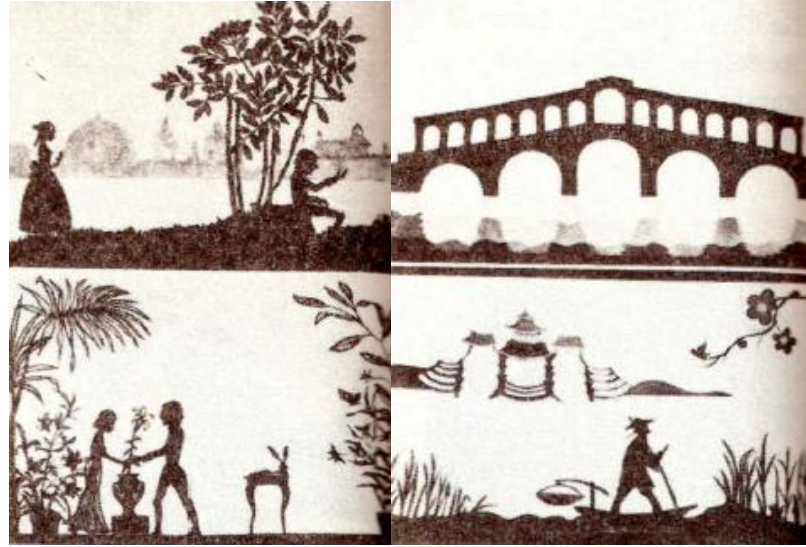
Fransa'daki gölge oyunu konusundaki gelişmeler Almanya'da da devam etmiştir. Burada gölge oyununa 17. yüzyılda rastlanmakta; 1683 yılında Danzig'te, 1692'de Frankfurt'ta, Ferdinand Beck adındaki tiyatro yönetmeni de 1731'de, tiyatro temsillerinde, perde aralarında gölge oyunu oynatmaktadır. 18. yüzyılın ortasında Chiarini adında biri Hamburg'da ipli gölge oyunu temsilleri vermiştir. Büyük Alman yazarı Goethe 1781'de Tiefert'ta bir gölge oyunu tiyatrosu kurmuş ve Einsledel ile temsiller için oyun yazmıştır³⁷². Goethe'nin doğum günü 28 Ağustos 1781'de Minerva'nın Doğumu, Yaşamı ve Eylemleri ile 24 Kasım'da Midas'ın Yargılanması oyunları Çin gölgeleri olarak gösterilmiştir³⁷³. Christian Brentano, Achim von Arnim, Justinus Kernel, Tieck, Uhland, Mörrike gibi Romantik Alman yazarları kukla kadar gölge oyununa da ilgi göstermişlerdir. Kont Pocci gölge oyunu için görüntüler çizmiş, oyunlar yazmıştır. 1827'de Berlin'de yerleşik bir gölge oyunu tiyatrosu kurulmuştur. Bu yıllarda Almanya'da silüet yapımına büyük önem verilmiş; herkes silüetini kestirip duvara asmıştır³⁷⁴.

³⁷² And, **y.a.g.e.**, 388 s.

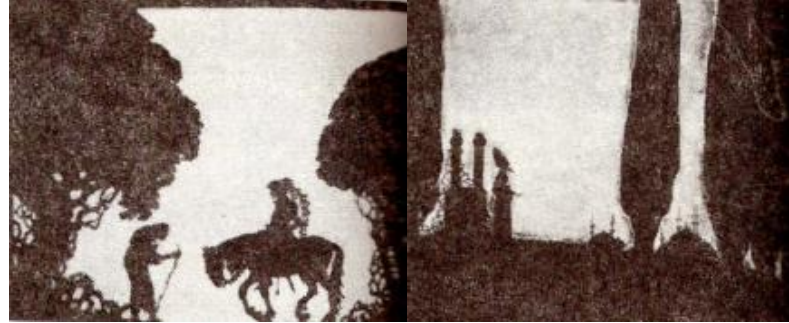
³⁷³ Laufer, **a.g.e.**, , 38 s.

³⁷⁴ And, **a.g.e.**,388 s.

Geçmiş Almanya’da 16 ve 17. yüzyıllara dayanan kağıt kesme sanatı daha çok din kitaplarına uygulansa da giderek popülerleşmiştir. Genellikle Almanya Bohemya’da, 1840’larda itina ile kesilerek hazırlanmış boş sayfaların kenarlarına dönemin teknolojik avantajlarından da yararlanılarak baskılar yapılmıştır³⁷⁵. Kağıt kesme sanatı aynı dönemde gölge oyunu tekniklerinde de kullanılmış, bir bakıma birbirlerinin popülerliklerini arttırmışlardır. Seçkin Alman şair Justinus Kerner de 1809’da Tübingen’de ‘Çin gölgeleri’ni ilk kez gördükten sonra çok etkilenmiş ve aynı Goethe gibi o da bu gölge gösterileri için oyunlar yazmaya başlamıştır³⁷⁶.



Resim 114. Alman Gölge oyunundan dört görünüm



Resim 115. Rolf von Hörschelmann’ın gölge oyunundan iki sahne-1907
(Metin And Arşivi)

Münih’te 1909 yılında Paris’deki Le Chat Noir’a benzer, seçkin sanatçılardan oluşmuş, Schwabinger Schattenspiele adında bir gölge tiyatrosu kurulmuş ancak Paris’teki öncüsü ile aynı şekilde, yani Rivière’in ölümüyle etkisini kaybetmesi gibi,

³⁷⁵ Shadur, a.g.e., 5 s.

³⁷⁶ Edward Jewitt Wheeler, *Current Literature*, C.44, Current Literature Pub. Co., 1908, s.549.

öncüsünü kaybedince kapanmıştır³⁷⁷. 1900 yılında Münih'te Elf Scharfrichter adlı bir kabare tiyatrosu, "Le Chat Noir" in etkisiyle, gölge oyunu temsilleri de vermiştir. Daha sonra Avusturya uyruklu olan Alman Hans Schiessman da Le Chat Noir'ın başarılı gölge oynatıcısı Caran d'Ache ile işbirliği yaparak 1892'de Viyana'da gölge oyunu temsilleri gerçekleştirilmiştir³⁷⁸. 19. yüzyılda gerçekleşen gösterilerde oynatıcı karanlıkta oturarak gölgelerin duvardaki sınırlanmış aydınlık alanın önünden geçişini sağlamakta böylelikle gölgelerden oluşmuş bir manzarada figürlerin hayatını izleyiciye seyrettirmektedir³⁷⁹.

17. yüzyılda kağıt kesme sanatının daha karmaşık desenlerde yapılmaya başlandığı gözlemlenir. Bu dönemde sanatçılar arasında genellikle siyah kağıt kullanılmış, kesilen bitki, hayvan, manzara ve farklı aktiviteler yapılırken gösterilen insan figürleri beyaz fona monte edilmiştir³⁸⁰. Bu dönemde popüler olan Çin gölgelerinden de esinlenerek, tiyatrodaki aydınlık beyaz zeminde beğeniyle izlenmekte olan siyah gölgeleri, insanlar böylelikle evlerinin duvarına asabilmişlerdir.

1907'de Baron Alexander von Bernus gölge oyununu canlandırmak girişiminde bulunması, edebi çevrelerde olumlu yankılar yaratır. Bu tiyatrodaki ressamlar ve yazarlarla işbirliği yapılarak Alman edebiyatının önemli eserleri gölge oyunu ile sunulmaktadır³⁸¹. Von Bernus, tiyatrosunda Münih'teki gölge oyunlarını başarıyla Güney Almanya'da da tekrarlamıştır. Ancak imparatorluğun merkezindeki gösterilere erişememiştir³⁸². Von Bernus'u, 1913'te Breslau'da Schiedmeyerssal'de, Friedrich Winckler Yananberg ile Fritz Ernst'in gölge oyunu tiyatrosu izlemiştir. Onlar da Alman edebiyatının önemli eserlerini gölge oyunu perdesine getirmişler. Savaş başlayınca duraklamış, daha sonra Bruno Zwiener, Breslau'da yeni gölge oyunu tiyatrosu kurmuştur. Cava gölge oyunu da Almanları çok etkilemiştir. Bu yıllarda gölge oyununun Almanya'da çok yayılarak ilgi çektiği görülmektedir³⁸³. Çin gölgeleri (ombres chinoises) geleneğinin bir etkisiyle, çocuklar için öykü ve şiir

³⁷⁷ Reiniger, a.g.e., 33 s.

³⁷⁸ And, a.g.e., 390 s.

³⁷⁹ Wheeler, a.g.e., 549 s.

³⁸⁰ Shadur, a.g.e., 10 s.

³⁸¹ And, a.g.e., 390 s.

³⁸² Wheeler, a.g.e., 549 s.

³⁸³ And, a.g.e., 390 s.

kitaplarında kesilmeye hazır silüetler basılmış; 1920 ve 1931'de çocuklar için Musevilerin Purim oyununun (Purimsphpils) komik silüetleri basılmıştır³⁸⁴. İlginç deneyler de yapılmış, Leo Waismantel, sinema ile gölge oyununu birlikte kullanmıştır. Münih'te Ludwig von Wiech de çizgi filmini sinemaya almıştır. Daha sonra, gölge oyunu ve çizgi filmlerini sürdüren Lotte Reiniger, denilebilir ki, çizgi filmine ve gölge oyununa yeni boyutlar getirmiştir³⁸⁵. 1930'lu yıllarda ünlü Alman siluet sanatçısı Engert, aynı zamanda Münih'de gölge oyunları ve filmler için de figürler yapmaktadır³⁸⁶. Dolayısıyla siluet sanatı ve gölge oyunlarını birbirlerini etkilediği ve aynı zamanda beslediği söylenebilir.

Gerek sinema, gerek tiyatro tarihinde Lotte Reiniger(1899-1981), birbiriyle yakından ilintili üç sanat dalının; çizgi filmi, siluet kesmek ve gölge oyununun ustası olmuştur. Çizgi filmi Walt Disney'den daha önce, hem de uzun süreli sanat filmleriyle gerçekleştirmiştir. Lotte Reiniger ilk çizgi filmi Fareli Köyün Kavalcısı'nı 1919'da Paul Wegener'le birlikte yapar. Daha sonra, *Prens Ahmet'in Serüvenleri*, Mozart'ın *Sihirli Flüt* operası üzerine *Papageno*, Venedik Bianeli'nde birinciliği alan *Sevdalı Küçük Terzi*, 1957'de *Güzel Helena*, 1958'de Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* operası üzerine *Haremde Bir Gece* adlı renkli filmleriyle 10'u sessiz 10'u sesli; II. Dünya Savaşı'ndan sonra da sinema ve televizyon için yaptığı 14 film bulunmaktadır. Buların çoğunun konusu çocuk masallarından alınmıştır³⁸⁷. Reiniger'in kendisi gölge oyunlarının konularına karar verilirken tiyatrodaki gerçek oyuncularla gösterilemeyecek bir öykü olmasına dikkat edilmesini önermiş; masallar, mitler, fabllar, fantastik şiirler ya da oyunların uygun olabileceğini belirterek, oyunlara hayvanların katılmasını tavsiye etmiştir³⁸⁸.

Siluetlerle film yaparak ideal bir teknik geliştirmiş, böylelikle üç boyutun gerçekliğinden uzak olsa da masallar için gerekli hayal dünyasını kurarak, gerçek oyuncularla yapılamayacak ve çocukları büyüleyen görünümleri elde etmiştir. Bu

³⁸⁴ Shadur, **a.g.e.**, 190 s.

³⁸⁵ And, **a.g.e.**, 390 s.

³⁸⁶ Reiniger, **a.g.e.** 15 s.

³⁸⁷ And, **a.g.e.**, 391 s.

³⁸⁸ Reiniger, **a.g.e.** 124 s.

teknikle, hem öykü etkileyici biçimde izleyiciyi çekmekte hem de her masalda bulunan korku öğesinin gerçek olmadığını hissettirmektedir³⁸⁹.

Lotte Reiniger, hem konu ve karakterleri belirlemiş, hem hikaye panosunu çizmiş hem de silüetlerini kendisi yapmış bir animasyon yapımcısı olmanın yanı sıra; 1923'de çok düzlemlili kamerayı (multiplane/tricktisch) tasarlamıştır. Bu kamera animasyon tekniği için devrim niteliğinde olmuştur. Bu teknikte silüetlerini kesip yerleştirdiği; üstü cam, alttan aydınlanan bir masada; bu ilk camın altında ona paralel kat kat başka camlar daha bulunmaktadır. Bu çok katmanlı yapı ile arka orta ve ön plan yaratılabilmiş böylelikle Reiniger iki boyutlu silüet filmlerine üç boyutlu bir etki kazandırmıştır³⁹⁰. Bu cam tabakanın transparan olması ve kenarlarının taşımada kolaylık sağlaması açısından yuvarlatılması gerekmektedir. Masanın üzerine 16 ya da 8 mm'lik dikey bir kamera asılmalıdır³⁹¹. Görüntüler elle ya da makas ucuyla milimetrik oynatılarak her bir duruş ayrı ayrı çekilmektedir. Bu nedenle süresi 65 dakika olan Prens Ahmet'in (**Die Abenteuer des Prinzen Achmed**) çekimi üç yıl sürmüş, 250.000 resim yapılmış, bunlardan da sadece 100.000'i kullanılmıştır³⁹². 1926'da ilk kez gösterilen bu film, yalnızca ilk Alman uzun metrajlı animasyon filmi olmayıp, aynı zamanda sinema tarihindeki ilk uzun metrajlı animasyonu olma özelliğini taşır³⁹³. Lotte Reiniger yazmış olduğu **Shadow Puppets, Shadow Theatres and Shadow Plays** adlı kitabında kendi gölge oyunu deneyimlerini ve tüm yapım sırlarını paylaşır. Bir gösteride önce hikaye panosu hazırladığı sonra buna göre farklı ölçülerde en önemli karakter için figürler kestiğini hatta bunlardan en uygununun 23 cm boyutunda olduğunu belirterek, kendi uygulamalarını tüm detaylarıyla aktarmıştır³⁹⁴.

³⁸⁹ Rudolf Arnheim, *Film Essays and Criticism*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1997, s.141.

³⁹⁰ Christiane Schonfeld, "*Lotte Reiniger and The Art of Animation*", **Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimer Republic**, Ed. Christiane SCHONFELD, Koenigshausen-Neumann, Würzburg, 2006, s.175.

³⁹¹ Bkz. Reiniger, **a.g.e.** 87 s.

³⁹² And, **a.g.e.**, 391 s.

³⁹³ Schonfeld, **a.g.e.**, 173 s.

³⁹⁴ Bkz. Reiniger, **a.g.e.** 98 s.



Resim 116. Lotte Reiniger Toronto 1975 ve Sihirli Flüt'ü oynatırken

1967 yılında Metin And Lotte Reiniger'in bir gösterisini izlemiş, gösteriden sonra kendisi ile buluşarak perde gerisini gezmiş, görüntüleri, ışıklamayı incelemiştir. Gerek oynatma tekniğinin gerek perde önüne düşen görüntülerin Karagöz'e çok benzediğini belirten Metin And; Reiniger'in Karagöz'den esinlendiğini ifade etmiş; Reiniger Karagöz'ü Almanya'da Karagöz incelemelerinin babası Dr. Georg Jacob'tan öğrendiğini söylemiştir³⁹⁵.

Reiniger'in hazırladığı bu silüetler hareketleri içinde oldukça esnek olmaları gerektiğinden, kimi zaman 50 farklı parçadan oluşarak birbirlerine ince kurşun bir telle bağlanmışlardır. Bir karaktere yakın çekim yapmak gerektiğinde de karakterin başı daha büyük bir silüet olarak kesilmiş ve omuzlar sabitlenmiştir³⁹⁶. Tasvirlerin, eklem yerleri Karagöz'den değişik olup, ışık düzeni de buna göre yapılmıştır. Tasvirlerinin çoğunda bir kartonu kesip, renkli olacak yerleri oyarak, bu oyukları uçurtma kağıtları gibi renkli ince kağıtlarla kaplamıştır. Bunların perdeye izdüşümleri tıpkı pencere vitrayları gibi görünmektedir. Perde için yağlı kağıt kaplanmış bir çerçeve kullanmıştır. Ancak televizyon için, hem okullara, hem de ısmarlama üzerine filmler hazırlamış, bunun yanı sıra da gölge tiyatrosu figürleri yapıp temsiller vermiştir. Nitekim Türkiye'ye iki kez gelmiş Çin gölge oyunu temsilleri veren Max Bühmann'ın Türkiye'de sunduğu **Undine** adlı uzun temsilin tasvirlerini de ısmarlama üzerine Lotte Reiniger'in hazırladığı bilinmektedir³⁹⁷.

³⁹⁵ And, **a.g.e.**, 321s.

³⁹⁶ Schonfeld, **a.g.e.**, 176 s.

³⁹⁷ And, **a.g.e.**, 393 s.

Resim 117. Reiniger'in gölge tasvirlerinin eklemlerini birleştirme biçimi



Resim 118. Lotte Reiniger- Sihirli Flüt 1973 (Metin And Arşivi)

Resim 119. Pamina Sihirli Flüt



Resim 120. Reiniger Prens Ahmet'ten bir silüet üzerinde çalışıyor

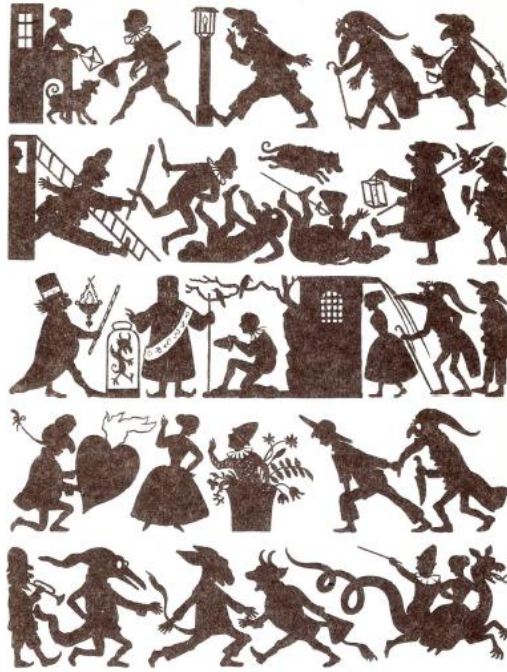
Resim 121. Kötü büyücü- Prens Ahmet



Resim 122. Multiplane kamera- Reiniger silüetleri, Walter Ruttmann fonları, Carl Koch kamerayı kontrol etmekte

Resim 123. Reiniger'in silüetleri

Bu yıllarda Almanya'da gölge oyununa duyulan ilginin bir nedeni de Türk Karagözü ve gölge oyunu incelemelerinin babası Profesör Jacob'un kitapları ve makaleleri olmuştur. Onun öğrencisi olan Max Bührmann, Çin gölge oyununu Çinlilerden bile daha iyi oynatabilmiştir. İyi Çince bildiği için Çince temsiller de verebilen Max Bührmann, yalnız eski Çin oyunlarıyla çağdaştırılmış Çin gölge oyunlarını oynatmakla kalmamış, ayrıca belki dünyanın sayılı Çin görüntüleri koleksiyonlarından birini toplamıştır³⁹⁸.



Resim 124. Güney Almanya (Münih) tasvirleri (Metin And Arşivi)

1.3.3. İngiltere’de Gölge Oyunu

İngiltere’de gölge oyununun Avrupa’da önemli merkezlerinden birisi olup; gölge oyunu İngiltere’de Ben Jonson çağına uzanmaktadır. The Tale of a Tub (1633) adlı oyunun final sahnesindeki düğün yemeğindeki mask eğlencesi, Inigo Jones ve Heath Robinson’un katkılarıyla bir gölge oyunu olarak sunulmuştur³⁹⁹. 1778’de Philip Astley temsillerinde gölge oyununa da yer verilir. Bir ara tiyatro temsillerinde perde aralarında gölge oyunu da gösterir; 1835’te sokakta Chinese Galanty Show adı

³⁹⁸ And, **a.g.e.**,394 s.

³⁹⁹ Michael Corder, Peter Holland, John Kerrigan, **English Comedy**, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, 106 s.

verilen gösteriler yaygınlaşır⁴⁰⁰. Bir dönem çok popüler olan ombres chinoises yüzyıl sonunda çekiciliğini kaybetmiş, 19. yüzyılda Punch and Judy gösterilerinin en popüler olduğu zamanda gölge oyunun da bir 'renaissance' yaşamıştır. Gündüz gösterileri bitip gece olduğunda Punch and Judy oynatıcıları, gösteri kulübelerinin önüne bir perde çekip arkadan ışık vererek 'Galanty Gösterileri'ni (Galanty Show) gerçekleştirmişlerdir⁴⁰¹.

Magic Lantern (sihirli fener) gösterileri önceleri zenginlerin eğlencesi olarak kullanılsa da zamanla sokakta gezen feneciler ortaya çıkmıştır. Çoğu İtalyan olduğundan sokakta iyi gösteri anlamına gelen 'Galante so' diye bağırılmışlar, bu sebeple bu gösteriler Galanty olarak anılmaya başlamışlardır. Galanty gösterileri de gölge oyunları gibi bir fenerle perde arasına kesilmiş figürlerin yerleştirilmesi ile gerçekleşmiş, gizli oynatıcılar bu figürleri idare etmiştir. Bu gösteriler gece açık havada kuklaların oynatılması bittikten sonra gerçekleşmiş, kimi lanternistler asistanla çalışarak müzik de kullanmışlardır⁴⁰². Magic lantern(Sihirli Fener) gösterileri 18. yüzyılda düzenli olarak gösterilmiş ancak sonraki yıllarda optik gösteriler popüler eğlence endüstrisinin bir parçası olmuştur ve 19. yüzyılın başında popülerliğini korumuştur⁴⁰³. Sokakta gerçekleşen Galanty gösterileri öykü bakımından yetersiz, parlak kırmızı, yeşil, mavi ve sarı renkte karakterleri ve sahneleri eksik, şaşırtıcı değişimlere olanak vermeyen, figürleri ışığın önünde zıplatıp havada yok oluyormuş gibi görünmesinden başka bir numarası olmayan monoton gösterilerdir⁴⁰⁴. 1912'de gölge oyununa ilgi artmış; Jan Bussel, "Hogarth Marionette" ile tiyatrodan aralarda gölge oyunu temsilleri vermiştir. 1951 yılında Lotte Reiniger'in görüntülerini hazırladığı; Oscar Wilde'ın bir oyunu sunulmuştur. 1941'de Roel Puppets, kukla yanında gölge oyununa da yer verir⁴⁰⁵.

⁴⁰⁰ And, a.g.e., 394 s.

⁴⁰¹ Franziska G. EWART, **Let The Shadows Speak**, Trentham Books Limited, Staffordshire, 1998, 21s.

⁴⁰² Paul Clee, **Before Hollywood:Fram Shadow Play to the Silver Screen**, Clarion Books, New York, 2005, s.22.

⁴⁰³ John Plunkett, "*Optical Recreations and Victorian Literature*", **Essays and Studies: Literature and the Visual Media**, Ed. David Seed, The English Association, Cambridge, 2005, 2 s.

⁴⁰⁴ Erroll SHERSON, **London's Lost Theatres in the Nineteenth Century**, Benjamin Blom Inc., London, 1969, 350 s.

⁴⁰⁵ And, a.g.e., 394 s.

İngiltere'ye 18. yüzyılda gelmiş olan Çin gölgeleri, bir perde üzerine gölge düşürülerek gerçekleştirilmelerinin yanında Çin gölge oyunlarıla benzerlik taşımamaktadırlar. Oynatım şekilleri karmaşık olan bu kuklaların mekanizmaları gizli tutulmakta, Asya'daki kuklaların oynatıcının tuttuğu sopaların gölgesinin görünmesi dikkat dağıtıcı bir etken olarak görülmezken, İngiltere'de bu mekanizmaların perdede gizlenmesine önem verilmiştir⁴⁰⁶.

Gölge oyunu Avrupa'dan Amerika'ya İngiltere üzerinden ulaşmıştır. 17. yüzyıldan sonra William Hogart'ın Punch and Judy oyma baskıları ve Çin gölge oyunlarının çizimlerinin Amerika'da da bilindiği New York Times'da çıkan bir haberden anlaşılabilir⁴⁰⁷. Hayatını kuklacılığa adanmış Paul McPharlin de gölge oyunları oynatmış, ilk kez Noel oyununda gölge figürleri kullanmıştır. Bu figürler karton ve tahtadan siyah renkte yapılmıştır. The Drum Dance(Davul Dansı) oyunu için, renkli Çin gölgelerini ise deriden değil, transparan boya ile boyadığı kalın seluloid kullanarak yapmıştır. Gölge oyununda yeni olarak klasik aydınlatma yöntemleri yerine elektrik ampülü kullanan McPharlin gelenek ve yeniliği birleştirerek teknik geliştirmeye çalışmıştır. Çin gölgelerinin birebir aynılarını yapmak yerine McPharlin, Çin figürlerine benzediğini düşündüğü art-deco benzeri geometrik tasarımlar yapmıştır. Oyuna, flüt, simbal, gong, davul ve çanlarla yapılan otantik Çin müziği eşlik etmektedir. 1923'den beri Çin gölge tiyatrosu hakkında araştırma yapan Pauline Benton, The Red Gate tiyatrosunun McPharlin'den yıllar öncesinde Çin gölge oyununu oynattıklarını ortaya çıkarmıştır⁴⁰⁸. Dolayısıyla Amerika'ya göç etmiş Çinlilerin gelenekleri olan gölge oyununu burada da sürdürmüşlerdir.

Avrupa ve Amerika'da gölge oyunları özellikle çocuklar için ev eğlencesi olarak 20. yüzyıla kadar popülerliğini korur. Setler halinde üretilen bu gölge oyunları; figürleri, oyun metnini, feneri ve küçük bir gölge sahnesini içererek; evde

⁴⁰⁶ Ewart, **a.g.e.** , 21 s.

⁴⁰⁷ Paul McPharlin, **Puppet Theatre in America:1524-1948**, Harper, New York,1949,22 s.

⁴⁰⁸ Ryan Howard, **Paul McPharlin and the Puppet Theatre**, McFarland &Company Inc., North Carolina, 2006, 36-39 s.

çocukların kendi kendilerine eğlenmelerini sağlayan bir oyuncak haline gelmiştir (Bkz Resim)⁴⁰⁹.

İspanya ve Hollanda da siluet sanatı yaygınlaşmış ve 19. yüzyılda etkisini yitirene dek popülerliğini korumuştur. Diğer ülkelerde olduğu gibi çocuklar için hazır setler yapılmıştır. İspanya'nın Müslüman kesimlerinde de, İslam'ın sanat anlayışında resimlerin idealize edilmesi söz konusu olmadığından, sihirli fener ve gölge oyunu yaygınlaşmıştır⁴¹⁰.



Resim 125. Galanty figürleri



Resim 126. Duvardaki tavşan-İngiltere (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)

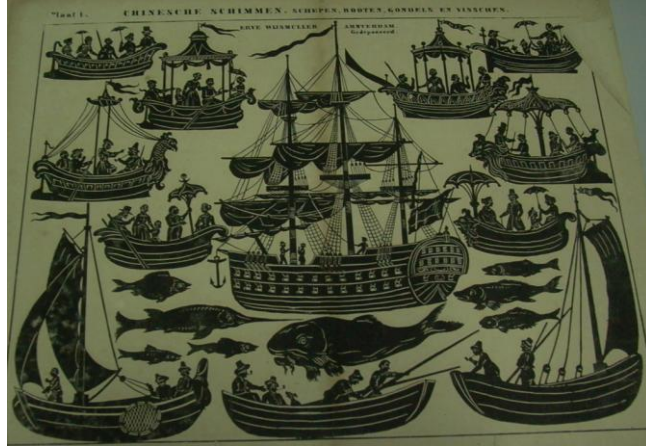
Resim 126. 1881 Londra-İngiliz gölge baskısı (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)

⁴⁰⁹ Clee, a.g.e., 23 s.

⁴¹⁰ William Montgomery Watt, Piere Cachia, **A History of Islamic Spain**, Edinburg University Press, Edinburg, 2001, 74 s.



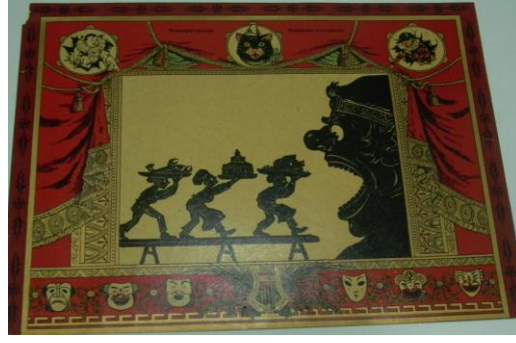
Resim 127. 19. Yüzyıl baskısı-Çocuklar gölge oyunu oynatmakta (Bill Douglas Koleksiyonu-Exeter Üniversitesi)



Resim 128. Hollanda 19. yüzyıl-Çin gölgeleri, çocuklar için Flemenk gölge baskıları(Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)



Resim 129.Hollanda 1920'ler Gölge oyunu perde arkası(Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)



Resim 130. İspanya 19. yüzyıl-Çin gölgesi İspanyol baskıları (Taipei Kukla Müzesi)

1.3.4.Balkan Ülkelerinde Gölge Oyunu

Uzak doğuda Hindistan, Java, Çin, Tayland gibi ülkelerde geçmişi çok gerilere uzanan gölge tiyatrosu 13. yüzyılda Mısır'a ulaşmıştır. Osmanlı imparatorluğunda Karagöz gölge oyunu popüler olduğu için bu coğrafyadan, Yunanistan'a ve Balkanlara, orta doğuya ve kuzey Afrika'ya uzanmıştır. Ombres Chinois yani gölge tiyatrosunun Avrupa'daki adıyla Çin gölgelerinin İtalya yoluyla Afrika'dan Avrupa'ya geldiği düşünülmektedir⁴¹¹.

İslam ülkeleri dışında Türk Karagöz'ü, Balkan ülkelerini de etkilemiştir. Karagöz, Yugoslavya, Bulgaristan ve Romanya gibi 400 yıl boyunca Osmanlı egemenliği altında var olmuş Balkan ülkelerinde de etkili olmuştur. Gösteriler temel teknikler konusunda Türk gölge oyununu takip etmiş, gölge tasvirleri de Türk stilinde yapılmıştır⁴¹². Osmanlı imparatorluğu altındaki bölgelerde ikonlara, genel olarak yaşayan şeylerin resimlerine getirilen Müslüman yasağı dolayısıyla, çoğu Balkan ülkesinde gölge tiyatrosu dışında, düzenli bir tiyatro yaşamı söz konusu olmamıştır⁴¹³.

Yugoslavya'nın, özellikle Türk kesimlerinde Karagöz oynatıldığı bilinir. Profesör Jacob 1904'te Sarayevo'da bir kahvede, bir Yugoslav gölge oyuncusunun

⁴¹¹ Shadur, a.g.e., 3 s.

⁴¹² And, a.g.e. 1984, 132 s.

⁴¹³ Walter Puchner, "The Theatre in South-East Europe in the Wake of Nationalism", **Bibliography of South-East Europe**, Südost-Institut, München,1981, 78 s.

gösterdiği Türkçe Karagöz oyununu anlatmıştır. Türk Karagöz'ü Romanya'da da büyük etki yapmış, Romanya kukla oyununda Türk etkisi görülmüştür⁴¹⁴. Özellikle 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Osmanlı etkisi altında olan Romanya'da Türk gölge oyunu Karagöz oynatılmıştır⁴¹⁵. İlk kez 1652 yılında saray eğlenceleri içinde gölge oyunu önem kazanmış, Batılı aristokratların dekor azlığını eleştirdiği 18. yüzyıla kadar yerini korumuştur. Sonraki yüzyılda saraylarda soytarı, pehlivani denilen gezici akrobat, Türk ortaoyunundan parçalar ve gölge oyunu görülmüştür⁴¹⁶. 18. yüzyılda saraydaki Çavuşların, Türk biçimi güldürüler oynadıkları kayıtlarda yer almıştır. Karagöz'ün 19. yüzyılda ise iplerle oynatıldığı belirtilmektedir. Romanya'da yalnız sarayda değil fakat halk arasında da Türk Karagöz'ü çok sevilmiş, bu etkiyle Romanya'daki kuklaya *Caragioz-perde* ve Karagöz gösterisi denilmiştir⁴¹⁷. 19. yüzyılda Bükreş'te Michael Southos ve Ioannis Karatzas(Caragea)'nın saraylarında gölge oyunu tiyatrosu bulunmakta, Ermeni askerlerinin geliştirilmiş komedileri, ip cambazları, soytarı ve büyücüler, İtalyan maymun eğitmenleri, ateşte yürüyen Türkler de bulunarak gösteriler yapılmıştır⁴¹⁸



Resim 130. Macar aktörler Karagöz kostümleri içinde-Budapeşte Thalia Tiyatrosu (Metin And Arşivi)

Romanya'da Türk halk tiyatrosunun etkilerini inceleyen yakın tarihli bir incelemede Karagöz'le ilgili çok ilginç bir belgenin hem Türkçesi hem Fransızca çevirisi verilmiştir. 21 Haziran 1825 gündemli bu mektubu Rusçuk Muhafızı Said

⁴¹⁴ And, **a.g.e.**, 369 s.

⁴¹⁵ Osnes, **a.g.e.**, 285 s.

⁴¹⁶ Banham, **a.g.e.**, 932 s.

⁴¹⁷ And, **a.g.e.**, 369 s.

⁴¹⁸ Puchner, **a.g.e.** 78 s.

Mustafa, Ulah Beyi Grioris Ghica'ya yazmakta ve oğlu Şakir Beyin sünnet düğünü için, geleneğe uyularak Karagöz oynatılacağını, bu nedenle çok iyi Karagöz oynattığı bilinen Ghica'nın başçavuşunun birkaç günlüğüne Rusçuk'a gelerek sünnet düğününde Karagöz oynatması konusunda iznini ve yardımını istemiştir. Bir başka belgede, 1834 yılında Gimpulin kentine üç Karagözcü (*Karaghiogi*) perde kuklaları ile (papuşi la perdea) gelerek on gün süresince kahvelerde temsiller verdikleri belirtilmiştir. Bulgaristan'da da Karagöz olduğu bilinmektedir⁴¹⁹. 19. Yüzyılın sonlarına doğru Fransız, İtalyan, Alman, Rus ve Polonya tiyatrolarının etkisinin artmasıyla beraber Osmanlı geleneği gölge oyunu da önemini giderek yitirmiştir. Ancak önceki yüzyıllarda Karagöz Romanya'da öyle popüler olmuştur ki, zamanla Karagöz 'caraghios' kelimesi olarak saçma/komik anlamında Romence'ye yerleşmiştir⁴²⁰

20. yüzyılın başında öncelikle Dobruca'da Karagöz'ü Çingene'ler oynamıştır. Bir Alman, Romanya'da gördüğü temsilin kesinlikle perde gerisinden oynatılan Karagöz olduğunu belirtir. Bu temsilin Romence, Yunanca da verilmekle birlikte daha çok Türkçe olduğunu söylemiş, ancak tasvirlerin mukavvadan olup, gölgeleri renkli değil siyah olarak yansıdığını belirtmiştir⁴²¹.

Tuna nehri boyunca 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı egemenliğindeki Balkanlarda tek özenli tiyatro formu gölge oyunu olmuştur. Yerel saray eğlencelerinden büyük şehirlerde gerçekleşen popüler gösterilere dönüşen gölge oyunu, Müslüman olmayan Çingene, Musevi, Ermeni ve Yunanlılarca oynatılmıştır. 18. yüzyıl sonlarında İsveç Ordu Muhafızı Sulzer Türk Yunan işi olarak böyle bir gösteriyi anlatmıştır. Bu gösterilerde kullanılan dil izleyiciye göre değişmiştir. Kentli eğlencesi olan Karagöz'ün Saraybosna'da II. Dünya Savaşı'na kadar fallus taktığına dair kanıtlar söz konusu olmuştur. Osmanlı imparatorluğunun Tunus, Cezayir, Libya, Mısır, Suriye gibi diğer topraklarında olduğu gibi, bu gösteri, Balkanlar'da da etkisini kaybederek silinmiştir. Toplumsal koşulların değişmesiyle bu gösterilerin silinmesi söz konusu olmuştur. Bu gösteriler Yunanistan'da, Karagöz'ün gösterildiği

⁴¹⁹ And, **a.g.e.**, 370-371 s.

⁴²⁰ Banham, **a.g.e.**, 932 s.

⁴²¹ And, **a.g.e.**, 370 s.

diğer tüm ülkelerden daha çok tutulmuş özellikle 1900-1930 yılları arasında yeniden canlanmış ve o dönemdeki diğer tiyatro türlerinden daha fazla yaygınlaşmıştır⁴²².

1.3.5.Yunanistan'da Gölge Oyunu

Balkan ülkeleri içinde Karagöz'ün en geç girdiği fakat en çok yerleştiği ve bugün de yaşatılan ülke Yunanistan'dır. Gölge oyunu Karagiozis, beyaz bir perdenin arkasından deri ya da kartondan yapılan eklemli kuklalarla yapılmaktadır. Yunanistan'da bulunan insan tiplerinin bir karışımını yansıtan oyun, sinema ve popüler kültürün diğer medya formları yerini almadan önce 1920'lerde en popüler dönemini yaşamıştır. Bugün Karagiozis, ulusu temsil eden kültürel formlardan birini oluşturmaktadır⁴²³. Yunanlılar Türk yemeklerine, Türk zeybeği ve başka danslarına olduğu gibi Karagöz'e de sahip çıkmışlar, kimi bağınaz Yunanlı yazarlar Karagöz'ün Türk geleneği olmadığını bile ileri sürmüşlerdir⁴²⁴.

Karagiozis, kimi Yunan kaynaklarında, asıl adı Yeoryios Mavromatis ya da Çingene Mavromatis olan aslında Kırklareli'li (Kırkkilise) Osmanlı imparatoru'nun ya da 12. yüzyıl Bizans krallarından Yoannis Vatacis III'ün emrinde postacılık yapmış bir kişi olarak anlatılmaktadır. Bu sanat Yunanistan'a Othon devrinde girmiştir ve ilk defa olarak 1841'de Nauplion ve 1851 yılında da Atina'da oynatılmıştır⁴²⁵. Dolayısıyla başlangıcı 19. yüzyıla tarihlenen bu oyuna, 1960 ve 1970'li yıllara kadar Yunanlı halkbilimcilerin Yunan gölge oyununa yoğun bir ilgi göstermedikleri bilinmektedir. Kökeninin daha eski çağlara dayandığını ispatlamak adına Yunan Gölge oyunu ile Antik Yunan komedyaları arasındaki bağlantıyla Yunan ve Türk Karagöz gelenekleri arasındaki ilişki üzerine araştırmalar yapılmıştır. Markos Zarikos ve Phoppi Trezou gibi Yunan halk bilimciler Karagiozis'in, yani çıplak ayaklı, kambur, uzun kollu, fakir ve aç düzenbazın, sıradan bir Yunanlının

⁴²² Puchner, a.g.e., 82 s.

⁴²³ Artemis Leontis, **Culture and Customs of Greece**, Greenwood Press, Westport, 2009, 177 s.

⁴²⁴ And, a.g.e., 371 s.

⁴²⁵ Maria Mavredaki, "*Halk Gölge Tiyatrosu: Karagöz/Okaragiozis*", **Tiyatro**, İshak Matbaası, İstanbul, 1976, s.17.

stereotipi olduğu görüşünü, modern Yunan gerçeklerini sunan bir ifade biçimi ve modern Yunanlıların sesi olduğu görüşünü savunmaktadırlar⁴²⁶.



Resim 131. Karagiosiz Büyük İskender'e canavarla savaşından yardım etmektedir. (Metin And Arşivi)

Doğu kökenli Karagiozis 19. yüzyılda Osmanlı üzerinden Yunanistan'a ulaşmıştır. Aynı Karagöz'de olduğu gibi Yunan gölge tiyatrosunun komik kahramanı da oyunun adı ile aynı adı taşımaktadır. Sosyal ve politik satir olarak Karagiozis keskin özellikler barındırmakta ve Karagiozis kendini fakir ve ezilenlerden olarak tanımlamaktadır⁴²⁷.

19. yüzyılda sözel bir gelenek olarak nesilden nesile ustalardan çıraklara geçmiştir. Diğer tiyatral gösteri biçimlerinde seyircinin ilgisini çekmek ve oyuna bağlı tutmak esasken, tiyatro ilüzyonunu kırmak Karagiozis'te önemli bir yere sahip olmaktadır. 200 yıldan uzun süredir Karagiozis, çocuklara yönelik bir gösteri olarak gelişmekte, yöresel tipleri, kostümleri, diyalektleri, halk anlatılarını, güncel olayları, mizahı, klasik, Helenistik ve Bizans motiflerini ayrıca Yunan efsane, şarkı ve danslarını da içermektedir. Türk önceli Karagöz'den kaynak alan bu gölge oyunu mim ve Osmanlı'daki biçimine dayanmaktadır⁴²⁸.

⁴²⁶ Loring M. Danforth, "Tradition and Change in Greek Shadow Theatre", **Journal of American Folklore**, Volume. 96, No:381, American Folklore Society, July-Septembre 1983, 281 s.

⁴²⁷ Graham Seal, **Encyclopedia of Folk Heroes**, ABC-CLIO Inc., California, 2001, 138 s.

⁴²⁸ Linda S. Myrsiades, Kostas Myrsiades, **Karagiozis Culture and Comedy in Greek Puppet Theatre**, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1992,s.5.



Resim 132. İki Yunan tasviri (Metin And Arşivi)

Yunan gölge oyununun üç aşama gösterdiği görülür. Karagöz, tarihinin başlangıcında Türk olarak ortaya çıkmış ve Yunanlı karakterini 1851-1880 arası yavaş yavaş almıştır⁴²⁹. 1821 ayaklanmasından önce Yunanistan'da Türkiye'den gelen Karagöz gösterilmiş, ayaklanmanın elebaşları Karagöz gösterilerinde gizlice buluşmuşlardır. 1822'de Yanya'daki Yunan Karagözcüleri Paşa'yı perdeye çıkarmışlar ve yavaş yavaş oyundaki Türk kişilerine rağmen bilinçli bir Yunanlılık kendini göstermiştir⁴³⁰. 1821'deki devrimin liderleriyle ilgili efsaneleri konuları içine asimile etmesinden dolayı gölge oyunu Yunanistan'da popülerlik kazanmıştır⁴³¹. Başlangıçta Karagöz ve Hacivat Türk olarak kalmış; 'Omorfonis' adı verilen Beberuhi ile 'Sior NioNios' adını alan Frenk gibi diğer tipler Rumlaştırılmış olarak ortaya çıkmıştır. Zamanla 'Stavrakas' gibi sırf Rum olan kişiler de olmuştur. Türklerin saygı ya da çekinme sebebiyle perdeye çıkarmadığı 'Paşa', 'Vezir' ve 'Derbend Ağası' gibi iktidarı temsil eden kişileri Yunan Karagözcülerinin sahneye getirdiği gözlenmektedir⁴³². Oyundaki kişilere 'Büyük İskender', 'Antakya Kralı' gibi kişileri de katmışlardır. 1830'dan sonra Güney Yunanistan özgürlüğüne kavuşmuş ve Nauplie ve Atina'da Türk etkisi belirgin olan Karagöz oynatılmıştır. Yunan folkloru ile Türk folklorunun karışımı konular gösterilmektedir. Daha çok taşradan alınan yeni kişiler katılmıştır. Türk Karagöz'ü gibi Yunan Karagöz'ünün de siyasal yanı güçlüdür. Türk Karagöz'ü

⁴²⁹Mavredaki, **a.g.e.**, 17 s.

⁴³⁰And, **a.g.e.**, 376-377 s.

⁴³¹Puchner, **a.g.e.**, 82 s.

⁴³²Mavredaki, **a.g.e.**, 17 s.

Yunanistan'da giderek yayılmış; daha çok liman kentlerinde, Patras'da, Kalamata'da, Pire ve Lavriox'da Karagöz oynatılmıştır. 1880'lerden sonra Türk Karagöz'ü Yunanlaşmaya başlamıştır. Özellikle Balkan savaşları sırasında tıpkı Kuzey Afrika'da Fransızlara yapıldığı gibi, bu kez Türklerden öğrendikleri gölge oyununu Türklere karşı bir savaş aracı olarak kullanmışlardır⁴³³. İkinci devre, Halk Gölge Oyunu'nun geliştiği (1880 – 1910) yalnızca Rum sayılan, Peloponezli ya da Epirli olan Karagiozis'in oyunlarda kullanıldığı görülmektedir. Klasik repertuardaki yapıtlar oynatılmıştır. Selanik Üniversitesi folklor profesörü Stilpon Kiriakidis'e göre Karagiozis'in şahsında, Türkler'e ait kökeninden sonra, Yunan halkının satirik anlayışı kendini göstermektedir. Hayal Oyunu, Üçüncü devrede (1915 - 1940). Halkı hem eğlendirmekte, hem de eğitmektedir⁴³⁴.

Daha önceleri perdenin iki yanında karşılıklı Hacivat ile Karagöz'ün evi varken, yeni gelişmelerle Karagöz'ün evinin karşısına Paşanın evi konmuştur. Karagöz yoksul, ezik Yunanlıyı, Paşa ise görkemli ve ezici Osmanlı devletini simgelemiştir. Türk Kurtuluş savaşından Yunanlılar yenik çıktıktan sonra mübadelede pek çok Rum Anadolu'dan Yunanistan'a gelmiş, bunların gelişiyile konularda da değişim olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nda da Karagöz Naziliğe karşı direnişte yerini almış. Vezir, paşalar ve jandarmaları işgalcileri ve işbirlikçileri simgelemiştir⁴³⁵.

Savaş sonrası dönemde Karagiozis'e, modern çağa ayak uydurmak için belli düzenlemeler yapılır. Konular ve öyküler değişiklik geçirmiştir. Karagiozis Astronot gibi çağa uygun konularda oyunlar yazılmıştır. Atina'da bir ya da iki Karagiozis tiyatrosu mevcut olup, eski bazı ustalardan bazıları oğullarına bu oyunu öğretmişlerdir. Oynatıcıların profesyonel birliği ilk defa 1925'te kurulmuş ve Ekim 1977'de bir Karagiozis okulu ders vermeye başlamıştır⁴³⁶.

⁴³³ And, **a.g.e.**, 376-377 s.

⁴³⁴ Mavredaki, **a.g.e.**, 17s.

⁴³⁵ And, **a.g.e.**, 377 s.

⁴³⁶ Hans Van Maanen, S.E. Wilmer, **Theatre Worlds in Motion**, Rodopi B.V., Amsterdam, 1998, 268 s.



Resim 145. Ioannis Hacı Tasvirleri-Herkül ve Nemea Aslanı (İzmir Kukla Festivali 2011)



Resim 146. I. Hacı-solda Karagöz'ün evi, sağda Nemea aslanının ini



Resim 147. I. Hacı-Perde arkası

1.3.5.1.Gölge Oyunu Teknik Özellikleri

Karakterlerin yanı sıra, teknik bakımdan da Yunanlılar Türk gölge oyunundan örnek almışlardır. Türk gölge oyunu nasıl Ortaoyununa benzer ve bu ikincisi canlı, gerçek oyuncularla oynanırsa, Yunan gölge oyununun da sonunda *Apotheosis* (Tanrısama) denilen bölümde gölge oyuncusu ve yardımcıları benzer bir temsil vermektedirler. Türk gölge oyunlarında sopalar tasvirlere dikey olarak saplandıkları için hareketler tek yönlüdür, sağa veya sola dönemezler. Türk gölge oyuncuları bunu yenmek için tasvirin sırtına ufak deri bir yuva yapmışlardır. Bu tekniğe firdöndü denilmekte; Çin gölge oyununda olduğu gibi, sopanın ucundaki sivri iğne buraya sokularak tasvir sağa ve sola menteşe gibi döndürülebilmektedir. Yunanlılar, bunun kendi buluşları olduğunu ileri sürmüşler, sözde Kostas Biris'e göre bunu 1918'de Yiannakuras adında bir gölge oyuncusu Amerika'dan getirmiş, Türkler de ondan almışlardır. Oysa gerek Topkapı Sarayı Müzesi, gerek Metin And koleksiyonunda böyle firdöndülü tasvirler bulunduğu gibi, daha eski tarihi koleksiyonlarda da rastlanmaktadır. Dolayısıyla 1918 yılında çok önce Türkler'in bu tekniği bildiği söylenebilir⁴³⁷.



Resim 148. Solda 19. yüzyıl Büyük İskender, sağda güncel Barba Giorgos tasviri-G. Haridimos tasviri

Resim148'de görüldüğü gibi ilk tasvirlerde renk kullanılmaksızın siyah gölgeler söz konusu olmuştur. Haridimos 60 cm büyüklüğünde kuzu derisinden tasvirler yapmıştır. Eskiyen kuklaların yerine yenilerini yaparken eskileri saklamıştır⁴³⁸.

⁴³⁷ And, **a.g.e.**,379 s.

⁴³⁸ Myrsiades, **a.g.e.**, 120 s.

1890 ile 1910 arasında Karagiozis oyununun figürleri kesinleşmiş, belli bir düzenle perdede görünen 25 figür söz konusu olmuştur. Bunlardan 12 tanesini gösteri grubunun özünü oluşturmaktadır. Karagiozis, Hatziavatis, Barba Yiorgos, Kolitiris, Aglea, Stavrakas, Omorfonios, Dionisios, Yahudi, Veli Gekas, Bey, Paşa adı verilmiş bu figürlerin her biri Türk gölge oyunundan kaynak alınmıştır⁴³⁹.



Resim 133. Karagiozis, karısı ve çocukları (Linda Myrsiades Arşivi)

Türk Karagöz'ü ile Yunan gölge oyunu kişileri her bakımdan benzerlik göstermektedir. Oyunun baş kişilerinden Karagöz, *Karagiozis*; Hacivat ise *Hatziavatis* olmuştur. Tasvirlerin ve oynatılışlarının benzerliği bir yana, özellikleri de birbirine çok benzemektedir⁴⁴⁰. Karagiozis, kambur, uzun burunlu, kel, çirkin ama espri anlayışına sahip, kurnaz ve düzenbaz bir tiptir. Tarih ve efsanelerden alınan tüm oyun karakterlerinin başını çekmektedir. Kendisini genellikle tuhaf durumların içine sokmakta, sahip olmadığı yeteneklere sahipmiş gibi yapmaktadır⁴⁴¹. Zayıf, gözleri dışarı fırlamış, eski giysileri ile çağdaş tiyatrunun sunduğu modern giyimli, besili kahramanların dışında, gerçeği teşkil eden antitez oluşturmaktadır. Halk, daima kendisini korumaya yetmeyen, yün ya da pamuklu kumaşlarla yapılmış giysiler giymekte olduğundan, güneş ve poyrazdan pişmiş kendi tenleriyle; Karagiozis'in benzer giysileri ve ten rengi sebebiyle seyirciler kendilerine eş tutmuşlardır. Karagiozis üzerinde sadece bir gömlek ve kısa bir şalvar bulunmaktadır. Fakir olduğundan genellikle kıyafetleri yamalıdır ve ayakları çıplak olarak çizilmiştir. Elinin biri orantısız şekilde uzun ve 2 ya da 3 eklemlilik olarak yapılmıştır, dolayısıyla

⁴³⁹Linda S. Myrsiades, Kostas Myrsiades, Kostas Manos, Markos Ksanthos, **The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theatre**, University Press of New England, New England, 1988, 177 s.

⁴⁴⁰And, **a.g.e.**, 378 s.

⁴⁴¹Seal, **a.g.e.**, 138 s.

da kolay hareket etmekte, hızlı hareketler yapabilmekte, yumruk atıp, cebe girebilmekte, kocaman başını, ya da sırtını kaşıyabilmektedir⁴⁴².



Resim 134. Karton Karagiozis-Hristos Haridimos tasviri



Resim 135. Eski Karagöz çizimi



Resim 136. Hatziavatis (Metin And Arşivi)



Resim 137. Hatziavatis (Maria Mavderaki Arşivi)

Hatziavatis ise Hacivat'ın Yunan gölge oyunundaki karşılığı olup, sinsî, huzursuz, zayıf ve çekingen aynı zamanda gururlu, dindar ve kibar bir reaya tipi olup güçlü olanları pohpohlayan bir yapıya sahiptir. Ailesi vardır ama perdeye karısı ya da 'çocuğu çıkmaz. Aynı Karagöz'de olduğu gibi Hatziavatis de Karagiozis'ten daha bilgilidir. 'Maşallah' gibi Türkçe'den geçen söyleyişleri de kullanır⁴⁴³. Yüksek

⁴⁴²Mavredaki, a.g.e., 19.

⁴⁴³y.a.g.e.,23 s.

Yunanca konuşan Hatziavatis, uysal Yunanlıyı temsil etmekte ve Türk sarığı giyen tek tiptir⁴⁴⁴.

Frenk ve Çelebi kişilerinin de benzerleri vardır. Frenk'in karşılığı *Sior Dionysios*, Bay *Dionisos* veya *Nionios* ve *Aggelos'dur*. Ancak bunlardan Nionios Karagöz'deki Frenk'e çok yakın olup, bir bakıma Çelebi'ye de benzemektedir⁴⁴⁵. Zakynthos'lu İtalyan asıllı bir Yunan olan Dionisios, düşüşe geçmiş eski bir aristokrat aileye mensup olup, Batı modasını takip eden bir kibarı temsil etmektedir⁴⁴⁶. Frenk tipinin devamı niteliğindeki bu tip, Karagöz Türkiye'den getirildiği zaman Frink diye adlandırılmıştır. Daima silindir şapka giymekte, pazar yerinde bile iyi giyimli, uygar bir görünüm sergilemektedir⁴⁴⁷.



Resim 138. Sior Dionisios



Resim 139. Derben Ağa



Resim 140. BarbaYiorgos

İyi, özenli giyim kuşam ve özellikleri bakımından Çelebi'nin Türk gölge oyununda kullanılışı çok yaygındır. Yunan gölge oyununda Bey veya Genç Türk Subayı, aynı özellikleri taşımalarından dolayı Çelebi'ye benzemektedir⁴⁴⁸. Toplumun en üst tabakasından bir adam olarak şehirli tüccarı temsil etmektedir. Giyimi eski Türk kıyafetidir, şalvarı, kısa kaftanı ve sarığı vardır. Paşa'nın da bulunduğu belirli durumlarda Bey, uzun pantolonlu, pelerinli, fesli olarak, Jön Türk kılığında görülmektedir; bu durumlarda daha açığız fakat kötü ve duygusal olmakta; içtenlikli ve eskiden olduğu gibi ahlaklı görünmemektedir⁴⁴⁹.

⁴⁴⁴ Myrsiades ve diğerleri, 1988, **a.g.e.**, 178 s.

⁴⁴⁵ And, **a.g.e.**, 378 s.

⁴⁴⁶ Myrsiades, **a.g.e.**, 7 s.

⁴⁴⁷ Mavredaki, **a.g.e.**, 22 s.

⁴⁴⁸ And, **a.g.e.**, 378 s.

⁴⁴⁹ Mavredaki, **a.g.e.**, 22 s.

Karagözün "Kırgınlar" oyunundaki "Demeli", "Dediği gibi", "Rastgele" gibi kişiler nasıl adlarındaki bu sözcükleri tekrarlırsa, Yunan Karagöz'ündeki *San-na-leme* adındaki kişi de, Demeli anlamına Sa-na-leme'yi sık sık tekrarlar⁴⁵⁰. Karagiozis'in oğlu Kolutiris, fiziksel olarak Karagiozis'in minyatürü gibi görünmekte, Atina'daki sokak afacanını temsil etmektedir⁴⁵¹.

Syros adasından Stavrakas, 1900'ler Atinası'nın meçhul dünyasından çıkmış, devrin sahte kabadayısıdır. Aslında korkak olduğu halde kendisinden korksunlar ve ona hayran olsunlar diye, yapmadığı kahramanlıkları anlatmaktadır. Başkaları arasında çıkan anlaşmazlıklara karışarak, çoğu kez dayak yemektir. Yeni, bacak kısımları şişkin ve ucu geriye doğru sarkan bir pantolon giyip, belinde bıçak ve piştov taşımaktadır. Başında eliyle bazen öne, bazen arkaya ittiği kabarık bir şapka bulunmaktadır⁴⁵².

Yahudi'nin Yunan gölge oyunundaki karşılığı Evraios'dur. Bu iki tipin görünüşleri, karakterleri, söyledikleri şarkı bile benzemektedir⁴⁵³. Asıl adı Solomon ya da Avramikos olan İstanbul'lu, ya da Selanikli bir tüccar tipi olarak; belinden kuşakla bağlı bir entari giymektedir⁴⁵⁴.

Gösteride Paşa, Türk yönetici sınıfının en yüksek mertebesini, otorite ve düzeni temsil etmektedir. Genellikle adil ve ahlaki bir karakter olarak gösterilmektedir⁴⁵⁵. Bazı yapıtlarda adsız bir Paşa değil, tarihin ya da törenin belirli bir kişisi olarak perdeye geldiğinde sert ve acımasızdır bir kişilik sergilemektedir. Giyimi zengindir⁴⁵⁶, şalvar, kaftan ve sınıfını temsil eden sarık takmakta genellikle elinde bir nargile taşımaktadır⁴⁵⁷.

⁴⁵⁰ And, **a.g.e.**, 378 s.

⁴⁵¹ Myrsiades, **a.g.e.**, 7 s.

⁴⁵² Mavredaki, **a.g.e.**, 24 s.

⁴⁵³ And, **a.g.e.**, 378 s.

⁴⁵⁴ Mavredaki, **a.g.e.**, 23 s.

⁴⁵⁵ Myrsiades, **a.g.e.**, 7 s.

⁴⁵⁶ Mavredaki, **a.g.e.**, 23 s.

⁴⁵⁷ Myrsiades ve diğerleri, 1988, **a.g.e.**, 180 s.

Bozacı Arnavut, Yunan gölge oyununda Buzis olmuştur. Türk gölge oyunundaki Kastamonu'lu Baba Himmet (oyun argosunda Türk veya Hırbo) Yunan gölge oyunundaki uzun boylu anlamına gelen O Psilos ile Barba Yiorgo (Yorgi Dayı) ile benzeşmektedir. Nasıl Baba Himmet Türk gölge oyununda en büyük tasvirse, Yunan gölge oyunundaki de öyledir. Karagöz, Baba Himmet ile konuşmak için merdivene çıkması gibi Yunan gölge oyununda da aynı durum söz konusudur⁴⁵⁸. Çoban olan Barba Yiorgos, perdeye çıkmadan önce, kulislerden Rumeli şivesiyle gürültülü bir monolog okumakta, sonra duyulan sürünün çingirak seslerinin arasından uzun, melodik bir Rumeli şarkısı söylemektedir. Barba Yiorgos çok hoş giden bir tip olarak adeta kutsallaşmış, neredeyse her oyunda perdeye gelmiştir. Eteği ve kocaman bıyıkları olan bu tipler, kendisini gülünç durumlara sokup, dalaverelere bulaştıran Karagiozis bazen alay etmektedir⁴⁵⁹. Türk Karagöz'ü Baba Himmet'e 'ayı' derken, Yunan Karagöz'ü onu 'öküz' diye çağırılmaktadır. **Sahte Gelin** oyununda Karagöz gelin olup, neredeyse Tuzsuz Deli Bekir ile evlenecek olduğu gibi, **Gamos Tou Barba Yiorgo** (Barba Yorgo'nun Düğünü) oyununda da Karagiozis de Barba Yiorgo evlenecektir⁴⁶⁰.

Bebe Ruhi'nin Yunan gölge oyunundaki karşılığı Cüce Morfonios (Züppe Cüce) ile Karagiozis'nin üç oğludur⁴⁶¹. Corfu'dan Omorfonius, zarif bir aptal, entelektüel bir züppe olarak şımarık çocuk gibi vızıldayan bir tiptir⁴⁶². Büyük bir kafası, kısa bir vücudu, şişman ayakları, çirkin suratı, iri çarpık burnu yani genel olarak Beberuhi'ye benzer grotesk bir görüntüsü vardır⁴⁶³. "*Adı Zaharia olan Cüce Morfonios, dünyada olup bitenden habersiz, kendini güzel sanmakta ve çirkin gördüğü başkalarıyla alay etmektedir*"⁴⁶⁴.

⁴⁵⁸ And, a.g.e., 378 s.

⁴⁵⁹ Mavredaki, a.g.e., 23 s.

⁴⁶⁰ And, a.g.e., 378 s.

⁴⁶¹ y.a.g.e., 378 s.

⁴⁶² Myrsiades, a.g.e., 7s.

⁴⁶³ Myrsiades ve diğerleri, 1988, a.g.e., 180 s.

⁴⁶⁴ Mavredaki, a.g.e., 23 s.



Resim 141. Ioannis Hacı tasvirleri-Büyük İskender'in ejderle savaşı



Resim 142. Ioannis Hacı tasvirleri-Karagiozis, Hatziavatis, anıt ve kule



Resim 143. Ioannis Hacı tasvirleri



Resim 144. Mimis Mollas tasvirleri-Sol üstten başlayarak: Karagiozis, Hatziavatis, Kolutiris, Skorpis, Pitsikokos, Veligekas, Barba Giorgos, Pasha, Dionysios(Nionios), Bey.

Matiz veya Sarhoş'un Yunan gölge oyunundaki karşılığı Veligekas ya da Dervenagas (Derven Ağa) herhalde Derbent Ağasından gelmiş olmalıdır. O da herkese meydan okur, döver, silahlarıyla düzen bağı, yasaları korur. Karagöz ve öteki kişilerle ikisi de benzerlikler gösterir. Tasvirleri de çok benzemektedir⁴⁶⁵.

Yunan gölge oyununda çok rastlanılan Büyük İskender (Resim 148) ve canavarı öldüren Megaleksandros'un dizlerinde insan başları vardır. Birçok resimden (hayvan, insan ve bitki) tek bir resim yapmak Türk - İslam minyatür geleneğinde çok görülür. Türk gölge oyunundaki tasvirlerden Topkapı Sarayı Müzesi'nde ve Metin And koleksiyonunda pek çok örnekler bulunmaktadır⁴⁶⁶.

İnsan tasvirlerinden başka 'iyi saatte olsunlar halinde' görülen melek, şeytan tasvirleri; ayrıca ağaçlar ve sayıları az olan yapraklarla hayvanlar da görülmüştür. Perde, eskisine oranla büyütülmüş, tahta veya deriden olan resimler yeniden çizilip, renklendirilmiştir⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ And, a.g.e., 378 s.

⁴⁶⁶ And, a.g.e., 379 s.

⁴⁶⁷ Mavredaki, a.g.e., 23 s.



Resim 149. 19. yüzyıl Karagiozis tasvirleri

Tüm tipleri kendisi seslendiren oynatıcı, ışık ve ses efektlerini el çırpma ya da iki tahta parçasını birbirine vurma şeklinde en basit biçimde gerçekleştirmektedir. Kimi zaman kayıt kimi zaman ise canlı müzik kullanılabilir⁴⁶⁸. İki çırak asıl oynatıcıya, ikincil önemdeki kuklaları oynatarak, ses efektlerini yaparak ve sahne değişikliklerini hazırlayarak yardım etmektedirler. Dikdörtgen biçimindeki perde sistemi gece açık havada kurularak gölge oyunu oynatılabilir⁴⁶⁹.



Resim 150. Karagiozis ve şeytan (Ünver Oral Arşivi)

⁴⁶⁸ Myrsiades, **a.g.e.** 11 s.

⁴⁶⁹ Osnes, **a.g.e.**, 171s.

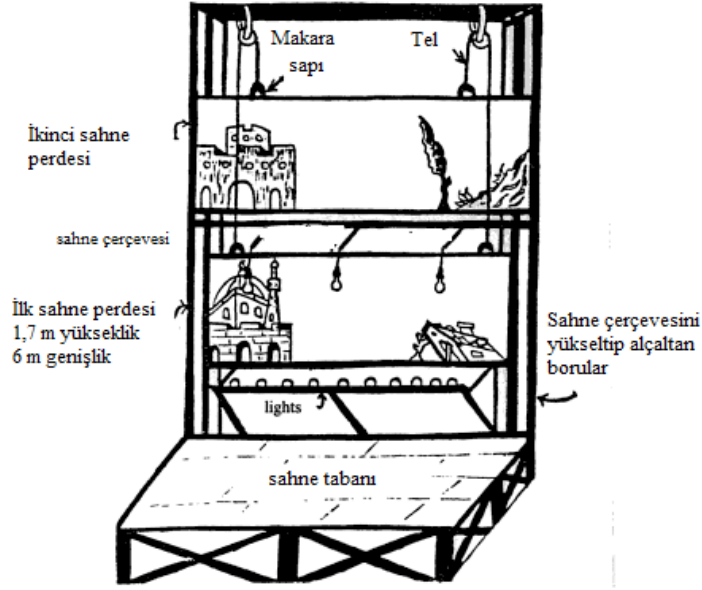
Karagiozis gösterisi beyaz kumaş perdenin arkasında oyuncunun 50 cm uzunluğunda idare ettiği kuklalarla gerçekleşir. Bugün hayatta olmayan en iyi ustalardan Giorgos Haridimos'un sahnesi(skini) geleneksel sahne yapısına örnek teşkil edebilmektedir. Turneler için kolay katlanır, taşınabilir tipi bulunan sahnenin aslı yerleşik taş ya da tahtadan yapılmış ve yüksekliği 150 cm, genişliği 520 cm olan dikdörtgen biçimli bir yapıdır. 60 ile 90 cm arası ek bir platformun üzerine kurulan bu yapının çerçevesinde Haridimos'un kendi eliyle çizdiği gölge figürlerinin resimleri bulunmaktadır. Erio ya da kambot denilen perdenin üzerinde bulunan bir şeritte kuklacının adı yazılır. 9 ya da 12 lamba perdenin 30 cm gerisine oyuncu ve perde arasına yerleştirilmekte bu lambalar tepeden sarkan 3 lamba ile desteklenmektedir. Haridimos ayrıca iki perdeyi barındıran makaralı bir sistem kullanmış, böylelikle gerektiğinde perdeleri değiştirmiştir⁴⁷⁰.

Günümüz Karagiozis oyuncularından Ioannis Hacı de, kumaş üzerine çizilmiş dekorlarını perdeye dikmek suretiyle monte etmiştir. Oysa ki Karagöz'de dekorlar da deriden yapılarak göstermelik adıyla perdeye gelir ve perdeye sabitlenmez, böylece istenildiği anda kaldırılabilir. Yaklaşık 70 cm boyundaki tasvirleri de deri yerine modern teknolojilerin olanaklarından faydalanarak polyester ya da plexiglassdan keserek akrilik ya da cam boyaları ile renklendirmektedir.

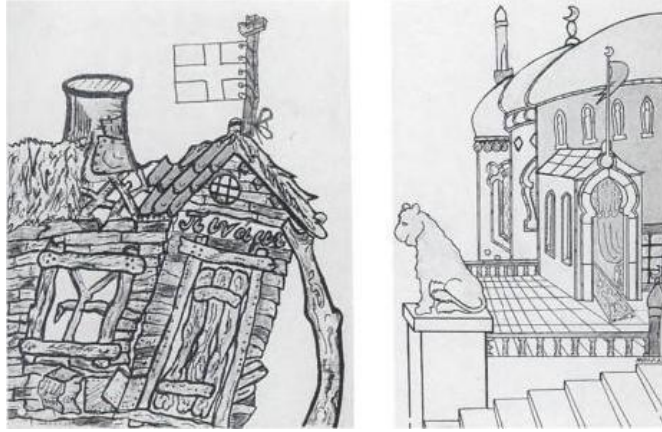


Resim 151. I. Hacı-Hatziavatis

⁴⁷⁰ Myrsiades, a.g.e., 9s.



Resim 152. Atina'ya Haridimos tarafından getirilmiş sahnenin arka düzeneği



Resim 153. İki dekor örneği-Solda Karagiozis'in evi, sağda Paşa'nın sarayı

Karagöz gibi söze dayalı bir oyun olan Karagiozis'te, kullanılan dil sokakta halkın kullandığı popüler dildir. Katharevusa denilen üst sınıfların ve memurların kullandığı dilin yanında, tarih boyunca işgaller sebebiyle, Frenk, Slav ve Türk dilleri de Yunanca ile kaynaşmış; ayrıca Makedonya, Rumeli ve Thessaly gibi farklı bölgelerin diyalektleri de etkili olmuştur. Dolayısıyla dil aksiyon için tarihsel bir çerçeve oluşturmaktadır⁴⁷¹.

Gösteri farklı yöre, zaman, eğitim düzeyi, rol ve psikolojisi değişen kahramanların konuşmalarının bu özelliklere göre değişmesine dayanmaktadır. Oyunlarda, Türk paşaların, beylerin ve vezirlerin kibar ve Osmanlı dönemini

⁴⁷¹ Myrsiades, a.g.e., 2 s.

hatırlatır biçimde kimi Türkçe ifadelerle ve Stavrakas ile Kolutiris gibi güncel kahramanların modern çağdaki şehirli düşük sınıfı yansıtır biçimde Atina argosu konuşmaktadırlar. Farklı bölgelerin karakterleri o bölgenin yüzyıllardır yerleşmiş konuşma biçimini kullanmaktadırlar. San na Leme ve Omorfonios gibi karakterler onların kimliğini oluşturan belli cümleleri ritmik bir biçimde sürekli tekrar etmektedirler. Karagiozis de uzun bir konuşmanın sonuna doğru hızını arttırmakta ve en hızlı konuştuğu noktada bitirmektedir⁴⁷².

Zamanla gelenek eski ustalardan devralınmadığından gençlerin ilgisinin azalmasıyla giderek daha az gösteri yapılmaktadır. Büyük şehirlerdeki açık hava tiyatroları bina yapılmak üzere yıkılmakta, küçük şehirler ve kasabalardaki gösteriler de giderek azalmaktadır. Tiyatro ve televizyonun öne çıkmasıyla canlı gölge gösterileri önemini kaybetmeye başlamıştır. Yine de ulusal televizyonda çocuklar için kuklacılar tarafından haftalık olarak oyunlar kaydedilmektedir. Ayrıca, içinde gölge tiyatrosu oyunları barındıran, çizgi roman benzeri kitapçıklar ‘her çocuğun vazgeçilmez yoldaşı’ sloganıyla basılmaktadır. Böylelikle Karagiozis Mickey Mouse, Davy Crockett ve diğer çizgi karakterlerin yanında kitapçı raflarında yerini almaktadır⁴⁷³.

⁴⁷² y. a.g.e., 3 s.

⁴⁷³ Danforth, a.g.e., 281 s.

2. BÖLÜM

TÜRK GÖLGE OYUNU KARAGÖZ

2.1. Türk Gölge Oyunu Kökeni ve Evrimi

“15. yüzyılın ilk yarısında gölge oyunu, Mısır’da Sultan Saladin’in sarayında en popüler konuma geldiğini buluyoruz. Kahire’den İstanbul’a ilk defa bir gölge oynaticısını, Türk fetihçi, Selim getirmişti”⁴⁷⁴.

Kimi incelemeciler gölge oyununun Orta Asya'dan, büyük bir olasılıkla İran üzerinden geldiğini ileri sürmüşlerse de; gerek Orta Asya'da, gerek İran'da gölge oyununun bulunduğu üzerine hiç bir kanıt yoktur. Orta Asya'daki *kol korçak* (el kuklası) ve *çadır hayal* (ipli kukla) her ikisi de kukladır. XVI. yüzyıldan önce yazılı metinlerde ele geçen *hayal* sözcüğü de hep kuklayı tanımlamaktadır. Bu yanlışlığa yol açan kaynaklardan biri Samayloviç adındaki Rus bilgininin iki, üç yapraklı kitapçığı Türkçeye çevrilirken, *kol korçak*'ın "Karagöz" diye karşılanmasından gelmiştir.⁴⁷⁵

Hayal Oyunu'nun Asya'da, Moğollar arasında *Kaburcak*, *Kamucak* v.b. gibi adlarla anılmakta; Moğollar'ın bu oyunu Çinlilerden aldıkları, aynı oyunun, Türklere de Moğollar'dan geçtiği görüşü yine gölge oyununun Asya kaynağına işaret etmektedir⁴⁷⁶. Bu görüşe benzer bir başka görüşe göre, Hindistan'dan Batı'ya göçeden çingenelerden Türkiye'de kalanlar Hindistan gölge oyununu Türkiye'de tanıtmış olabilecekleri olasılığının ayrıca Karagöz'de Çingene öğelerinin çok bulunması, Karagöz'ün kendisinin de çingene olduğu üzerine anıştırmaların bolluğu ile de desteklenmektedir. Birçok yerlerde Karagöz Çingene olduğunu açıkça kendisi de söylemekte bir yerde kendisini '*elkar-ı lukaradan ve güruh-i Kiptiyandanım*' diye tanıtmaktadır. İşinin Çingeneler gibi ızgara maşa yapıp satmak olduğunu birçok yerlerde belirtmektedir. *Ferhad ile Şirin* oyununda Çingenelerin sanatı olan demircilik yapmakta, gene Çingene'ler gibi zurna çalarak, zurnada çeribaşının ezgisini tutturmaktadır (*Bahçe*) Çingene olarak bilinen *Bak Ana'nın* oğlu olduğu

⁴⁷⁴ Laufer, a.g.e. 38 s.

⁴⁷⁵ And, a.g.e., 240 s.

⁴⁷⁶ Muhittin SEVİLEN, *Karagöz*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, s.4.

üzerine kimi oyunlarda anıştırmalar söz konusudur. Ayrıca tasvirler arasında da Karagöz'ü çingene olarak gösteren tasvirler bulunmaktadır. Bunlardan siyah beyaz olarak verdiğimiz eski bir Karagöz tasvirinde Karagöz'ün ışırlağı yerinde Çingene simgesi olarak ızgaralar konulmuştur. Ancak Pischel'in gölge oyununun Hindistan'dan çingenelerce yayıldığı görüşü kanıtlanmadığı gibi, bin yıl önce Hindistan'dan Batıya göç eden çingeneler Kuzey Hindistan'dan çıktıklarından, ülkenin güneyinde gelişmiş ve yerleşmiş Hint gölge oyunu ile bağlantıları bulunmamaktadır. Ayrıca hiç bir ülkede çingenelerin gölge oyunu oynattıkları üzerine herhangi bir bilgi söz konusu değildir.⁴⁷⁷

Karagöz oyununun kaynağı konusunda kimi Batılı yazarların ileriye sürdükleri bir görüş de, Karagöz'ün Bizans aracılığıyla Eski Yunan ve Roma mimus oyunlarına bağlanmasıdır. Bu yazarlara göre, Türkler İstanbul'u aldıklarında, Bizans mimus'u dilini, yenenlerin diline uydurmak zorunda kalmış, dolayısıyla Karagöz, Bizans mimusunun ardılı olarak gelişmiştir. Bu görüşe göre, Türkler Bizanslıların başı kel, karnı şişkin mimus'unu Pişekar'la Hacivat, eli şakşaklı Maccus'unu da Kavuklu ile Karagöz yapmışlardır⁴⁷⁸.

Bir yanda Bizans ve İtalya'nın *Gommedia dell'arte'sinin* aracılığı ile eski Yunan *mimus'u*, öte yandan 15. ve 16. yüzyılda İspanya ve Portekiz'den Türkiye'ye gelen Yahudiler eliyle Anadolu'ya geldiği üzerine teoriler söz konusudur. 17. yüzyıl İtalyan gezgini Pietro della Valle, Ramazan'da kahvelerde çeşitli soytarı ve oyuncuların yanısıra geriden aydınlatılmış bir perde veya boyanmış bir kağıt üzerinde gölgelerin oynatıldığını, bunların kendi ülkesi İtalya'da Napoli'deki saray önünde veya Roma'da Navone Meydam'ndakilerden değişik olarak sözlü olduklarını, bunları oynatanın sesini değiştirerek çeşitli dilleri ve ağızları taklit ettiğini, kadın erkek ilişkilerinin büyük bir açık - saçıklıkla gösterildiğini belirtmiştir. 17. yüzyılda İtalya'da gölge oyunu bulunduğunu kabul etsek bile bu geç tarihli alıntıya göre gölge oyununun İtalya'dan Türkiye'ye değil fakat Türkiye'den İtalya'ya gitmiş olabileceğine daha yatkındır. İkinci olasılık gölge oyununun Yahudiler eliyle İspanya ve

⁴⁷⁷ And, **a.g.e.**, 242 s.

⁴⁷⁸ Kudret, **a.g.e.**, s.15.

Portekiz'den gelmiş olabileceğidir. Geçmiş yüzyıllarda Türkiye'de gölge oyunu veya Karagöz oynatan Yahudi'lerin bulunduğunu kaynaklar bildirmektedir. İspanya'da gölge oyununa Fransızca *Les ombres ekinoise* gibi *sombras ekineseas* denilmiştir⁴⁷⁹.

Bu görüşlerin yanısıra bir de Karagöz, Hacivat ve Şeyh Küşteri'nin yaşamış kişiler olduğu görüşünden hareketle Karagöz oyununun kaynağı gösterilmeye çalışılmıştır. Karagöz oyununun Sultan Orhan zamanındaki inşaat işçilerinden Kamgöz'le Elacivad'ın (Hacı Evhad veya Hacı İvad'ın) hatıralarını yaşatmak amacıyla Şeyh Küşteri tarafından bulunduğu rivayeti, İmparator Wu-ti'nin ölen eşi ile bağlantılı eski Çin rivayetinin bir benzeri, bir yer ve zaman değiştirmiş şeklidir⁴⁸⁰. Bu rivayet gölge oyununun tekniğinin kökenini ve Türkiye'ye gelişini açıklayamamakta ancak gölge oyununun bu iki kahramanı halk tarafından yüzyıllarca sevilerek izlenmiş, halk onları gerçekten yaşamış kişiler olarak görmek istemiş, bu nedenle de bu rivayet anlatılagelmıştır. Rivayete göre, Sultan Orhan çağında Hacivat'ın duvarcı, Karagöz'ün demirci olduğu, Bursa'da yapılan bir camide çalıştıkları, söyleşmeleriyle öteki işçileri oyaladıkları, bu yüzden de cami yapımının gecikmesi üzerine Sultanın bunların ölümlerini buyurmuştur. Ancak bir süre sonra pişman olması sonucu onu teselli için Şeyh Küşteri Karagöz ve Hacivat'a benzer tasvirleri bir perde arkasında oynatması ile bu oyun doğmuştur. Bu rivayetin, Sultan Orhan zamanında Küşteri'nin sarı çedik pabuç oynattığı, Karagöz ve Hacivat'ın sebepsiz yere öldürüldüğü, Hacivat'ın aktar Karagöz'ün demirci olduğu bir de rivayetin Yıldırım Beyazıt zamanında geçtiğine dair dört çeşitlemesi de bulunmaktadır⁴⁸¹.

Gölge oyununun Anadolu'ya ne zaman girdiği konusunda çeşitli söylentilerden biri de Evliya Çelebi'ye dayanmaktadır. Evliya Çelebi'ye (1611-1682) göre, Karagöz ile Hacivat, Anadolu Selçukluları zamanında yaşamış, bunların birbirleriyle tartışma ve çatışmaları hayal-i zıll'e konup oynatılmıştır⁴⁸². Evliya Çelebi'ye göre, Efelioğlu Hacı Eyvad Selçuklular çağında Mekke'den Bursa'ya gidip

⁴⁷⁹ And, **a.g.e.**, 243-244 ss.

⁴⁸⁰ Sevilen, **a.g.e.**, 5 s.

⁴⁸¹ Sabri Esat SİYAVUŞGİL, **Karagöz**, Maarif Matbaası, 1941, 32-33 s.

⁴⁸² Kudret, **a.g.e.**, 11 s.

gelen Yorkça Halil diye tanınmış biridir, bu yolculuklardan birinde kendisini eşkiyalar öldürmüştür. Karagöz ise İstanbul Tekfuru Konstantin'in seyisi olup Edirne dolaylarında Kırk Kilise'den Kıpti Sofyozlu Bali Çelebi'ydi, yılda bir kez Tekfur kendisini Alaeddin Selçuki'ye gönderdiğinde Hacivat ile buluşup konuşturlardı. Hayal-i zıl sanatları onların söyleşmelerini gölge oyunu olarak oynatırlardı.⁴⁸³. Anadolu Selçuklu tarihinde üç tane Alaeddin olduğundan söz konusu 'Alaeddin-i Selçuki'nin hangi Alaeddin olduğu anlaşılmamaktadır⁴⁸⁴.

Karagöz ve Hacivat'ın yaşayan kişiler olduğuna dair bir görüş daha ileri sürülmüştür. Filibeli Mithat Bey Bursa Belediye Başkanı Muhittin Bey'e yolladığı mektupta, 1333 yılında Hisar'daki Ortapazar medresesi kitaplığında veya yine oradaki Mısri Tekkes.kitaplığında *Hayat ve menakıb-i Kara Oğuz ve Hacı Evhad* adında bir kitabın bulunduğunu, sonra bir yangında yanmış olduğunu belirtmiştir. Bursa'da Sahafklar çarşısında oturan kahveci ŞeyhHakkı Efendi'nin Karagöz'ün Orhaneli ilçesinde Karakeçili aşiretinden 'Kara Oğuz' adını taşıyan bir köylü olduğunu söylediğini, fakat bu adın daha sonra 'Kara Öküz'e çevrildiğini, bunun arkadaşı 'Hacı Ahvad' ile birlikte düzenledikleri oyunların Şeyh Küşteri'nin ilgisini çektiğini ve 'Kara Öküz'ü 'Karagöz'e çevirdiğini de ayrıca ileri sürmüştür.⁴⁸⁵

Karagöz ve Hacivat üzerine rivayetlerde Şeyh Küşteri'nin de gerçek bir kişi olduğu iddia edilmektedir ve ilk hayali kabul edilip kendisine saygı duyulmakta; bu bağlamda Karagöz oyunlarında, olayların geçtiği perdeye de 'Küşteri meydanı' denilmektedir. Şeyh Muhammed Küşteri, İran'da Hozistan'ın merkezi olan 'Şuster' ya da 'Küşter' Arap'ların söyleyişine göre 'Tüster' kasabasından Bursa'ya gelmiş, orada ölmüştür. Bursa'da, Şeyh Küşteri'nin olduğu söylenen bir mezar da söz konusudur. Geleneğe göre, Karagöz oyununun kurucusu ve Karagözcülerin 'pir'i sayılan Şeyh Küşteri'nin adı, perde gazellerinde sık sık geçmektedir. İbn İsa Akhisarf'nin (...-1560) yazdığı bir perde gazelinde de gölge oyununu Şeyh Küşteri'nin kurduğu ve bu oyunun tasavvuff bir anlam taşıdığı anlatılmıştır ki, bu gazel, hem eldeki en eski perde gazeli, hem de Şeyh Küşteri hakkındaki söylentilerin

⁴⁸³ And, **a.g.e.**,246-247 ss.

⁴⁸⁴ Kudret, **a.g.e.**,12 s.

⁴⁸⁵ And, **a.g.e.**, 246-247 ss.

en eski belgesidir⁴⁸⁶. Ancak yine de Şeyh Küşteri'nin gerçek bir kişi olup olmadığı kesin olarak bilinmemektedir. Bu görüş, ağızdan ağıza geçerek, tıpkı Hacıvat ile Karagöz üzerine söylentiler gibi, gelenek olmuş; Şeyh Küşteri de gölge oyununun piri sayılmıştır. Varlığı kesin olmasa da Karagöz'cüler bulunmuş, kurulmuş oyuna Şeyh Küşteri'yi önder, koruyucu ve kurucu olarak seçmişler ve Şeyh'in adıyla oyunlarına ciddi yapıcı, eğitici, ibret verici bir gerekçe ve temel oluşturmuşlardır⁴⁸⁷.

Bütün bu görüşlerin yanı sıra gölge oyununun Türkiye'deki kökeniyle ilgili belgelere dayanan bilgiler de söz konusudur. Gölge oyununun Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan gelmiş olduğu üzerine kesin bir kanıt vardır. Arap tarihçi Mehmed bin Ahmed bin İlyas-ül Hanefi'nin *Beddyi-üz-zuhur il vekaayi-üd-dühur* adlı Mısır tarihinde gölge oyunu ile ilgili olan yerler söz konusudur. 1517'de Mısır'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, Memluk Sultanı II. Tumanbay'ı 15 Nisan 1517'de astırmış; Nil üzerinde Roda adasındaki sarayda bir gölge oyuncusu Tumanbay'ın Züveyle kapısında asılışını ve iki ipin iki kez kopuşunu canlandırmış, sultan bu gösteriyi çok beğenmiştir. Oyuncuya 80 altın, bir de işlemeli kaftan armağan ettikten sonra İstanbul'a dönerken oğlunun (Kanuni Sultan Süleyman) da izlemesi için yanında getirmiştir. Nitekim onlarla İstanbul'a gelen altı yüz Mısırlı, bu olaydan üç yıl sonra İstanbul'dan yurtlarına dönmüşler; 20 Haziran 1612'de Öküz Mehmet Paşa'nın Padişahın kardeşi Gevherhan ile düğünü için Mısır'dan tekrar gölge oyuncularını getirtmiştir. I. Ahmet, Mısır'dan gelen bu oyunculardan Davud el-Attar'ı (Menavi) Edirne'de seyretmiştir. Yavuz Sultan Selim çağının güvenilir kaynaklarından biri olan İbni İyas'ın verdiği bilgi kesin olarak gölge oyununun Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan geldiğini göstermektedir⁴⁸⁸.

Bu yüzyılda şehzadelerin sünnet düğünlerinde (1530, 1539, 1582) çeşitli eğlenceler arasında Karagöz oynatıldığı surnamelerden de bilinmektedir. Bazı belgelerden öğrenildiğine göre, hayal-i zılcı Kör Hasan bu yüzyılın sonlarında en ünlü Karagöz sanatçılarından. Yine bu yüzyılda yetişmiş Hayali, Baki, Lamii gibi kimi edebiyat sanatçıları bir benzetme ögesi olarak hayal oyununa değinmişlerdir.

⁴⁸⁶ Kudret, **a.g.e.**, 12 s.

⁴⁸⁷ And, **a.g.e.**, 250 s.

⁴⁸⁸ And, **a.g.e.**, 251 s.

17. yüzyılda belgeler giderek çoğalmakta, oyunun yapısı, belli başlı kişileri, birkaç konusu ve ünlü Karagöz oynatıcılarından bazıları üzerinde belgelerden bilgi edinilebilmektedir⁴⁸⁹. *Surname-i Hümayun*'un bir çok yerinde *hayalbazan* deyimini geçer, herhalde herkesçe bilindiği için, bunun üzerinde durulmamıştır, buna karşın, gölge oyununun Uzun uzun anlatılmış olması, bunun az bilinen bir oyun oluşuyla açıklanabilir(1582)⁴⁹⁰.

Hayvanlarla ilgili bir ön oyun, asıl oyundan önce oynatmak daha sonraki yüzyıllarda da görülmüş bir uygulamadır. Nitekim 17. yüzyıl gezginlerinden Thevenot, Türkiye'de gördüğü Karagöz temsilini uzun uzun anlatırken önce elleriyle çeşitli hayvanların gölgelerini yansıttıktan sonra, küçük yassı görüntüleri bu perde gerisinden oynattıklarını belirtmiştir. Eskiden bu çeşit hayvanlı sözsüz ön oyunlar oynatılmış olduğuna kimi Karagöz koleksiyonlarında rastlanan hayvan görüntüleri de kanıt olmaktadır. Nitekim bu yüzyılın başındaki temsilleri anlatan bir tanık, her oyunda fare bulunduğunu, farenin duvarda yürütüldüğünü, ayrıca Karagöz'ün yılanla çarpıştığını belirtmektedir. Ancak Mısır - Memluk gölge oyunu Osmanlı için yalnızca teknik bir örnek olmuş, Türk kültürü ile 17. yüzyılda Karagöz olarak bilinen biçimine ulaşmıştır. İçeriği, oyunları, mizah ve nüktesiyle Türk kişiliğini almıştır. Türk deri tekniği ile Mısır'ın tek renk olan tasvirlerinden farklı olarak saydamlaşmış ve renklendirilmiştir. Bu gelişmesinde 16. yüzyıl kuklasının ve curcunabazlarının da geniş ölçüde etkisi görülmektedir. Gerek giyim kuşamları, gerek hareketleri, tavırları özellikle profilden olarak 16, 17 ve 18. yüzyıldaki minyatürlerde gösterilen curcunabazlara, dansçılara ve kuklalara çok benzemektedir.⁴⁹¹

Türk gölge oyunu 17. yüzyılda kesin biçimini almış; bu yüzyılda *Karagöz* Türk toplumu içinde yaygınlaşmış, yalnızca Ramazan'da, sarayda ve belli yerlerde değil, Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde de oynanmıştır. Anadolu gibi İmparatorluğun Avrupa topraklarında da yaygınlaşan gölge oyunu Yunanistan, Bulgaristan, Yugoslavya'nın bir bölümü ve Macaristan gibi Balkan ülkelerinde de oynatılmaya

⁴⁸⁹ Kudret, **a.g.e.**, 13 s.

⁴⁹⁰ And, **a.g.e.**, 254 s.

⁴⁹¹ **y.a.g.e.**, 257 s.

başlanmıştır. 17. yüzyılda, *Karagöz* üzerine en çok bilgiyi Evliya Çelebi vermiş; Hacivat'ın, Karagöz'ün adlarını ilk kez o Seyahatname'sinde geçirmiştir⁴⁹².

1720 tarihindeki sünnet ve III. Ahmet çağında Hibetullah Sultanın doğumu için yapılan şenlikleri anlatan kaynaklarda Karagöz'den söz edilmiştir. III. Selim çağını anlatan bir yazmada sultanın sık sık Karagöz seyrettiği belirtilmektedir. 19. yüzyılda da gerek yerli kaynaklar gerek yabancı kaynaklar gölge oyunu üzerine bilgi vermekle birlikte kısıtlı kalmaktadır⁴⁹³. Evliya Çelebi'ye göre 18. yüzyılda da şairler, *Surname*, *Veladetname* ve yabancı yazarların verdikleri bilgilere göre sultanların doğumu, evlenmesi, şehzadelerin sünnet olması dolayısıyla yapılan genel şenliklerde, ayrıca, kahvehanelerde ve hali vakti yerinde olanların evlerinde oynatılan Karagöz, İstanbul'un en önemli eğlencelerinden biri haline gelmiştir⁴⁹⁴.

19. yüzyılda sarayın ve halk toplantılarının gözde eğlencelerinden biri olan gölge oyunları; II. Mahmut çağında Abdülmecit ve Abdülaziz'in sünnet düğünlerini anlatan Lebib Surnamesinde 'gündüzlerde hokkabaz ve şu bedebazeğlendirilerek ve gicelerde dahi on bir mahalde hayal oynadılar' sözleriyle aynı zamanda değişik on bir yerde Karagöz oynatıldığı anlatılmaktadır⁴⁹⁵.

17. yüzyılda kesin biçimini aldıktan sonra Karagöz, gelişimi açısından ve öteki ülkelerin gölge oyunlarından değişik olarak, iki yol izlemiştir. Türk toplumunun, günlük yaşamını ve dolayısıyla toplumsal, siyasal eleştiriye yönelmesi ve açık saçık olmasıdır. Açık saçıklık, sınıksız kapalı bir toplumda çeşitli baskılarla ezilmiş bir halkın soluk almasını sağlamış, çoğunlukla da Karagöz'deki açık saçıklık aslında ahlakla ilgili bir sorunun aracı ve açıklaması olmuştur. Yine de Sultan Abdülaziz döneminde siyasal eleştiri ve açık saçıklığı sebebiyle bu tür yasaklanmıştır⁴⁹⁶.

*"Asya tiyatrosunun bizim gelenek tiyatromuzda da görülen üç önemli özelliği vardır.
(1) Seyircinin katlılığı;*

⁴⁹² Nutku, a.g.e. 201 s.

⁴⁹³ And, a.g.e., 265 s.

⁴⁹⁴ Kudret, a.g.e., 14 s.

⁴⁹⁵ And, a.g.e., 265 s.

⁴⁹⁶ Nutku, a.g.e. 201 s.

(2) Tiyatronun tümelciliği;

(3) Stilize oluşu.

Bunlardan üçüncüsü gölge oyununun niteliği düşünülürse bir bakıma önemli nitelik değildir, çünkü zaten gölge oyunu ister istemez stilize olan bir sanattır⁴⁹⁷.

Metin And'ın bahsetmiş olduğu bu son özellik, tasvirlerin görsel özelliklerini nasıl kazandığıyla ilgilidir ki özellikle Asya ve Karagöz geleneğinde tasvirlerin biçimlendirilmesinde stilizasyon yapılmaktadır. Gölge oyununun çıktığı her toplumun özelliklerinin bir bileşeni olarak tasvir tasarımları özellikle de Karagöz'de stilize biçimde gerçekleşmektedir.

2.2.Karagöz'de Yapım Teknikleri

Gölge oyununda baş aktör, oyunu oluşturan ve tüm görseelliği yaratan, figür ya da tasvir olarak adlandırılan görüntülerdir. Bu bağlamda en temel olan bu tasvirlerin tasarlanması ve uygulanmasıdır. Genelde Karagöz kuklaları tasvir olarak anılmaktadırlar. Yurtdışında bu tasvirlerle 'Türk Karikatürü' ismi de verilmiştir. Vitray, minyatür ve halk resim sanatının özelliklerini taşıyan bu Karagöz tasvirlerinin nasıl yapıldığı ne gibi malzeme kullanıldığına dair elde yazılı bir belge olmadığı için sağlıklı bilgiler elde edilememektedir⁴⁹⁸. Yine de usta çırak ilişkisi ile nesilden nesile aktarılan bu sanatın tasvir yapım bilgileri konusunda yakın çağın hayalilerinden ve kitaplarında bu konuya az da olsa yer veren araştırmacılardan bilgi alınabilmektedir.

Levha olarak tek boyutlu kukla çeşidine giren gölge kuklalarında malzemeye bağlı olarak özel bir gösteri ve bağlı olarak özel bir kukla yapım tekniği bulunmaktadır. Dünyada figürlerin yapımında deri, ahşap (kontrplak, tahta) metal (çinko, alüminyum, galvaniz), selüloz (presli mukavva, mukavva, karton) levhalar kullanılmış ve kullanılmaktadır⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ And, **a.g.e.**, 41 s.

⁴⁹⁸ Mustafa MUTLU, **Karagöz Sanatı ve Sanatçıları**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, 20 s.

⁴⁹⁹ Ünver ORAL, **Kukla ve Kuklacılık**, Kitabevi, İstanbul, 2003, 125 s.

Karagöz oyununun kendisi gibi tasvirçilik de can çekişmektedir. Eski tasvirler de daha çok dışarıda yabancı müzelerde ve özel ellerde bulunmaktadır. Tasvir yapan tasvirçiler Karagöz oynatanlardan ayrı olmakla birlikte, kimi Karagözcülerin kendi tasvirlerini yapmış oldukları bilinmektedir⁵⁰⁰. Günümüzde Karagözcülerin hemen hepsi kendi tasvirlerini kendileri yapmaktadırlar.

Karagöz oyunu için tasvir yapımında, deve, manda ya da sığır derisi, üzerinde tasvirleri işlemek için ıhlamur ağacı ikinci tercih olarak kavak ağacı, 20x30 cm ölçülerinde sunta parçası, dosya, karton, aydinger kağıdı, kurşun kalem, silgi, diz bezi, tasvirleri işlemeye yarayan çeşitli uçları olan nevregan adlı bıçaklar, tasvir kalıpları, makas çekiç, cam parçaları, zımpara, biley taşı, ege, pençe, naylon ip, kat küt, redis ucu, suluboya fırçaları, çini mürekkebi, anilin ya da kök boyalar; kullanılan malzeme, araç ve gereçleri oluşturmaktadır⁵⁰¹.

Tasvir yapımında ana malzeme olan deri özenle hazırlanmaktadır. Tasvir yapımına hazır deriye 'tirşe' denilmektedir⁵⁰². Karagöz görüntüleri kalın derilerden, geleneksel olarak özellikle düve (genç dişi sığır) ya da deve derisinden yapılmaktadır. Ancak bugün elde edilmesinin zorluğundan dolayı; dana, sığır, manda derisinden, bu arada ışık geçiren pürtüklü Ali Kurna kağıdından da yapılmaktadır. Bir deriden kol, boyun, yağlı olan karın altı çıktıktan sonra 30-40 tasvir kesilebilmektedir⁵⁰³. Deve derisi ışığı iyi yansıttığı, işlenince şeffaf hale gelmesi ve ışığa karşı dayanıklı olması nedeniyle tercih edilmiştir. Deri seçimi yapılırken derinin yağlı olmamasına dikkat edilmektedir⁵⁰⁴. Hayali Küçük Ali tasvir yapımını şöyle anlatmıştır:

“Mezbahadan veyahut başka bir yerden derilerden bir tane alınarak tuzlamadan büyük bir kap içine su doldurulup konulur. Derinin iki üç gün sonra kendiliğinden tüyleri dökülür. (Bu iş temmuz ve ağustos ayları içinde yani sıcakların en hızlı günlerinde yapılır). Bir bıçakla tüyleri sıyırılmalı, yine büyük kaptaki suyu dökerek temiz su doldurmalı deriyi içine atmalı, beş altı gün deri bu kaptaki kalmalıdır. Su sabah akşam değiştirilecektir. Dört beş

⁵⁰⁰ And, a.g.e.,288 s.

⁵⁰¹ Mutlu, a.g.e., 18 s.

⁵⁰² Oral, a.g.e., 129 s.

⁵⁰³ And, a.g.e.,289 s.

⁵⁰⁴ Mutlu, a.g.e., 20 s.

altı gün böylece yıkandıktan sonra gölge bir yere gerilmeli, kurutulmalıdır. Güneşli yerde kurutulmaz, zira deri siyahlaşır. Boyalarına gelince, kırtasiyecilerde bulunan çini mürekkepler ile boyanır. Yapılacak tasvirler önce bir kağıt üzerine yapılır, sonra derinin üstüne çizilerek makasla kesilir. Bu nevrekanı İstanbul' da Mercan' da tığcılar yaparlar. Tasvirler, altı yedi santim kalınlığında ıhlamur kütük üstünde işlenir. Tasvirler mukavvadan da yapılırsa da deri gibi parlak olmaz, onu da tarif edelim. Mukavvadan tasvirler yapılır, boyanır sonra zeytinyağıyla ıslatılır, bir gün durduktan sonra oynatılır”⁵⁰⁵.

Deride aranan özellikler, saydamlaştırmaya yatkın, bir de sıcağa dayanıklı olması, eğilip bükülmemesidir. Ayrıca derinin koyu olanından çok açık renk olanı tercih edilmektedir. Deriyi işlemek için çeşitli işlemler söz konusu olup; derinin kurutulması için Temmuz ve Ağustos ayları seçilmektedir⁵⁰⁶. Ham deri tüylerinin dökülmesi için kireçli su veya gübre içine yatırılır. Kalan tüy parçaları keskin bir bıçakla kazınır. Deri sodalı su ile yıkandıktan sonra, derinin etli kısmı kuru iken derinin dış yüzü ıslak bir bez ile hafifçe silinmektedir⁵⁰⁷. Sonra tüy yerlerindeki deliklerin yok edilmesine çalışılarak, derinin üstü cam ile kazınarak tasvir yapmaya hazır hale getirilmektedir. Bundan sonra derinin üzerine önceden hazırlanmış tasvir kalıbı konularak kalemle görüntünün resmi çizilmekte, deri bir ıhlamur kütüğü üzerine gerilerek ve tığcılarda satılan *nevregan* adlı sivri uçlu bıçakla bu çizgilerden kesilmektedir⁵⁰⁸. Her Karagöz tasvirinin bir kalıbı bulunmakta; kalıptaki çizgiler araya konan bir kopya kağıdı ile deri üzerine geçirilip işaretli yerlerden kesilmektedir⁵⁰⁹.

Tasvir yapımcısı nevrekanlarla deriye çizdiği tasvir taslağına göre delikler açmaktadır. Bu işlem yapılan tasvirden perdede, açılan deliklerden geçen ışık yardımı ile daha iyi net bir görünüm elde etmek için yapılmaktadır. Tasvir yapımında Uzak doğuda tasvirler zimbalarla yapılmakta Karagöz’de bu işi nevrekan ya da nevrekan yerine sivri uçlu bir demiri kızdırarak yani yakarak da yapılmaktadır. Ancak bu usul çok az kişi tarafından kullanıldığı gibi deri uç yakarak delikler açarken aynı zamanda yanan yerinin büyük bir kısmını kömürleştiği için kırılma

⁵⁰⁵ Hayali Küçük Ali, “Karagöz, Nevrekan, Zırılı ve Perde”, **Karagöz Kitabı**, Kitabevi, İstanbul, 2005, 101 s.

⁵⁰⁶ And, **a.g.e.**, 289 s.

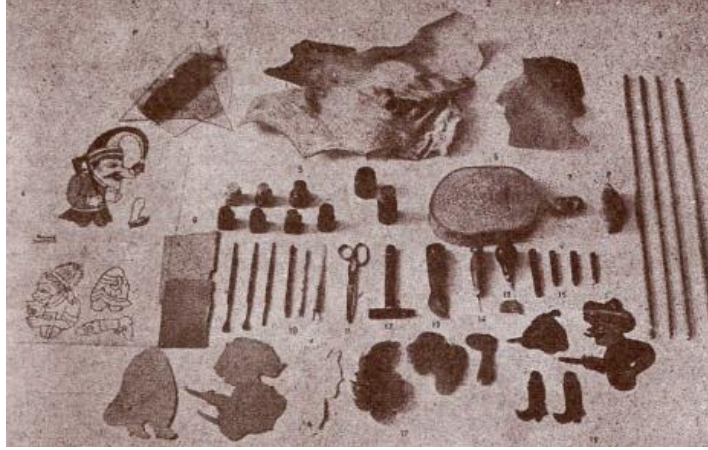
⁵⁰⁷ Mutlu, **a.g.e.**, 20 s.

⁵⁰⁸ And, **a.g.e.**, 289 s.

⁵⁰⁹ Mutlu, **a.g.e.**, 20 s.

ihtimali yüzünden sakıncalı olmaktadır. Nitekim bu yöntem daha çok turistik satış amacı ile yapılan tasvirlerde kullanılmaktadır⁵¹⁰.

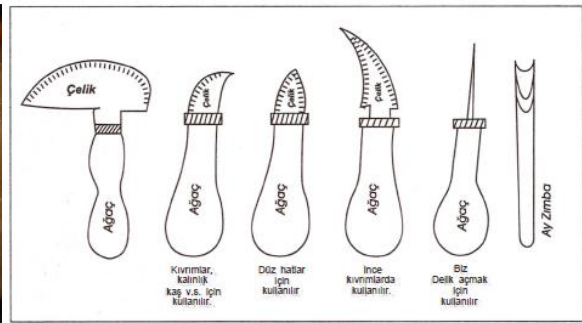
Deri ters yüzünden yani hayvanın etine bitişik olan yüzünden kesilip, delikler ise öteki yüzden yapılmakta, yassı bir bıçakla temizlenmekte ve düz tahta üzerinde sıfır numara zımpara ile iki yanlı temizlenmektedir. Renklendirme için eskiden kök boyalar kullanılsa da, günümüzde renkli çini mürekkepleri kullanılmaktadır⁵¹¹. Çini mürekkebi yanında, anilin ekolin gibi transparan etki veren boyalar da kullanılmaktadır. Genellikle renklerden sarı, kırmızı, mavi, yeşil, mor ve siyah kullanılmaktadır⁵¹². Yine de bugün hala eski yöntemle kendi boyasını hazırlayan ustalar da vardır.



Resim 154. Karagöz tasvirlerinin yapımında kullanılan araç gereçler (Mustafa Mutlu Arşivi)



Resim 155. Kesilmiş deriler ve nevregan adlı bıçaklar.



Resim 156. Karagöz tasviri yapımında kullanılan nevregan takımı (Mustafa Mutlu Arşivi)

⁵¹⁰ Orhan KURT, “Karagöz Nasıl Yapılır, Nasıl Oynatılır 20. Asırda Neden Karagöz”, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, **Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Bildirileri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s.224.

⁵¹¹ And, **a.g.e.**,289 s.

⁵¹² Bkz. Mutlu, **a.g.e.**,10-18 s.



Resim 157. Mustafa Mutlu tasvir işlemekte

Geleneksel kök boyalar hazırlanırken Soğan kabuğu, cehri, ciğer otu, safran, tütün, katır tırnağı gibi bitkilerden sarı tonlar; Hindistan kırmızı (Kırmız böceği). Alizarin, nar meyvesi, kırmızı lahana, dut, böğürtlen, kus üzümü, sumaktan kırmızı ve pembe tonlar, çivit otu, göztaşı, mor kök boyası, bakkam ağacından mor ve mavi tonlar, soba ve kandil isi, zaçyağı, maskara kalemi, mor, arap zamkı, ceviz kabuğu vb... siyah ve kahverengi elde edilmektedir. Karagöz tasviri sıcak kök boya ile kat kat boyanmakta sonra cilalanmakta, en son kontur hatları belirginleştirilmektedir. Tasvirlerde en çok kırmızı, sonra kiraz kahvesi, limon küfü yeşili ve kirli yeşil ve Türk mavisi kullanılmaktadır⁵¹³. Bu kök boyalar kimyevi boyalardan daha sabit, güzel ve parlak görünmektedirler. Hatta eski oyunların meşale ile oynanması, tasvirlere sürülen boya ların pişmesini ve böylece de daha güzel görünmesini sağlamıştır⁵¹⁴. Hayali Suat Veral kök boya larla boyama tekniğini anlatırken, bir boyayı deriden yapılan tasvire tutturmanın zorluğunun altını çizmiş, deride bulunan yağ tabakası sebebiyle boya emilmediğini; dolayısıyla boyama tekniğinde 3-4 kat boya sürmek gerektiğini belirtmiştir. Bu kat kat boyama işleminin de toplamda 5 saati bulabileceğini söylemiştir⁵¹⁵.

⁵¹³ Metin Özlen, <http://www.karagozhacivat.com>, 17.04.2011.

⁵¹⁴ Dürrüşehvar DUYURAN, **Karagöz**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s.23.

⁵¹⁵ Suat VERAL, Söyleşi Notları, Ek-2.



Resim 158. Tacettin Diker Resim



159. Tacettin Diker ve Ramiz Balakin



Resim 160. Derinin nevregan ya da camla kazınması



Resim 161. Derinin nevregan ile işlenmesi



Resim 162. Derinin arkasında oluşan çapakların temizlenmesi



Resim 163. Tasvirin boyanması

Oynak, eklemli parçalar birbirine kiriş, kursak, tel veya naylon iple bağlanmakta, değneklerin geçeceği delikler yuvarlak ikinci bir deri parçası dikilerek kalınca bir yuva haline getirilmektedir.⁵¹⁶ Son olarak her iki yüzü zeytinyağı ile hafifçe yağlanan tasvirler bir süre ağırlık altında bekletilip; sonra mukavva kutularda saklanmaktadır⁵¹⁷. Göstermelik olarak hazırlanan tasvirlerin boyları 45 cm ile 70 cm, diğerlerinin ise 32 cm ile 35 cm arasında değişmektedir. Klasik tasvirlerin oymaları az olup, Kari-kadim tasvirler bozulmamaktadır. Metin Özlen kendi stili olan tasvirleri, klasik nevregan ve elektrikli nevregan kullanarak meydana getirmektedir. Tasvirleri kiriş, kursak veya mumlu iple eklem yerlerinden birleştirmektedir. Huzur Karagöz'ü denilen Padişahın huzurunda oynatılan Karagöz oyunu ipekten bir perde üzerinde, 12 cm ile 20 cm boylarında tasvirler ile oynatılmaktadır⁵¹⁸. Hayali Mustafa Mutlu Karagöz tasvirlerinin 40-50 sene kullanılabildiğini, eskiyen pulların değiştirilmesi ve boyaların yenilenmesiyle ömürlerinin uzadığını belirtmiş; 100 seneliğe kadar tasvirlerin olduğunu, kolay kolay eskimediğinin altını çizmiştir⁵¹⁹. Hayali Tacettin Diker de Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümünde 2007 senesinde gösterisinden önce yapmış olduğu uygulamalı Karagöz anlatımında, nevreganla nasıl çalıştığını anlatmıştır. O dönemde yardımcısı olan Ramiz Balakin ve eşi de tasvir uygulamasının nasıl yapıldığını birebir göstermişlerdir.

Tasvirler üzerine giysi parçalarının ve yüz hatlarının olduğu çizgiler boya ile belirtilebildiği gibi geleneksel olarak bu hatları belli etmek için ıhlamur ağacı üzerine nevregan isimli uçları değişik sivrilik ve keskin bıçaklarla belli aralıklarla delikler açılmaktadır⁵²⁰. Böylelikle açılan bu deliklerden oyun sırasında sızan ışıkla tasvirler dantel gibi görünmektedir. Figürlerin kesiminde eklem yerleri büyük önem taşımaktadır. Tasvirlerin ayakları özgür sallanmakta, bu yüzden kimi zaman tersine dönmektedir. Karagöz'ün kollarından biri devinimli olup diğer kolu genellikle çeneye yapışık, yumruk yaparak sakalını tutmuş gibi görünmektedir. Devinimli

⁵¹⁶ And, **a.g.e.**,289 s.

⁵¹⁷ Enver Behnan ŞAPOLYO, **Karagöz'ün Tekniği**, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1947. Aktaran. Mutlu, **a.g.e.**, s.21.

⁵¹⁸ Özlen, <http://www.karagozhacivat.com>, 17.04.2011.

⁵¹⁹ Mustafa Mutlu, Söyleşi Notları, Ek-1

⁵²⁰ Mutlu, **a.g.e.**, 10 s.

organlar gövdeye bağlandıktan sonra hayali ustanın kullandığı çubukların gireceği delikler açılmaktadır. Karagöz'de biri gövdeye giriyorsa, öbürü devinimli kolu oynatacak biçimde kola açılmaktadır. Karagöz'ün başındaki *ışkırık* kimi zaman geriye kayacak ve bu başın saçsız olduğunu gösterecek biçimde eklemli yapılmaktadır. Karagöz'ün başı kimi zaman eşek başına dönüştüğü için, fırıldak gibi dönen dönüşümlü bir kafa yapıldığı da olmaktadır⁵²¹. Bu teknik Cazular oyununda Zenne ve Çelebi başları için de kullanıldığı gibi Avrupa'daki 19. Yüzyıla ait oyunlarda da aynı tekniğe rastlanmaktadır. Sopaların takılacağı delikler yeri, tasvirin yapması istenen hareketi oynatıcının en uygun şekilde kontrol edebileceği yer olarak tespit edilmektedir.



Resim 164. Karagöz ve Hacivat tasvir kalıpları

Kontrol sopasının figürlere bağlantısı genellikle gövdenin üst kısmı yani omuz veya baş kısmında boynun olduğu yerde yapılmaktadır. Karakter konuşurken ona uyumlu bir şekilde baş veya başla birleşik olan gövde hareket etmektedir. Bu parçaların konuşmayla eşgüdümlü hareketine vücudun diğer parçaları, ayakların yere temasını sağlayan sistem nedeniyle, kontrollü bir şekilde eşlik etmektedir. Profesyonel oynatımda bu kontrollü olma durumu kuklaların can kazanmasında en önemli etkenlerden birisi olmaktadır. Kuklayı harekete geçirme işi tek bir sopayla yapılmasına karşın, bütün bedene çok farklı ifadeler kazandırmak ancak bu şekilde olmaktadır. Konuşmaya eşlik etmek için veya bir tepkiyi yansıtmak için yapılan

⁵²¹ Duru, a.g.e., 155 s.

hareket, bedenin diğer parçalarına da eklemler aracılığı ile yayılmakta dolayısıyla bedensel anlatım zenginliği getirmektedir⁵²².

Karagöz'de hareketler de kişilerin özelliklerine göre, görüntüyü oynatan sapanın takıldığı delik ve oynak yerlerin değişmesiyle sınırlanmıştır. Bunlar arasında kolu oynayanlar Karagöz, İmam, Çengi, Köçek, Kocakarı, Karagöz'ün oğlu, Tahmişçi, Seymenbaşı, Hançerli Tahir'in hançer tutan eli; kimi görüntüde Tahir'in babası gibi tiplerdir. Boynundan eklemli ve başında sapa deliği olan görüntüler ise Çelebi, kimi zenneler, dua ettikleri için imamlar, Lala, Acem, Bok Ana, Frenk, kimi Hırbo, Hahambaşı, Laz, Himhım ve konuşma güçlüklerinden ötürü Kekeme, Kötürüm, dua ettiği için Arap dilenci, Aşık Hasan ve oğlu Muslu, Ahu, Leylek, Tahir, Seymenbaşı, Zühre'nin annesi gibi kafalarını oynatabilmektedirler. Ayrıca, Hacivat, Karagöz, Arnavut, Matiz, Türk, Kayserili, Kürt, kabak çalan Arap, Pehlivan, Zenneler, Tiryaki, Sivrikoz belden eklemlidir. Hiç eklemi olmayanlar: Beberuhi (boyunun kısalığından), Çerkes, cihaz taşıyıcıları gibi kimi görüntüler bellerinden eklemli olup eğilebilmektedirler. Dans eden dansçılar, Canbaz ve kimi Beberuhi gibi tasvirlerin de bacakları eklemli olup oynamaktadır⁵²³.

Yerli ya da yabancı yazılı kaynaklarda Karagöz tasvir yapımı ile çok az bilgiye rastlanmaktadır. Enver Behnan Şapolyo da **Karagöz'ün Tekniği** isimli kitabında tasvirçilik sanatına değinerek, gübre içine yatırılan derilerin sodalı su ile yıkanıp, kıllarının yok edildiği, kök boya ile boyandığından bahsetmiş; Hacı Yorgi, Rıza Efendi, Memduh Bey, Saraç Hüseyin, Ustura Mustafa, Aktar Mehmet, Kör İzzet, Tasvirci Agah, Mehmet Bey, Küçük Ali gibi devrinin önemli Karagöz yapım ustalarını sıralamıştır⁵²⁴. Ünver Oral ise **Kukla ve Kuklacılık**⁵²⁵ adlı kitabında yapım teknikleri ile ilgili genel bilgiler verirken, **Karagöz ve Plastik Tekniği**⁵²⁶ kitabında kendi kullandığı plastik tasvirlerin yapımı üzerinde durmuştur. Hayali Mustafa Mutlu, **Karagöz Sanatı ve Sanatçıları** adlı kitabında tasvir yapımına da değinmiş,

⁵²² Haluk YÜCE, “Karagöz Nedir Ne Değildir”, **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, S.117, Aralık 2001, s 45.

⁵²³ And, **a.g.e.**, 292 s.

⁵²⁴ Enver Behnan ŞAPOLYO, **Karagöz'ün Tekniği**, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1947. Aktaran.

Mutlu, **a.g.e.**, 10 s.

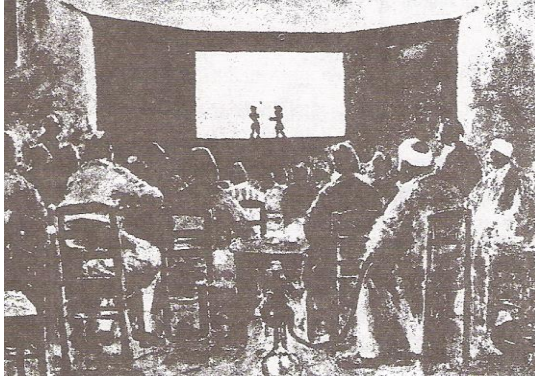
⁵²⁵ Bkz. Ünver ORAL, **a.g.e.**, 157 s.

⁵²⁶ **y.a.g.e.**, 157s.

Musahipzade Celal'in **Eski İstanbul Yaşayışı** adlı kitabında Karagöz tasvirler için deve derisi kullanıldığını belirttiğini aktarmıştır. Ayrıca, Hafız Bey'in, tasvirçilik sanatında bir çığır açtığını, devrinin etnografik özelliklerini Karagöz şekillerine işlemesini bilmiş bir sanatçı olduğunun ve Ragıp Tuğtekin'in aynı stili tasvirlerinde devam ettirdiğini belirtmiştir⁵²⁷.

*“‘Kar-ı kadim’ perde iki metre eninde, iki buçuk metre boyunda çiçekli minder örtüsünden yapılmış ve ortasına dikilmiş bir metre eninde, altmış santim boyunda patiskadan yapılır. Bu perdenin üst kısmı uçurluk gibi dikilir ve içinden bir salıncak ipi geçirilerek bir köşeye gerilir”*⁵²⁸.

Bir duvardan bir duvara ip ile gerdirilen Kar-ı kadim perde, taşınması ve kurulması zaman almayan bir özellik taşımıştır. Bugün ise Nev-i ıcad olarak adlandırılan paravana şeklinde sahneler yapılmaktadır. Perdenin hemen arkasına peş tahtası veya dest gah ismi verilen bir nevi raf ismi verilen yere tef, ışık kaynağı, zil, nareke v.s. konulmaktadır⁵²⁹.



Resim 165. 19. yüzyıl başlarında yağlıboya tabloda Türk gölge oyunu Karagöz



Resim 166. Osmanlı imparatorluğunda Karagöz oyunu

Perdenin boyutları daha sonra 1.10 x 0.80 metreye küçültülmüştür. Perde kenarları çiçekli bezden, ayna denilen beyazı mermerşahi patiskadandır. Perdenin arkasında ve tabanında perdenin çerçevesine iplerle tutturulmuş peş tahtası adlı bir raf hala kullanılmaktadır. Osmanlı döneminde buraya perdeyi ve görüntüleri

⁵²⁷ Mutlu, **a.g.e.**, 21 s.

⁵²⁸ Hayali Küçük Ali, “Karagöz, Nevrekan, Zırlıtı ve Perde”, **Karagöz Kitabı**, Kitabevi, İstanbul, 2005, 101 s.

⁵²⁹ Mutlu, **a.g.e.**, , 3 s.

aydınlatan meşale konulmuş, çeşitli biçimlerde hazırlanan meşale, bir çanak içine pamuk ipliğinden yapılmış dört parmak kalınlığında fitil zeytin susam veya bezir yağı ile yakılmıştır. Bunun fazla kızıp parlamasını önlemek için arada bir yağın içine bir zincir daldırılmış; mumlar da ışık kaynağı olarak kullanılmıştır⁵³⁰. Günümüzde bu aydınlatma elektrik ampulü ya da halojen lambalarla yapılmaktadır. Meşalenin titreyen ışığı, aynı zamanda tasvirlerle bir canlılık vermesine rağmen, meşale kullanımı, gerek yaptığı iş gerek güç hazırlanmasından dolayı hayaliler tarafından terk edilmiştir. Yine de Karagöz, elektrik ampulünün sabit, madeni ve çok parlak ışığı ile oynatılmamalıdır⁵³¹. Bu görüşü Hasan Hüseyin Karabağ gibi Karagözcüler de paylaşmakta, bu nedenle çağa uyup elektrikli aydınlatma kullansalar da alev ışığını anımsatan sarı ışık kullanmaktadırlar.

Perde arkasındaki peş tahtası üzerinde sıra sıra delikler bulunmakta, bu deliklere Hayal Ağacı denilen çatal sopalar yerleştirilmektedir. Perdede ikiden fazla Karagöz şekli kullanılacaksa bu şekiller bu çatal sopalara sokularak oynatılmaktadır. Bazen de Hayali başka tasvirleri de göğsüne bastırarak onlara hareket verebilmektedir. Değnekleri oynatmaya Karagözcüler el peşrevi ismini vermektedirler. Değnekleri kullanmakta ustalığı ile tanınan Yoklamacı Tecelli Bey sol eli arasına 4 tasvir koyup oynatırken, diğer sağ elinde ise tasvirleri hareket ettirebildiği anlatılmıştır⁵³². Gölge kuklalarının oynatımında, oynatıcının en çok dikkat etmesi nokta sopayı tutan ellerinin perdeye gölge düşürmemesidir. Bu gösterilerde giriş ve çıkışları ile kuklaların ayaklarının perde altına basıyor gibi görünmesine de dikkat edilmesi gerekmektedir⁵³³.

Karagöz oyunundaki kişileri konuşurma ve hareketlendirmede, bütün bu özellikler dikkate alınır. Elbette, tasvirler de buna göre imal edilir. Sopa deliklerinin belirli yerlere açılması, kişilerin hareketlerinin buna göre olacak şekilde tasvirlerin oynatılması bu amaçladır⁵³⁴.

⁵³⁰ And, **a.g.e.**, 289 s.

⁵³¹ Duyuran, **a.g.e.**, 23 s.

⁵³² Mutlu, **a.g.e.**, 11 s.

⁵³³ Oral, **a.g.e.**, 157 s.

⁵³⁴ Uğur Göktaş, “Türk Gölge Oyunu Tasvirleri, Kişileri”, **Karagöz Kitabı**, Ed. Sevengül Sönmez, Kitabevi, İstanbul, 2005, 67 s.



Resim 167. Hasan Hüseyin Karabağ Karagöz oynatıyor- perde arkası



Resim 168. Perde arkası



Resim 169. Mustafa Mutlu Karagöz perdesi-perde arkası

Kuklaları oynatmaya yarayan sopalar 60 santim boyunda gürgenden olup, bunlar Uzun Çarşı'da yapılmıştır. Görüntünün deliğine iyice yerleşmesi için değneğin ucu ya ısıtılır, ya da erimiş muma sokulmuştur. Değnekleri karıştırmamak için de üzerlerine tasvirlerin adlarının baş harfleri yazılmıştır⁵³⁵.

Türk Karagöz'ü yatay ve perdeye dik açı yapacak şekilde ağaç çubuklarla oynatılır, bu sebeple Karagöz oyununda yatay çubuklar ile oynatılan tasvirler tek yönlü hareket edebilmektedirler ya da perdeden geri geri çıkmaktadırlar. Bu kusuru yenmek için firdöndü adı verilen sistemle tasvirlerin 2 yöne de hareket edebilmeleri sağlanmıştır⁵³⁶. Tasvirlerin perdeye geliş ve gidişleri, oldukları yerden yukarıya veya

⁵³⁵ And, a.g.e.,290 s.

⁵³⁶ Mutlu, a.g.e., 11 s.

aşağıya doğru değil; perdenin iki yanına doğru yapılmakta; Karagöz sol, diğer tasvirler sağ elde tutulmaktadır⁵³⁷.

“Oyunlardaki kişiler, sopa deliklerinin açıldığı başlıca beş yere göre, şöyle sınıflandırılırlar:

1- Baştan oynanan tasvirler: Çelebi, İmam, Acem, Zennelerin bir bölümü;

2- Kolu oynayan tasvirler: Karagöz, Karagöz'ün oğlu, Tahrnisçi, Hançerli Tahir, Çengi, Köçek;

3- Belden oynayan tasvirler: Cambaz, Beberuhllerin bir bölümü

4- Sabit tasvirler: Cihazcılar ve Cazular”⁵³⁸.

Figürü hareket ettiren sopanın figüre 90 derecelik açı ile tutturulmuş olması ve figürlerin ayaklarının, beden hareketlerini kontrol etmeye olanak verecek şekilde yere temas edecek şekilde oynatılması Karagöz'ün diğer tekniklerden avantajlı yanını oluşturmaktadır. Karakterlerin hayatiyet(ruh) kazanmasında ve inandırıcı olmasında bu oynatım tekniği çok önemli rol oynamaktadır. Figürlerin sopaya 90 derecelik bir açı ile tutturulmuş olması, hem onları hızlı bir şekilde sahne üstünde hareket ettirilmesini ve oyunun dinamik olmasını sağlamakta, hem de görsel açıdan sopaların varlığını olabildiğince az hissettirmektedir. Sopaların kuklalara dik olarak bağlanması, gerektiğinde figürlerin boşlukta kullanılmalarında, uçma ve havada asılı kalma gibi düşsel görüntü yaratılmasında etkileyici bir sonuç vermektedir. Karagözde ışık kaynağının bulunduğu yer yani perdenin alt kenar hizasında ve 30 cm uzaklıkta, bu etkiyi arttırmaktadır⁵³⁹.

Hayali bu oyunun can damarıdır. Karagöz şekillerini işler, tasvirleri oynatır hale getirir. Bir ressamdır, oyun yazarıdır. Oyuna ilaveler yapar, ekler, çıkarır, tuluat yapar. Perde gerisinden insanları çocukları güldürür. Oyuncudur, tek başına bir anlatıcıdır, meddahtır. Dans ustasıdır, çengileri müziğin ritmi ile hareket ettirir. Çalgı ustasıdır, tef, nareke v.s. çalar. Tam bir tiyatro sanatçısıdır. Ses değişikliği yapar, çeşitli karakterleri canlandırır⁵⁴⁰.

Dünyaca ünlü ve tarihi Türk gölge tiyatrosu Karagöz, öğrenilmesi zor ve uzun zaman ile tecrübe isteyen bir tiyatro çalışması olup; oynatıcının geleneksel Türk tiyatrosunu bilmesi, İbişli kukla da oynatabilmesi, tuluat (doğaçlama) ve güldürü

⁵³⁷ Oral, **a.g.e.**, 157 s.

⁵³⁸ Göktaş, **a.g.e.**, 67 s.

⁵³⁹ Yüce, **a.g.e.**, 45 s.

⁵⁴⁰ Mutlu, **a.g.e.**, 4 s.

tekniki ile sanatını çok iyi kavramış olması, ses ve konuşma taklitlerini başarılı biçimde icra edebilmesi gerekmektedir. Karagöz oyunu tek kişi tarafından sunuluyormuş gibi görünse de geçmişte beş kişilik bir ekiple yapılması uygun görülen Karagöz oynatımı, ne kadar usta olursa olsun tek kişi ile mümkün değildir⁵⁴¹. Hayali veya hayalbaz denilen ustadan başka bir çırak; perdenin hazırlanması, oynanacak fasılın görüntülerini seçip sıraya koyma görevlerinden başka, ayrıca ustanın yanında bu sanatın öğrencisi olmaktadır. Çırağın da yardımcısı olup sandıkkar adını almaktadır. Oyun takımıyla görevli olan sandıkkar, tam bir fasıl dağarcığı için gerekli bütün görüntülerin tümüne hayal sandığı (veya takım) dendiği için bu isimle anılmaktadır⁵⁴². Gerekli bütün görüntülere sahip olana ‘sandığı tamam’ denilmektedir. Hayal sandığında aşağı yukarı 300'e yakın bir tasvir bulunursa, ‘Sandığı Tamam Hayali’ ismi verilir⁵⁴³.

Oyunlarda şarkıları, türküleri okuyana yordak denilip; eski bir geleneksel Türk seyirlik oyunu olan Hokkabaz'ın yardağından farklıdır. Dayrezen ya da sazende denilen, tef çalan yardımcı gerektiğinde velvele de yapmakta aynı zamanda şarkı da söylemektedir⁵⁴⁴. Tüm bu yardımcıları olsa da kuklaları tek kişi (usta sanatçı) oynatıp, konuşturur ve seslendirmektedir. Yardımcıları, müzik, efekt, kuklaları alıp verme gibi işleri yapmaktadırlar. Düşme, ayak sesi, kavga gibi hareket ve davranışlarda gerekirse def vuruşları kullanılmaktadır. Bebek, köpek, horoz sesleri ile uzaylı ve cadı konuşması gibi seslendirmelerde ise, narekeden faydalanılmaktadır⁵⁴⁵. Her Karagözcünün kullandığı narekenin yapımını Hayali Küçük Ali şöyle anlatmaktadır:

“Bir karış boyunda iki baş parmak kalınlığında bir kamış bulunuz. Bu kamışın iki tarafındaki delikler açık olacaktır. Bir taraftan bir sigara kağıdı bağlanacak ve sigara kağıdı bağlandığı yerin üç parmak aşağısında bir küçük delik açılacak ve bu delikten lakırdı söyler gibi sadalı üflenecektir”⁵⁴⁶.

⁵⁴¹ Oral, **a.g.e.**,159 s.

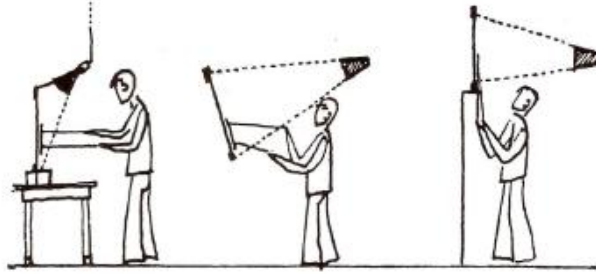
⁵⁴² And, **a.g.e.**,290 s.

⁵⁴³ Mutlu, **a.g.e.**, 5 s.

⁵⁴⁴ And, **a.g.e.**,290 s.

⁵⁴⁵ Oral, **a.g.e.**, 160 s.

⁵⁴⁶ Hayali Küçük Ali, **a.g.e.**, 101 s.



Resim 170. Farklı gölge kuklası oynatım biçimleri
(Soldaki Karagöz oyunundaki biçimdir)

Asya ülkelerinin gölge tiyatrolarında olduğu gibi Karagöz'de de müzik önemli bir yer tutmakta; oyunun başından sonuna dek müzik kullanılmaktadır. Karagöz dilinde tefe dayre, zile hatem denilmiştir⁵⁴⁷. Perdede her tipin gelişi ile bir müzik parçası çalınır söylenmekte; genelde Karagöz oyunları semai, gazel ve hayal şarkıları, türküleri, oyun havaları içermektedir. Oyunlarda Türk sanat müziği ve halk müziği bol bol kullanılmaktadır. Bazı şarkı ve türküler oyundaki belli kişilere mal edilmiş olup bir Karadenizli, bir Bolulu, bir Çelebi perdeye gelirken söylenen türkü veya şarkı bellidir. Seyirci o şarkı veya türkü söylenirken kimin perdeye geleceğini bu sayede bilmektedir. Çalgılar ise genelde halk müziği çalgıları olup, davul, zurna, tef, klarnet, zil, ud, kanun, bağlama kullanılabilir. Ayrıca nareke denen kamıştan yapılmış bir düdük vardır ve tiplerin sahneye giriş ve çıkışlarında kullanılmaktadır⁵⁴⁸.

Mustafa Mutlu tasvir yapımında geleneksel malzeme ve araç gereçlere alternatif önerileri getirmiştir. Esas yapım malzemesi deve, sığır derisinin bulunması ve işlenmesi zor ve masraflı olduğundan, bunların yerine karton, mukavva, asetat gibi malzemeler de kullanılabilirliğini; kartonun bıçakla kesilip, delikler açılıp, yağ içine batırılıp, saydam hale getirilebileceğini anlatmıştır. Ayrıca tasvir yapımında yakma aletinden faydalanarak derideki en ince kıvrımların bile bu şekilde kolayca işlenebileceğini; boyama yerine de asetat kağıdı üzerine, renkli kağıt yapıştırılarak uygulanabileceğini belirtmiştir. Sopa takma yerlerine, çengel uçlu sopalar ile de tasvirlerin her iki yöne hareket serbestliğinin sağlanabileceğini açıklamıştır⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ And, **a.g.e.**, 290 s.

⁵⁴⁸ Mutlu, **a.g.e.**, 13 s.

⁵⁴⁹ **y.a.g.e.**, 22 s.

Yapılan bazı çalışmalarda, figürlerin eklem sayıları arttırılarak gerçek insan hareketlerine daha yakın bir sonuç alma çabası görülmektedir. Haluk Yüce bu tür uygulamalarda, Karagöz'ün stilize yanının göz ardı edildiğini düşünmektedir. Zaten Karagöz'de de var olan ve yalnızca gerektiğinde, zorunlu olduğunda kullanılan, figürlerin iki yöne dönerek hareket etmesini sağlayan firdöndü tekniğini bütün karakterlere ve her zaman uygulanmasını da doğru bulmamaktadır. Haluk yüce kendi gösterilerinde figürlerin gerçekte olduğu gibi arkasını dönüp çıkma şeklinde yapmaya çalışmaktadır⁵⁵⁰.

Günümüzde gölge figürü yapımında plastik levhaların da giderek kullanımı gelişmekte ve genişlemektedir. Yapımda tek cins malzeme tercih edilmekte; en bilinen ve yaygın olarak deri kullanılmaktadır. Ana tercih sebebi, görüntünün siyah olmaması, mümkün olduğunca netliği ve çok renkli olabilmesidir. Bu sebeple geçmişte ve günümüzde en çok deri kullanılmıştır ve aynı sebeple plastik levhalar giderek ağırlık kazanmaktadır. Özel işlenmiş bu derilerin pahalı ve kolay bulunur olmamaları ve figür yapımının ayrı ustalık istemesi; plastik malzemenin talep görmesine yol açmaktadır. Ünver Oral, bu bağlamda profesyonel çalışmalar için artık plastik malzemenin de deri kadar önem kazandığını ve özellikle amatör çalışmalar ve gölge tiyatrosunun yaygınlaşması açısından ilk malzeme olarak plastiğin düşünülmesi gerektiğini belirtmiştir⁵⁵¹. Nitekim Oral tasvirlerini plastikten yapmış, Oral'ın **Karagöz ve Plastik Tekniği** adlı kitabı da geleneksel yöntemi ele almasının yanı sıra plastik malzemenin kullanımı üzerinedir⁵⁵².

⁵⁵⁰ Yüce, **a.g.e.**, 45 s.

⁵⁵¹ Oral, **a.g.e.**, 125-126 s.

⁵⁵² Bkz. Ünver Oral, **Karagöz ve Plastik Tekniği**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000, 111 s.



Resim 171. Karagöz Salıncakçı oyunundan bir sahne (Ünver Oral plastik tasvirleri)



Resim 172. Suat Veral bir metrelik tasvirleriyle

Perde boyutlarını ve dolayısıyla kuklaların boyutlarını büyütüp büyütmemekle ilgili Karagözcüler farklı görüşleri savunmaktadırlar. Suat Veral, kendisi standart ölçüleri kullansa da, büyük boyutta Karagöz tasvir çalışmalarına sıcak bakmakta ve büyük boyutta da tasvir çalışmaktadır⁵⁵³. Haluk Yüce ise kukla boyutlarının sanatçının tercihinine göre şekillendiğini ancak yalnızca perde boyutu değişip kukla boyutları değişmezse Karagöz oyununun dinamiğini etkileyeceğini belirtmiştir. Boyut değişiminin perde üzerinde boş kalan alanları dekorsal parçalarla yani göstermeliklerle doldurma düşüncesini getirerek Karagöz'ün en önemli özelliklerinden birisi olan 'bazı şeyleri seyircinin yaratısına bırakma' tutumundan uzaklaştırabileceğinden söz etmiş; figürlerin boyunu büyütmeyle ilgili ise oynatım ve kuklalara canlılık vermekle ilgili sıkıntılar doğabileceğinin altını çizmiştir⁵⁵⁴.

2.3. Karagöz Oyununda Tiplerin Sınıflandırılması

Karagöz oyununda kişiler Osmanlı toplumunun farklı unsurlarını temsil eden tiplerdir. Tip olmaları dolayısıyla belli özellikleri öne çıkarılmış ve değişmez yapıdadırlar.

Tip, kişileştirme işleminde genellemesine ele alınan oyun kişisi. Seyirci tarafından özellikleri bilinen kavramları getirecek derinliği

⁵⁵³ Suat VERAL, Görüşme notları, Ek-2

⁵⁵⁴ Yüce, a.g.e., 45 s.

*olmayan oyun kişisi. Hiçbir ruhsal gelişimi yoktur. Her oyunda aynıdır; aynı şekilde hareket eder*⁵⁵⁵.

Özdemir Nutku'nun da tanımladığı üzere, tip söz konusu olduğunda kahraman tek yönüyle ele alınmakta ve bu yönü güçlü bir biçimde vurgulanmaktadır. Böylece kahraman, karakterde olduğu gibi iç dünyasının renkleri sebebiyle diğerlerinden ayrılmamakta aksine genelleşmektedir. Karagöz oyununda perdeye gelen her kişi de bu şekilde şekillenmiştir. Her bir tasvire yüklenen kişilik Osmanlı toplumunu oluşturan gruplardan birinin temsili biçiminde hem kişilik özelliği hem de görsel özellikleri sivriltilerek vurgulanmıştır. Bu kişilerin kalıplaşmış davranışlar ve konuşmaları özellikle Osmanlı izleyicisine gerçek hayatta çevrelerindeki bu tipin benzerlerini anımsatmakta olduğundan anlaşılabilirliği kolaylaştırmaktadır. Belli bir sınıfı, yöreyi, dini, mesleği, temsil eden gölge oyunu kişilikleri Karagöz oyununda aslında döneminin toplumsal belleğinin bir yansımasıdır. Karagöz kişilerinin tip olmalarından dolayı kendi istemlerini kullanma güçleri olmadığından, sürekli olarak kendi kendilerini yinelemektedirler. Bu nedenle Karagöz oyunundaki tipler perdeye geldiğinde, belli durumlar karşısında hep belli davranışlarda bulunmakta ve belli sözleri yinelemektedirler. Örneğin Laz hep çok konuşmakta, Yahudi bozuk Türkçesi sebebiyle laf arasında karşısındakine sövmekte ve yaygara yapmaya hazır olmaktadır. Kişilikleri silinmiş, belli bir zamana oturtulmamış ve belirli bir geçmişleri ve gelecekleri olmayan bu kişiler üzerinde olaylar, kişiler ya da deneyimler davranışlarını değiştirmemekte hatta zaman da onlara işlememektedir. Bu bağlamda tipler söz konusu olduğunda dış görünüşleri, fiziki özellikleri ve giyim kuşam biçimleri de kişilik özelliğinin görsel bir yansıması olması açısından son derece önemli hale gelmektedir. Dramda karakterlerin durumlara göre değişen tutumlarına karşın, tiplerde genelleştirme ve soyutlaştırma söz konusudur ki kişilik özellikleri konusundaki bu yalınlaştırmada görsel göstergelerin rolü, izleyiciye tip konusunda fikir veren ilk ve belki de en etkili unsur olmaktadır.

Karagöz'de kişileştirme başlıca karşıtlık ve yinelemelerle olmaktadır. Her kişi belli davranışları sürekli yinelediği gibi, birbirleriyle de sürekli karşıtlıklar yaratmaktadırlar. Nitekim oyunu güldürücü kılan etken de Osmanlı toplumundaki

⁵⁵⁵Nutku, a.g.e., 174 s.

unsurların farklılığından kaynak alınarak sivriltilmiş bu karşıtlıklardır. Metin And'a göre, oyun kişinin tanımlanması ve belirtilmesi dört yoldan mümkün olmaktadır:

1. Görünüşü, dış özellikleri,
2. Konuşması, sesi, söyleyişi,
3. Davranışları, hareketleri, tavırları,
4. Başkalarının bu kişi üzerinde söyledikleri, düşünceleri.⁵⁵⁶

Kişilerin dış görünüşleri, fizik özellikleri önemlidir. Bunun başında giyim kuşam gelir. Oyunlarda belli kişiler hep belirli biçimlerde giyinirler. Bu kılık, giyim kuşam, kişinin geldiği yerin, toplumsal sınıfının, çıktığı yerin yöresel özelliklerini taşır. Ayrıca o kişinin alışkanlıklarını uğraşını, özelliklerini de belirtir. Ayrıca Karagöz oyununda kişileri tanıtıcı işaretler arasında her kişinin kendine özgü müzik, türkü ve dansları vardır. Kişiler daha perdeye ya da meydana çıkarken, çalınan ezgiden, söylenen türküden, yaptıkları danstan, okudukları şiirden o kişi tanınabilir⁵⁵⁷. Kişi perdede görünmeden önce müzik başlar, müzik yarıya geldiği zaman figür perdede belirir⁵⁵⁸. Bunlar çoğu kez o kişinin geldiği yerin türkü ve dansları olur. Kayserili kaşık oyunu, Rumelili sirto, Karadenizli horon, Kürt bar oynar, Balama ya da Frenk polka, hora, kadril gibi danslar yapar. Öyle ki, kimi kişilerin yürüyüşü bile belli bir biçim ve tartımlardır.

Kişilerin konuşması, kişileri tanımanın en önemli yoludur. Karagöz hareket ve dolantı oyunları olmaktan çok, söz oyunu olduğundan konuşmanın yeri önemlidir. İmparatorluğun çeşitli yerlerinden gelen kişiler Türkçeyi hep geldikleri yerin ağızıyla konuşurlar; bu lehçe, şive, ağız hep olağan Türkçeyle karşıtlık yaptığı ölçüde hem bir güldürme yöntemidir, hem de kişiyi tanımaya yarar. Bundan başka her kişinin konuşması içinde sık sık kullandığı belli sözcükler bulunmaktadır. Rum "vre", Arnavut "mori", Acem evet anlamına "beli" ya da ben anlamına "özüm", Arap evet anlamına "ayva", Rumelili "haçan" ya da "A be", Kürt "uy babo", Ermeni "foşgeya" demektedir. Rasgele, Tavatı Kütüpatı, Dediki, Dediğim gibi adlarındaki kişilerin kendi adlarını sık sık yinelemelerinde olduğu gibi; kimi kişilerin bütün özelliği

⁵⁵⁶ And, a.g.e., 291 s.

⁵⁵⁷ And, a.g.e., 292 s.

⁵⁵⁸ Saim Sakaoğlu, **Türk Gölge Oyunu Karagöz**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003,168 s.

durmadan aynı sözü yenilemesiyle sınırlanmıştır⁵⁵⁹. Denebilir ki Karagöz'ün en önemli özelliği ve ereği bir imparatorluk topluluğu içindeki çeşitli etnik grupların aralarındaki anlaşma gücülüğü ve bunun yarattığı gerilim ve güldürü ögesidir. Bu anlaşma zorluğu yalnız değişik ağızlardan değil, toplumsal sınıf ayrımından, kekemelik, hımhımlık gibi dil sakatlıklarından ya da anlayış kıtlığından, aptallıktan da gelebilir ayrıca ses ve dilbilimine aykırılıklarının yanı sıra sesin tınısı, pesliği ya da tizliği, söylenişindeki çabukluk ya da ağırlıkta da değişiklikler söz konusu olmaktadır.

Kişilerin belli olaylar karşısında davranışları, tepkileri, tavırları da kişilerin özelliklerini belirtir. Bu davranışlar kişilerin tip olmasından kaynaklı önceden koşullanmış basmakalıplaşmıştır. Yahudi'nin bir olayda hemen ürküp korkacağını ya da bir alışverişte kıyasıya pazarlık edeceğini, Tiryaki'nin konuşmasının orta yerinde kendinden geçip horlamaya başlayacağı, zennelerin içten pazarlıklı oluşu, Laz'ın aceleci ve geveze olması gibi belirli kalıplaşmış davranışlar Osmanlı halkı için bilinen gerçeklerdir ve toplumsal hafızanın birer ürünüdür.

Kişileri bir de başkalarının onlar için düşüncelerinden tanınır: Hacivat, Karagöz üzerine konuşur. İnsanları iyi tanıyan Hacivat izleyiciye oyun boyunca perdeye gelecek çeşitli kişiler üzerine bilgi verir. Başkalarının verdiği bu bilgi kimi kez bilerek ya da bilmeyerek yanlış da olsa, yanlış bilginin ışığında doğru bilgi başka yollardan edinilir⁵⁶⁰.

Karagöz oyunlarındaki kişilerin sınıflandırmasını araştırmacılar kendi araştırmaları doğrultusunda farklı eksenler çerçevesinde gerçekleştirmişlerdir. Bu doğrultuda Karagöz kişileri üzerine yapılan sınıflama kronolojik biçimde Georg Jacob'un sınıflamasından başlayarak, Profesör Sabri Esat Siyavuşgil'in sınıflaması, Selim Nüzhet Gerçek'in sınıflaması, Ahmet Kudsi Tecer'in sınıflaması, Metin And'ın sınıflaması ve son olarak Saim Sakaoğlu'nun sınıflaması aktarılacaktır.

⁵⁵⁹ And, **a.g.e.**, 292 s.

⁵⁶⁰ **y.a.g.e.**, 294 s.

Karagöz tipleri konusundaki ilk sınıflamayı Alman araştırmacı Georg Jacob yapmıştır. Dr. Jacob kişileri dört kümede toplamıştır:

- “1)Asal kişiler: Hacivat, Karagöz, Tuzsuz Deli Bekir, Beberuhi, Altıkulaç Çelebi, Kınazade
- 2) Şive taklitleri: Acem, Arap, Yahudi, Rum, Frenk, Laz, Kastamonulu, Arnavut, Zeybek, vb.
- 3) Marazi (Hasta) kişiler: Kekeme, Tiryaki, Esrarkeş, Sarhoş, Köçek, Deli, Kötürüm
- 4) Kadınlar ve çocuklar”⁵⁶¹.

Sabri Esat Siyavuşgil, Jacob’un sınıflandırmasını bir psikolog olarak şöyle eleştirmiştir: “*Bu tasnif klasik bazı tiplerin nazarı itibare alınmaması dolayısıyla noksan kalmıştır. Aynı zamanda oyunların mekan ünitesi olan mahalle, göz önünde tutulmadığı için tasnif sadece filolojik bir esasa dayanmakta ve psiko-sosyal bir mana ve şümül göstermemektedir. Keza; kekeme, tiryaki, esrarkeş, sarhoş, deli, köçek (?) ilh ... in patolojik tipler diye başlıbaşına bir grup teşkil etmesi bize hayli sun’i geliyor. Böyle bir anormaller kategorisine neden Beberuhi 'nin de idhal edilmediği cayi sualdir. Kaldı ki patolojik addolunan tiplerin kısmı azamı, mahallenin (dolayısıyla cemiyetin) normal birer rüknüdür ve bunların kekemelikleri, sarhoşlukları veya tiryakilikleri, birer patolojik tahlile vesile olmaktan ziyade, mahalle realitesini tamamlamaya yarar*”⁵⁶².

Jacob’un sınıflandırmasına bir de hayvanların ve cinlerin girdiği bir beşinci sınıfın katılabileceğini belirten Metin And da bu sınıflamanın kolayca eleştirilebilirliğine değinmiştir. Öncelikle her sınıf için verilen örneklerin eksikliği üzerinde durmuştur. Hasta tipler arasında köçekler, cinsel sapık olmalarından buraya dahil edildiler ise, çengi ve pek çok zenneler de gene cinsel sapık olduklarından dolayı bu sınıfa girebileceklerini, Matiz’in de hem asal kişilere hem de sarhoş olduğu için hasta kişilere girebileceğini belirtmiştir⁵⁶³.

Sabri Esat Siyavuşgil Karagöz kişileri sınıflamasını, Georg Jacob’u eleştirirken göz ardı edildiğinin altını çizdiği mahalle çerçevesinde yapmıştır.

⁵⁶¹ Saim Sakaoğlu, **a.g.e.**, 161 s.

⁵⁶² Sabri Esat SİYAVUŞGİL, **Karagöz**, 1941, s.144.

⁵⁶³ And, **a.g.e.**, 294 s.

Kişilerin, mahalle sınırları esas alınarak yapılacak bir sınıflamasında hem "yerli tipleri tahlil ve mahallenin fizyonomisi"nin belirleneceği, hem de "mahalleye yakından veya uzaktan gelenlerin karşısında mahallenin ve dolayısıyla halkın kompartımanını tespit etmek"⁵⁶⁴ mümkün olacağı için önemle durmuştur.

"1.Mahallenin yerlileri: Karagöz. Hacivat, Çelebi. Zenne, Tiryaki, Beberuhi, Sarhoş, Külhanbeyi, Tuzsuz.

2. Hariçten gelenler:

a. Dışarıklı Türkler-Eyalet tipleri: Rumelili, Kastamonulu, Bolulu, Kayserili, Aydınli, Trabzonlu, Harputlu ve Tatar.

b. İstanbul veya İmparatorluk tipleri: Arap, Arnavut, Yahudi, Ermeni, Rum, Tatlısu Frengi"⁵⁶⁵.

Metin And, Siyavuşgil'i eleştirisinde Küşteri Meydanı'nın bir mahalle olduğundan yola çıkarak bu sınıflamayı yapmış olduğuna değinir. Dış görünüşüyle bir mahalle olarak gözükmekle birlikte Küşteri Meydanı somut, belirli bir yer değildir. Her oyuna ve oyunun kurallarına göre seyircinin öyle olduğunun kabullendiği soyutlaştırılmış bir yerdir. *Ferhat ile Şirin* oyununda orası Amasya olur, *Orman* oyununda ormandır, *Meyhane* oyununda bir Türk mahallesinde görülemeyecek meyhane olur, *Kayık* oyununda üzerinden kayıkla geçilen bir sudur. Bu bağlamda And, kişilerin mahalleye uzaklıkları ya da yakınlıkları dışında, bu sınıflamanın oyundaki tiplerin çeşitli görevleri, birbirleriyle ilintileri, kullandıkları ağızlar, kişilerin özellikleri bakımından işlevsel olmadığının altını çizmiştir⁵⁶⁶.

Selim Nüzhet Gerçek, sınıflamasında, kişileri genel olarak ele almak yerine "taklit"leri ön plana çıkarmıştır.

*"1. Zenne taklidi
2. Şive taklidi
3. İstanbul taklidi
4. Muhtelif taklitler
5. Yeni taklitler"⁵⁶⁷*

Metin And bu sınıflamayı eleştirirken bu çok eksik sınıflamada çeşitli taklitlerin mevcut olduğunu ancak yeni taklitlerin açıklık getirmek yerine karışıklık

⁵⁶⁴ Sabri Esat Siyavuşgil **Karagöz Psiko-Sosyolojik Bir Deneme**, Maarif Matbaası, 1941, 144 s.

⁵⁶⁵ **y.a.g.e.**, 144-179 s.

⁵⁶⁶ And, **a.g.e.**, 295 s.

⁵⁶⁷ And, **a.g.e.**, 295 s.

yarattığını belirtmiştir.⁵⁶⁸ Gerçek'in taklitler üzerinden gerçekleştirdiği bu sınıflama Karagöz kişilerini açıkça ortaya koymadığından Karagöz tasvirlerinin sınıflandırılması açısından da işlevsel olamamaktadır.

Ahmet Kutsi Tecer'in sınıflamasında bütün Karagöz ve Ortaoyunu kişileri ele alınmayıp, bu arada Tiryaki, Çingene, Aptal tipleri de dışarıda bırakılmıştır. İncelemeci kişileri iki kesimde toplamıştır:

- 1) Şive taklitleri
- 2) Karakter taklitleri⁵⁶⁹.

Metin And, Tecer'i eleştirisinde, incelemecinin bu sınıflamaya oyunların tarihsel kaynaklarına inerek varmasından ötürü, sınıflamasını önemli bulmuştur. Ancak, Karagöz ve orta oyunu kişilerini inceleyebilmek için bu sınıflamanın da yeterli olmadığına değinerek, her şive taklidinde az da olsa bir karakter özelliği, karakter taklidinin çoğunda da çeşitli ağızların ve şivelerin bulunabileceğini belirtmiştir⁵⁷⁰.

Karagöz oyunu kişileri için tam bir sınıflama yapılamayacağına ancak inceleme kolaylığı için değişik amaçlara göre değişik sınıflamalar yapılabileceğinin altını çizen Metin And; kişileri incelemek için, bunların birbirlerine yakın özelliklerini göz önünde bulundurarak, hepsini çeşitli gruplara ayırmıştır. Temelde And, iki sınıflama yapmıştır:

“1. Oyuncuların Oyunlardaki Sürekliliğine Göre Sınıflama
a. Oyunların çoğunda rastlanan temel kişiler: Bildiğimiz belli başlı bütün
Karagöz oyunlarındaki kişiler,
b. Oyunlarda geçici, ikincil kişiler: Önemi olmayan veya birkaç
oyunda önemsiz rolleri olan kişiler,
c. Yalnız tek, ya da iki oyunda rastlanan, o oyun için önemli eksen
kişiler. Tahir ile Zühre oyunundaki Tahir ile Zühre gibi.
2. Oyuncuların Önemine Göre Sınıflama: Bu, bir sınıflama
sayılamamalıdır”⁵⁷¹.

⁵⁶⁸ **y.a.g.e.**, 295 s.

⁵⁶⁹ Sakaoğlu, **a.g.e.**, 164 s.

⁵⁷⁰ And, **a.g.e.**, 295 s.

⁵⁷¹ **y.a.g.e.**, 296 s.

Metin And, sınıflamasını 11 dala ayırarak yeni bir liste vermiştir. Sınıflamaların çeşitli sakıncaları olduğunun altını çizse de And, inceleme kolaylığı sağladığı için sınıflamanın bütün sakıncalarına rağmen, kaçınılmaz olduğunu belirtmiştir. “Nitekim aşağıdaki bölümlerde, sözgelimi İstanbul ağzı kesiminde görülen Tiryaki afyon düşkünlüğünden hasta kesimine de girebilir; Zimmi dediğimiz sınıftan olanlardan Ermeni de Anadolu kişileri kesimine de girebilir”⁵⁷².

- “1) Eksen kişileri: Karagöz, Hacivat.
- 2) Kadınlar: Bütün Zenneler.
- 3) İstanbul ağzı: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi.
- 4) Anadolu kişileri: Laz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kürt.
- 5) Anadolu dışından gelenler: Muhacir (Rumelili), Arnavut, Arap, Acem.
- 6) Zimmi (Müslüman olmayan) kişileri: Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi.
- 7) Kusurlu ve ruhsal hastalar: Kekeme, Kambur, Hıhım, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Aptal ya da Denyo.
- 8) Kabadayılar ve sarhoşlar: Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi.
- 9) Eğlendirici kişileri: Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Cambaz, Curcunabaz, Hayalci, Çalgıcı.
- 10) Olağanüstü kişileri, yaratıklar: Cazular, Cinler.
- 11) Geçici, ikincil kişileri ve çocuklar”⁵⁷³.

Saim Sakaoğlu çalışmasında kendinden önceki tüm incelemecileri değerlendirerek, onlardan da kaynak olarak daha detaylı bir sınıflandırma yapmıştır.

- “A. Asıl kişileri
- B. Sıklıkla görülen kişileri (Çelebi, Tiryaki, Beberuhi)
- C. Zenneler / Kadınlar
- Ç. Kabadayılar ve sarhoşlar
- D. İmparatorluk Tipleri / Taklitler
 1. Anadolu ve Rumelili tipler
 2. Türk olmayan tipler (Arap, Acem, Arnavut)
 3. Müslüman olmayan tipler (Yahudi, Ermeni, Rum, Frenk)
- E. Özlü tipler
- F. Eğlendirici tipler
- G. Olağanüstü kişileri ve yaratıklar
- G. Diğerleri
 1. Edebiyat çevresinden adlar ve yakınları
 2. Karagöz ve Hacivat ailelerinin çocukları ve akrabaları
 3. Meslek sahipleri
 4. Yeni oyunlardaki tipler”⁵⁷⁴

⁵⁷² y.a.g.e., 296 s.

⁵⁷³ y.a.g.e., 296-297 s.

⁵⁷⁴ Sakaoğlu, a.g.e., 166 s.

Karagöz Oyunu'nda güldürü ve kişileştirme çeşitli bölgelerden gelme insanların Türkçe'yi değişik ağızlarda konuşmaları ile sağlanır. İstanbul, Osmanlı İmparatorluğunun etnik guruplarının bir araya geldiği kozmopolit bir şehir olduğundan; farklı kökenlere sahip halkın bölgeleşmesi, din, etnik ayrılıklar bir alay konusu olmuş ve bu sebeple toplum içinde gerginliklere sebep olmuştur. Bu gerginlik Karagöz oyunundaki dil temelli alay yoluyla boşaltılmıştır. Dolayısıyla, Karagöz'de denebilir ki temel fikir İmparatorluğun birbirlerini anlamaz, birbiriyle sürekli çatışma durumunda olan insanların bölgesel, yerel, etnik karşıtlığını ortaya koyan ve bir toplumsal boşalım sağlayan bir işlevi de olmuştur. Karagöz tipleri arasındaki dilden kaynaklı karşıtlık ve sapmalar daha çok kuralına uygun olduğu kabul edilen İstanbul Türkçesine göre oluşmuştur. Türkçenin bozulması sonucu, kişiler birbirlerini anlamaz olmuşlardır. Böylece iletişim aracı olması gereken dil, anlaşmaya ayakbağı durumuna gelir bu da hem dramatik gerilim yaratır, hem güldürücülük sağlar. Türkçenin bozulması, uyumu, çarpılması, ünlü değişimleri (incelme, kalınlaşma, yuvarlaklaşma, düzleşme, darlaşma) ünlü türemesi; ünsüz değişmesi; ünsüz türemesi; ünsüz değişmesi; ünsüz benzeşmesi; benzeşmezlik; hece kaynaşması; ikileşme; metatez; biçim değişmesi; vb. gibi yollardan olur⁵⁷⁵. Bu bağlamda dilin kullanımı üzerinden kurulan güldürüde, İmparatorluktaki farklı etnik kültürlerin birer temsilcisi tip olarak Karagöz Oyunu'nda perdeye gelmiştir. Bu tiplerin tasvir tasarımları da bu doğrultuda stilize bir yaklaşım içinde gerçekleştirilmiş, toplum içinde onların ayrılmasını sağlayan fiziksel özellikleri ve giysilerinin kimi zaman stilize edilmesi ile oluşturulmuştur.

2.4. Karagöz Figürlerinin Biçimsel Özellikleri

“Kukla sanatı stilize bir sahne anlatım dilidir. Dolayısı ile karagöz de stilize bir anlatım dilidir.”⁵⁷⁶

Bitki ya da hayvanların doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesine stilizasyon denilmektedir. Stilizasyonlaştırma

⁵⁷⁵ And, a.g.e., 297 s.

⁵⁷⁶ Yüce, a.g.e., 45 s.

sonucunda ortaya çıkan sanat ürünü doğadaki gerçekliği aynen yansıtmayıp onu anımsatmaktadır. Yarattığı betinin ayrıntılarda değil ana özelliklerde tanınabilir olmasını amaçlamakla beraber belirli oranda bir deformasyonu da içermektedir. Stilizasyonun ana özelliği bireysel değil, toplumsal bir kararın sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bir dönem ve toplumda hangi varlığın hangi biçimde stilize edileceği konusunda verilen karar bireysel nitelikte olmamaktadır dolayısıyla o döneme ait tüm ürünler ve sanatçılarda aynı stilize etme biçimi görülmektedir⁵⁷⁷.

Stilizasyon yani yeniden biçimlendirme Karagöz tasvirlerinin tasarımından başlayıp, oynatılmasına, her bir karakterin eklemelerinin farklılığından, bu eklem farklılıklarının sonucu ortaya çıkan farklı tavırlara kadar birçok noktada Karagöz'ün özgün yapısını oluşturmaktadır. Stilizasyon, aynı zamanda yalınlaştırmak, bir diğer deyişle sadeleştirmek demektir⁵⁷⁸. Bu bağlamda Karagöz oyunundaki tüm tipler özellikle de imparatorluk tiplerinde toplumda onları en kolay tanıtan sivrilmiş giyim ya da fiziki özellikleri ön plana alınarak gösterilmişlerdir.

Karagöz oyunları Anadolu'nun ve özellikle de İstanbul'un dini, etnik, kültürel açıdan kozmopolit yapısını gösterir. Oyunlarda çeşitli kesimlerden insanlar, komik özellikleri sivriltilerek çevreleri ve birbirleriyle ilişkileri içinde gösterilirler. O günün toplumsal yapısının ve zihniyetinin birer belgesi gibidirler. Bir arada yaşamaya çalışan değişik inançların ve kültürlerin insanların hem birbirleriyle hem de devlet kademeleriyle yaşadıkları sorunlar perdede hicvedilerek, özellikle de fars ve grotesk anlatımlarla bir tür uzlaşma, sağaltım gerçekleşmektedir⁵⁷⁹.

Karagöz Oyunu'nda kişinin tanımlanması ve belirtilmesi, görünüşü, dış özellikleri, konuşması, sesi, söyleyişi, davranışları, hareketleri, tavırları, başkalarının bu kişi üzerinde söyledikleri, düşünceleri üzerinden gerçekleşir. Bu bağlamda izleyiciyi perdedeki tasvirle ilk karşılaşmasında, Karagöz oyun kişisiyle ilgili ilk bilgiyi görsel özelliklerden elde etmektedir ki Karagöz oyununda tasvirlerin tasarımı bu noktada çok önemli olmaktadır. Söz konusu tiplere kim olursa olsun, görünüşü

⁵⁷⁷ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.247.

⁵⁷⁸ Yüce, **a.g.e.**, 45 s.

⁵⁷⁹ Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşına Kitaplar, Ankara, 2006, 94 s.

oyun içindeki diyalog gelişimi içinde onun kişilik özellikleri konusundaki sabit duruşunu destekleyecek biçimde olmak durumundadır. Bu bağlamda bugün Karagöz tasvirlerine bakıldığında son derece detaylı birer düşünüşün ürünü oldukları görülmektedir.

Mukaddime (öndeyiş veya giriş), muhavere (söyleşme), fasıl(oyunun kendisi) ve bitiş olmak üzere dört bölümden kurulu⁵⁸⁰ olan Karagöz oyunlarının konuları, Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal yaşamından alınmıştır, bu sebeple de halk tarafından çok sevilmiştir. **Kanlı Nigar** oyununun teması eski Osmanlı toplumundaki fuhuş hayatı ve batakhanelerdir. **Ağalık** oyununda esir pazarlarında köle ve cariye alım satımı; **Büyük Evlenme'** de İstanbul'un muhteşem düğünleri, **Cazular**'da büyüye olan halk inanışları, **Hamam**'da, muayyen bir devrin karışık ahlaki anlatılmaktadır. Ayrıca, **Orman**, suru aşınca halkı bekleyen tehlikeleri, **Şairler**, son zamanlara kadar Tavuk pazarı'ndaki kahvelerde sürüp giden halk şairlerini ve bunların karşılıklı söyleşmelerini canlandırmaktadır. **Kayık**, Haliç ile Boğaziçi'nin günlük macerası, **Bahçe** İstanbul'un mesirelerini göstermektedir. **Canbazlar** bir loncanın pitoresk merasimlerini gösterir. **Kanlı Kavak'ta** cin peri hurafelerine Karagöz'ün nasıl balta savurduğu, **Mal Çıkarma** oyununda define arayıcılığı, **Salıncak** oyununda, bayram yeri olan her arsanın olağan durumu izlenir. **Ödüllü** ve **Sünnet'te** pehlivanlığın bütün adetleri ve sünnet düğünleri göz önüne serilmektedir⁵⁸¹. Tüm bu oyunlarda görülen tipler de Osmanlı toplumunun unsurları olan insanların yansımasıdır. Günlük hayatı anlatan ve onu hicveden oyunların tipleri de bu hicvi destekleyecek biçimde sivilize yapılmıştır.

Tuzsuz Deli Bekir ya da Matiz, kuşağına sokulmuş kocaman saldırması ile biçimlenmiş, herkesi korkutup haraca kesmektedir. Beberuhi boyundan büyük laflar eden bir cücedir. Sonra renk renk giysileriyle imparatorluğun etnik topluluk tiplmeleri olan; Rum, Ermeni, Yahudi, Frenk, Arnavut, Laz, Rumelili, Kastamonulu Türk, Harputlu Kürt perdeye gelmektedir. Çelebi'nin ise hep bastonu ve elinde bir çiçek demeti ile görülmektedir. En önemli tipler arasında zenneler yer almakta, hayal oyunundaki dişi öğeler çoğunlukla şemsiye taşımakta, uzun ve süslemeli bir etek

⁵⁸⁰ And, **a.g.e.**, 272 s.

⁵⁸¹ Hüsamettin Bozok, "Sosyal Bakımdan Karagöz", **Karagöz Kitabı**, Kitabevi, İstanbul, 2005, 139 s.

giymekte, çapkın bayanların göğüsleri açık olarak görünmektedir⁵⁸². Oyundaki tipler kostümleriyle gerçeği anımsatmakta ise de görünüşlerinde kimi özellikler öne çıkarılarak stilize edilmişlerdir. Tiplerle ilgili stilizasyon ve kostüm özellikleri onları yaratan Karagözcülerin yapmış oldukları gözlemlerle toplumun da ortak algısının bir sentezi olarak ortaya çıkmıştır.

Karagöz kişilerinin incelenmesi ve bu bağlamda tasvir tasarımlarının irdelenmesi, Metin And'ın sınıflaması doğrultusunda gerçekleşecektir. Dolayısıyla And'ın *Eksen Kişiler* olarak adlandırdığı Karagöz ve Hacivat'tan başlanarak sırasıyla diğer tipler incelenecektir.

2.4.1.Eksen Kişiler

2.4.1.1.Karagöz

Oyunun baş kişilerinden olan Karagöz, her oyunun başında, giriş bölümünde Hacivat'tan hemen sonra perdeye indirilir, bitişte en son olarak perdeden kaldırılır. Bazı oyunlarda eşi ve çocuğuyla birlikte görülmüş; bir muhavere de ikinci bir Karagöz'ün ortaya çıktığı (**Bahçe**), bazı oyunlarda adeta rolünü değiştirip kukla oyunundaki İbiş'e dönüştürüldüğü, hatta uşak rolüne oturtulduğu da (**Sahte Kedi, Sahte Esirci, Hain Kahya**) olmuştur. Bazı oyunlarda ise asıl kişi olma özelliği yoktur (**Meyhane**)⁵⁸³.

Karagöz dışa dönük, iç tepkilerini hemen açığa vuran, olduğundan başka gözükmeye çalışmayan bir halk adamı olup, halkın ahlak anlayışının ve sağduyusunun temsilcisidir. Ortağını dolandırmak gibi ufak-tefek kusurlarını halk tarafından hoş görülmüştür, çünkü halk ona duygudaşlık bağlarıyla bağlı olup özdeşim kurmuştur. Özü sözü bir, düşündüğünü çekinmeden söyleyen biri olduğundan başına türlü açmazlar gelir.⁵⁸⁴ Okumamış bir halk adamı olduğundan

⁵⁸² Duru, **a.g.e.**, 155 s.

⁵⁸³ Sakaoğlu, **a.g.e.**, 166 s.

⁵⁸⁴ And, **a.g.e.**, 298 s.

halk diliyle konuşur, öğrenim gören kişilerin (Hacivat, Çelebi, Tiryaki, vb.) yabancı sözcük ve dil kurallarıyla yüklü sözlerini anlamaz, anlayabildiklerini de anlamaz görünür. Her şeye burnunu sokmak, her gürültüye koşmak, her lafa ve her olaya karışmak merakında olan Karagöz, sokağa inmediği zaman da hiç değilse penceresinden kafasını uzatarak, ya da evin içinden seslenerek işe karışır⁵⁸⁵. Belli bir uğraşı olmadığı için sürekli geçim tasasındadır. Parasızlıktan istemediği işleri yapmak zorunda kalır. Çoğu zaman işsiz kalır, Hacivat'ın bulduğu işlere girer(**Aşçılık, Canbazlar, Eczahane, Kayık, Salıncak, Yazıcı** vb.) Can korkusundan eşkıyaya yarıdaklık eder, ama sonunda vicdanı tedirgin olduğu için eşkıyayı ele verir (**Orman**). Bir oyunda kurbağa toplama işi yapan ve kurbağaların birini beş paraya alıp, zararına iki paraya satan Karagöz, iş adamı olmadığından zararına iş yaptığı da olmuştur⁵⁸⁶.



Resim 173. Karagöz (Vedat Nedim Tör Müzesi)

Bugüne ulaşmış tasvirlerle diğer bir deyişle suret ya da figürlere göre Karagöz; yuvarlak yüzlü, küt burunlu, iri gözlü ve top sakallıdır. Karagöz'ün giyim kuşamı, bazı fasıllara göre kimi zaman farklı farklı görünse de tipiktir ve değişmemektedir, oyunların başlangıç ve bitişlerde her zaman kendine has giyinişi ile perdeye gelmektedir.

⁵⁸⁵ Kudret, **a.g.e.**, 21 s.

⁵⁸⁶ And, **a.g.e.**, 298 s.

Karagöz, salta⁵⁸⁷, dizlik⁵⁸⁸ ve kırmızı yemeni giymiş, beline de kuşak sarmış biçimde figürlerde görülmektedir. Üzerinde bulunan hakim renk kırmızıdır, söyleşmelerde de bu kırmızılık üzerine anıştırmalar söz konusudur⁵⁸⁹. Ancak diz kapaklarının altına kadar uzanan dizliği mavidir. Mavi dizlik aslı olsa da son zamanlarda yeşil dizlik de kullanılmaktadır. Ayağında çedik pabuçla⁵⁹⁰ bulunur. Zamanla bu pabuçlar yerini fiyonklu ve topuklu ayakkabılara bırakmıştır. Karagöz'ün üzerinde bulunan entari, belinden bir kuşakla sıkılmış ve üç peşlidir/eteklidir.

Türk giysilerinin belli başlı parçaları; içlik (baştan geçirilen ve belden bir kuşakla sıkılan gömlek), üstlük (önü açık, kısa kollu ya da kolsuz düğmesiz ceket), ve dizliktir (kısa ya da çizme içine girecek kadar paçalı pantolon). Bu kıyafet 19. yüzyılın başlarına kadar Türk toplumunda erkek kıyafeti olarak görülmektedir. Bu giyim biçiminin örneğine, Nureddin Sevin'in kitabında 17. yüzyıl tahtirevancısı üzerinde rastlanmaktadır. Başlarına sarılmış hafif bir sarık takmış, sırtlarına, önü sık düğmeli, yakasız bir kısa dolama, bacaklarına şimdiki golf pantolonlarını andıran dizlik giymişlerdir⁵⁹¹. Bu haliyle Karagöz'ün tasvirlerde görülen giyimi ile büyük benzerlik göstermektedir. Özetle denilebilir ki; Karagöz saf, eğitimsiz halk adamı olarak çizilmiş kişiliğini destekleyecek halktan bir giyim biçimini üzerinde taşımaktadır. Ancak yine de Karagöz de Hacivat da, genelde görünen Osmanlı giyim kuşam tarzından farklı bir görünüm içindedirler. Karagöz ve Hacivat'ın kıyafetlerinde bu farklılığı Prof. Dr. Özdemir Nutku da gözlemlemiştir.

“Diğer tipler Osmanlı döneminin otantik giysilerini taşıırken Karagöz ile Hacivat'ın giysileri çok değişiktir ve Osmanlı kıyafetleri değildir... Hitit kabartmalarını incelerken önemli olabileceğini düşündüğüm bir şey gördüm: İvriz'deki taş kabartmalarda Kral Telepinu'nun karşısındaki Bereket Tanrısı'nın başlığı Karagöz'ün ışırlağına çok benziyordu. Tanrının elinde bereketi simgeleyen bir buğday başağı vardı... Dikkatle bakınca

⁵⁸⁷ Eskiden giyilen yakasız, iliksiz, kolları bolca bir tür kısa ceket/cepken, önceleri bilhassa gemiciler, tersaneliler tarafından giyilmiştir. Bakınız: **Tarih Terimleri Sözlüğü**, 1974, <http://tdkterim.gov.tr>

⁵⁸⁸ Belden diz kapağına kadar bacağa giyilen libas, (kısa pantolon) potur, **Bkz.** Ekrem Reşat KOÇU, **Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara, 1969,s201

⁵⁸⁹ And, **a.g.e.**..301 s.

⁵⁹⁰ Mest üzerine giyilen sarı pabuç, Bakınız: **Güncel Türkçe Sözlük** , <http://tdkterim.gov.tr>

⁵⁹¹Nureddin Sevin, **On Üç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, 94 s.

bunu, Karagöz'ün ışırlağının önündeki simgeye benzediğini hayretle gördüm; stilize edilmiş olarak ışırlağın önündeydi. Karagöz'ün yeleği, tumanı, hatta pabuçları aynen Bereket Tanrısı kabartmasında da vardı. Aynı şekilde, Hava Tanrısı rölyefinde, tanrının külahı da Hacivat'ınki gibi sivri ve onun ki gibi süslenmişti. Yelek ve tuman aynıydı. Şimdi akla şu soru geliyor: XVI. yüzyılın başlarında, hayal ustaları bu kabartmalardan etkilenmiş olabilirler miydi?”⁵⁹²

Sabahattin Türkoğlu da İvriz kaya kabartmasında kral tasvirinde değişik bir baş giyimine dikkati çekmekte; Anadolu bir karakter taşıyan gölge oyunu kahramanları, Karagöz-Hacivat ikilisinin eski Hitit tanrı figürlerine benzerliğinin altını çizmektedir. Kral tasvirinde takke biçimli, basık başlığın üzeri sıra sıra zengin işlemler belki boncuk veya incilerle süslüdür (Resim 174). Tanrı kabartması ise Hitit tarzında giysilerle tasvir edilmiştir. Tanrının üzerindeki kısa tuniğin etekleri, bu dönemin geleneğine uygun olarak, uçan bir kırlangıcın önden görünüşünü andırır tarzda biçimlendirilmiştir. Her iki figürün de ayaklarında sivri kalkık burunlu ayakkabılar vardır⁵⁹³. Özellikle de bu taş kabartmaları ile Karagöz ve Hacivat'ın duruş ve el ve kollarının pozisyonundaki benzerlik dikkat çekicidir. Her ne kadar profil duruş Asya'dan bu yana gölge figürlerinde oyun kişisi ile ilgili daha çok görsel bilgi vermesi açısından kullanılsa da, ayak ve kolların duruşu büyük benzerlik taşımaktadır. Kral ve tanrı kabartmalarında Karagöz ve Hacivat'la yüz biçimlerinin de benzediği görülmektedir. Aynı zamanda Özdemir Nutku'nun da belirtmiş olduğu gibi tanrı kabartmasındaki başlık biçimi de Karagöz'ün başlığını andırmaktadır.



Resim 174. İvriz kaya kabartması Tanrı ve Kral Varpalavas İ.Ö.8 yüzyıl

⁵⁹²Özdemir Nutku, “Karagöz Üzerine Düşünceler”, Gelenekten Geleceğe Gölge Oyunu Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, 5. İzmir Kukla Günleri, İzmir, 18 Mart 2011.

⁵⁹³Sabahattin Türkoğlu, **Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam**, Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım, İstanbul, 2002, 41 s.



Resim 175. 17. yüzyıl-Tahtirevancı Resim 176. Soyтары gravürü 1820

Karagöz'ün kıyafetleri, Resim176'da görülen soytarının giysileriyle de yakın benzerlik içermektedir. Mouradgea D'Ohsson'un 1820 tarihli kitabında yer alan çizeri belirsiz gravürde⁵⁹⁴ görülen soytarının dizliğindeki motifler Karagöz ve Hacivat'ın dizliklerindeki motiflere uymaktadır (Resim 176). Bu bağlamda Metin And'ın başlıklardaki benzerliklerden yola çıkarak belirtmiş olduğu bu kişilerin oyuncu olabileceği savı, dizliklerin hemen hemen aynı oluşuyla desteklenmektedir. Nitekim minyatür detayında (Resim 178) görülebileceği gibi curcunabazın giysilerinin renkleri Karagöz'ün giysilerinin renkleri ile de açıkça benzerlik göstermektedir.

16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman'ın At Meydanı'nda (şimdiki Sultan Ahmet Meydanı) İbrahim Paşa Sarayı, önünde yaptırdığı düğünlerde oynayan oyuncuların resimleri Hünernamede ve surnamelerde görülmektedir. Elbiseleri farklı renklerde dizlik ve üstlükten oluşmuş; başlarına zillerle süslü külahlar ve yüzlerinde yüzlük denen maskeler takmışlardır. Curcuna ve peşrevlerde çalparalarla meydanda gösteri yapmışlardır⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ **Gravürlerle Türkiye-Giysiler Portreler**, C:7, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, Figür 007-016 s.

⁵⁹⁵ Sevin, **y.a.g.e.**, 89 s.



Resim 177. Maskeli Dansçılar- 17. Yüzyıl



Resim 178. Curcunabaz ve erkek dansçılar-18. Yüzyıl

Resimler 177 ve 178’de görüldüğü gibi curcunabaz ve dansçıların giyiş biçimleri Karagöz’ün giyim biçimini hem renk hem de biçim olarak andırmaktadır. Karagöz’ün başında *ışkırlak* denilen bir serpuş/kavuk söz konusudur. Bu, oynak eklemlili olup, bir hareketle geriye düşmekte ve Karagöz’ün çıplak başı gözükmektedir. Bu *ışkırlak* üzerine çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Jacob bunu Kırgız ve Başkurt serpuşlarına, ayrıca Orta Asya göçebelerinin giydiği, Çingene'lerin de kullandığı serpuşa benzetmiştir⁵⁹⁶. Nureddin Sevin’in kitabında⁵⁹⁷ Orta Asyalı Müslüman Türklerin başlıklarıyla ilgili vermiş olduğu görsel örneklerle taşıdığı benzerlik Jacob’un tezini kanıtlar niteliktedir. Orta Asya savaşçı börtünün önü, Karagöz’ün serpuşunda olduğu gibi yarıktır.

⁵⁹⁶ And, a.g.e..301s.

⁵⁹⁷ Sevin, a.g.e.. 28 s.

Genel form olarak Orta Asya'daki brklerle benzerlik gösteren Karagöz'n ıkırıklağı; yine Sevin'in kitabında bahsettiği, Hnername ressamı Osman'ın özlediği, 15. yüzyıla ait, Osmanlı İmparatorluğu'nda Fatih'in Belgrat muhasarasını gösteren kompozisyonda görülen topçu brkne⁵⁹⁸ gerek siperliği gerekse tepe kısmının formuyla benzemektedir (Resim 179).

enlikleri gösteren eski Türk minyatürleri incelendiğinde, burada çeşitli oyuncuların, curcunabazların başlıklarının da Karagöz'n ve Hacivat'ın stilize edilmiş başlığına çok benzediği grlr⁵⁹⁹. Yine 16. yüzyıldaki yzlkl (maskeli) oyunculara bakıldığında, balarına zillerle süslü külahlar giymiş oldukları grlmektedir⁶⁰⁰. Resimler 177 ve 178'da görülen curcunabaz ve dansçıların balıkların biçim ve süsleri göz önüne alınırsa; Karagöz'n ıkırık'ının oyunun devam ettiği yüzyıllardaki gündelik giyimde erkeklerin kullandığı başlık biçimlerinden çok bu curcunabaz ve dansçıların başlık biçimlerini andırdığı görülmektedir (Resim 181).



Resim 179. Orta Asya Savaı Börkü



Resim 180. 15. yüzyıl topçu brk

⁵⁹⁸ y.a.g.e...73 s.

⁵⁹⁹ And, a.g.e..301 s.

⁶⁰⁰ Sevin, a.g.e.. 89 s.



Resim 181. Minyatürlerde resmedilmiş curcunabazlar



Resim 182. Selçuklular döneminde giyilen başlıklar

Gerek Karagöz'ün, gerek Hacıvat'ın başlıklarının, bu minyatürler ile benzerlikleri göz önünde bulundurulduğunda, Metin And, söz konusu eksen kişilerin oyuncu olduklarını belirten bir işaret saymanın doğru olacağını belirtmiştir. Evliya Çelebi de bir yerde, acemioğlanların keçeden külahını Karagöz'ün gecelik külahına benzetmiştir. Bu Karagöz'ün *ışkırlakı* olmayıp, kimi koleksiyonlarda rastlanılan Karagöz'ün başka bir başlığıdır. Daha eski tasvirlerde bunun yerine burma bir kavuk bulunmaktadır⁶⁰¹. Osmanlı dönemindeki başlıkların yanı sıra Anadolu Selçuklu başlıklarıyla da Karagöz'ün serpuşu benzerlikler göstermektedir. Bu kurulan benzerlikler-başlıkların kullanıldığı yüzyıllar arasında fark olsa da-aynı Orta Asya başlıklarıyla Karagöz başlığı arasında bulunmuş benzerliklerde olduğu gibi giyim alışkanlıklarının nesilden nesle aktarma ve milletten millete kaynaşma yoluyla iletme olasılığından kaynaklanmaktadır. Sabahattin Türkoğlu'nun kitabından⁶⁰²

⁶⁰¹ And, **a.g.e.**..299 s.

⁶⁰² Türkoğlu, **a.g.e.**, 148 s.

alınan başlık örneklerinden üst soldan ikinci ve altıncı başlık biçimsel olarak Karagöz'ün başlığını andırmaktadır.

Karagöz'ün kuşağında, 17. yüzyılın hatırası bir tütün kesesi bulunmaktadır⁶⁰³. Bu, Osmanlı'ya ilk kez 17.yüzyılın sonunda Cenova'lı denizciler tarafından getirilerek tanıtılmış olan tütünün tarihiyle uyuşmaktadır⁶⁰⁴. Görülmektedir ki; 17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğuna girmiş tütün, aynı yüzyılda popülerleşen Karagöz oyununa da dâhil olmuştur.

Karagöz ve Hacivat'ın giyimlerinin Anadolu tarihinde görülmüş giyim biçimleri ve başlık biçimleri ile benzerlikleri görülmektedir. Gölge oyununun Osmanlı'ya 16. yüzyılda girdiği kabul edilirse İvriz'deki kalıntılar özelinde İ.Ö. 8. yüzyıla uzanan benzerliklerin Anadolu coğrafyasında yüzyıllar boyu aktarılan kültür değerlerinin bir sentezi ve ürünü olduğu söylenebilmektedir. Nitekim Karagöz tasvir ve göstermeliklerinde Osmanlı minyatür sanatında görülen figür ve mekânlardaki çizgi benzerlikleri de görülmektedir.



Resim 183. 19. yüzyıl Osmanlı dönemi tütün kesesi

⁶⁰³ Sakaoğlu, a.g.e., 167 s.

⁶⁰⁴ İzzettin Barış, **Sigara ve Gençlik**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, 26 s.



Resim 184. Bozacı Karagöz



Resim 185. Davulcu Karagöz



Resim186.Kâtip Karagöz Resim187.Pehlivan Karagöz Resim 188. Satıcı Karagöz



Resim189.Katip Karagöz Resim190. Tulumlu Karagöz Resim191. Karagöz Saksıda

Karagöz oyunların konularına göre, değişik oyunlarda değişik kıyafetler içinde görülebilmektedir. Kadın Karagöz, Gelin Karagöz, Eşek Karagöz, Çarpılmış Karagöz, Çıplak Karagöz, Süpürgeli Karagöz, Bekçi Karagöz, Çingene Karagöz, Sandalcı Karagöz, Tulumlu Karagöz, Davullu Karagöz gibi çeşitleri vardır. Oyun içinde rol gereği kıyafet değiştirse de, oyun sonuna daima kırmızının hâkim olduğu bilindik görüntüsü ile çıkmaktadır. Tüm farklı görünümünde Karagöz, o görünüm ne ise ona göre bir aksesuar ya da tamamen başka bir kıyafet ile perdeye gelmektedir. Örneğin bozacı iken sırtında heybe ve elinde ibrik taşımaktadır; kendi kıyafeti üzerinde ek olarak yalnızca önlük taktığı görülmektedir. Davulcu iken şalvar üstü kaftan ya da cepken ve şalvar giyip davul taşımakta, Kâtip iken fes takıp Çelebi gibi modern 19. yüzyıl kılığına bürünmekte, Pehlivan iken kispet giymekte, Satıcı iken potur üstü cepken giyip etrafına çuha sarılmış keçe külah takmakta, elinde tulumla ya da tefle de perdeye gelebilmektedir. **Şairlik** oyununda elinde saz yerine süpürge tutarken görüldüğünde komik olanın görselle de yakalanmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. **Ters Evlenme**'de gelin olan Karagöz tam bir kadın gibi giyinir. Başında duvak gibi yaşmakla yüzü örtülüdür. **Sünnet** oyununda da şalvarı, kaftanı, belinde kuşağı ve süslü başlığıyla, tam bir sünnet çocuğu görünümünde perdeye gelmektedir.

Kanlı Kavak ve **Cazular** oyununda Karagöz Hacivat'la birlikte olağanüstü yaratıklar (Cin, cazu) tarafından çarpılmaktadır. Bunun sonucu olarak perdedeki görünüşleri tamamıyla değişmektedir. Her Karagözcü metinlerdeki anlatılara bağlı kalarak kendi yorumlarını bu tasvirlerde ortaya koymuşlardır. Kelebek, eşek, horoz olduğunda bu tasvirlerde hayvanların başı yerine Karagöz'ün başı yer almış; saksı olduğunda, yalnızca gövdesi saksı biçimine girmiştir. Çarpılmış Karagöz'de ise kılık kıyafetinde herhangi bir değişiklik olmaksızın elleri ve kolları deforme olmuş biçimde resmedilmiş biçimde görülmektedir.

Eski belgelerden, eski figürlerden anlaşılmaktadır ki oyunlarda phalluslu Karagöz (Toramanlı Karagöz) de söz konusu olmuştur. **Hamam** oyununda, Karagöz bir gün kadınlar hamamına girmekte, sonra onu yakalayıp hamamdan toramanından

iple bağlı olarak çıkarmaktadırlar. Karagöz oyunlarında bu örnekten daha erotik ve pornoya kaçan öğeler de bulunmaktadır⁶⁰⁵.



Resim 192. Gelin Karagöz(Ters Evlenme) Resim 193. Tefli Karagöz



Resim 194. Sünnet ocuğu Karagöz (Sünnet)⁶⁰⁶



Resim 195. Süpürgeli Karagöz (Şairlik)



Resim 196. Gelin Karagöz



Resim 197. Karagöz kadın kılığında(Metin And arşivi)

⁶⁰⁵ Orhan Duru, **a.g.e.**, 157 s.

⁶⁰⁶ Resimler: <http://karagoz.hacivat.tripod.com/tiplemeler.html>



Resim 198. Eşek Karagöz(Cazular)
Kültür Bakanlığı Koleksiyonu



Resim 199. Eşek Karagöz
(Cengiz Özek Koleksiyonu)



Resim 200. Büyü etkisi altında Karagöz ve Hacivat
(İsmail Hakkı Özemek Tasvirleri)



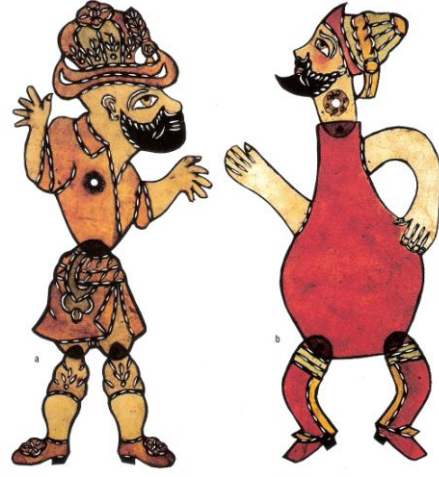
Resim 201. Alpay Ekler Tasviri



Resim 202. Karagöz ve Hacivat 18. yüzyıl



Resim 203. Karagöz ve Hacivat-Ödüllü
(Metin And Koleksiyonu)



Resim 204. Çarpılmış Karagöz ve Hacivat
Kanlı Kavak
(Vedat Nedim Tör Müzesi)



Resim 205. Karagöz ve Hacivat (Haluk Yüce)



Resim 206. Eski Karagöz ve Hacivat

2.4.1.2. Hacivat

Oyunların Karagöz'den sonraki baş kişisidir. Her oyunun başında, giriş bölümünde, Karagöz'den önce perdeye indirilir. Bitiş'te Karagöz'den önce perdeden kaldırılır. Bazı oyunlarda eşi ve çocuklarıyla birlikte görülür. Bazı oyunlarda Hacivat'ın rolünün azaltıldığı hatta bütünüyle kaldırıldığı da vardır⁶⁰⁷ Karagöz ve Hacivat arasındaki ilk fark ve ilk karşıtlık kullandıkları dilde ve hemen ardından bilgide de kendini gösterir. Karakter bakımından Hacivat derin düşünen bir tiptir. Karagöz ise tam bir zorlayıcıdır. Karagöz ve Hacivat'ın bu zıt karakteristikleri onların ahlakına da yansır⁶⁰⁸.

Karagöz'ün karşısında ona zıtlık oluşturan bir oyun kişisi olarak Hacivat'ın, herkesin huyuna göre konuşmasını, yüze gülmesini bilen, içinden pazarlıklı, ara bulucu, kavgaları yatıştırıcı, dargınları barıştırıcı, ölçülü, ağırbaşlı, her kalıba girebilen, kusurlara kolayca göz yumabilen, işine gelince dilini tutan esnek bir kişiliği vardır. Başkalarının kötü niyet ve sözlerini iyiye yorar. Öğüt verir, yol gösterir, aracılık eder. İyi konuşur, karşısındakini ilgiyle dinler, hak verip herkesin güvenini, sevgisini kazanır. Görgü kurallarına uyar, bu konuda özellikle Karagöz'e de öğüt verir. Bilgisi yüzeyseldir, ama her konudan biraz bilir: Müzik, edebiyat, canbazlık, balıkçılık, v.b. gibi Mahallenin muhtarı, ara bulucu, barıştırıcı, çöpçatan(Büyük Evlenme, Ters Evlenme) ve yüzdecidir. Düğünleri, dernekleri düzenlemeyi, bunlara eğlence sağlamayı üzerine alır⁶⁰⁹.

Karagöz'ün karşısında, onu tamamlayan karşıtı ve vazgeçilmez arkadaşı Hacivat'ın dış görünüşü de kişiliği gibi Karagöz'e tezat oluşturmaktadır. Karagözün yuvarlak yüzlü, küt burunlu, iri gözlü ve top sakallı olmasına karşın, Hacivat, tasvirlerden anlaşılacağı üzere; daha sert hatlara sahip, ince yüzlü, sivri çelebi sakallıdır. Gözleri de Karagöz'ünkine göre daha küçüktür. Bazı araştırmacılar sakalının sivri olmasını Nakşi olmasına yorsalar da böyle bir bağlantı söz konusu değildir⁶¹⁰.

⁶⁰⁷ And, **a.g.e.**, 248 s.

⁶⁰⁸ Siyavuşgil, **a.g.e.**, 153-156 s.

⁶⁰⁹ And, **a.g.e.**, 301 s.

⁶¹⁰ Sakaoğlu, **a.g.e.**, 170 s.



Resim 207. Hacivat (Vedat Nedim Tör Müzesi)



Resim 208. Orta Asya Moğol kùlahları

Hacivat'ın başlığı da aynı Karagöz'ün başlığında olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu halkının günlük giyiminde görülen başlıklara benzememektedir. Hacivat'ın başlığı daha çok sikke, sarık ve enseye sarkan dalyasan'dan meydana gelen bir Nakşibendi tarikatının kùlahına benzetilmiştir. Sakızıyan Karagöz'ün serpuşunu Moğol kùlahlarına benzetmiş olsa da Moğol kùlahının biçimsel olarak Hacivat'ın kùlahını daha çok andırdığı görülmektedir (Resim 208). Metin And'ın Karagöz için belirttiği gibi, eski minyatürlerle karşılaştırma sonucu bunun da yine Resim 177 ve 178'deki örnekler göz önünde bulundurulduğunda, daha çok bir

oyuncu başlığına benzemektedir⁶¹¹. Başlığın Türkistan Türklerinden geldiği, zamanla eklemelerle o şekli aldığı görüşü de savunulmaktadır⁶¹². Ayrıca Resim 182’de görülen Selçuklu başlıklarının da izleri yine Hacivat’ın başlığında da görülebilmektedir.

Hacivat da Karagöz gibi bir salta, dizlik ve kırmızı yemeni giymektedir. Giyiminde, Karagöz'deki kırmızı rengin üstünlüğüne karşın Hacivat'ta yeşil renk hakimdir, saltası ve başlığı yeşil olarak boyanmıştır. Bu renklerin de onların kişiliklerini yansıttığı söylenebilir⁶¹³. Mustafa Mutlu yeşil rengi, bilgili, eğitim görmüş kişilerin giydiğini belirtmiştir ki bu Hacivat’ın kişilik özelliğine uygun düşmektedir⁶¹⁴. Elbisesi, Karagöz’ünki gibi kuşaklı olup üç peşlidir. Entarisi, keten veya ipek Arap kumaşından çubuklu, yolludur. Yırtmaçlı olan entarinin ön uçları, yürüyüşü kolaylaştırmak için kuşağa sokulmuş olarak görülebilmektedir. Ayağında, Karagöz'de olduğu gibi çedik pabuçlar bulunmaktadır⁶¹⁵.

Karagöz gölge oyununda komik öge olması dolayısıyla pek çok farklı kılıkta perdeye gelmektedir. Hacivat da Karagöz kadar olmasa da kimi oyunlarda farklı kılıklarda perdeye gelebilmektedir. **Ödüllü** oyununda kispetiyle pehlivan, **Salıncak**’ta elinde bastonu ferace ve yaşmak ile kocakarı olarak ya da fesli ya da elinde tefli olarak da perdede görünmektedir. **Cazular** ve **Kanlı Kavak**’ta Karagözle birlikte çarpılır, bu sebeple kelebek, keçi ya da ibrik olarak da perdeye gelebilmektedir. Bunların dışında Hacivat’ın salta, dizlik, çedik pabuç ve başlığıyla olan alışılmış görüntüsü tüm oyunlarda aynıdır. Karagözcüler bu görünümlere yalnızca detaylar katarak kendilerine özgü tasvirler yaratmışlardır. Saltanın kol ve etek ucu kıvrımları, üzerindeki desenler, kuşağın deseni ya da kimi zaman rengi ile başlıktaki desenler Karagözcüden Karagözcüye değişmektedir.

Hacivat’ın giyim biçiminin Karagöz’ün giyim biçimi ile aynı olması onların birbirlerini tamamlayan zıtlar olmaları ile bağlantılandırılabilir. Uzak doğu

⁶¹¹ And, **a.g.e.**, 302 s.

⁶¹² Sakaoğlu, **a.g.e.**, 170 s.

⁶¹³ And, **a.g.e.**, 302 s.

⁶¹⁴ Mustafa Mutlu, Söyleşi Notları, Ek-1

⁶¹⁵ Sakaoğlu, **a.g.e.**, 170 s.

felsefesindeki yin ve yang gibi perdede bir denge oluşturmaktadırlar ve her ne kadar kişilikleri farklı gibi görünse de ikisi de halktan kişilerdir. Dolayısıyla renk farklılaşması ve başlıkları dışında-ki başlıklar da bu tiplerin tasvirlerinin genel çizgi karakteristiğine uygun olarak yapılmıştır-birbirlerini karşılayan aynı iki figür gibi görünmektedirler. Başlıklarına bakıldığında Karagöz'ün yumuşak çizgilerle ifade bulan yüz ve sakal biçimindeki yuvarlak hatların ışıqlağındaki yumuşak hatlarla uyumlu olduğu; Hacivat'ın göz, burun ve sakalındaki sivri çizgi karakteristiğinin başlığının formunda da devam ettiği görülmektedir.



Resim 209. Hacivat kadın kılığında



Resim 210. Hacivat kocakarı-Salıncak
Metin And Koleksiyonu



Resim 211. Hacivat tasvirleri(Vedat Nedim Tör Müzesi)



Resim 212. Hacivat
Koleksiyonu)



Resim 213. Hacivat (Cengiz Özek



Resim 214. Keçi Hacivat-Cazular
(Kültür Bakanlığı Koleksiyonu)



Resim 215. Keçi Hacivat
(Cengiz Özek Koleksiyonu)

2.4.2. Zenneler/Kadınlar

Karagöz oyunundaki bütün kadınların ortak adı "Zenne"dir. Zenne, ya da oyun argosunda *gaco* denilen kadınlar çok çeşitli yaş ve toplumsal sınıflardan, güldürücü olmaktan çok dolantı ve gönül işleri bakımından görevleri önemli kişilerdir. Bunlar ahlak kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, birçok erkeklerle evlilik dışı gönül ilişkisi kuran(*Abdal Bekçi, Bursalı Leyla, Çeşme, Kanlı Nigar, Mandıra* vb.),fettan (*Cazular, Çeşme, Yalova Sefası* vb.), kalpsiz, maddi değerlere önem veren, kurnaz, hafifmeşrep(*Çeşme, Canbazlar, Cincilik, Kanlı Nigar* vb.) kişilerdir. Öyle ki, ev kadınları bile, Karagöz'ün karısı, Hacivat'ın karısı ve kızı da bu türlü olumsuz kişilerdendir⁶¹⁶.

Oyunlarda daha çok görülen Karagöz'ün hanımı; dırdırcı, eşinin ekonomik durumuna bakmaksızın pek çok şey isteyen, kızdığı zaman, "herif", "musibet herif", "murdar" diye bağırır; "Kafanı gözünü patlatırım!" diye gözdağı veren bir kadındır⁶¹⁷. Karagöz'ü başka bir erkekle aldattığı (*Çeşme* oyununda olduğu gibi) ya da *Kanlı Nigar* oyununda olduğu gibi Çelebi'nin en çok kendisine yaraşacağını söylediği olmaktadır. Hacivat'ın kızı da erkeklere babasının parasını yediren, kadınlık gururunu ayaklar altına alarak erkeğin üzerine düşen, yapışkan, utanmaz bir kızdır⁶¹⁸. Hacivat ve Karagöz'ün hanımları da, aynı eşleri gibi, bazı oyunlarda karşı karşıya getirilmektedirler. *Çeşme* oyununda Hacivat'ın karısı, Karagöz'ün karısının kötü yola düştüğünü söyler.⁶¹⁹

Zenne adı altında pek çok tip söz konusudur, ancak ortak özelliklerinde birleştikleri için tek tek birbirlerinden ayrı kadın tipleri değildirler. Bunlardan kimisin oyunlarda adları anılır ve hatta oyunlara adlarını vermişlerdir ancak kimisi ise adı geçmeyen küçük rolleri olan tiplerdir ki genel olarak zenne olarak adları geçmektedir. Karagöz oyunlarında huy ve sosyal rolleri bakımından genellikle olumsuz tipler olarak çizilmiş zenneler; dış görünüşleri bakımından, daima

⁶¹⁶ And, **a.g.e.**, 302 s.

⁶¹⁷ Sakaoğlu, **a.g.e.**,178 s.

⁶¹⁸ And, **a.g.e.**, 303 s.

⁶¹⁹ Sakaoğlu, **a.g.e.**,178 s.

dönemlerinin kadın kıyafetleriyle tanıtılmıştır. Ayrıca yaşlarına, eve, sokağa ve oyunlardaki rollerine göre olmak üzere farklı kıyafetleri giyer biçimde tasvir edilmişlerdir⁶²⁰.

Osmanlı'da kadın, toplumsal hayatta fazla rol almaması sebebiyle aynı zamanda yabancı elçi ve saray görevlileri ya da Avrupalı gezginlerin düşledikleriyle duyduklarını harmanlayarak yazdıkları metinlerden ötürü, harem çevresinde anlaşılabilir; Karagöz oyununda harem kadınlarına rastlanmamaktadır. İmparatorluk bünyesinde farklı etnik köklerden ve toplumsal gruplardan kadınların yanı sıra “özellikle kentlerde yaşayan kadınlar Osmanlı'nın son yıllarında günlük hayatın içinde daha çok görünmüşlerdir. II. Meşrutiyet'le birlikte sosyal kültürel hatta siyasi hayatta da varlıklarını daha fazla hissettirmişlerdir”⁶²¹. Toplumsal kurallara uygun olarak da kadınlar, belli giyim kuralları çerçevesinde, sokağa çıkıp günlük hayata karışmışlardır. Dolayısıyla zenneler de aynı biçimde perdeye gelmişlerdir.

Osmanlı döneminin başlangıcından XVI. yüzyıla kadar olan zamana ait belgeler eksik olmakla beraber, ilk devirlerde, Türk kadınlarının oldukça hür yaşadıkları anlaşılmaktadır. “...Fatih zamanında kadınlar yüzlerini örtmüyorlardı. Yalnız başlarını örtüyorlar, yüzlerini, göğüslerini ve bütün ziynetlerini gösteriyorlardı”⁶²².

“Zaman, bölge, iklim ve ekonomik koşullar sebebiyle ayrılıklar gösterse de Türk kadın giyiminin başlıca giysileri;

1 - Entariler

a) Şalvarla giyilenler

b) Şalvarsız giyilenler

2 - Şalvar ve içlikler

3 - Etek ve ceketler'dir.

Şalvarla giyilen "üçetek-üçpeşli" ve "iki etek-iki peşli" adı verilen elbiseler, kadın giyiminin en eski örneklerini oluşturur”⁶²³.

⁶²⁰ Sakaoğlu, a.g.e., 178 s.

⁶²¹ Atlas Tarih, Ek: Fotoğraf ve Kartpostallarla Osmanlı'da Kadın, “Osmanlı'da Kadın”, S.2010/4, 3 s.

⁶²² Ahmet Refik Altınay, «Ibn-i Batuta Seyahatnamesinden Seçmeler», c. 1, s. 30. Aktaran: Pars Tuğlacı, Osmanlı Döneminde İstanbul Kadınları, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, 11 s.

⁶²³ Şükran Komşuoğlu, Arsal İmer, Mine Seçkinöz, Sabiha Alpaslan, Serap Etike **Resim II Moda Resmi ve Giyim Tarihi**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986, 214 s.



Resim 216. Zenne-Kanlı Nigar Resim 217. Lale devri sanatkarı Levnî'ye ait çizim



Resim 218. Zenne-üç etek ev giyimi Resim 219. Osmanlı kadını-üç etek (Sabri Esat Siyavuşgil Arşivi)



Resim 220. Çocuklu zenne Resim 221. Bir Kadın- Amadeo Preziosi

Resim 222. Türk Kadını- 1838'e ait bir çizim

Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde yüzyıllar boyunca kadın giyimi şalvar, gömlek, hırka, kaftandan (entari) oluşmaktadır. Bu giysi parçaları erkek giyimiyle biçimce benzerdir ve aynı adları taşımaktadır. Zengin ve fakir kadınlar arasında, kumaşın kalitesi dışında, model ve giyim çeşidinde farklılık görülmemektedir⁶²⁴. Kadınların sokak giyimlerinde yanları cepli, önleri göbeğe kadar düğmeli uzun etekli yeldirmeler, feraceler kullanılmıştır⁶²⁵. Ferace; bedeni ve kolları bol, önden açık ve eteği yere kadar uzun, yakasız bir giysi olup, yazın ipekliden, kışın yünlü kumaşlardan yapılmış; kışlık feracelerin içi çoğunlukla kürkle kaplanmıştır⁶²⁶.

Osmanlı kadın başlıklarından hotoz köklü bir geçmişe sahiptir. Anadolu Selçuklu Devleti'nde, sivri bir külah şeklindeki "boğtak" ve Çağatayca "kotas" sözcüğünden geldiği sanılan hataz denilen bir başlık kullanılmıştır. Osmanlılarda, bu başlığa benzer çeşitli başlıklara hotoz denmiştir⁶²⁷. Hotozların üstündeki ince örtü gözlerin üstüne kadar indirilmiş ve başörtüleri de ağızlarına kadar çekilmiştir. Başörtüler, kenarları işlemeli ve saçaklı güzel, ince kumaşlardan dokunmuştur. Elbiseler *Bursa kemhası*, *ferrengi*, *kemha fistan*, *çatma ferrengi*, *atlas fistan* gibi kumaş cinsine göre adlandırılmıştır⁶²⁸.

Belgelere göre; 16. yüzyıldan Tanzimat devrine kadar kadınların giyimi ile ilgili çıkarılan bütün emirlerde, daima kadının kapanması istenmiştir. Şeriat ve ahlak adına, kadın kıyafeti üzerinde ayrıntıları ile durulmuş, feracelerin yakaları, süsleri, yaşmakların biçimleri, kalınlığı hep devlet tarafından düzenlenmiştir⁶²⁹. Tanzimat'ın tarihsel açıdan öneminin dışında getirdiği yeniliklerden biri de kadınların giysileri ve sokağa çıkmaları konularındaki devlet emirlerinde büyük bir hoşgörünün gündeme gelmesi olmuştur. Bu dönemde böylece, feracelerin renkleri; yakaları, şeritleri padişahı ve devlet büyüklerinin ilgi alanından çıkmıştır⁶³⁰.

⁶²⁴ Melek, Sevüktekin Apak, Filiz Onat Gündüz, Fatma Öztürk Eray, **Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1997, 101 s.

⁶²⁵ Sevin, **a.g.e.**, 75 s.

⁶²⁶ Sevüktekin Apak, **a.g.e.**, 101 s.

⁶²⁷ Türkoğlu, **a.g.e.**, 146 s.

⁶²⁸ Tuğlacı, **a.g.e.**, 12 s.

⁶²⁹ Tezer Taşkiran, **Cumhuriyet'in 50. Yılında Türk Kadın Hakları**, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı, Ankara, 1973, 29-30 s.

⁶³⁰ Tuğlacı, **a.g.e.**, 12 s.



Resim 223. Zenne⁶³¹



Resim 224. Osmanlı Kadınları
Amadeo Preziosi



Resim 225. Osmanlı Kadını



Resim 226. Günlük giyimde ferace ve çarşaf
(Atlas Tarih Dergisi)



Resim 227. Mustafa Mutlu'nun feraceli zenne tasvirleri

⁶³¹ Cevdet Kudret, **Karagöz**, Yapı Kredi Yayınları, C.1, İstanbul, 2004, XVII s.

16. yüzyılda evlerde, başta fese benzer bir hotoz, boyunda gerdanlıklar, önu sekiz sıra çapraz sırma atkılı elbise giyilmiş ve bu elbisenin belinde ince ve uçları işlemeli beyaz bir kuşak takılmıştır⁶³². 17. yüzyılda ise kadın giyiminde sadeleşme söz konusu olmuştur. Başta hotozlar, tuğlar, püsküller görülür. Evlerde ise kısa kollu kaftan şeklinde üstlüklerin altına bir iş entarisi giyilmiştir. Resim 221 ve 222’de bu giyimin zenne tasvirine nasıl yansıtıldığı görülebilmektedir. Üstlük, göbeğe kadar küçük düğmelerle iliklenmiştir⁶³³. Giysilerin bazılarının etek boyu, ayakların görünebileceği uzunluktadır. Bazıları ise daha uzun olup etek uçlarından ya da uygun yerlerinden kaldırılıp, kıvrılarak bele sokulmuştur. İki yandan da kıvrılan bu eteklerin güzel görünmesine özen gösterilmiştir. Bazı yörelerde birbirinin üstüne iki ya da daha çok entari giyilerek kıvrıntı ve katların sayısı artırılmıştır. Kısa entarilerin yalnız ön peşleri (etek) kaldırılmış, arka peş olduğu gibi bırakılmıştır. Kollar uzundur, kol ağzları harçlarla ve daha çok da makreme ile çevrelenmiştir⁶³⁴. Resim 216’da zenne tasviri bu giyim özelliklerine sahiptir.



Resim 228. Sokak ve ev giysisi



Resim 229. Yelpaze ve çiçeğiyle Türk kadını 1890

⁶³² Sevin, a.g.e., 75 s.

⁶³³ Tuğlacı, a.g.e., 8 s.

⁶³⁴ Komşuoğlu, a.g.e., 215 s.

17. yüzyılda çok geniş (iki arşın) yakalı, atlas, saf veya sıkma çuha feraceler giyilmeye başlanmıştır. Kadınlar yaşmağın yukarısına gelen hotozun üstünü ince bir tülbent ile örtmüşlerdir⁶³⁵. Yaşmağın süslü kenarı yaka gibi arkaya sarkmış, ön kısmı da ağız kapayacak kadar yüzün alt kısmını örtmüştür. Yaşmaklar yeniçeri börklerinin yatırmasını andıran biçimde ense kısmının altında tutturulmuş. Ferace bele kadar sık düğmeli olup belden aşağısı düğmesiz olarak kullanılmıştır. Evde ise başta sırma işlemeli yemeni, alında geniş ve etrafı inci kakma bir tüylük üstüne merbut beyaz bir sorguç takılmış, ipek elbise üstüne geniş yakalı önü sık düğmeli bir camadan⁶³⁶, belde kemer ve üstüne kadife kaplı kakım kürk giyilmiştir⁶³⁷. Zengin sınıf kadınlarının başörtüsü süslemeleri daha ayrıntılı ve süslemeli yapılmıştır. Başörtülerinin kenarları altınla süslenmiştir bazen de topuklara kadar inen pelerinler şeklinde yapılmıştır. Pelerin boyundan tek ve ince bir düğme ile tutturulmuştur⁶³⁸. Resimler 225, 226, 227 ve tasvirlerin görüldüğü resimler 228, 229 de Osmanlı günlük sokak kıyafeti olarak ferace ve çarşaf ve tasvirlerde bulunduğu karşılık görülmektedir. Biçim ve renk olarak tasvirlerdeki giyiniş biçimi gerçek yaşamdaki ile örtüşmektedir. Kadınların o dönemde kullandıkları aksesuarlar olan şemsiye, yelpaze ve çiçek de yine tasvirlerde de görülmektedir. Renk seçimleri günlük hayattakine benzerlik gösterse de tamamen gerçek örnekler takip edilmemiştir. Karagöz ustalarının kişisel tercihleri çerçevesinde de şekillenen renk seçimleri; feraceli zenneler için çoğunlukla bir tasvir üzerinde zıt renklerin bir arada kullanılması biçiminde ortaya çıkmıştır.

Elbiselerde hemen hemen tüm renkler kullanılmaktadır. Göğüs, karına kadar iki taraflı ipek, sırma kaytanlarla süslenmiş, bele elbisenin rengine uygun kemer takılmış; kadınlar sırtlarına pelerin şeklinde "*mantolar*" almışlardır. Daha sonraki yıllarda bacaklara şalvar ve üstüne daha kısa bir entari giymek gelenek olmuştur. Üstlerinde de önü az ilikli feraceler kullanılmıştır⁶³⁹. Kadınların sokak giyiminde zengin ve fakir, müslüman ve gayrimüslim kadın giyimi arasında fazla bir fark söz

⁶³⁵ Sevüktekin Apak, **a.g.e.**, 72 s.

⁶³⁶ Camadan: Kısa kolsuz ön tarafı çapraz kavuşan yelek. Çuha ve kadifeden yapılmış, yaka ve göğüs kenarı kordonla, sırmayla işlenmektedir. Bkz. Mehmet ÖZEL, **Folklorik Türk Kıyafetleri**, Ankara, Tüpraş Yayını, 1992, 20 s.

⁶³⁷ Sevin, **a.g.e.**, 96 s.

⁶³⁸ Sevüktekin Apak, **a.g.e.**, 77 s.

⁶³⁹ Tuğlacı, **a.g.e.**, 11 s.

konusu olmamıştır. Ancak sokakta, müslüman ve gayrimüslim kadınların ayırt edilebilmesi için ferace ve ayakkabılarını statülerini belirleyici renklerde giymeleri öngörülmüştür. Müslüman kadınlar sokakta sarı "çedik" pabuç, gayrimüslimler ise siyah ve koyu renklerde pabuç giymek zorunda bırakılmıştır. Ferace renklerinde de ayırım yapılmış, müslümanlar kırmızı, mavi, yeşil gibi renkler kullanmışlar, gayrimüslimler ise daha açık renk feraceler giymişlerdir; ancak özellikle yeşil renk giymeleri yasaklanmıştır⁶⁴⁰.

Kadın giyiminin en zarif çağı XVIII. yüz yıl olmuş; Lale Devri de kadın giyimini etkilemiştir. Lady Montague anılarında İstanbul kadın giyimini şöyle anlatır: *"Evvvela. çok geniş bir şalvarın var. Bu şalvar çok ince gül pembesi, kenarları sırmalı Damisko'dan yapılmış. Terliklerin beyaz deriden ve sırma işlemeli. Şalvarın üzerine beyaz ipekliden çevresi tamamen işlemeli bir tül gömlek sarkıyor'. Gömleğin kolları geniş ve kolunun yarısına kadar geliyor. Yakası elmas bir düğme ile ilgili, gömlekten göğsün renk ve şekli tamamen görünüyor. Entari sanki vücuda göre biçilmiş bir ceket gibi. Kenarları çok kalın sırma işlemeli, düğmeler elmas ve inci olmalı. Mintan ve şalvar aynı kumaştan olup, uzunluğu ayaklara kadar ve üzerine dört parmak eninde kuşak bağlanıyor. Zengin kadınların kemerleri altın, elmas ve incilerle süsleniyor. Kemerler önden elmaslı bir toka ile bağlanıyor'. Evde giyilen kürkler kakım ve samur. Başa kalpak denilen bir başlık giyiliyor'. Bunlar kışın inci, elmas işlenmiş kadifeden, yazın ise bol sırmalı kumaşlardan yapılıyor"*⁶⁴¹.

Lady Montague'nün anlattığı Resim 217 de görülen giyim biçiminin dışında peşli entarilerin ya da şalvarın üstüne cepken giyilerek takım tamamlanmıştır. Fermene, salta, hırka denilen cepken türleri, uzun kollu olup; çuha, atlas, mantin ve kadife gibi düz kumaşlardan dikilerek üstü sırma ile süslenmiştir. Hırka türü giysilerin yüzeyleri "Köpüme" (kapitone) dikişlidir. Hırkalar, bazı yörelerde şalvar kumaşından yapılarak takım giysi oluşturulmuştur⁶⁴².

⁶⁴⁰ Sevüktekin Apak, **a.g.e.**, 101 s.

⁶⁴¹ Lady Mary MONTAGUE, **Türkiye mektupları 1717-1718**, Çev: Aysel Kurutluoğlu, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1973.s.148.

⁶⁴² Komşuğlu, **a.g.e.**, 219 s.

III. Ahmed devrinde(1703-1730) özellikle 1718'de Avusturya ile imzalanan Pasarofça antlaşması ile başlayan Lale Devrini kapsayan dönemde Osmanlı hanımları mücevher ve süse aşırı düşkün olmuşlardır. Kadınlar, topuklarına kadar inen ipek, kenarları işlemeli bir şalvar, ayaklarına sırmalı beyaz terlik giymişlerdir. Şalvarın üzerine beyaz ipekten, çevresi işlemeli, kolları yarı bileğe kadar uzun ve geniş bir yakası elmas düğmeyle iliklenmiş gömlek, üzerine de uzun kollu, sırmalı, düğmeleri inciden bir entari giyilmiş, onun üzerine dört parmak kalınlığında kemer bağlanılarak kullanılmıştır. Zengin hanımlarının kemerleri değerli taşlarla süslü olup, orta hallilerse kemerlerini beyaz satenden yaptırmışlardır. Başlarına giydikleri kadife kalpağın çevresi inci ve elmaslarla süslenmiştir. Kadınlar yazın hotoz giymişler, saçlarına elmaslar ve tüyler takmışlardır. Saçlar, arkaya doğru taranarak örgülerle ayrılarak kurdeleler bağlanmıştır. Bu örgülerin sayısının 110'a kadar çıktığı görülmüştür. Takma saça ise hiç rastlanmamıştır⁶⁴³. Yaşmak, Lale devrinde içerdeki mücevherleri gösterecek şekilde, hotozun üstüne ince bir tül halinde örtülmeye başlanmıştır. Kadınları kapamaya çalışan devlet gücünün niyetinin aksine ince yaşmak güzelliği gösteren bir hale getirmiştir⁶⁴⁴. Bu dönem tasvirlerinde de, zennenin oyundaki rolüne göre anlatılana uygun süslü başlar ve feraceler görülmektedir.

19. yüzyılda ise kadın modasında Avrupa'ya dönüş başlamış; Avrupa ile ilişkilerin arttığı bir dönemde çeşitli nedenlerle İstanbul'a gelen yabancı kadınlar Türk kadınlarının üzerinde etkili olmuştur⁶⁴⁵. Resim 230'da görülen tasvirin giyim biçimi de dönemdeki Avrupa örneklerine benzeyen bir özellik taşımaktadır.

Kadın sokak giysilerinin en eskisi "ferace"dir. Feracenin üstüne, iki tülbent parçasından oluşan "mahreme" ya da "yaşmak" denilen bir örtü örtülmüştür. Birinci parça başı örterek çene altından tutturulmuştur. İkinci parça ise yalnızca göz çevresini açıkta bırakarak, ağız ve burnu kapatacak biçimde sarılır. Feracelerden sonra "zar"lar ortaya çıkmıştır⁶⁴⁶. Önceleri "zar" adı verilen çarşaf 1872 yılından

⁶⁴³ Tuğlacı, **a.g.e.** 12 s.

⁶⁴⁴ Sevin, **a.g.e.**, 102-103 s.

⁶⁴⁵ Tuğlacı, 8 s.

⁶⁴⁶ Komşuoğlu, **a.g.e.**, 220 s.

sonra ferace ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Suriye'den gelen bir giyim tarzı olan çarşaf, yüze örtülen bir peçe ile tamamlanmıştır. Giderek iki parçalı, etek ve pelerinden oluşan çarşaf değişik modellerin uygulandığı bir giyim tarzına dönüşmüştür. Ekonomik gücü düşük ve tutucu çevrelerde ise, basit kesimli tarzda kullanılmıştır. Bir nesil kadını, tepeden-tırnağa örtmeyi hedef alan çarşaf ve peçenin en klasik şekli ile dolaşırken, bazı Türk hanımları, o zamanki Paris modasına uymaya çalışarak bu giyim tarzında zarif değişiklikler yapmışlardır. Peçeyi-tüle, çarşafı da kısa bir pelerine çevirmişlerdir⁶⁴⁷. 1889 yılında II. Abdülhamid döneminde ferace giyilmesi tamamen yasaklanmış ve 19. yüzyılın sonundan itibaren kadınlar çarşaf giymeye başlamıştır⁶⁴⁸.

Ferace (çarşaf) modası değişince Boğaziçi'nde, kırlarda ve bahçelerde ağır çarşaflarla gezmek yerine daha hafif “yeldirme” denilen üst giyimler tercih edilmiştir. Yeldirmeler genellikle yandan cepli, önden bele kadar düğmeli uzun sokak giyimi olarak hafif kumaşlardan yapılmıştır. Torba şeklinde eni ve boyu eşit, dört köşe ipekli bir kumaştan yapılan bir üst giyimdir. Bir tarafın ortası kesilmiş ve kapalı kısmından el sığacak kadar boşluk bırakılmış etrafı ve arka bedeni işlemeli sade-zarif bir giyimdir. Maşlahlar daha çok yalnızca kadınların bulunduğu eğlence ve gezintilerde giyilmiştir⁶⁴⁹.

Çarşaf lar biçimlerine göre *uçkurlu çarşaf*, *yandan yırtmaçlı*, *Ampir* gibi adlarla anılmışlardır. Yüze siyah renkli, ince bezden tül bent şeklinde *peçe* örtülmüştür. Zamanla peçeler yüze örtülmeyip başa kaldırılmıştır. Genç ve şık kadınlar *pelerinli çarşaf* giymişlerdir. Cumhuriyet Dönemi'ne kadar değişiklikler gösteren giysiler, Atatürk'ün *Kıyafet Devrimi* ile tarihe karışmış ve Avrupalı giyimi İstanbullularca benimsenmiştir⁶⁵⁰.

⁶⁴⁷ Sevüktekin Apak, **a.g.e.**, 103 s.

⁶⁴⁸ Komşuoğlu, **a.g.e.**, 220 s.

⁶⁴⁹ Sevüktekin Apak, **a.g.e.** 105 s.

⁶⁵⁰ Tuğlacı, **a.g.e.**, 8 s.



Resim 230. Zenne



Resim 231. 1880'lere ait elbise



Resim 232. 19. yüzyıla ait tasvir
(Sabri Esat Siyavuşgil Arşivi)



Resim 233. 1880'lere ait elbiseler



Resim 234. Türk Giyimi. Osmanlılar Dönemi. Kaloş Kundura.

Kadın giyiminde başlıklar da önemli bir yer tutar. Baş giyimleri çeşitli dönemlerde çok çeşitli biçimler alır. Türk kadınları, ev içinde de başı açık gezmezlerdi. Bu nedenle "fes, takke, hotoz, arakçin, tas, tepelik" gibi değişik biçimlerde başlıklar giyilmiştir. Başlıklar her bölge ve her dönemde bir başka incelik göstermiştir. Başlık düzenlenişi aynı zamanda giyenin toplumsal durumunu da belirten bir simge olmuştur. Mesela; evlilik yıllarını bazı bölgelerde başta süs olarak kullanılan altın sayısı gösterirken, bazı bölgelerde başa bağlanan yemeni sayısı göstermiştir. Ayrıca nişanlı, gelin kız, gelin, kız, dul, evlenmek isteyen ya da istemeyen dullar da bu başlıklardan anlaşılmıştır.

Ayakkabıların da her dönem ve bölgeye göre değişen çeşitleri söz konusu olmuştur. Bunlar bölgelere göre türlü adlar almışlar, en çok kullanılanlar; yemeni, pabuç, çizme, kaloş kundura ve lastik mestlerdir⁶⁵¹. Zenne tasvirlerinin ayakkabıları çoğunlukla kundura ve pabuç biçimindedir, kaloş örneği Resim 234'deki tasvir gibi 19. yüzyıl tasvirlerinde örneklenmektedir.

Toplumsal hayatta çengi gibi farklı rollerde de bulunan kadınlar, zenne olarak hayal perdesinde de görülmüştür. Çengi Türk kültüründe eskiden beri yer almış, düğünlerin, kadınlar arası eğlencelerin en önemli unsurlarından biri olmuştur. Çengilerin başında 16. yüzyılda kadınların sokak kıyafetlerinde de görülen bir tepelik bulunmaktadır (Resim 236). Sırma işlemeli yelek içine geniş kolları açılmış bürümcük gömlek; altına kısa neredeyse tam daire bir etek, altında daha uzun yine kloş bir etek giyilmiştir (Resim 237). İki eteğin de kenarları sırma saçaklarla süslenmiş, kimi zaman saçakların arasına küçük ziller de yerleştirilmiştir. Çengilerin bu giyimi 18. yüzyılda da değişmemiştir⁶⁵².

⁶⁵¹ Komşuoğlu, **a.g.e.**, 220 s.

⁶⁵² Sevin, **a.g.e.**, 86 s.



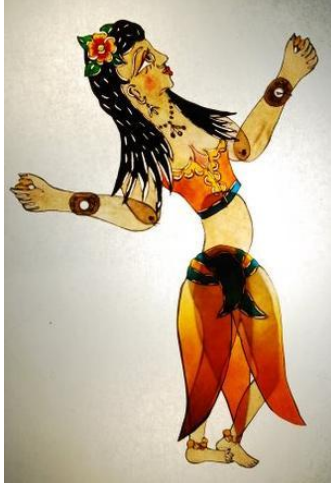
Resim 235. Zenne-Çengi



Resim 236. Danşçı kadın



Resim 237. Çengi



Resim 238. Çengi



Resim 239. Çengi



Resim 240. Dansöz ve Çengi



Resim 241. Çalgıcı zenne



Karagöz oyunlarında Kanlı Nigar oyununda olduğu gibi hafifmeşrep kadınlar da yer almaktadır ki onlar genellikle erkekleri kandırmaya çalışmaktadırlar. Bu kadınlar yine dönem giyinişine uygun olmakla beraber genellikle açık saçık giyinir biçimde gösterilmektedir. Resim 253 deki modern giyimli bir Kanlı Nigar'dan da görülebileceği gibi Tasvirler yapıldıkları çağın giyim kuşamına uyum sağladıkları anlaşılmaktadır. Resim 251 deki Osmanlı geleneksel giyimine sahip Kanlı Nigar'a kıyasla daha Avrupalı bir giyim içindedir. Aynı şekilde **Cazular** oyunundaki çarpılmış zenne (Resim 254) de yine Avrupalı giyime sahiptir. Zenne eğer ki **Hamam** oyununda olduğu gibi meslek sahibiyse buna uygun giyimde perdeye gelmektedir (Resim 256).

Özetle, zenneler, sokak kılığında başta hotoz, beyaz yaşmak, mavi ferace, yeşil pabuç giymektedirler, elde şemsiye olup; yaşlı zennenin, kırmızı feracesi, başında başörtüsü, elinde değnek, ayağında sarı çedik pabuç bulunmaktadır. Arap zennenin yüzü boyalı, feracesi ve pabucu kırmızı, başörtüsü beyazdır. Abdülaziz çağında zenneler hotoz, entari, üç parça etek, şalvar giyer, saçlarını kurdele ile bağlı biçimde tasvir edilmiştir⁶⁵³. Resim 245, 246, 247 de bu giyim özellikleri görülmekte, Resim 249'da görülen tasvir eski tasvirlerden olup giyim biçimi detaylar bakımından sade ve bugün folklorik olarak adlandırılan giysilere benzemektedir. 242 de görülen ise yine eski tasvirlerden olup daha çok saray kadınlarında görülen bir giyim ve başlık özelliği göstermiş, kürk yakalı kaftan giymiştir.

Zenne tasvirleri genellikle boyundan tek eklemli olarak yapıp yine boyna takılan tek bir sopa ile idare edilmişlerdir. Ancak kimi tasvirlerde, kıyafetlerinin de buna uygun olması durumunda belden eklemli de uygulanmıştır. Özellikle çengi ve dansöz olan zennelerde, birden fazla eklem yapılmıştır. Dans hareketlerini daha iyi göstermek için yapılan bu eklem giydirilen kıyafete göre dirsekler ve belde yalnızca belde ya da dirsekler, bel, bacaklar, dizler ve boyunda yer alabilmektedir. Giysilerdeki renk seçimlerini genellikle Karagözcünün tercihi belirlemektedir.

⁶⁵³ And, a.g.e..304 s.



Resim 242. Şemsiyeli zenne Resim 243. Kaynana Resim 244. Yel pazeli zenne



Resim 245. iki zenne

Resim 246. Zenne

Resim 247.19. yüzyıl-zenne



Resim 247. Zenne Resim 248. Zenne

Resim 249. Yaşlı zenne Resim 250. Zenci
Mustafa Mutlu tasviri Sabri Esat Siyavuşgil Arşivi



Resim 251. Kanlı Nigar
Sabri Esat Siyavuşgil Arşivi



Resim 252. Başörtülü, çiçekli dekolteli ve çantalı
zenne



Resim 253. Kanlı Nigar

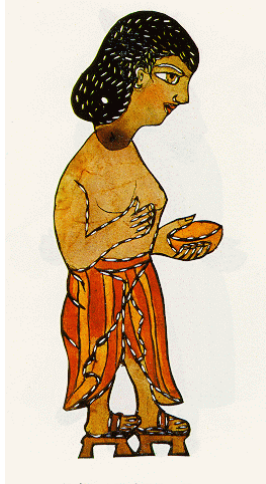


Resim 254. Çarpılmış zenne



Resim 255. Feraceli zenne

(Cengiz Özek Koleksiyonu) (İsmail Hakkı Özemek tasviri)



Resim 256. Hamamcı



Resim 257. Karagöz'ün karısı

2.4.3. İstanbul Ağzı Konuşanlar

2.4.3.1. Çelebi

Metin And'ın İstanbul ağzı konuşan kişiler arasında sınıfladığı Çelebi, oyunun en eski ve tanınmış tiplerindedir ve tam bir İstanbul efendisi görünümündedir. Kibar aile çocuğudur, gençtir, incelmış, nazık, züppe, çitkırıldım, yontulmuş İstanbul ağzı konuşur. Ya mirasyedir, (Bahçe, Hamam, Yalova Sefası)babadan kalma hamamını, canbaz menziline, bahçesini işletmesi için Hacivat'a bırakır; ya da züğürttür, kadınların parasını yer(Cambazlar, Cazular, Cincilik, Kanlı Nigar,vb.). Bazı oyunlarda da cebinde beş parası olmayan züğürt bir züppe (Mandıra) rolüne çıkarılır. Kimi Babıalide Hariciye kaleminde çalışır. Oyunların "*jeune premier*" i, tuluat dilinde "sırar" dır. Evliya Çelebi çağında bu türlü gençlere Sefih Çelebi ya da Zenpare Çelebi denilirdi. Güzel konuşmasını, şiir okumasını, eğlenceyi, gezmeyi sever. Kadınlara karşı bencil katı yüreklidir, onların yalvarmasına aldırılmaz. Yüze gülücü, vefasız âşıktır. Kadınlar üzerinde etkisi, başarısı büyüktür, onların gönlünü çelmesini bilir. Çoğu kez kadınlar onu aralarında paylaşamaz. Hacivat'ın kızı ve başka zennelerle sevişmek, onlarla buluşmak için para sızdırır⁶⁵⁴. Çelebi Karagöz oyununun klasik tiplerinden biridir, Evliya Çelebi'nin adını saydığı oyunlarda yer alan "Hoppa", "Mirasyedi Çelebi", "Devrani Çelebiler" diye oyunlar bulunması bunu göstermektedir⁶⁵⁵.

Avrupalı bir görünüş içindeki Çelebi, kıyafet olarak üzerinde redingot ve setre pantolon taşır; yeleği, boyunbağı ile ekose pelerinli paltosu bu kıyafeti tamamlamaktadır. Başındaki fes ve ayağındaki ayakkabıları onun diğer giyecekleridir. Mevsimine ve oyununa göre elinde eldivenle şemsiye(Meşrutiyet Dönemi) veya bastonu, nar, yelpaze, çiçek demeti bulunur. Elindeki çiçek veya çiçek demeti yüzyıllara ve dönemlere göre değişmektedir. 18. yüzyıl ile 19. yüzyılın ilk yarısında lale olarak görülen çiçek, aynı yüzyılın devamında gül olarak görülür. Daha sonra bu çiçekler yerlerini demetlere bırakır⁶⁵⁶. Özetle, kendisine biçilmiş rol gereği

⁶⁵⁴ And, **a.g.e.**,305 s.

⁶⁵⁵ Kudret, **a.g.e.**, s.22.

⁶⁵⁶ Sakaoğlu, **a.g.e.**, 272 s.

dönemin kıyafetini giyen, modayı özellikle Avrupa modasını takip eden modern giyimli bir tiptir.

Çelebi'nin Avrupalı görünüşü 18. yüzyıldan sonra Avrupalı giyiniş biçimlerinin Osmanlı İmparatorluğu'nda etkili olmasıyla söz konusu olmuştur. 19. yüzyıldan önce Çelebi Osmanlı'nın üst kesiminin iyi kumaştan biçilmiş giyim özelliklerini taşımıştır. 17. yüzyılda genç Osmanlı beyleri genellikle sıkma kollu, beli sırma kemerli, önü belinden bir karış aşağıya kadar sık düğmelerle ilikli bir kaftan ve bu entarinin altında bir çakşır giymişlerdir. Elinde, o dönemde Avrupa'da da moda olan, göğüs hizasına gelecek kadar uzun bir asa bulunduğu olmuştur. Ayaklara mest ve kundura giyilmiştir⁶⁵⁷. Kaftan giyiminde üste kaftan kaftanın altına gömlek giyilmiştir. Vücudun alt kısmına iç don üzerine dış don giyilmiş, kaftanın altına giyilen dış don biçiliş şekillerine göre Şalvar, Çakşır, Potur, Zığva gibi değişik adlar almıştır. Erkeklerin şalvarı kadınlarınkine göre daha dardır ve sade olarak yapılmıştır⁶⁵⁸. Resim 255'te görülen Osmanlı minyatüründeki genç Çelebi'nin sırtında göğsü sırma atkılı ve kaytan düğmeli bir boy kaftanı, belinde ince bir kuşağa takılı bir kılıç, iki yanında kenarları harçlı cepler olan, üstüne iki yakası tokayla birbirine tutturulmuş bir harmaniye, elbisesinin içinde çakşır görülmektedir. Bu genç Osmanlı'nın giyiniş biçimiyle Resim 253'te soldaki genç Çelebi'nin giyiminin birbirini tuttuğu görülmektedir. Aynı şekilde Resim 256'daki Çelebi ile de Resim 253'teki Çelebi yine büyük benzerlik göstermektedir.

Etrafına ince bir katibi sarık sarılmış kavuk, kabı mat yeşil geniş yakalı, samur boy kürkü, entarisi, sırma dokuma içliği, içliğin altından görünen pembe şalvarı ve ayağında sarı mestleri tipik 18. yüzyıl gençlerinin giyimidir. (Resim 256) Entariler ve içlikler muhtelif renklerde Kürk kapları gül kurusu, nefti, mavi fes rengi olarak kullanılmıştır. 18. yüzyıl kadınları gibi erkekleri de yaz kış kürk giyerlerdi. Kibar şehirler kadar askerler, tacirler, hatta köylüler bile her türlü kürkten elbise giymişlerdir⁶⁵⁹.

⁶⁵⁷ Sevin, a.g.e., 91 s.

⁶⁵⁸ Özel, a.g.e., 20 s.

⁶⁵⁹ Sevin, a.g.e., 107 s.



Resim 253. İki Çelebi (18. yüzyıl)



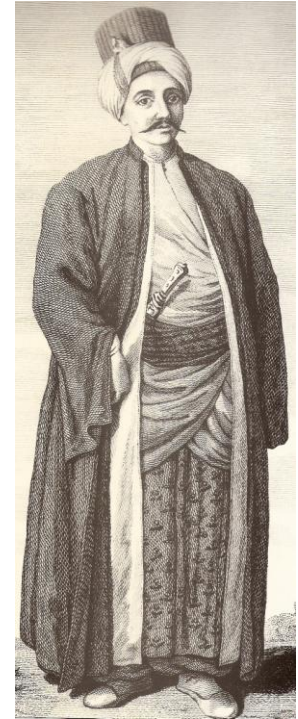
Resim 254. Çelebi (18.yüzyıl)



Resim 255. Osmanlı minyatüründe genç Çelebi



Resim 256. Genç Osmanlı (18. yy)



Resim 257. Genç Osmanlı (Croutelle-1790)

Resim 254'deki tasvirde olduğu gibi Çelebiler başında “kâtibi” denilen başlık, siyah boy kürk ve ince bıyık ile de gösterilebilmişlerdir. Resim 257'deki gravürdeki genç Osmanlı ile genel görünüş açısından benzerlikleri takip edilebilmektedir. Yukarıda belirtilmiş Osmanlı erkek giysi parçalarını taşımanın yanı sıra, bıyık biçimi, baştaki katibi ve ayaklardaki çarık benzeşmektedir. Tasvirlerde Osmanlı günlük giyiminde görülen kaftanların geniş kol ağzları genelde dar olarak uygulanmıştır.

Osmanlı'da erkekler için Avrupa tarzı giyim ise ilk defa II. Mahmut döneminde söz konusu olmuştur. Vak'ai Hayriye olarak bilinen 1825'te II. Mahmut'un Yeniçeri ocağını kapatmasından sonra, Avrupa usulü askeri kıyafet kabul edilmiş, Mülkiyeliler de Avrupalılar gibi giyinmeye başlamışlardır. Devlet memurlarıyla şehirli halk da kısa zamanda başlarındaki sarıklardan vazgeçerek fes takmış ve setre pantolon giymeye başlamışlardır⁶⁶⁰. 16. yüzyılda Cezayir'in Osmanlılarca alınmasından sonra 1827-1828 yıllarında fes ortaya çıkmıştır. Halk tarafından tüm Türkiye genelinde benimsenmiş ve çok yaygın olarak kullanılmıştır. Üzerine yemeni, poşu, tülbent gibi aksesuar sarılarak ya da sade, dalfes olarak kullanılmıştır⁶⁶¹.

1828 -1830 yılları Avrupa'sında zabıtların elbisesine benzer yüksek yakalı tek sıra düğmeli setreler ve supiyeli dar pantolonlar moda olmuştur. Diz kapaklarından biraz yukarıya kadar inen siyah, nefti, lacivert, kurşuni, bej kahverengi setreler kısa zamanda İstanbul'da talep görmüştür. İstanbul beyleri etrafı saçaklı mavi püskülle kaplı feslerinin altında bu kıyafetle, silindir şapkalı Batılılar gibi görünmüşlerdir.(Resim 262, 263, 264) Süslü ve işlemeli kolalı gömlekler, yakalıklar, kolluklar sadeleşmiş jabo tarzında boyunbağları da Avrupa'dan gelmiştir. Dönemin Avrupa modası okumuş sınıfta kabul görmüş sadece frak tarzındaki kuyruklu ceketler Cumhuriyete kadar yerleşmemiştir. Devlet görevlileri törenlerde, kabullerde rütbelerine göre bu setrelerin sırmalarını giymiştir. Bu setrelerin sırtları daha sonraları redingot ve jaketataylarda (jaquette-a-taille) olduğu gibi dört parçadan

⁶⁶⁰ y.a.g.e., 123 s.

⁶⁶¹ Atılcan, a.g.e., 157 s.

kesilmiş, en arkadaki iki parça yukarıdan aşağıya kadar yekpare, diğer parçalar belden dikişli olarak yapılmıştır. Arkalarında dikişlerin birleştiği yerde fraklarda olduğu gibi iki düğme bulunmuştur. Bu suretle etekleri genişçe bir kloş teşkil etmiştir⁶⁶². Resim 263'te bu ceket özelliği görülmektedir. 1860'a doğru setrenin git gide İstanbul terzileri elinde yakaları kısaltılıp yukarı tarafında süs gibi duran ilik düğmeleri iliklenmiş hale getirilerek "İstanbulin" (Resim 274) denilen alaturka setre icat edilmiştir. İstanbulin ufak değişikliklerle Meşrutiyete, hatta Cumhuriyete kadar resmi kıyafetler arasında kalmıştır. Sırmalı Mülkiye üniformaları bu İstanbulin şeklinde biçilir rütbeye göre göğüs ve yen ağızları ve yakası sırma işlenmiştir (Resim 276).

1860 yıllarında renk renk redingot (Resim 258) ve tek düğmeli setre (Resim 262) moda olmuş, ceket pantolon (Resim 260) da rağbet görmüştür. Tek düğmeli setreler de, ceketler de redingotlar gibi dörder düğmeli ve yakaları çok yukarda olmuştur. Paris ve Londra terzilerinin modelleri İstanbul'da yayılmış; yakalarına gül takmış, elleri yaz kış eldivenli, bastonlu şık beyler Küçüksu, Çamlıca, Kuşdili mesirelerinde arabalarından uzaktan uzağa göz süzen yaşmaklı hanımların karşısında zarafet yarışına çıkmışlardır⁶⁶³. İşte Çelebi tipi de Karagöz oyununda biraz da bu beyleri temsil etmiş; giyimi de onlar gibi olmuştur. Tasvirler, Avrupa ve Osmanlı beylerinin aynı dönemdeki giyimleri resimlerde karşılaştırmalı olarak incelendiğinde benzerlikler açıkça görülmektedir. Aksesuarlar, renk ve kostüm detayları Çelebi tasvirlerine Karagöz ustalarınca ustalıkla uygulanmıştır (Resim 262-263-264). Çelebi tipi Karagöz oyununun genç tiplerindedir bu sebeple genellikle sakalsız ve genç görümlü olarak işlenmiştir.

⁶⁶² Sevin, a.g.e., 123 s.

⁶⁶³ y.a.g.e. 128 s.



Resim 258. Çelebi (Tanzimat dönemine ait)



Resim 259. Çelebi (Cazular)



Resim 260. Mustafa Mutlu'nun
Çelebi tasvirleri



Resim 261. Çelebi (Kanlı Nigar)



Resim 262. Çelebi



Resim 263. Avrupalı centilmen
1830



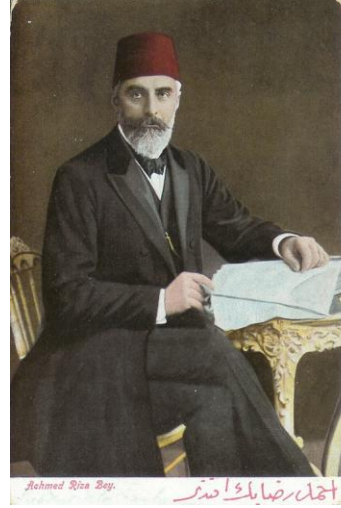
Resim 264. Damat Ferit
Paşa



Resim 265. Çelebi
(Yalova Sefası)



Resim 266. Avrupalı bey
1845



Resim 267. Ahmed Rıza Bey
(19.yy)



Resim 268. Çarpılmış Çelebi(Cazular)
(Cengiz Özek Koleksiyonu)



Resim 269. Çarpılmış Çelebi(Cazular)
(İsmail Hakkı Özemek tasviri)



Resim 270. Çarpılmış
Çelebi

Çelebi tasviri Cazular oyununa uygun biçimde çift başlı olarak uygulanmıştır. Bu iki baş tek parça olarak uygulanıp gövdeye bir noktadan dönebilecek biçimde birleştirilir; böylelikle oyun içinde hızla diğer baş gövdeye oturmuş olur(Resim C21-22). Cazular oyununda Zenne'nin annesi olan casu tarafından çarpılınca Çelebi'nin başı eşek başı ya da canavar başı olarak görünür. Oyunun bu kısmındaki hızlı değişim için bu teknik oldukça işlevsel bir buluştur. ResimC21 ve 22de görülen iki Çelebi'nin giyim özellikleri bakımından farklı Karagöz ustalarına ve farklı dönemlere ait oldukları anlaşılmaktadır. Resim C22deki tasvirde 19. yüzyıla ait setre,

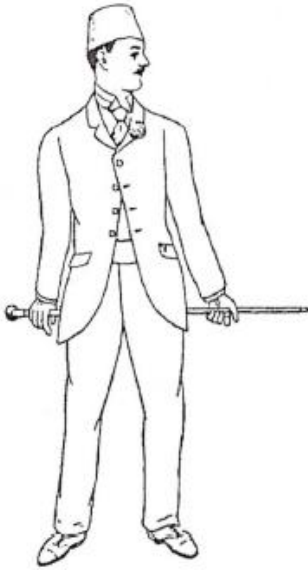
C21de daha sonraki yıllara ait ceket görülmektedir. Dönem değişse de kullanışlılık bakımından teknik aynen kullanılmaya devam edilmiştir. Resim 254 deki çıplak Çelebi tasviri Kanlı Nigar oyunundan olup, Çelebi yalnızca iç donu ile görülmektedir. Genellikle eklemsiz ya da yalnızca boyundan eklemli uygulanan Çelebi tasvirinin Kanlı Nigar oyunundaki bu görünüşünde belden ve dizlerden eklem uygulanmıştır.



Resim 271. İstanbul beyefendisi
çift sıra düğmeli setre ile



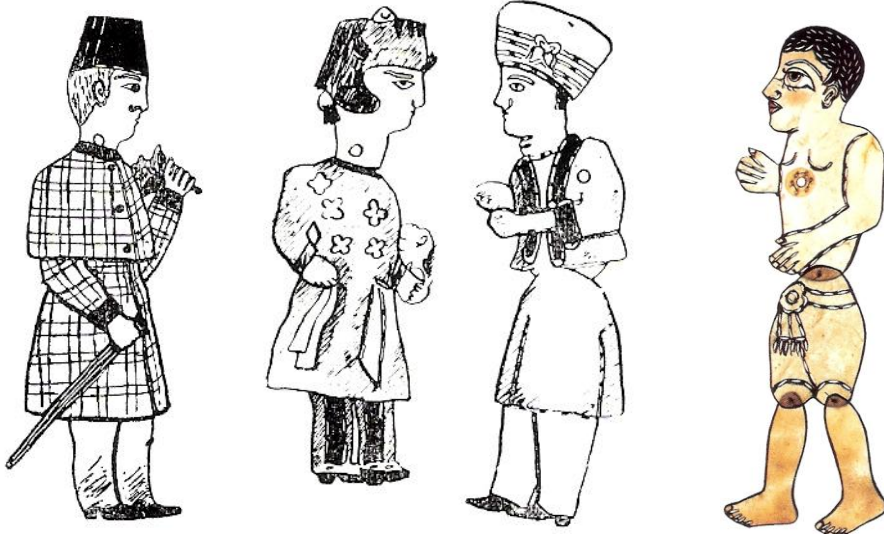
Resim 272. İstanbul beyefendisi
tek sıra düğmeli setre ile



Resim 273. İstanbul beyefendisi



Resim 274. İstanbulun giymiş İstanbul beyefendisi



Resim 275. Çelebi Resim 276. Askeri giyimli ve sarıklı Çelebi Resim 277. Çıplak Çelebi Kanlı Nigar
(C.Kudret Koleksiyonu)

2.4.3.2.Tiryaki

Tiryaki, perdenin önemli kişilerinden olup İstanbul ağzı kullanmaktadır. Tütün, nargile, kahve, esrar gibi keyif verici şeylere düşkündür. Karagöz ona bu afyon düşkünlüğünden, uyuklamasından ötürü "Uykucuzade", ya da "Afyoni Baba" demektedir. Adı çoğu kez Nokta Çelebi'dir. Bazı oyunlarda keyfine düşkün asalak bir ihtiyar olarak görülse de, "İhtiyar olsam da gönlüm tazedir" der. Hoppa, dalgın, gerçek dünyadan uzak, keyfi kaçırılınca terslenen, duygusuz, tembel, nobran bir kişidir; lafı ters anlayıp, başka konulara kaymaktadır. "Hem sade, hem şekerli" kahve istemesi gibi tutarsız isteklerde bulunduğu görülür. Belli bir uğraşı yoktur, boş gezer, ancak koltukçuluk yaptığı üzerine kimi oyunlarda anıştırmalar söz konusudur. Keyif vericilere olan düşkünlüğünden dolayı sürekli bir yanılsama dünyası içindedir. Konuşmanın orta yerinde başı önüne düşüp uyuklamaya, horlamaya başlar. Tiryaki bu özelliklerinden dolayı aynı zamanda sakat ve ruhsal hastalar sınıfına da girebilir⁶⁶⁴.

Tiryakinin afyon etkisi altındaki devamlı uyku hali Karagöz oyunlarında alay unsurudur. Karagöz'ün Tiryakisi ciddi bir maske altında şakacılığını gizleyen

⁶⁶⁴ And, a.g.e., 305 s.

nüktedan bir ihtiyardır. Sabırsız güç beğenen uyukladığı yerden aniden uyanan renkli bir kişidir, uyanık hallerinde ciddiliği çocuksuluğa bırakıp salıncağa da biner, grupla birlikte Yalova için yola çıkmıştır⁶⁶⁵.

17. yüzyıldan itibaren, dönemde yasak da olsa yaygınlaşan afyon kullanmanın oyunlara yansımış tipi olan Tiryaki, ufak tefek ve kambur olarak tasvir edilmiştir. Bu tip, peltek konuşan dişsiz bir ihtiyardır. Belli bir işi olmayan Tiryaki, devamlı olarak afyon yuttuğu için başı önüne eğilip uyuklamaya ve horlamaya başlamaktadır⁶⁶⁶.



Resim 278. Tiryaki (Sabri Esat Siyavuşgil) Resim 279. Tiryaki



Resim 280. Tiryaki (Cevdet Kudret) Resim 281. Tiryaki (Karagöz Evi)

⁶⁶⁵ Sabri Esat Siyavuşgil, **Karagöz**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1951,s.12.

⁶⁶⁶ Sakaoğlu, **a.g.e.**, 174 s.



Resim 282. Afyon içen Tiryaki



Resim 283. Tiryaki



Resim 284. Tiryaki(18. yüzyıl)



Resim 285. Tiryaki (Balık Oyunu-19. yüzyıl)



Resim 286. Osmanlı Kahvehanesi



Resim 287. Nargile içen erkekler



Resim 288. Nargile içen Osmanlı

Tiryaki, tasvirlerin yapılış dönemlerine göre giyim bakımından kimi farklılıklar göstermiş; ancak yine de Osmanlı erkek giyim özelliklerinin genel görünüşünden uzaklaşmamıştır. Başında genellikle Hıristiyanlarca tercih edilen Dal fes yerine Müslümanların kullandığı sarıklı fes farklı sarılış biçimleriyle görülmektedir. Resim 281’de görülen başlık türü; tepesi düz bir çeşit külah olup, çuhadan yapılmakta olan börkün, yüksek ve tepesi devrik olan üsküf’tür. Erkeklerin Osmanlı döneminde genel giyim özelliği şalvar, üstüne iç gömlek üzeri entari, belde kuşak ve kimi zaman entarinin üzerine cepken biçimindedir (Resim 278). Resim 279 ve 280’de görülen entarisiz biçim de yaygın olarak kullanılmıştır. Türklerin kendine özgü önu açık giyilen kaftanları daha çok bir dışarı giysisi olarak kullanılmış ve zenginlerce giyilmiştir. Entariler ise bunların ucuz ve ince kumaştan yapılmış bir biçimdir. Resim 281’de Tiryaki’nin şalvar ve iç gömlek üzerine böyle bir kaftan giydiği görülmektedir. Dolayısıyla Tiryaki tipi Resim 282, 283 ve 284 de görülen erkek giyim özellikleriyle örtüşmektedir. Ayaklara ise yüksek tabaka, kaloş, fotin, orta tabaka mest ve kundura, gençler, yemeni giymişlerdir (Resim 289). En yaygın olarak giyilen ayakkabı yemenidir. Çizme ata binerken kolaylık olması açısından kullanılmaktadır⁶⁶⁷. Şal –Şepik⁶⁶⁸ altına ise özel bir ayak giysisi olan harik⁶⁶⁹

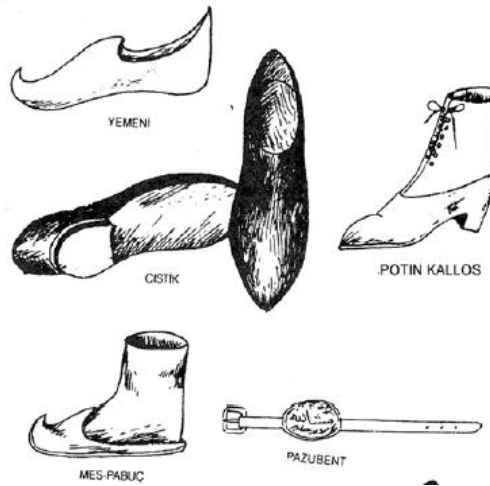
⁶⁶⁷ Özel ,a.g.e., 20-22 s.

⁶⁶⁸ Şal, bol şalvar,şepik kol ağızları yırtmaçlı ,yakasız cekettir.Bkz. Koçu, a.g.e., 201 s.

⁶⁶⁹ Doğu Anadolu bölgesinde giyilen ve altı kendirden üstü yün örgülü 'harik' denilen ayak giysisileridir. Bkz. Türkoğlu, a.g.e., 32 s.

giyilmektedir. Tiryaki tasvirlerinde (Resim 278, 279, 280, 281) görülen ayakkabılar genellikle yemeni biçimindedir, birinde çizme kullanılmıştır.

Tiryaki'yi benzer Osmanlı giyim özelliği gösteren diğer tiplerden ayırmada önemli özellik her zaman elinde tuttuğu afyon çubuğudur (Resim 285). Kimi tasvirlerde bir elinde afyon çubuğu diğer elinde afyon bitkisinin çiçeğini (Resim 291) tutarken gösterilmiştir (Resim 278, 279, 280). Tasvir örneklerinde görüldüğü üzere giyim biçimi onu diğer Osmanlı erkeklerinden ayırmamaktadır. Resim 279 da belindeki kuşağa tutturulmuş bir afyon kesesi de yine Tiryakiliği vurgulayan bir detay olarak işlenmiştir. Sabri Esat Siyavuşgil'in vermiş olduğu eski tasvir örneğinde yüzdeki ifade ve gözler Tiryaki tipinin uykuculuğunu gösterir şekilde verilmemiştir (Resim 278). Resim 279 da yalnızca gözün kıvrımının aşağı doğru yapılmış olması bu özelliği gösteren bir detaydır. Sonraki yıllarda yapılmış tasvirlerde yüz ve gözlerde afyon etkisi altında, ayakta uyuklayan bir ifade yakalanmıştır (Resim 280, 281). Tasvirlerde çoğunlukla belden tek eklemli ve tek sopayla oynatılabilecek biçimde uygulanmış bu tip, kimi tasvirlerde ise afyon çubuğu tutan kolu da hareket edebilecek biçimde eklemli yapılmıştır. Bu durumda iki sopayla oynatılan Tiryaki'ye, konuşurken afyon çubuğunu ağızdan çekme böylece tasvire hareket kazandırılmış olmaktadır.



Resim 289. Osmanlı erkeklerinin ayakkabı örnekleri



Resim 290. Afyon çubuğu



Resim 291. Afyon çiçeği

2.4.3.3. Beberuhi

Orta oyunundaki maskara'nın ya da cücenin benzeri ve Karagöz oyunlarındaki en komik tiplerden olan Beberuhi, zenginler tarafından korunsa da kimse tarafından sevilmemektedir. Yaşı büyük aklı küçük, yaygaracı, sürekli olarak Karagöz'ü kızdıran bir tiptedir. Cüce denilebilecek kadar kısa boylu Beberuhi'nin başında külah, sırtında salta, bacağına dizlik, çizme, kimi kez elinde, kimi kez de külahında kâğıt fener taşmaktadır⁶⁷⁰(Resim 299). Uzun ve renkli külahı, öbür tiplerinkine göre garip kalırsa da bu onun aptallığının işareti sayılabilir⁶⁷¹. Dolayısıyla bu tip mahallenin budalasıdır. Başka adları Altı Kulaç (Altıkolaç) ya da Karagözcü argosunda Pişbop'dur. Çabuk, duraksız konuşur, işi gürültüye, bağırıtıya, yaygaraya getirip sövüp sayar. Yılışık, sulu, densizdir. Karşısındakini ezince vermektен hoşlanır, ağzı bozuktur. Karagöz'le durmadan alay eder, onun üstüne biner, boyuna bakmadan zennelerin kendisi için ölüp bittiğini söyler, Karagöz de onun boyunun kısalığıyla alay eder. Beberuhi, kimi zaman laf getirip götürür, işi kızıştırır⁶⁷².

Tasvirlerde görüldüğü gibi Beberuhi, genel görünümüyle Osmanlı'nın günlük giyim özelliklerini taşımaktadır. Her Karagöz ustasının bu tipin fiziksel özelliğiyle

⁶⁷⁰ And, a.g.e..305 s.

⁶⁷¹ Sakaoğlu, a.g.e., 174 s.

⁶⁷² And, a.g.e., 305 s.

ilgili olarak uyguladıkları ortak özellik abartılı uzun ve aşağı doğru eğik bir burun ile kambur bir sırttır. Kimi tasvirlerde dizleri bükük biçimde gösterilmiştir (Resim 292, 294, 296, 300). Giyim biçimi olarak da uygulanan desenler ve renkler değişse de dizlik, ayağında çizme ya da yemeni, sırtında salta ve başındaki külah Beberuhi'nin değişmez giysileridir. Beberuhi'nin külahı Resim 293 ve 295 te olduğu gibi desenli olabildiği gibi, Resim 298 ve 299 da olduğu gibi abartılı uzun ve sarıklı olarak da işlenmiştir.

Beberuhi, kimi oyunlarda çocuk olarak perdeye gelir, bu oyunlarda yine abartılı bir burun ve bükülmüş dizlerle gösterilir ancak giyimi çocuk olduğu için dizlik ve gömlekten oluşur biçimdedir. Başında da sade bir takke vardır. Ayağında yemeni, çarık ya da takunya olabilir. Elinde de görüneceği oyuna uygun bir aksesuar vardır. **Kanlı Nigar** oyununda Beberuhi tipi giyinik halde görüldükten sonra üzerinde yalnızca mintanı ile perdeye gelmiş biçimde de görülmektedir (Resim 303). Giyim kuşam ve renk biçimi oyundaki yaşına ve varsa mesleğine göre değişse de hemen hemen tüm Beberuhi tasvirleri, gövde ve boyun sabit tutulup iki bacak ayrı ayrı eklenerek tek sopayla oynatılabilecek biçimde yapılmıştır.



Resim 292. Beberuhi Resim 293. Beberuhi Resim 294. Beberuhi



Resim 295. Beberuhi Özemek



Resim 296. Beberuhi



Resim 297. İbrahim Hakkı



Resim 298. Metin Canbalaban Beberuhi



Resim 299. Çizmeli Beberuhiler



Resim 300. Beberuhi



Resim 301. Beberuhi(çocuk)



Resim 302. Çocuk Beberuhi (Mustafa Mutlu tasviri)



Resim 303. Çıplak Beberuhi (Kanlı Nigar-Hayali Torun Çelebi)

2.4. 4. Anadolulu Tipler

2.4.4.1.Türk

Bu tiplerle ilgili olarak araştırmacılar birbirlerinden farklı görüşler ortaya koymuşlar; kimi sınıflandırmasına dahil ederken kimisi ise yok saymıştır. Örneğin Siyavuşgil, bu isimde bir tipe sınıflamasında yer vermemiş, birkaç tipi içinde barındıran genel bir isim olarak "Dışarlıklı Türkler-Eyalet Tipleri" başlığını kullanmıştır. Cevdet Kudret ise "taklit"lerin ilk grubunda, ilk sırada ona yer vermiştir.

Türk tipi, Çelebi ya da Beberuhi gibi genel bir özellik gösteren tip değil, Kastamonulu, Himmet, Hırbo, Bekçi, Bolulu(aşçı), Kayserili (pastırmacı), Laz (Trabzonlu, Hayrettin; kayıkçı, gemici, kalaycı, Rumelili (Mestan Ağa, Hüsmen Ağa, Pehlivan, Arabacı)⁶⁷³ olarak geçen tüm tipleri niteleyen ortak bir özellik gibidir. Çeşitli oyunlarda adı geçmekte ve kimi zaman bir meslek adının yanında parantez içinde belirtilmektedir. Kastamonulu oduncu, Bolu'lu aşçı, yufkacı, kadayıfçı, yoğurtçu, koç bakıcısı, ayakkabı tamircisi, gözlemeci, leblebici ya da bekçi gibi çeşitli mesleklerde perdeye gelmektedir⁶⁷⁴.

Ağalık Oyununda kişilerde, "Türk (Himmet, aşçı)", oyunda ise sadece "Türk" olarak geçmekte, adı ve memleketi belirtilmemektedir. **Bahçe** Oyununda kişilerde, "Bekçi (Türk)", oyunda ise "Bekçi" olarak geçmekte; yani oyunda hiç "Türk" adı geçmeyip Bekçi'nin etnik kökenini betimlemektedir. **Kayık** Oyununda kişilerde ve oyunda "Türk" olarak geçmekte, adı mesleği memleketi belirtilmeksizin, kayıkçılık yapmakta olan Karagöz ile Hacivat'a müşteri olarak görünmektedir. **Orman** Oyununda kişilerde ve oyunda "Türk" olarak geçmekte, kahvehaneye uğrayan müşterilerden biri olarak görünmektedir. Adı verilmemiştir; ancak İstanbul'da mahalle bekçiliği yaptığı ve Kastamonu'ya dönmekte olduğu belirtilmiştir. **Çeşme** Oyununda kişilerde ve oyunda "Türk" olarak geçmekte, adı mesleği memleketi belirtilmeksizin mahalle halkından biri olarak perdeye gelmektedir. **Yazıcı**

⁶⁷³ Kudret, a.g.e., 23 s.

⁶⁷⁴ And, a.g.e.,306 s.

Oyununda⁶⁷⁵ kişilerde "Türk (Kastamonulu Himmet)", oyunda "Türk" olarak geçmektedir. Yazıcılık yapmakta olan Karagöz ile Hacivat'a müşteri olmakta, mektubunun sonunda adını ve memleketini "Himmet" ve "Kastamonu" olarak belirtmektedir.

Oyunlarda Türk'e çok müstehcen konuşmalar yaptırılmaktadır. Metinleri eksiksiz vermeyi arzulayan yayımcılarla yayına hazırlayanlar bu işi yaparken (...) işaretlerini kullanmak zorunda kalmışlardır. Yine Türk'le ilgili bir konuda da, onun daima hakarete uğratılmasıdır⁶⁷⁶. Sürekli hakarete uğramasının nedeni Osmanlı tebası içinde Türk kelimesinin anlamının kaba ve köylü anlamına gelmesi olabilir, nitekim imparatorlukta Türkler genelde hor görülen ve küçümsenen grup olmuşlardır. Karagöz oyunu da Osmanlı toplumunun tüm unsurlarını içinde barındıran bir oyundur, muhtemeldir ki bu sebeple de Karagöz oyununda bu tip, dönemin anlayışı içinde, dili, tavırları kaba ve ancak kaba üsluptan anlayan bir biçimde kişileştirilmiştir. Oyunda Karagöz onunla sohbet etmek istediğinde, hep ters cevaplar vermektedir; ancak Karagöz de ters cevap verince ona olumlu cevap verir:

*Karagöz - Hoş geldin gözüm.
Türk - Gözün çıgsun!
Karagöz - Behey ciğerim!
Türk - Cigerini gopegler yisün!
Karagöz - Behey canım!
Türk - Canın çıgsun!
Karagöz - Behey ayı!
Türk - Merhaba dayu!(Yazıcı)⁶⁷⁷*

Bu tip Bekçi olduğunda eline koca bir sopa almakta, sırtında delme⁶⁷⁸ denilen bir aba, başında uzun bir kırmızı sargı⁶⁷⁹ bulunmaktadır⁶⁸⁰. Resim 304 deki bekçide kısa şalvar, belinde kuşak, gömlek üstü cepken, yün çoraplar ve ayağında çarık

⁶⁷⁵ Cevdet Kudret, **Karagöz**, C. 3, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 70-1144 s.

⁶⁷⁶ Sakaoğlu, **a.g.e.**, s.187.

⁶⁷⁷ Kudret, **a.g.e.**, s.1161.

⁶⁷⁸ Delme:Önü açık, bele kadar uzun, mintan üzerine yada cepken altına giyilen bir çeşit salta. Cepli yada cepsiz olabilir. Yozgat, Çorum da delme adı verilen yelekler kullanılır. Bkz. Cemil Demirsipahi, **Türk Halk Oyunları**, Türk İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1975, s67.

⁶⁷⁹ Sarık:Külâh, fes gibi başlıklar üzerine sarılan pamuk, keten yada ipek dülbent, ağabani, veya şal. Bkz. Koçu, **a.g.e.**, 202 s.

⁶⁸⁰ And, **a.g.e.**, 306 s.

bulunmaktadır. Resim 306'daki Anadolu'lu erkek ile giyimde gösterdiği fark Bekçi tasvirinde entari bulunmamasıdır. Bekçi bir elinde uzun bir sopa diğer elinde fener taşıyan biçimde gösterilmiştir.

Türk gölge oyunundaki Kastamonu'lu Baba Himmet oyun argosunda Türk veya Hırbo olarak adlandırılmaktadır⁶⁸¹. Farklı oyunlarda Tosun Ağa, Veli Dayı, Mehmet Usta, Dursun Ağa isimleriyle de perdeye gelse de, Türk tipinin adı, çoğu kez Himmet Dayı'dır. Bu *Türk* yahut *Hırbo* diye bilinen Anadolu'lu, çoğu kez perdenin en uzun boylu tasviridir. Karagöz, boyunun uzunluğundan ötürü onu Galata Kulesi'ne benzetir ve onunla konuşabilmek için göğsüne merdiven dayamak zorunda kalır⁶⁸². Bu tipin tasvirlerinin genel özelliği hepsinin uzun sakallı ve kaba burunlu olarak resmedilmiş olmalarıdır. Gözleri genelde kısık ve aşağı kıvrımlı olsa da yine Karagöz ustasının tercihine göre daha açık ve iri olarak da oyulmuş olanları mevcuttur. Genellikle odunculuk yapmaktadır bu sebeple omuzlarında balta taşımakta olan bu tipin tasvirleri giyim özelliği olarak benzerlik gösterse de, kiminin kısa şalvar (Resim 314), kiminin dizlik (Resim 307), kiminin potur (Resim 308) kiminin de zıpka (Resim 310, 311, 312) giydiği görülmektedir. Daha çok köylüler, çiftçiler ve yaşlılarca giyilmiş olan “zığva” da denilen “zıpka”, üstü kısmı geniş, paçaları ayak bileklerine doğru gittikçe daralan bir cins pantolondur. Şalvardan farkı, astarlı ve kaytan işlemeli olmasıdır⁶⁸³. Üst giyimde gömlek ya da gömlek üstü cepken bulunur belinde mutlaka kuşak sarılıdır, ayaklarında çarık bulunmaktadır. Başındaki uzun kırmızı külah üzerine kumaş sarılmış, bu başlığın uzunluğu ve süslemesi tasvirde tasvire değişiklik göstermiştir. Genellikle tek sopayla oynatılacak biçimde yapılan tasvirde, boyun ya da belden eklem yapılmıştır.

⁶⁸¹ And, a.g.e..378 s.

⁶⁸² And, a.g.e...306 s.

⁶⁸³ Koçu, a.g.e., 251 s.



Resim 304. Bekçi



Resim 305. Türk Bekçi



Resim 306. Anadolu (1882)



Resim 307. Baba Himmet
S. E. Siyavuşgil Koleksiyonu



Resim 308. Baba Himmet
Mustafa Mutlu



Resim 309. Karamanlı
(1790)



Resim 310. Baba Himmet



Resim 311. Baba Himmet



Resim 312. Baba Himmet
(Orhan Kurt)



Resim 313. Baba Himmet
(İ.H. Özemek tasviri)



Resim 314. Himmet



Resim 315. Satıcı



Resim 316. Türk/Hırbo
(Metin And Arşivi)



Resim 317. Kayserili
(Cengiz Özek Koleksiyonu)



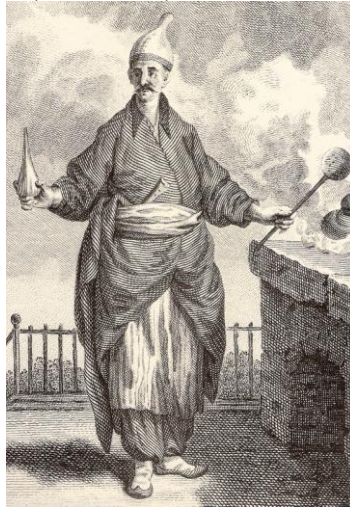
Resim 318. Kayserili
(Cevdet Kudret)



Resim 319. Kayserili
(Metin And)



Resim 320. Bolulu



Resim 321. Aşçı
(Triere gravürü 1782-1822)



Resim 322. Aşçı
(Verico gravürü 1827)

2.4.4.2.Kayserili

Kastamonulu tipinin daha incelmiş, daha açığöz, büyük kentte yaşamaya alışmış olan hali Kayserili ya da Karamanlıdır. Kurnaz saldırgan olur, kurnazlığıyla övünür. *Bakkallık* oyununda kurnaz olup fırsatları iyi değerlendirmeye çalıştığı görülür. Pastırmacı, yağcı, kavaf, nakkaş ya da bakkaldır. Açık dansı kaşık oyunudur; hem türkü söyler hem oynar. Adı Mayısöğlü'dür, Suyabatmaz takma adıyla da tanınır. Karamanlı bunun benzeridir. Kendisi Karaman hanedanından Hacı Yorgi oğlu Bodusaki'dir⁶⁸⁴. Kelimeleri kendine göre bir söyleyişi vardır. Örneğin, gazeteye gazavet, kıraathaneye guravathane, avukata abuboh, ikrama ikrar,takıma dakgım, protesto etmeye porodistan yapmak der⁶⁸⁵.

Kayserili'nin giyinişi kırmızı şalvar, yollu mintan, yünden potur, yün kuşak, yazma çevreli fes, nakışlı yün çorap ve çarık biçimindedir. Kimi şal (bol şalvar),üzerine entari, belinde silahlık, omzunda bir kırmızı salta ile görünmektedir. Pastırmacı olarak tanınsa da daha çok kolunda yumurta sepetiyle görülür⁶⁸⁶. Resim 317 deki tasvirde pala bıyıklı gösterilen Kayserili'nin üzerinde, şalvar, entari, belde kuşak, salta, yazma çevreli fes ve ayağında çorap ve çarık bulunmakta, sırtında da çuval taşımaktadır. Tiplerin genel biçimleri hemen hemen aynı olsa da, yüzde ifade verici özellikler, tüm tasvirlerde olduğu gibi bu iki örnekte görülebileceği gibi Karagözcülerin tercihindedir. Resim 317'de Kayserili gözleri açık biçimde işlenmişken, Resim 318'de gözleri yarım kapalı olarak işlenmiştir. Kıyafetlerindeki renk seçimleri de yine kişisel tercihlere bağlı olarak değişmiştir. Tasvirlerle genelde belden eklem yapılmış, üst beden parçasına tutturulan tek bir sopayla oynatılmıştır.

2.4.4.3. Bolulu

Bolulu, genellikle aşçı olmakla birlikte, yufkacı, kadayıfçı, yoğurtçu, gözlemeci gibi yine yiyecek işleriyle uğraştığı da görülür. Nadiren oyunlarda koç

⁶⁸⁴ And, **a.g.e.**, 307.

⁶⁸⁵ Sakaoğlu, **a.g.e.**, 189 s.

⁶⁸⁶ And, **a.g.e.**..307s.

bakıcısı ve ayakkabı tamirciliği yapar⁶⁸⁷. Ancak, bugün Bolu'nun aşçılarıyla ünlü olması gibi, Osmanlı'da da böyle olmalıdır ki bu tip hemen hemen her zaman aşçı olarak perdeye gelmektedir. Nitekim Resim 321 ve 322 de aşçı gravürleri görülmektedir. Bu aşçıların, şalvar, entari, üzerine kuşak bağlanmış kaftan, çorap ve çarık giymişlerdir. Resim 320 deki örnek tasvir iç gömlek altına potur⁶⁸⁸benzeri kısa bir şalvarın beline sarılmış bir kuşak, ayaklarda çarık ve başlık giymiştir. Örnek tasvirdeki tip ve gravürlerdeki aşçıların başlıkları birbirinin aynı olup, fiziksel yapı ve bıyık biçimleri de birebir örtüşmektedir. Karagöz oyunundaki yan tiplerden biri olduğundan tasvirde kullanılan renkler sınırlıdır ve giyim kuşam olarak da oldukça sade olduğu görülmektedir.

2.4.4.4. Karadenizli/Laz

Laz ya da Karadenizli ya gemicidir, gemisiyle fındık taşır; ya da kalaycı, hallaç, tütüncüdür. Adı, "Hayreddin", "Hemşinli Hayreddin" ya da "Çopur Memiş"tir, tanıtıcı dansı da Horon'dur. Elinde çoğu kez kemeçe ile tasvir edilmiştir. Ağzı kalabalıktır, çok çabuk konuşur, kırırdak, yerinde duramaz, çabuk öfkelenip çabuk sakinleşir⁶⁸⁹. Oldukça öfkeli; kayığına çarpan Hacivat ile Karagöz'ü karabinası ile tehdit ederse de öfkesi çabuk yatıştır. Karşısındakine konuşma fırsatı vermez, gevezedir; bu sebeple bir kelimelik selamı bile çok uzatır. Söz söylemekten karşısındakini dinlemeye vakti kalmadığından sorularına bile yine soru şeklinde kendisi cevap verir⁶⁹⁰. Çok konuştuğundan kimi zaman susturmak için, Karagöz onun ağzını kapatmak zorunda kalır.

"Laz-Merhaba gözüm, nasılsın eyu musun, dolu musun, boş musun, nereden geliip nereye gittiğimi sormazsın.

Karagöz-Ben...

Laz-Ben düde aklıma geldü, haçan ben buraya geldüm, sen karşıma çıktın..

Karagöz-Ben sa...

Laz-Gevezelüğü birah, birer birer danışalım konuşalım (Karagöz ağzını kapar)

.....

⁶⁸⁷ Sakaoğlu, **a.g.e.**, 189 s.

⁶⁸⁸ Potur: Ağ kısmında kırmaları olan bacakları dar bir çeşit pantolon. Önden görünüş pantolon gibidir. Arka kısmı şalvar ağı gibi kırmalı, körüklüdür. Potur adını, kırma ve buruşuk anlamında pot isminden almıştır. Daha çok Ege ve Marmara bölgesinde kullanılmıştır. Bkz.Koçu, **a.g.e.**,193 s.

⁶⁸⁹ And, **a.g.e.**, 307s.

⁶⁹⁰ Sakaoğlu, **a.g.e.**, s.189.

Karagöz-(Kapayarak)Bir bıraksam onsekiz mil gidecek, nereden geliyorun?''⁶⁹¹

Karadenizli/Laz'ın tasvirlerde görülen giysi parçaları; diz kapağına kadar uzayan, arkası kırmalı, sarı entari; ayağında zıpka yahut ağsız şalvar (her ikisi de sarı renkte olur), başında bir sargı, tepesi püsküllü yahut çerkez kalpağıdır⁶⁹². Yüzyıllar boyunca Anadolu'nun Ünye'den Hopa'ya kadar uzanan Karadeniz kıyılarında erkeklerce aynı giyim giyilmiştir.16.ve 17.yüzyılda korsan ve dağ haydutu kıyafetiyken giderek bütün gemici ve dağ köylülerinin sırtında görülmüştür. Başa başlık, kara poşu veya kukuleta denilen başlık giyilmiştir. Kukuletanın iki uzun ucu sarık gibi dolanarak düğümlenmiştir. Sırtta, gömlek ve mintan üstüne''yelek'' denilen kolları uzun bir kara cepken giyilmiştir. Bu cepkenin kollarının üstü dar, altı geniştir. Bazen yenler yırtmaçlı olup kıvrılmıştır. Bacaklara ''zıpka''denilen kara bir potur giyilir. Buna laz poturu, laz donu denir. Kalçadan ayak bileğine kadar bacağa sımsıkı yapışan bu poturun ağı körüklüdür ve bele uçkur ile bağlanmıştır. Bele siyah renkli pamuklu kuşak sarılmış, kuşağın üstüne geniş bir meşin kemer bağlanmıştır. Ayaklara burnu hafifçe yukarı kalkık, yaz kış giyilen, ufak ökçeli, altı demir çivi kabaralı, bir ayakkabı olan çapula giyilmiştir⁶⁹³.

Resim 323 ve 324'de görülen tasvir örneklerinde aynı resim 325'teki genç lazda olduğu gibi zıpka⁶⁹⁴ vardır. Entari yerine iç gömlek üzeri cepken giymişlerdir. Cepkenle zıpka aynı renktedir. Osmanlı günlük yaşantısında bu iki giyim parçası aynı kumaştan yapılmıştır. Karadenizli'nin belinde hançeri bulunur, kimi zaman elinde yöresine uygun kemeçesi ile gösterilmiştir. **Karagöz'ün Âşıklığı** oyununda olduğu gibi yörelerin danslarının gösterilmesi durumunda iki Karadenizli beraber perdeye gelmektedir. Bunun haricinde Karadenizli'nin Karısı da kimi Karagöz ustalarınca kullanılmıştır. Genel giyim özellikleri haricinde renkler ve detaylar tamamen Karagözcünün isteği üzerine gerçekleşmiştir.

⁶⁹¹ Cevdet Kudret, **Karagöz**, C.2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.838.

⁶⁹² And, **a.g.e...**307 s.

⁶⁹³ Koçu **,a.g.e.,** 167 s.

⁶⁹⁴ Zıpka: Laz poturu, ağ kısmı yüksek, paçaları dar ve bileğe kadar uzundur. Şal ya da çuhadan yapılır. Dikiş yerleri kaytanla süslenir. Ordu'da erkek erkek şalvarına aba veya zıpka da denir. Üstlük ve şalvar aynı kalın kumaştan yapılır. Bkz. Koçu, **a.g.e.,** 251s.



Resim 323. Laz



Resim 324. Laz



Resim 325. Batum'lu Genç Laz



Resim 326. Danseden iki Karadenizli



Resim 327. Karadeniz Horon
(Mustafa Mutlu Tasviri)



Resim 328. Laz ve karısı



Resim 329. Kayık oyunu, Laz müşteridir

2.4.4.5.Eğimli

Eğimli çoğu kez kasap olarak perdeye gelir. Bu tasvirde genel olarak kullanılmış giysi parçaları, kırmızı potur, silahlık, tabanca, kırmızı salta ve festir⁶⁹⁵.



Resim: 330. Eğin yöresine ait fotoğraflar

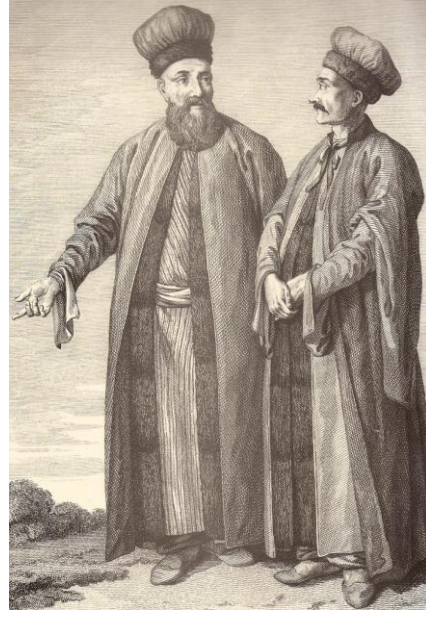
2.4.4.6.Harputlu

Adı "Hasso" olan Harputlu perdede çoğunlukla mahalle bekçisi olarak görünse de hamallık, hamal kâhyalığı ve aşçı yamaklığı da yaptığı işler arasındadır. Tasvirlerde başında keçe külahı; mavi şalvarı, çizgili entarisi, sırtında maşlah⁶⁹⁶ ile görünmektedir. Yünden kolsuz yarım cübbe giymektedir ve ayağında çiftçi çarığı ve elindeki uzun sopası ile kıyafeti tamamlanmaktadır⁶⁹⁷.

⁶⁹⁵ And, a.g.e., .307 s.

⁶⁹⁶ Maşlah: Yeldirme yerine kullanılan, kol yerine üst kemsinde yarıklar bulunan kadın ve erkek dış giyimi. Bkz: Koçu, a.g.e.,170 s.

⁶⁹⁷ Sakaoğlu, a.g.e., 193 s.



Resim 331. Harputlu Kürt(Metin And Arşivi) Resim 332. Tatarlar (Hubert gravürü-1790)

2.4.4.7.Tatar

Oyunlarda nadir görülen Tatar'ın başında kalpak ve üzerinde kürklü kaftanı vardır⁶⁹⁸. Resim 332 deki gravürde görülen Tatarların giysileri de kürk yakalı kaftan, entari, çarık ve kalpaktan oluşmaktadır.

2.4.5. Anadolu Dışından Gelenler

2.4.5.1.Rumelili

Muhacir olarak da anılmış Rumelili, pehlivan ya da arabacı olarak perdeye gelmektedir. Yakasız mintan, dizden paçaya daralan, yan dikişleri nakışlı pantolon, kuşak, boyu kısa geniş kol yenleri, göğsü işlenmiş cepken giymekte, başında çevresine çuha dolanmış külah takmaktadır⁶⁹⁹. Resim 333 ve 334 de görülen iki tip farklı Hayali'lerin elinden çıktığı halde hem duruş hep de fiziksel özellikleri bakımından birbirlerine benzemektedirler. Giyimleri de Metin And'ın tarif ettiği

⁶⁹⁸ And, a.g.e., 307 s.

⁶⁹⁹ And, a.g.e., 310 s.

biçimdedir. Tasvirler arasında görünümü değiştiren pantolon, mintanla cepkenin renk ve desenleridir. Pehlivan güreş tutacağı zaman üzerinde kısıpet ve boynunda muskası ile perdeye gelmektedir (Resim 336). Bu görünüş bugün halen devam eden geleneksel yağlı güreşlerin alışılmış pehlivan giyimidir (Resim 338).



Resim 333. Rumelili



Resim 334. Pehlivan Giyiniği
(Cevdet Kudret koleksiyonu)



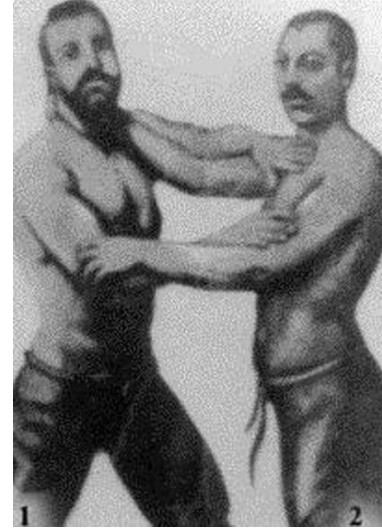
Resim 335. Muhacir
(Cevdet Kudret koleksiyonu)



Resim 336. Soyunuk Pehlivan
(Ödüllü Oyunu-C. Kudret Koleksiyonu)



Resim 337. Pehlivan-1688



Resim 338. İki pehlivan
(1890'lar)

2.4.5.2. Arnavut

Arnavut, dürüst, mert ancak sayı bilmeyecek kadar cahil olan Arnavut, beyaz fistan, kırmızı tozluk, kırmızı cepken, kırmızı yelek, beyaz çoban gömleği giymektedir. Fistan ve tozluk yerine poturla da gösterilmiştir. Orman koruyucusu iken barata⁷⁰⁰, entari (fistan), beyaz şalvar, kırmızı yemeni giymekte; belinde kama ve elinde sopa bulunmaktadır⁷⁰¹. Resim 339 ve 340 da Metin And'ın tarif ettiği giyim biçimi görülmektedir. Resim 341, 342,343 ve 345 deki tasvirlerde tozluk, cepken, fistan ve püsküllü keçe başlıkla görünen Arnavut tipi fiziksel özellik bakımından da korucu Arnavut'tan farklıdır. Korucu Arnavut'un bıyıkları daha uzun ve aşağı doğru olup, sopa tutan kolu hareket ayrı bir sopayla kontrol edilebilecek şekilde eklemli yapılmıştır. Diğer Arnavut'ta gövde sabit olup yalnızca bacaklar eklemli yapılmıştır ki onlar da gövde oynatıldıkça kendiliğinden sallanmaktadırlar.

Arnavutlara özgü olan “mori” ve “besa” kelimelerini sıklıkla kullanmaktadır. Her ne kadar “Efendim”li konuşmaya, nazik görünmeye çalışsa da dilinin kabalığı yüzünden daima gülünç durumlara düşmektedir(**Kanlı Kavak**).Çok cahildir bu sebeple o yazıcıdan hazır mektup bile istemiştir(**Yazıcı**)⁷⁰². Siyavuşgil onun bön olduğunu, Karagöz'e kolay kandığını, fakat böyle anlarda bile ciddiyetini koruduğunu söylemektedir⁷⁰³.

Meslekleri arasında, Bozacı(**Yalova Safası**), bahçıvan (**Salıncak**), kır bekçisi (**Kanlı Kavak**), seymen başı(**Tahir ile Zühre**) vardır. Bunların dışında, kimi oyunlarda, celeplik, ciğercilik, bostancılık, kaldırımcılık da yapar.

⁷⁰⁰ Barata: kırmızı renkli başlık.Bkz. Özel, **a.g.e.**, 20 s.

⁷⁰¹ And, **a.g.e.**, 309 s.

⁷⁰² Sakaoğlu, **a.g.e.**,196.

⁷⁰³ **Siyavuşgil 1941, s.182.**



Resim 339. Arnavut
(Metin And koleksiyonu)



Resim 340. Arnavut



Resim 341. Arnavut
(Orhan Kurt Tasviri)



Resim 342. Arnavut
(Mustafa Mutlu tasviri)



Resim 343. Arnavut
(Orhan Kurt tasviri)



Resim 344. Müslüman Arnavut (1790)



Resim 345. Arnavut

2.4.5.3. Arap

2.4.5.3.1. Ak Arap

Renginden dolayı değil soyundan dolayı Arap olarak adlandırılan bu tip; başında “kefiyesi” ve sırtında uzun entarisiyle perdeye gelmektedir. Ayrıca arabesk gömlek, kırmızı şalvar, belinde silahlık, başında kefiye, ayağında çarık söz konusudur⁷⁰⁴. Arap tipini başındaki kefiyesi, kalın çatık kaşları ve ucu aşağı bakan sakalından tanımak mümkündür. Tahmişçi iken baldırı ve ayakları çıplak, dizlik ve mintan ya da kısa şalvar ve yakasız kolsuz mintanla başında sargının bir ucu omuzlarına inan bir sarıkla görülmektedir, elinde tokmak bulunmaktadır (Resim 341, 343).

2.4.5.3.2. Kara Arap

Zenci Arap olarak da bilinen **Balık** ve **Kanlı Nigar** oyunlarındaki bu tipin adı Mercan Ağa'dır. Tam bir Arap harem ağası karikatürüdür, şivesi ve budalılığı ile sarayın halk fıkralarında geçen meşhur kızlarağasını hatırlatmaktadır⁷⁰⁵. Balık oyununda balık tutan Çelebi için kayığın küreklerini çekmektedir(ResimA1-2-3). Boynu kısa ve öne eğik biçimde yapılmış bu tasvir, dönemine göre fes ya da üzerine çuha sarılmış külah kullanabilmiştir. Üstünde genellikle kısa kollu cepken, kısa şalvar ve ayağında çarık bulunmaktadır. Kimi zaman tozluk kullanmış biçimde de gösterilmiştir(Resim A4).

⁷⁰⁴ And, a.g.e., .308s.

⁷⁰⁵ Siyavuşgil, a.g.e., 181 s.



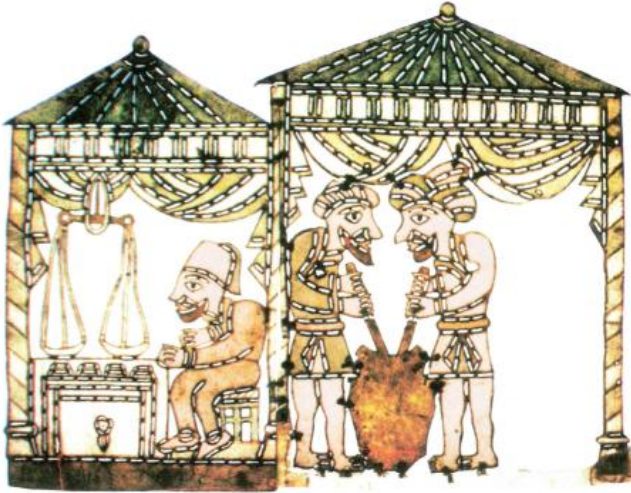
Resim 346. Arap
(S.E. Siyavuşgil koleksiyonu)



Resim 347. Arap
(1790)



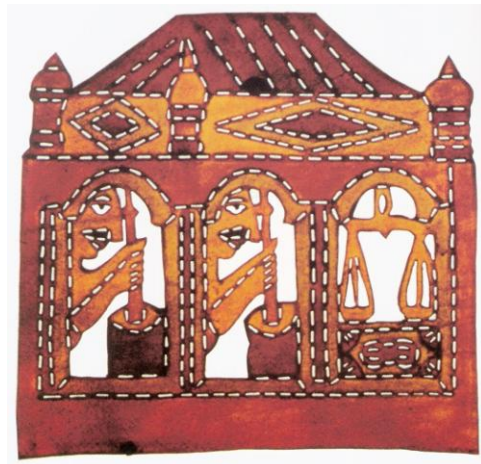
Resim 348. Tahmişçiler
(Metin And Koleksiyonu)



Resim 349. Tahmis (Göstermelik) Metin And Koleksiyonu
Tahmişçiler(Dibekçiler)



Resim 350.



Resim 351. Tahmis Göstermelik(C.Kudret Koleksiyonu)



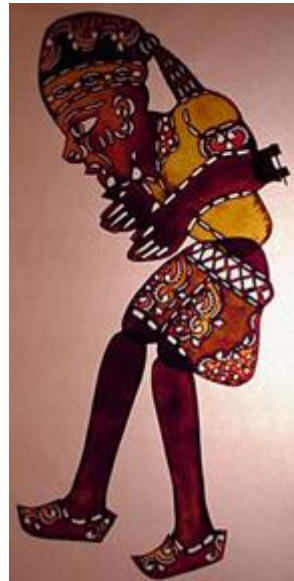
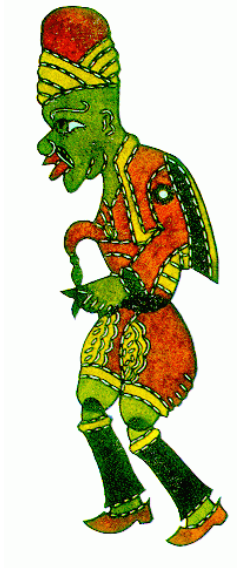
Resim 352. Balık faslından Çelebi-Mercan
(Metin And Koleksiyonu)



Resim 353. Balık avlayan Çelebi ve Mercan
(Cengiz Özek Koleksiyonu)



Resim 354. Çelebi ve Mercan (Balık Oyunu)



Resim 355. Farklı Hayali'lerin elinden çıkan Arap tasvirleri



Resim 356. Çıplak Arap-Kanlı Nigar
(C.Kudret Koleksiyonu)



Resim 357. Çıplak Arap-Kanlı Nigar
(Hayali Torun Çelebi Tasviri)

2.4.5.3.3.Arap Bacı

Halayık, uşak, lala, mama dadısı, zeytinyağlı dolma sarıcısı rollerinde perdeye gelmekte olan bacının giysi parçalarını Metin And, kırmızı ferace, beyaz başörtüsü, kırmızı pabuç olarak saymıştır⁷⁰⁶. ResimB1de görülen Arap Bacı kırmızı mavi çizgili bir çarşaf giymekte, elinde şemsiye ve yelpaze tutmaktadır. Resimdeki tasvir belden eklemlidir, gövdenin üst yarısına takılan sopanın idaresiyle yürüme etkisi elde edilmektedir.



Resim 358. Arap Bacı



Resim 359. Arap Halayık
(Metin And arşivi)



Resim 360. Uşak Arap
Hayali Torun Çelebi Tasviri

⁷⁰⁶ And, a.g.e., 308 s.

2.4.5.3.4.Arap Uşak

Oyunlarda küçük rollere çıkan bu tip daha çok ayak işlerinde kullanılmaktadır⁷⁰⁷. Üzerinde; siyah elbise, şalvar, salta, kırmızı kuşak, kırmızı yemeni, kırmızı mavi püsküllü fes bulunur⁷⁰⁸. Resim1 de görülen tasvir 19. yüzyıl modasına uygun Avrupalı bir giyim içinde görülmektedir, lacivert takım giymekte, fes ve kırmızı kravat takmaktadır.

2.4.5.3.5.Âşık Arap

Yalnızca Şairlik oyununda Karagöz ile atışmaya çıkan son şair olarak perdeye gelen bu tip elinde kabak denilen bir çalgı tutmaktadır. Ayağında çarık, kısa, işlemeli şalvar ve üstünde, yakasız, mintan üzerine kısa kollu bir cepken bulunmaktadır. Tasvir tek sopayla oynatılır, belden ve dizlerden eklemli olarak yapılmıştır.



Resim 361. Aşık Arap



Resim 362. Aşık Arap
(Mustafa Mutlu Tasviri)



Resim 363. Kabak çalan Arap
(Metin And arşivi)

⁷⁰⁷ Sakaoğlu, a.g.e., 193-194 s.

⁷⁰⁸ And, a.g.e., 308 s.

2.4.5.3.6.Susamcı Arap

Arap, bazen özel bir kıyafetle susam satıcılığı yapar. İstanbul'da pek sevilen, başka yerlerde de imal edilen susam helvasını satmak yalnız buna mahsustur⁷⁰⁹. Susam satıcısı, çarşaf, başında bağlı beyaz bez, belinde beyaz kuşak, başında susam helvası sepeti, sepetin üzerinde beyaz örtü, kolunda sepetle, iki yana sallanarak yürüyerek tasvir edilmiştir⁷¹⁰.

2.4.5.4.Acem

İran'dan ya da Azerbaycan'dan gelen varlıklı bir tiptir. Karagöz oyunlarındaki eskiliği de Osmanlı-Safevi çekişmelerine kadar dayandırılır⁷¹¹. Eliaçık, gönlü yüce, mübalağacı ve şiire düşkündür. Adı Cabbar Ağa, Gaffar Ağa, Mirza Sarfinazoğlu, Baba Nukud, Hüseyin Kehvari Tebrizi, Antikacı Mirza ya da Ali Ekber Ağa olur. Ya halı tüccarı, ya tömbekici, keten helvacı, tefeci ya da antikacıdır. Kendisinin derdini dağıtmak için çok gezdiğini, çok yerler dolaştığını söyler, hep eğlence, dalkavuk arar. Çok atar ve abartır⁷¹². Metin And, Acem tipinin giyimini bir pantolon, beyaz mintan, boyu diz kapağına kadar bir şal entari, belinde beyaz kuşak, başında Acem papağı, üstünde de lacivert ya da siyah cübbe⁷¹³ şeklinde tarif etmiştir. İran'dan gelen zengin bir halı tüccarı, bazen de tefeci olarak gösterilen Acem; atlı ya da yaya, başında Acem papağı ile gösterildiğinde tasvirlerin elinde elma da bulunmaktadır⁷¹⁴(Resim366). Ancak diğer tiplerde olduğu gibi Acem de döneme, yaşına ve Hayali'nin tercihlerine göre şekillenmiştir. Acem genç ise bıyıksız ve sakalsızdır(Resim367-369), genç değilse genellikle bıyıklı olarak gösterilmiştir(Resim 364-365-366). Çoğunlukla elinde nargile ile perdeye gelmektedir(Resim 367-368-369). Nargile kimi tasvirlerde giyim özelliği yerine ayırıcı bir özellik teşkil edebilmektedir; öyle ki Resim 369'daki genç Acem at üzerinde de elinde nargile tutmaktadır. Metin And'ın da belirttiği gibi, başındaki

⁷⁰⁹ Sakaoğlu, **a.g.e.**, 193-194 s.

⁷¹⁰ And, **a.g.e.**, .308 s.

⁷¹¹ Sakaoğlu, **a.g.e.**, 194 s.

⁷¹² And, **a.g.e.**, 309 s.

⁷¹³ **y.a.g.e.**, .309 s.

⁷¹⁴ Siyavuşgil, **a.g.e.**, 179 s.

Acem papağı onun ayırt edici özelliğidir, ancak başında sarık, külah ya da tepelikle de görülmektedir. Acem tipinin eklem yerleriyle ilgili kesin bir kural bulunmamaktadır. Tasvir belden ya da boyundan eklemli biçimde uygulanabilmektedir. Atlı tasvirlerde, atın yürüme hareketini verebilecek biçimde ya Acem'in belinden ya da hem belinden hem boynundan eklemli biçimde yapılmıştır.



Resim 364. Tefli Acem
(Kültür Bakanlığı koleksiyonu)



Resim 365. Acem



Resim 366. Acem
(Metin And Koleksiyonu)



Resim 367. Genç Acem
(S.E.Siyavuşgil Koleksiyonu)



Resim 368. Acem
(Mustafa Mutlu Koleksiyonu)



Resim 369. At üzerinde genç Acem
(Cevdet Kudret Koleksiyonu)



Resim 370. Atlı Acem-**Bahçe** (Metin And Arşivi)

2.4.5.5. Çingene

Osmanlı tasvirlerinde, erkek çingene ayağına siyah potur, kopçalı siyah kuşak, siyah salta giymiş, fes, üzerinde kocaman sarık takmış, elinde çubuk ile görülmüştür. Kadın Çingenelerin giyimi ise mavi bir yeldirme, başında örtü, elinde çiçek sepeti, başörtüsü üzerinde çiçeklerden oluşmuştur. Kimi oyunlarda Çingeneler eşek veya maymunla perdeye gelmişlerdir⁷¹⁵. Resim 2de görülen Çingene kadın fotoğrafı Metin And'ın tasvirde anlattığı giyim biçiminin gerçeğe ne kadar yakın olduğunu göstermektedir. Resim 1de görülen Roman şarkıcı bugüne ait bir örnektir. Bugünün erkek Çingene kılık kıyafetine uydurulmuş görünüşü, üzerinde renkli bir takım elbise ve fötr şapka bulunmaktadır. Her sese oynamaya hazır mizaçlarına uygun olarak boyun, bacak, diz ve dirseklerde eklemli olarak yapılmış hareketli bir tasvirdir.

⁷¹⁵ And, a.g.e., ..310 s.



Resim 371. Roman Şarkıcı



Resim 372. Çingene kadını
(Max Fruchtermann-Mert Sandalcı Arşivi)



Resim373.Frenk Resim374.Frenk
(İ.H.Özemek Tasviri)



Resim375.Sarhoş Frenk Resim 376. Frenk
(Cengiz Özek Kol.) (S.E.Siyavuşgil Kol.)

2.4.5.6. Rum/Frenk

Ahmet Rasim, Karagözcülerin Frenk-Rum'a "Balama" dediklerini kaydetmektedir. Çingene dilinden gelme "Balama" daha çok Rum, bazen de **Tımarhane** oyunundaki İtalyan Doktor gibi Tatlısu Frenği olarak görülür. Siyavuşgil'e göre bazı oyunlarda Frenk olarak perdeye çıkan tip daha sonra Rum

hüviyetiyle devam etmektedir⁷¹⁶.Çoğu kez *buon giorno, come state* gibi İtalyanca, kimi de *kalispera* gibi Rumca sözleri konuşmasına katmaktadır. Rum çoğu kez doktor(**Kayık, Tımarhane**), eczacı, meyhaneci(**Meyhane**), terzi(**Ağalık**), ya da tacir(**Yazıcı, Aşçı**) olur. Giriş ve açkı dansı polka gibi danslardır, ya da hora teper. Adı çoğu kez Nikolaki, Apostol, Gerkidis, Hırstaki Efendi, Niko, Kiryako olmaktadır⁷¹⁷. Çoğu kez doktor(**Kayık, Tımarhane**), eczacı, meyhaneci(**Meyhane**), terzi(**Ağalık**), ya da tacir(**Yazıcı, Aşçı**) olarak perdeye gelen ve konuşmasına yabancı sözcükler katan bu tip; arkası yırtmaçlı, alacalı renklerde parçalardan Frenk paltosu, ya da frak, kolalı büyük yaka, uzun kırmızı bir boyunbağı, fazla uzun bir silindir şapka, ayağında uzun burunlu bir iskarpin, üstünde beyaz tozluk, ince damalı kısa paçalı pantolon ve önü açık beyaz yelek giymekte elinde ince baston taşımaktadır⁷¹⁸. Siyavuşgil'in tarifine göre ise, Frenk tasvirleri, farklı kıyafetlerle yapılabilmekte; bazen şekli bozulmuş bir silindir şapka ve kırmızı bir papyon ve elinde bir bukette şişe bulunabilmekte; bazen de redingot ve melon şapka ile görülebilmektedir⁷¹⁹. Resim2 ve 4te Metin And'ın tarifine uygun giyim özelliği taşıyan iki tasvir görülmektedir. Resim1deki tasvir sakalı, kısa ceket ve duruşuyla, Resim3 de giysisinin parlak renkleri ve yine kısa ceketle farklılık göstermektedir. Frenk tipinde değişmeyen aksesuar olan baston Resim4te yerini içki şişesine bırakmıştır nitekim söz konusu Frenk sarhoştur bu sebeple komik öge ortaya çıktığından kıyafetindeki renkler bu komikliği desteklemek adına canlı tercih edilmiştir denilebilir. Fiziksel özellik bakımından sivri burunludur, yüzünde memnuniyetsiz bir ifade taşımaktadır. Bastonunu genellikle bir kolunun altına almış duruşu, züppe ve yaltaklanıcı tavrını destekler niteliktedir.

2.4.5.7.Ermeni

Ermenilerin müziğe olan ilgilerine istinaden çoğunlukla perdeye elinde utla gelir. Müzik, şiir gibi güzel sanatlardan hoşlanmakta, soylu, güngörmüş, başkalarını küçümseyen bir tavır takınmaktadır. Adı çoğunluk Onnik veya Udi San Onnik olarak

⁷¹⁶ Sakaoğlu, **a.g.e.**, 200s.

⁷¹⁷ And, **a.g.e.**, 312 s.

⁷¹⁸ **y.a.g.e.**, 312 s.

⁷¹⁹ Siyavuşgil, **a.g.e.**, 184 s.

geçmektedir. Konuşmasında "he", "ahbar", "şıp deyi", "maytap etmek", "cenabınız", "kıyak", "zo" gibi sözcükleri sıklıkla kullanmaktadır. Kuyumculuk, lağımcılık, tuhafiyecilik gibi mesleklerle perdeye gelmektedir⁷²⁰.

İlk oyunlarda, zengin konaklarında vekil- harç yardımcısı olarak çalışan bir Ayvaz olarak tasvir edilmiş bu tip, Vanlı Ermeni şivesiyle konuşurulmuş; "Serkis", "Vartan" ve "Ohannes Ağa" olarak da anılmıştır. Görevi, konağın günlük ihtiyaçlarını çarşıdan almaktır. Bu sebeple tasvirlerinde kolunda sepetle(Resim3), arkasında zembille görülmektedir⁷²¹. Ermenilerin müziğe olan ilgisine dayanarak çoğunlukla ud ile perdeye gelen Ermeni, siyah cübbe, kalıpsız fes, pantolon giymekte, elinde sapı kırık bir şemsiye veya siyah kılıf içinde bir ud ile görülmektedir⁷²². Metin And'ın anlattığı giyiniş biçimi Resim 4te görülen gravürdeki Ermeniler'in giyinişi ile örtüşmektedir. Ancak diğer Resimlerde görülen tasvirlerde Osmanlı günlük giyimine uygun bir giyiniş görülmektedir. Şalvar üstü, yakasız mintan üzerine giyilmiş cepken, ayaklarda çarık, başta da fes üzerine sarılmış çuha görülmektedir. Resim 5teki Ayvaz Serkis kısa kollu cepken ile ayağına çizme giymiş olarak çizilmiş ve bu tip için ağırlıklı renk çoğu tasvir için kırmızı olmuştur. Yüz ifadesi köylü saflığının altını çizer biçimdedir, göz çizgileri ve bıyıklar aşağı doğru kıvrımlıdır. Tasvir belden eklemli biçimde uygulanmıştır.



Resim 377. Ayvaz
(C.Kudret Koleksiyonu)



Resim 378. Vanlı Ayvaz
(Mustafa Mutlu Tasviri)

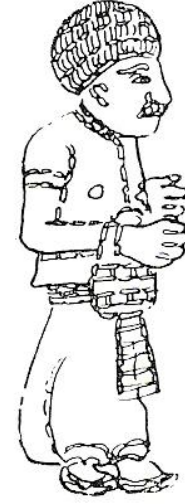


Resim 379. Ayvaz
(S.E.Siyavuşgil Koleksiyonu)

⁷²⁰ And, a.g.e., 311 s.

⁷²¹ Sakaoğlu, a.g.e., 199 s.

⁷²² And, a.g.e., 312 s.



Resim 380. Osmanlı İmparatorluğunda Ermeniler-1882 Resim 381. Ayvaz Serkis

2.4.5.8.Yahudi

Hayal perdesinin sık görülen gayrimüslim tiplerinden olan Yahudi; önceleri *Usta Zaharya* olarak çift sakallı; başında da cemaatin sembolü olan mor takiyesi ile tasvir edilmiştir. Ancak zamanla değişikliğe uğramış ve sonunda eskici şeklinde karar kılınmıştır. Buna rağmen bu değişiklik Yahudi tipinin karakterini etkilememiş ve Karagözcüler onu belirli bir şekilde canlandırmaya devam etmişlerdir⁷²³. Yahudi tipi genellikle, siyah şal, basma entari, belinde kuşak, siyah cübbe, başında kaveza veya şalla örtülü hafif sarık, omzunda bir çuval, cübbesinin bir eteği elinde bulunup, ayağında çedik pabuç ile görülmektedir. Kimi zaman gözlük takmaktadır⁷²⁴.

Yahudi tipinin görsel olarak en ayırt edici özelliği çift sakalıdır; cemaati sembolize eden mor takiyesi(Resim382-383) bile kimi tasvirlerde farklı gösterilmiş(Resim 384-385-386), ancak sakal biçimi hep aynı şekilde kullanılmıştır. Giyim kuşam olarak çalgıcı olsun ya da eskici kimi zaman cüppe ve şalvar, kimi zamansa salta ve dizlik ile görülmektedir. Kıyafetlerdeki renk ve desenler tasviri yapan Karagöz ustasına göre farklılık göstermiştir. Yahudi tasviri genellikle asık yüzlü olarak resmedilmiş; çoğunlukla belden eklemli olarak yapılmıştır. Salta ve dizlik giyer biçimde gösterilmiş tasvirlerde dizlerde de eklem uygulanmıştır. Resim

⁷²³ Siyavuşgil, a.ge. 185 s.

⁷²⁴ And, a.g.e., 311 s.

387 ve 388'de **Kanlı Nigar** oyunundan çıplak Yahudi tasvirleri üzerinde iç donu ile görülmektedir. Bu görünümler dönemdeki farklı erkek iç giyim özelliği ve renklerini taşımaktadır.



Resim 382. Yahudi



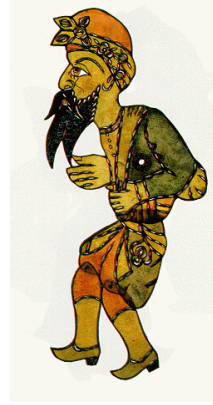
Resim 383. Tefli Yahudi



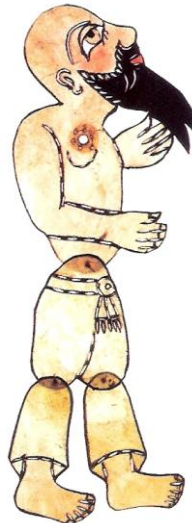
Resim 384. Eskici Yahudi



Resim 385. Eskici Yahudi tasvirleri



Resim 386. Eskici Yahudi
(C.Kudret Koleksiyonu)



Resim 387. Çıplak Yahudi-Kanlı Nigar
(C.Kudret Koleksiyonu)



Resim 388. Çıplak
(Hayali Torun Çelebi Tasviri)



Resim 389. Eskici Yahudi
(S.E.Siyavuşgil Koleksiyonu)



Resim 390. Tefli Yahudi
(S.E.Siyavuşgil Koleksiyonu)



Resim 391. Eskici Yahudi
(Hayali Torun Çelebi Tasviri)



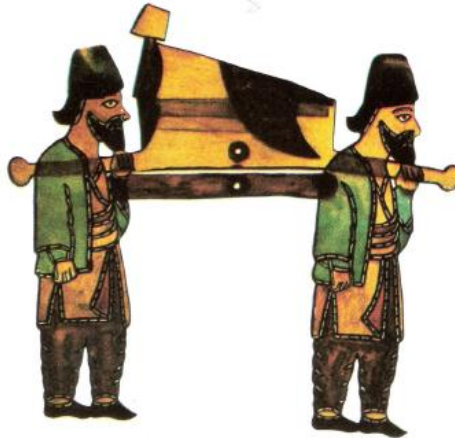
Resim 392. Haham
(Orhan Kurt Tasviri)



Resim 392. Haham
(Metin And Koleksiyonu)



Resim 393. Haham



Resim 394. Yahudi cenazesi-Salıncak oyunu
(Hamburgisches Museum Für Völkerkunde)

2.4.6.Kusurlu ve Ruhsal Hastalar

2.4.6.1.Deliler

Çoğu kez başında önü yırtık, kulaklarına kadar geçmiş soluk fes vardır, on onbeş parçadan meydana gelmiş donunun uçurları ensesinden bağlanmıştır, ayağının birinde takunya, ötekinde eski terlik bulunur. Ucuna ip bağlı bir araba sürükler. Kimi, bir elinde bir Karagöz, öteki elinde bir Hacivat taşır⁷²⁵. Metin And'ın tarif ettiği bu tasvirlerin haricinde dizlik ve salta giymiş(Resim 396) ya da dizlik ve mintan giymiş(Resim 395) biçimde de görülmektedir. Ayağında takunya da bulunabilen Deli, fiziksel özellik olarak da ruhundaki çarpıklığı taşımaktadır, sakalı vardır ve tekin olmayan bir yüz ifadesi ile resmedilmiştir. Tımarhane oyununda görülen bu tipin yanında Tımarhane'de Karagöz de deli olarak görülmektedir. Deli olarak Karagöz yırtık ve yamalı esvap giymekte ve başında da tuhaf bir başlık takmaktadır.



Resim 395. Anahtarlı Deli

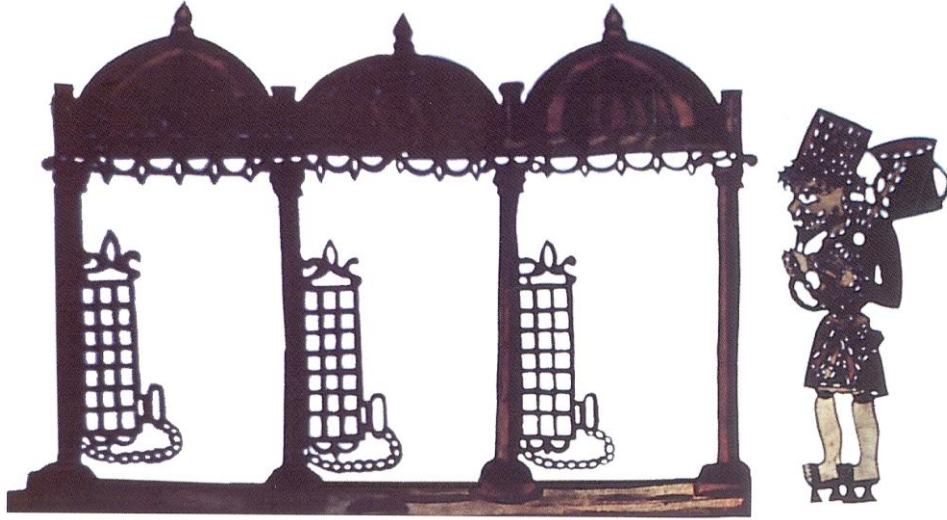


Resim 396. Tımarhane Delisi

⁷²⁵ y.a.g.e., 312 s.



Resim 397. Timarhane-Göstermelik
(C.Kudret Koleksiyonu)



Resim 398. Boş Timarhane-Göstermelik



Resim 399. Karagöz (deli), zır deli, zızzır deli ve ziyaretçiler (Timarhane)

2.4.6.2. Kekeme ve Hımhım

Fiziki sakatlardan sayılan Kekeme, Hımhım'da olduğu gibi, zennenin oynaşlarından biridir. Hımhım da kekeme gibi konuşmaktadır⁷²⁶. Konuşma özellikleri ile öne çıkan bu iki tip giyim ve fiziki özellikleri ile geleneksel günlük giyim özelliğinin dışında ayırıcı bir görünüm sergilememektedirler. Yalnızca kekemenin yok denecek kadar küçük ağzı ile konuşma bozukluğuna işaret ettiği düşünülebilir.



Resim 400. Kekeme ve Hımhım



Resim 401. Sağır Zenne

2.4.6.3. Sağır

Büyük Evlenme oyunundaki ebe sağırdır ve duyduklarını yakıştıranlar anlar, böylece Karagöz oyununa ayak uydurmuş olur. Karagöz'ün "*Bir kadın var doğuracak*" cümlesini "*Kaç avrat var boğulacak*"⁷²⁷ Bu oyunda sağır olması sebebiyle komik öge oluşturan Ebe de bir zennedir bu sebeple çarşaf giyen, yaşlı bir zenne olarak düşünülebilir. Tek bir oyunda görülen bu tipe ait bir tasvir bulunamamakla birlikte Resim 401 deki zenne bu tip için örnek olabilmektedir.

⁷²⁶ Sakaoğlu, a.g.e., 202 s.

⁷²⁷ Kudret, 2004,a.g.e., 259 s.

2.4.6.4. Kambur

Ters Evlenme oyununda, şarkı söyleyerek Karagöz'ün evine gelenler arasında mahallelilerden *Kambur Memed* olarak perdeye gelmektedir. Resim 402'de soldan üçüncü, Resim 403'te soldan birinci tip Kambur Memed'tir⁷²⁸. Genel olarak mahalleli diğer tiplerin yarısı büyüklüğünde gösterilmektedir. Her biri birbirine bağlı bu dört tip tek bir sopayla hareket ettirilir ancak hepsinin dizleri eklemlidir.



Resim 402. Mahalleli-Ters Evlenme
(Cengiz Özkol Koleksiyonu)



Resim 403. Mahalleli
(Mustafa Mutlu Tasviri)

2.4.6.5. Kötürüm

Ağalık oyununda kötürüm bir Ak Arap dilencidir. Karagöz'e eli ve ayağının olmadığını söylemektedir. Yalnızca bu oyunda görülen bu tip Ak Arap olduğu üzere daha önce Ak Arap tipinde tarif edilen giyim özelliğini göstermektedir⁷²⁹.

2.4.6.6. Esrarkeş

Kendisinden daha çok, merak sebebiyle Karagöz'ün de esrar çekmesiyle tanınır. **Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması** oyununda yer alan bu tip aslında

⁷²⁸ Sakaoğlu, a.g.e., 203 s.

⁷²⁹ y.a.g.e., 203 s.

Tiryaki diye bilinen tiptir ve hem fizik hem de giysi özellikleriyle onun aynıdır. Elinde nargile yerine afyon çubuğu ile stilize edilmiştir.

2.4.7. Kabadayılar ve Sarhoşlar

2.4.7.1. Tuzsuz Deli Bekir

Oyunlarda kabadayı, her an dövüşe hazır ve kimi zaman da oyun sonunda düzeni sağlayıcı bir tip olarak ortaya çıkan ve herkese meydan okuyan Tuzsuz, elinde şarap şişesi, belinde saldırması, gözleri dönük, kavuğu eğik olarak tasvir edilmiştir⁷³⁰. Elindeki şarap şişesi Tuzsuz Deli Bekir'in tasvirini ayırıcı kılan temel aksesuardır. Üzerinde mintan üzeri cepken, potur, çedik pabuç ya da çarık kimi zaman da tozluk(Resim407-408-409-410) ile görülmektedir. Başında ucu püsküllü sarık(Resim404-407-408) ya da üzerine çuha sarılmış fes bulunmaktadır. Dövüşe hazır bir tip olan Tuzsuz'un tasvirinde çoğu zaman saldırma denilen uzun, kılıç benzeri bıçak elinde görülmektedir, nadir olarak belinde gösterilen bu saldırma bazı tasvirlerde eli saldırmanın kabzasında belinden çekmeye hazırmış(Resim404) gibi resmedilmiştir. Kimi tasvirlerde saldırma yerine elinde silahla(Resim406) da görülen Tuzsuz'un, pala bıyıklı, bıçkın bir ifade taşıyan yüzü ve duruşu vardır. Tasvir belden ve dizlerden eklemlerle uygulanmıştır.

16. yüzyıl sonlarında Yeniçerilerin İstanbul sokaklarında zorbalığa başladığı sıralarda Tuzsuz'un gerçek bir kişi olarak oyuna katıldığı düşüncesi Resim 415'de Suat Veral'ın soldaki tasvirinin başlığı yeniçeri borklerini andırmaktadır. Bu biçimsel benzerlik, tuzsuz tipinin kökenini İstanbul'da zorbalık yapan yeniçerilere bağlayan düşünce⁷³¹ ile örtüşmektedir.

⁷³⁰ y.a.g.e., 180 s.

⁷³¹ Kudret, 2000, a.g.e., 23 s.



Resim 404. Tuzsuz Deli Bekir
(Mustafa Mutlu Tasviri)



Resim 405. Çıplak Matiz-Kanlı Nigar
(Cevdet Kudret Koleksiyonu)



Resim 406. Tuzsuz Deli Bekir



Resim 407. Tuzsuz Deli Bekir
(İsmail Hakkı Özemek Tasviri)



Resim 408. Tuzsuz
(C.Kudret Koleksiyonu)



Resim 409. İki Tuzsuz Deği Bekir
S.E.Siyavuşgil Koleksiyonu



Resim 410. Tuzsuz Deli Bekir
Cevdet Kudret Koleksiyonu



Resim 411. Haydut



Resim 412. Haydut Gravür

2.4.7.2. Külhanbeyi

Kendine göre tavırları olan Külhanbeyi oyundaki kabadayılardandır. Çoğu kez tulumbacı olarak oyunlarda yer alan bu tip fesini yana eğer biçimde resmedilmiştir. Külhanbeyi tipi oyunda diğer kabadayılarla hep aynı görevi yapmakta, aynı geleneği sürdürmektedir⁷³². Tasvirin giyim özellikleri de bu bakımdan diğer kabadayıları andırmaktadır. Başında bıçkınvari yazma yemeni sarılmış fes, boynunda muska takmakta; arkası yumurta ökçeli, fortları basık iskarpin, belde, kasıklarının üzerinde dökme sarılmış Trablus ipek kuşak, yakası iliklenmemiş, göğsü açık, kolları dirsek ile bilek arasında içeri kıvrılmış, mavi renkte ipekli Frenk gömleği, paçaları kıvrık pantolon, omzunda mor kadifeden ceket giymekte ve elinde otuzüçlük tespah tutmaktadır⁷³³.

2.4.7.3. Matiz

Görünüşü korku, yıldı verici olsa da pek önemsenmeyen bu tip, sarık, fes, cepken, potur, sırmalı tozluk giymektedir. *Matiz*, Çingenece sarhoş anlamına gelen *matto'dan* gelmektedir. Kimi oyunlarda zeybeklerden ya da efelerden baskın çıkan⁷³⁴

⁷³² Kudret, **a.g.e.**, 23 s.

⁷³³ And, **a.g.e.**, 313 s.

⁷³⁴ And, **a.g.e.**, 312 s.

bu tipin öldürme üzerine fikirleri Tuzsuz'a benzemektedir⁷³⁵. Genel kişilik özellikleri bakımından olduğu kadar görünüşü ile de Tuzsuz'a benzemektedir. Resim 1 ve 2de görülen tasvirlerde bıyıkları yukarı doğrudur, Tuzsuz'da olduğu gibi belinde saldırma ve elinde şarap şişesi ile görülmektedir. Resim 3deki Matiz'in başındaki festen 19. Yüzyıla ait bir tasvir biçimi olduğu anlaşılmaktadır. Belindeki saldırma yerine elinde silah taşımaktadır.



Resim 413. Tuzsuz Deli Bekir
Hayali Torun Çelebi Tasviri

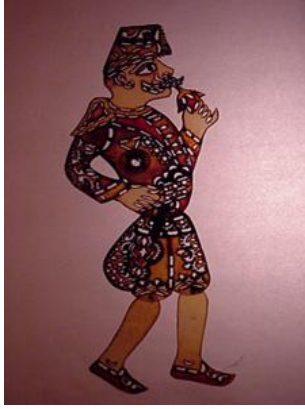


Resim 414. Tuzsuz Deli Bekir-Kanlı Nigar
Hayali Torun Çelebi Tasviri



Resim 415. Suat Veral'in kabadayı tasvirleri

⁷³⁵ Sakaoğlu, a.g.e., 181 s.



Resim 416. Külhan Tulumbacı



Resim 417. Matiz
(Metin And Arşivi)



Resim 418. Matiz



Resim 419. Matiz



Resim 420. Matiz
(Metin And Arşivi)



Resim 421. Zeybek-1882



Resim 422. Zeybek
(C.Kudret Arşivi)



Resim 423. Efe
(Mustafa Mutlu Tasviri)

2.4.7.4. Efe/Zeybek

Heybetli görünüşüyle kabadayılar arasında yer alan bu tip, Ege yöresine özgü giyim kuşam özelliklerini taşımaktadır. Kısa topuz şalvar, yün örme tozluk, kırmızı yemeni, belde Trablus kuşak, uzun bir bıçak, başta yüksek fes, üzerinde Trablus işi sarık sarılıdır; sırtta bir cübbe, omuzda tüfek vardır⁷³⁶. Resim421'deki Zeybek gravürünün hem giyiniş hem de duruş açısından tasvirin gerçeği nasıl yansıttığını göstermektedir.

Zeybek kıyafetleri işlemlerine göre; Aydın işi, Ödemiş işi, Denizli(Tavas) işi, Muğla işi olarak sıralanmaktadır. Dizlik, çapraz, düğmeli camedan, şal kuşak, kolan kuşak, oyalı başlık, silahlık, gömlek ve işlik tüm yörelerin ortak kıyafetleridir. Sadece Ödemiş ve Aydın işi kıyafetlerde cepken de kullanılmıştır. Zeybekler “kabalak” adı verilen bir tür fes giymişlerdir. Fesin altına “terlik” denilen bir takke giyilmiş, kabalağın etrafına ise kenarlarından püsküller sarkan Poşu sarılmıştır. Fesin yasaklanmasından sonra Cumhuriyet döneminde Efe ve Zeybekler fesin etrafına poşu yerine rengarenk çiçek bahçesini andıran, Türk kadınının el emeği, göz nuru olan ve duygularını yansıtan kenarı oyalı yazmalar sarmaya başlamışlardır. Efe ve Zeybekler üstlerine bürümcükten yapılmı yakasız, kol ve boyun kenarları iğne oyası işlemeli *içlik* denilen bir gömlek giymişlerdir. Oldukça uzun olan bu içlik poturun içine sokulmuş, üzerine *zıbin* veya *mintan* denilen, kırmızı veya mor üzerine beyaz çizgili olan ipek dokumadan bir gömlek giyilmiştir. Boyu beldeki kuşağa kadar olan bu gömleğin yakası Efe'ler tarafından daima açık bırakılmıştır⁷³⁷. Zeybek tasvirlerde biçimsel olarak giyim gerçeğin aynısı alınarak uygulanmıştır ancak renkler ve giysiler üzerindeki desenler o tasviri yapan Hayali'nin kişisel tercihi sonucu belirlenmiştir.

⁷³⁶ And, a.g.e., 313 s.

⁷³⁷ Yener Altuntaş, Yüksel Şahin, Mücella Kahveci, **Aydın İli Halk Oyunları Kıyafetleri ve Teknik Çizimleri**, Kültür Bakanlığı H.K.A.G.M., Ankara,1995, 15 s.



Resim 424. Efe
(Cengiz Özek Koleksiyonu)



Resim 425. Zeybek
(Metin And Arşivi)



Resim 426. Kayık gezintisi (Arkada bir curcunabaz)
(Metin And Arşivi)

2.4.8. Eğlendirici Tipler

2.4.8.1. Kavuklu

Orta oyunumuzun başoyuncularından biri olan Kavuklu, bu tipten sonra sayacağımız tiplerin çoğunda olduğu gibi, Sunnet oyununda rol alır. Sunnet olacak çocukları eğlendirmek amacıyla çeşitli sanatkarlar sıra ile çocukların karşısına çıkarlar. Bunlar arasında alışılmış ikili Pişekar ile Kavuklu, Karagöz ve Hacivat'ın küçük şekilleri, Kuklacı, Hokkabaz, Hayali, Köçekler vardır. Burada Kayuklu ile

Pişekir, tıpkı bir Karagöz söyleşmesinde olduğu gibi, çoğu yanlış anlamaya dayalı konuşmalarıyla seyircilerini eğlendirirler⁷³⁸.

2.4.8.2. Pişekar

Orta oyunumuzun başoyuncularından biri olan Pişekar da Kavuklu gibi Sünnet oyununda görülür. Bu oyundaki rolü, yukarıda da dediğimiz gibi Kavuklu ile çene yarıştırmaktır.

2.4.8.3. Küçük Hacivat

Sünnet oyununda, çocukları eğlendirmek için küçük bir perde kurulur. Böylece perde içinde perde olur ve Hacivat ile Karagöz'ün küçültülmüş şekilleri görülür. Onlar burada, dağarcığın en iyi gelgeç söyleşmelerinden birini ortaya koyarlar.

2.4.8.4. Küçük Karagöz

Küçük Hacivat'ta olduğu gibi Sünnet oyununun perdesine kurulan ikinci ye küçük bir perdede görülür. Rolü de, büyüklerinde olduğu gibi küçük Hacivat ile çene yarıştırmaktır. Doğrudan gelgeç söyleşmesiyle perdeye indirildiği için bunun herhangi bir türküsü yoktur⁷³⁹.

2.4.8.5. Hayali

Sünnet oyununda çocukların eğlendirilmesi için çağrılanlardan biri de hayalidir. Önce; günü ve saati kararlaştırılarak pazarlık edilir; günü gelince de hayali gelir ye kurduğu küçük perdeye Hacivat ile Karagöz'ü indirerek hazır bulunanları eğlendirir⁷⁴⁰.

⁷³⁸ Sakaoğlu, a.g.e., 203 s.

⁷³⁹ y.a.g.e., 204 s.

⁷⁴⁰ y.a.g.e., 204 s.

2.4.8.6. Yardak

Bu da Sünnet oyununda görülür. Sünnet çocuğu kıyafetindeki Karagöz yatağa yatırılırken hokkabaz oynamaya, yardak da def çalmaya başlar. Bu hokkabazın yardağı olup hayalinin yardağıyla bir ilgisi yoktur. Ayrıca, Salıncak oyununda da birden fazla yardak vardır. Ancak bunlar Sünnet oyunundaki gibi konuşmaya katılmazlar, sadece iki yerde türkü söyledikleri görülür. Konuşma ise Zenne veya Çelebi ile Karagöz arasında devam eder. Onları Hamam oyununda da benzer şekilde görürüz.⁷⁴¹

2.4.8.7. Hokkabaz

Bu da Sünnet oyununda görülür. Sayıları belirtilmemiştir. Yafes'in oğlu olarak bilinenin asıl hokkabaz olacağı düşünülebilir. Kendisi oynarken yardağı tef çalar; daha sonra karşılıklı konuşmaya başlarlar.⁷⁴²

2.4.8.8. Curcunabaz

Sivri külahlı ve gülünç kıyafetli, bazen de maskeli olan bu oyuncuların danslarına curcuna denilmektedir. **Sünnet** oyununda sadece adı geçen eğlendiricilerdendir. **Ağalık** oyununda curcunabazlar sadece oynayıp çekilmektedir⁷⁴³. Dizlik salta ve külâh ile görülen curcunabaz, Levni minyatüründeki curcunabazlar ile giyim açısından büyük benzerlik göstermektedir. Resim...deki Curcunabaz kayık tasvirine bağlı olsa da tamamen sabit değildir, belden eklemli yapılmış gövdesi sayesinde üst bedene takılabilen sopayla dans ediyor gibi hareket ettirilebilmektedir.

2.4.8.9. Canbazlar

⁷⁴¹ y.a.g.e., 205 s.

⁷⁴² y.a.g.e., 205 s.

⁷⁴³ y.a.g.e., 205 s.

Canbazlar oyununda görülen bu tip Osmanlı şenliklerinde gösteri yapan canbazlardandır. Oyunda I. Canbaz, II. Canbaz, Canbaz Çocuk ve Canbazbaşı olmak üzere pek çok oyuncu vardır. Canbazlar şenliklerde de Karagöz oyununda da sözlerle ve komik hareketlerle değil, canlarını ortaya koyarak insanları güldürmeyi, eğlendirmeyi amaçlayan oyunculardır. Bütün canbazlar (I ve II. Canbaz, Canbaz Çocuk) gösterilerini yapıp gittikten sonra Canbazbaşı'yla birlikte ipe çıkarlar⁷⁴⁴.

2.4.8.10. Çalgıcı Kızlar

Hamam oyununda görünürler. Ana kadın tarafından karşılanıp hamama neşe getirdikleri söylenir. Birkaç kişi olarak perdeye gelmektedirler. **Bahçe** oyunundaki Kolbaşı, Oyuncubaşı, Acemi Kız gibi oyuncularını da buraya alınabilir. Bahçeye giren oyuncular bahçivani çağırmak için sırayla ve makamla birer türkü söylemektedirler⁷⁴⁵. Bu tipleri de Zenne başlığı altındaki Osmanlı kadın giyim özellikleri içinde görmek mümkündür, onları ayırıcı kılan özellikleri ellerindeki müzik aletleridir. Tasvirler, eklemsiz ve sabit ya da belden eklemli olarak tek sopa ile oynatılabilecek biçimde yapılmaktadır.



Resim 427. Curcunabazlar-Levni minyatürü 18.yüzyıl



Resim 428. Canbaz
(Metin And Koleksiyonu)

⁷⁴⁴ y.a.g.e., 205s.

⁷⁴⁵ y.a.g.e., 206 s.



Resim 429. Çalgıcı Zenne (Suat Veral Koleksiyonu)



Resim 430. Sazlı Zenne



Resim 431. Çalgıcı kadınlar-göstermelik(Metin And Arşivi)



Resim 432. Elif zenne



Resim 433. Udlu zenne

2.4.8.11. Köçekler

Ağalık, Bahçe, Hamam, Sünnet, vb. oyunlarda görünen Köçekler diğer eğlendirici tiplere göre daha çok perdeye indirilmişlerdir. Köçek, **Ağalık** oyununda, Hacivat ile Karagöz konuşurken curcunabaşından sonra oynayıp perdeden ayrılmaktadır. **Sünnet** oyununda sırası gelen köçekler ortaya çıkarak oynamakta ve meydana çıkarlarken gerdaniye köçekçeyi söylemektedirler. Köçekler kadın giysileri giyen erkek dansçılardır⁷⁴⁶. Her oyun mutlaka bir, hatta birkaç köçek çengi veya mim oyunlardan herhangi biriyle bitmektedir⁷⁴⁷. Resim 434’de minyatürde şenlikte dans eden köçekler, Resim 435’de 19. yüzyıl sonlarına ait bir köçek fotoğrafı görülmektedir. Osmanlı’da kadınlar gibi saçlarını uzatsalar da tasvirde zennelerle karışmaması açısından saçlar kısa olarak uygulanmıştır. Örnekteki figüre bel ve dirseklerde dans hareketlerine imkan verecek eklem uygulanmıştır. Kadın gibi dans eden genç bir erkek olan köçeğin yüz biçimi ince ve tüysüzdür, üstünde mintan ve altında belinde kuşaklı şalvar giymektedir.

Köçekler dışında oyunların sonunda çıkan yörelere özgü folklorik kıyafetleriyle görünen genellikle kadın ve erkekten oluşan dansçılar da vardır. Bunlar yörelerin havası çaldıkça perdeye gelmekte ve karşılıklı oynamaktadırlar. Tasvirlerin biçimleri yine birbirine benzemekle beraber renk ve giysiler üzerine uygulanmış desenler Karagözcü’nün tercihihine göre belirlenmiştir.



Resim 434. Köçekler



Resim 435. Tefli Köçek(19. yüzyıl)

⁷⁴⁶ y.a.g.e., s.207.

⁷⁴⁷ Sevin, a.g.e., 66 s.



Resim 436. Köçek (Metin And Arşivi)



Resim 437. Çengi(Metin And Arşivi)



Resim 438. İç Anadolu Dancesıılar
(Suat Veral Tasviri)



Resim 439. Zeybek oynayan dansçılar
(Suat Veral Koleksiyonu)



Resim 440. Zeybek Oyunu(Suat Veral Tasviri)

2.4.9. Olağanüstü Kişiler ve Yaratıklar

2.4.9.1. Büyücü

Cambazlar oyunun birinci ara söyleşmesinde görülür. Uzun boylu ve sivri külahlıdır; elinde değneği olan bir pir-i fanidir. İsmail Dede'nin rast şarkısını söyleyerek gelir. Bazı sözleri söylemesi ve değneğini sallaması sonucu Karagöz'ü ölü gibi kendinden geçirir. Sonuçta, kötüye kullanmaması şartıyla, Karagöz'ün ağzına tükürerek ona da büyücülüğü öğretir. **Tahir ile Zühre**'de de *Kocakarı* adıyla tanıtılan bir büyücü vardır⁷⁴⁸.

Mal Çıkarma oyununda Hindistan'dan gelen Büyücü Canan olarak görülmektedir. Oyun, Hindistan'dan gelen bir dervişin büyü ile yerden gömü çıkarması üzerine kurulmuştur⁷⁴⁹. Perdeye ilk gelişinde insan biçimli iken, define çıkarma işine giriştiği sırada “Tebdîl-i câme etmek lazım gelir”⁷⁵⁰(Kılık değiştirmek lazım gelir) diyerek Büyücü Canan'a dönüşmektedir. Tamamıyla gerçek dışı bir görüntüsü olan bu tipin ten rengi de yeşildir. Dizin üstünde ve altında erkek başları görülmekte; pençe biçimindeki ellerinden birinde de bir kesik baş tutmaktadır. Korkutucu bir yüze sahip büyücünün başında yılan hotoz bulunmaktadır. Belden eklemli tasvirin iki bacağı ve dizleri de eklemlidir. Biri üst bedene diğeri sağ ayak bileğine bağlı iki sopa ile oynatılmaktadır. Canavara dönüşmeden önce salta ve dizlik giymiş biçiminde gösterilmiş Canan'ın uzun sakalı ve tepede toplanmış saçı vardır. Omzuna bağlı bir heybe ve yer döşegini de elinde taşıırken gösterilmiştir. Bir gezgin olan bu tipin bu özelliği böylelikle görsel olarak da vurgulanmaktadır. Tasvirde boyun, bel, bir el bileğinde ve dizlerde eklem uygulanmıştır. Boyna ve bileğe takılan iki sopayla oynatılmaktadır. Eklem yapılan el bileği hareket etmekte böylece işaret parmağını gösteren bu tipte bir şey anlatıyor ya da öğüt veriyor görüntüsü elde edilmiştir.

⁷⁴⁸ Sakaoğlu, a.g.e., 207 s.

⁷⁴⁹ Siyavuşgil, a.g.e., 113 s.

⁷⁵⁰ Kudret, 2002, a.g.e.,699 s.

2.4.9.2. Büyük Cin

Canbazlar ve **Küp** oyununda görülen bu tip, diğer cinler gibi büyü yapar ve çarpar; görünüşü de yine diğer cinlere benzemektedir. Korkutucu ve gerçekdışı bir biçimde resmedilmiş genellikle de eklemsiz tek parça yapılmakta ve tek sopayla oynatılmaktadır.

2.4.9.3. Cin

İslamiyet'te de yer alması sebebiyle bu tipin oyunlardaki yeri diğer olağanüstü yaratık ya da kişilerden biraz daha fazladır. Bir oyunun adı **Cincilik**'tir. **Kanlı Kavak**'ta, oyunun tamamı neredeyse Cin ile ilgilidir. **Cincilik**, **Kanlı Kavak**, **Yazıcı** ve **Canbazlar** oyunlarında görülen tiptir. Olağandışı, çarpık ve ürkütücü bir görünümü vardır. İslamiyet'teki yeri sebebiyle de hem oyunlarda fazla yer almakta hem de bu beklentiye dayalı korkunç bir görünüme sahip olmaktadır.



Resim 441. Defineci Canan-Mal Çıkarma (Metin And Koleksiyonu)



Resim 442. Büyücü Canan



Resim 443. Defineci Canan'ın canavara dönüşmesi
(Metin And Koleksiyonu)



Resim 444. Suat Veral Tasviri



Resim 445. Cin



Resim 446. Kızıl cin



Resim 447. Cin (S.E. Siyavuşgil Koleksiyonu)

2.4.9.4. Cazu

Cadılar üzerine kurulu **Cazular** oyunundaki tiplerdir. Oyun kurgusunu büyü yaparak oluşturan bu iki cadının görünüşü de perdedeki diğer tiplerden çok farklıdır. Azraka Banu da Nakaye Cazu da yüzleri çirkin ve çıplak resmedilmekte ikisi de sivri dilli şeytani görünümlü yaratıkların sırtında görülmektedirler. Nitekim perdeye de bu yaratıkların sırtında uçarak girmektedirler. Tasvirler eklemsiz tek parça olarak uygulanmıştır. **Leyla ile Mecnun** oyununda yer alan Cazu Nine, her ne kadar "cazu" olarak adlandırılıyorsa da, iki genci kavuşturmak için devreye sokulur. Ancak onun da diğer cazularda olduğu gibi; yılanan hotozu, tütsü çanağı ve muskaları vardır.



Resim 448. Nakaye Cazu-Cazular Resim 449. Cazu



Resim 450. Azraka Banu-Cazular

Resim 451. Cazular oyunundan Cazu



Resim 452. Cazular oyunundan cadılar(Metin And Arşivi)



Resim 453. Cazular-Suat Veral Tasviri



Resim 454. Cazular-İsmail Hakkı Özemek Tasviri



Resim 455. Bok Ana
(Metin And Arşivi)



Resim 456. Lokmalı Bok Ana



Resim 457. Bok Ana
(Suat Veral Tasviri)

Ferhat ile Şirin oyununda yer alan Bok-Ana da büyü ile uğraşmakta ve Cazu grubunda yer almaktadır. Ayrıca, Ferhat ile Şirin 'in arasını açmak istemesi gibi, Türk anlatma geleneğinde cadılara yüklenmiş bir görevi yerine getirmeye çalışmak da onun cadılığının örneği olarak kabul edilebilir. Entari, pabuç giymekte, başında yılan hotoz, elinde yilandan asa ve lokma çanağı bulunmaktadır. Yalnızca boyundan eklemli yapılmış tasvirde, renk ve giysi desenleri farklı farklı uygulanırsa da tasvirin duruşu ve biçimi genellikle aynı uygulanmıştır⁷⁵¹.

2.4.10. Geçici İkincil Kişiler ve Çocuklar

2.4.10.1. Ferhat ile Şirin ve Yakınları

Ferhat ile Şirin; yüzyıllardan beri Anadolu'da anlatılagelen, Klasik Edebiyatımızın ünlü mesnevilerinden Hüsrev ile Şirin' den izler taşıyan bir oyunun baş tipleridir. Bu oyun bilinen hikayenin gölge oyunu olarak uyarlanmış halidir. En eski Anadolu hikayelerinden olan Ferhat ile Şirin, Karagöz oyunu olarak perdeye taşınmıştır. Bu oyunda Ferhat ile Şirin'den başka perdede görülen Karagöz, Hacivat

⁷⁵¹ Sakaoğlu, a.g.e., 209 s.

ve Bok-Ana'dır. Şirin'in annesi ve Karagöz'ün karısı da kişiler arasındadır ancak perdeye gelmemekte, yalnızca dışarıdan sesleri duyulmaktadır⁷⁵². İmparatorluk Dönemi (Kar-ı Kadım) Oyunları'ndan olan Ferhat ile Şirin'de giysi özellikleri Osmanlı'nın kadın ve erkek günlük giyim kuşamını yansıtmaktadır. Farklı olarak giysilerde daha fazla süslemeye yer verilmiş ve boyamada parlak renkler seçilmiştir. Ferhat, tozluk, çarık, potur, mintan ve cepken giymekte başında da taç takmaktadır. Şirin, şalvar, üçetek ve entari giymekte, saçında ve elinde genelde Karagöz oyunlarının Zenne tiplerinde olduğu gibi çiçek bulunmaktadır. Ferhat dağı deleceği zaman perdeye üzerinde yalnızca dizlik varken ve elinde kazma tutarken gelmektedir. Ferhat'ın her iki tasvirinde de bel ve dizlerinde, Şirin'in ise yalnızca boynunda eklem uygulanmış, ikisi de tek sopa ile oynatılmışlardır.

2.4.10.2.Tahir ile Zühre ve Yakınları

Tahir ile Zühre klasik halk hikayelerinden ve İmparatorluk Dönemi Kar-ı Kadim oyunlarından. Oyundaki kişiler, Hacivat, Karagöz, Zühre'nin babası, Tahir, Zühre, Zühre'nin annesi, Arap Halayık, Seymenbaşı(Arnaut), Seymenler'dir.(Arnavutlar-konuşmazlar)⁷⁵³. Zühre'nin babası, bir vasiyeti yerine getirmek için kızıyla Tahir'i evlendirmek ister; ancak üvey ana da Tahir'e aşiktir. Karagöz'ün, üvey ananın verdiği beşibiryerdelere kanarak mahalledeki bir kocakarıya yaptırdığı büyü sonucu, babası Zühre'yi Tahir'e vermektan vazgeçer. Bu arada Tahir Mardin'e sürülür. Kaçıp gelince Karagöz'ün de itirafıyla her şey ortaya çıkar. Ancak Tahir Mardin'de verdiği sözü unutmuyup üvey anayı öldürür. Tahir, kendisini bekleyen Zühre ile ilk defa karşılaşacaktır. Bu karşılaşma sırasında karşılıklı olarak birkaç dörtlük okurlar. Oyunda, Zühre'nin babasının da önemli bir rolü vardır; ayrıca onunki kadar olmasa bile üvey ana da oyunda yer almaktadır⁷⁵⁴.

Karagöz oyununun bilinen tipleri bu oyun içinde buldukları rollerde farklı bir görünüm içine girmemişlerdir. Tahir, şalvar, pabuç, mintan, üstüne pelerin almış başına Arap kefiyelerine benzer bir çizgili yemeni takmış biçimde resmedilmiştir.

⁷⁵² y.a.g.e., s.211.

⁷⁵³ Kudret, 2002, a.g.e. 998 s.

⁷⁵⁴ Sakaoğlu, a.g.e., 211 s.

Belinde kılıç taşımaktadır. Zühre alışılmış zenne kılığı olan şalvar, entari ve üç etek giymiş biçimde görülmektedir, farklı olarak Resim 463'deki gibi taç taktığı görülmektedir.

Baba ve kahya, entari giymekte, baba çakşır, kahya ise şalvar giymektedir. Babanın başında kefiye, kahyanın başında külah görülmektedir. Tahir ile Zühre boyundan eklemli, baba ve kahya ise belden eklemli ve tek sopayla oynatılabilir biçimde biçimde uygulanmıştır.

2.4.10.3.Kerem ile Aslı ve Yakınları

Oyun metnine ulaşamamıştır, bu sebeple tasvirlerin biçimleri konusunda da görsel bir veri elde edilememiştir. Ancak diğer halk hikâyelerindeki kahramanların giyimlerinde olduğu gibi günlük giyim özellikleri taşıyan ancak halk giyiminden süslemeleriyle ayrılan bir biçimleri olduğu tahmin edilebilmektedir⁷⁵⁵.

2.4.10.4.Leyla ile Mecnun ve Yakınları

Leyla ile Mecnun; doğu edebiyatlarında çok önemli bir yeri olan bir mesnevi olup, Meşrutiyet Dönemi (Nev-icad) Oyunları arasında yer almaktadır. Oyun mesnevinin konusundan bir hayli uzaklaştırılmıştır. Mecnun'un Leyla için yapacağı fedakarlıklar oyunu masal havasına sokmuştur. Ayrıca Cazu Nine de, anlatıdaki Arabistan çöllerinden değil iki lafin başı "Abe evladım" diyen bir Rumelili olmuştur. Oyunda dikkati çeken bir yön de iki kahramanın asıl oyununun hemen başında perdeye indirilmeleridir. Onlar burada, birbirlerine birer birer olmak üzere ikişer bend şiir okurlar. Oyunda Leyla'nın; annesi, babası, dadısı ile Mecnun'un babası da yer almaktadır⁷⁵⁶.

⁷⁵⁵ y.a.g.e., 212 s.

⁷⁵⁶ y.a.g.e., 212 s.



Resim 458. Ferhat dağ delerken Resim 459. Ferhat Resim 460. Ferhat ile Şirin
(Metin And Koleksiyonu) (Vedat Nedim Tör Müzesi)



Resim 461. Tahir

Resim 462. Zühre



Resim 463. Tahir ile Zühre
(Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi)



Resim 464. Zühre'nin babası ve Kahya
(Topkapı Sarayı Müzesi ve V.N.Tör Müzesi)

Dolayısıyla tasvirlerin biçimleri de bu masalsı havaya uygun, kahramanları yüceltecek biçimde, günlük giyimin sadeliğinden uzak, daha süslü bir havadadır. Mecnun elinde bir beyaz güvercin, Leyla ise bir demet çiçek tutarken görülmektedir. Tasvirler boyundan eklemli yapılmış ancak oynatmak için sopaya uygun delik kullanılmak yerine çift yönlü kullanımına olanak veren mandal benzeri aparat iki tipin de başlarına uygulanmıştır. Resim 465’de görülen kamalı ve ayağı zincirli Mecnun tipleri hikayenin gelişimine uygun olarak Mecnun’un mecnunluğunu görselleştiren tasvirlerdir. Özellikle ayağı zincirli Mecnun tasvirinde üstü başı yırtık Mecnun’un başında, elinde ve omzunda yılanlar ve kuş da tasvire eklenmiştir. Bu sevdasından delirmiş olan kahramanın ruh halini perdede görsel olarak da vurgulamaktadır.

2.4.10.5.Âşık Hasan ve Oğlu

Âşık Hasan, **Kanlı Kavak** ve **Şairlik** oyunlarında önemli rollerde görülür. Ayrıca ilkinde oğlu Muslu da vardır. Cevdet Kudret, Fuat Köprülü’nün araştırmasını temel alarak, gerek Şairlik oyununda gerekse Kanlı Kavak oyunundaki bu aşığın 17. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan ünlü saz şairi Temeşvarlı Gazi Âşık Hasan olduğunu söylemektedir. Temeşvarlı Gazi Âşık Hasan, Yeniçeri Ocağı’ndan yetişmiş, Rumeli’de sınır boylarında askeri ve sınır halkını yüreklendirici şiirler söylemiş asker-derviş (Bektaşî) bir şairdir; ünü 18. yüzyıl sonlarına kadar sınır boylarında unutulmamıştır. Karagöz’deki Âşık Hasan’ın perdeye gelirken söylediği ‘Senin yazın kışa benzer’ diye başlayan ve Gazi Âşık Hasan’ın olduğu sanılan türküyü okuması da bu görüşü kuvvetlendirmektedir. **Kanlı Kavak** oyununda onun; oğluyla konuşurken "Serez'le Selanik'in arasında meşhur 'Kanlı Kavak'ın önüne gelmişiz." demesi; **Şairlik** oyununda da Âşık Hasan’ın ‘Selanik Tarafından gelen bir aşık’ diye tanıtılması ile Temeşvarlı Gazi Âşık Hasan’ın Rumelili oluşuna dikkat çekmiştir⁷⁵⁷.

⁷⁵⁷ M. Fuat KÖPRÜLÜ, **Türk Saz Şairleri**, C.II, İstanbul, 1940, ss.75-76, Aktaran: Kudret, 2002, a.g.e.,541 s.

Âşık Hasan'ın asıl işiyle ilgili olarak görüldüğü oyun **Şairlik** veya **Karagöz'ün Şairlerle İmtihan Olması**'dir. Aşık Hasan, elinde sazı, başında fesi, salta ve poturuyla resmedilmiştir. Oğlu Muslu Çelebi de salta ve dizlikle görülmektedir. Muslu M. And Koleksiyonundaki tasvirinde at üzerindedir ve boyun ile belden eklemli biçimde uygulanmıştır⁷⁵⁸.

2.4.10.6.Nasreddin Hoca

Hiçbir sınıfa girmeyen Nasreddin Hoca fıkralara konu olmuş kişiliği sebebiyle bu alt başlıkta ele alınmaktadır. Türk kültürünün bir parçası olarak o da gölge perdesinde yerini almaktadır. Nasreddin Hoca perdede anlatılagelmiş biçimiyle, eşeğine ters binmiş biçimde, kimi zaman da elinde bir sazla görülmektedir⁷⁵⁹.

2.4.11. Karagöz ve Hacivat'ın Çocukları ve Akrabaları

Oyunların iki ana tipi Karagöz ile Hacivat'ın eşleri daha önce tanıtıldığından bu başlık altında bazı oyunlarda görülen çocuklarıyla akrabalarından bahsedilecektir. Özellikle akrabalar aynı oyunda topluca yer almaktadır. Bunların bazılarının adları da oldukça ilgili çekicidir.

2.4.11.1. Karagöz'ün Çocukları

Karagöz'ün çocukları, değişik oyunlarda ve değişik yaşlarda perdeye çıkmaktadırlar.

Oğlu; Büyük Evlenme'de yeni doğmuş çocuk, Sunnet'te kundak çocuğu ve Hamam'da da yetişkin olarak görülür. Oğlu, ayrıca Cumhuriyet Dönemi Oyunları'nda da görülür o Tayyare Safası oyununda Hacivat'ın oğluyla birlikte.

⁷⁵⁸ Sakaoğlu, a.g.e., 213 s.

⁷⁵⁹ y. a.g.e., s.215.



Resim 465. Leyla ile Mecnun (Metin And Koleksiyonu)



Resim 466. Ayağı zincirli Mecnun ve Kamalı Mecnun (Metin And Koleksiyonu)



Resim 467. Aşık Hasan ve oğlu Muslu



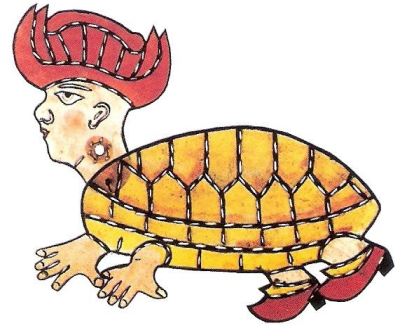
Resim 468. Muslu Çelebi
(Metin And Arşivi)



Resim 469. İki Nasreddin Hoca (Suat Veral Koleksiyonu)



Resim 470. Nasreddin Hoca (Suat Veral Tasviri) Resim 471. Nasreddin Hoca



Resim 472. Karagöz'ün oğlu Yaşar Resim 473. Karagöz'ün oğlu
(Vedat Nedim Tör Müzesi)

Resim 474. Karagöz'ün oğlu
kaplumbağa

2.4.11.2. Karagöz'ün Akrabaları

Oyunlarda Karagöz'ün akrabalarına pek rastlanmamaktadır. Büyük Evlenme oyununda "Karagöz'ün Akrabaları" şeklinde topluca belirirler; ancak hiçbiri konuşmamaktadır⁷⁶⁰.

2.4.11.3. Hacivat'ın Çocukları

Hacivat'ın çocukları farklı oyunlarda karşımıza çıkmaktadır. Oğlu Sivriköz **Kırgınlar** oyununda, kızı Dilber'i ise **Çeşme**, **Gülme Komşuna** ve **Cincilik** gibi oyunlarda görünmektedir. Oğlu, ayrıca Cumhuriyet Dönemi Oyunları'nda da görünmekte, **Tayyare Safası** oyununda Karagöz'ün oğluyla birlikte dir.

2.4.11.4. Hacivat'ın Akrabaları

Kırgınlar oyununda, Hacivat'ın kardeşleri ve yeğeni yer almaktadır. Bu tipleri yalnızca bu oyunda görmek mümkündür⁷⁶¹.

2.4.11.4.1. Kardeşleri; Dediği Gibi ve Demeli

Hacivat'ın başlığına benzer bir başlık takmakta ve yine Hacivat gibi yeşil ağırlıklı giyinmiş görünmektedirler⁷⁶².



Resim 475. Hacivat'ın oğlu Sivriköz Resim: Sivriköz
Resim 476. Hacivat'ın oğlu Sivriköz Resim: Sivriköz
(Vedat Nedim Tör Müzesi)

⁷⁶⁰ y. a.g.e., s.215.

⁷⁶¹ y. a.g.e., 215 s.

⁷⁶² y. a.g.e., s.215.



Resim 477. Hacivat'ın kardeşi
(Metin And arşivi)



Resim 478. Tavatı Kütüpatı
(Cevdet Kudret Koleksiyonu)

2.4.11.4.2. Yeğeni Tavatı Kütüpatı

Hacivat'ın yeğeni giyim kuşam bakımından onun akrabası olduğunu görsel olarak hatırlatmak adına yine kendisini andırmaktadır. Yalnızca başında farklı olarak fes taşımaktadır⁷⁶³.

2.4.12. Meslek Sahipleri

Karagöz oyunlarında pek çok meslek sahibine yer verildiğini görülmektedir. Ayrıca, cambazlık, salıncakçılık, kayıkçılık, yazıcılık, vb. gibi Hacivat ve özellikle Karagöz'ün oyun gereği başladıkları işler olsa da bu gruba mesleğinden başka hiçbir ayırıcı özelliği olmayanlar dahil edilmiştir. Bazı meslek sahiplerinin birden fazla oyunda yer aldığını, bazılarında ise sadece 'içerden' seslerinin geldiğini görülmektedir (**Yalova Safası**'nda hararcı ve çömlekçi). Metin And'ın belirttiği üzere kimi oyunlarda Paşalar ve Fransız Elçisi de perdeye gelmiştir. Sadrazama varıncaya dek kimi devlet büyükleri perdede boy göstermişlerdir; bunlar arasında Gürcü

⁷⁶³ y. a.g.e., 215 s.

Mehmet Paşa, Topal Hüsrev Paşa, Kıbrıslı Mehmet Paşa, Sultanın Amiral olan damadı sayılmaktadır.⁷⁶⁴

Saim Sakaoğlu, oyunlarda perdeye gelen Çalgıcı (Kırgınlar),Çömlekçi (Yalova Safası 'sesi gelir'), Hademe (Hain Kahya), Hamal (Bakkallık 'iki tane'), Halayık-Çerkes (Ters Evlenme), Hararcı (Yalova Safası 'sesi gelir'), İmam (Ortaklar, Ters Evlenme), İskele kahyası (Kayık), Kilci (Hamam), Kenetçi (Bahçe) Külhancı (Hamam), Natır (Hamam), Pehlivan-Aslan Halil (Ödüllü), Sünnetçi-Abid Bey (Sünnet), Tablalı (Ters Evlenme), Tulumbacı (Bakkallık), Uşak (Sünnet)⁷⁶⁵ gibi meslek sahiplerini listelemiştir. Bunların dışında ciğerci, kahveci, kestaneci, şerbetçi, satıcı çalgıcılar da vardır.

Her meslek sahibi Osmanlı İmparatorluğu'ndaki genel giyim özelliklerine göre giyinmekte ancak yaptığı mesleğe uygun aksesuarı ile perdede görülmektedir. Onları görsel olarak birbirinden ayıran ve tanımlayan da bu aksesuarlar olmaktadır. Kahveci, elinde çay tepsi ve belinden sarkan bezi, imam başında uzun kaftanı ve sarığı, ciğerci omzuna astığı sopadaki ciğerleri, çalgıcılar müzik aletleri ile görülmektedirler.



Resim 479. İmam
(Metin And Koleksiyonu)



Resim 480. İmam
(Mustafa Mutlu Tasviri)



Resim 481. Paşa(Metin And Arşivi)

⁷⁶⁴ And, a.g.e., 315 s.

⁷⁶⁵ Sakaoğlu, a.g.e., 215 s.



Resim 482. Ciğerci



Resim 483. Kahveci



Resim 484. Şerbetçi



Resim 485. Şerbetçi (Suat Veral Tasviri)



Resim 486. Şerbetçi ve Sebzeci (Suat Veral Kol.)



Resim 487. Çalgıcılar (Suat Veral Tasvirleri)



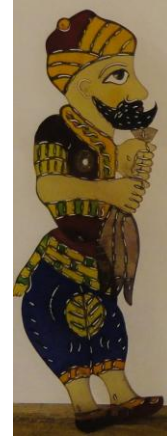
Resim 488. Saz çalıcısı (Metin And Koleksiyonu)



Resim 489. Semazen



Resim 490. Yoğurtçu
(Suat Veral Koleksiyonu)



Resim 491. Balıkçı
(Suat Veral Koleksiyonu)



Resim 492. Pilavcı



Resim 493. Kestaneci



Resim 494. Yemişçi ve Simitçi
(Suat Veral Koleksiyonu)



Resim 495. Ayı Oynatıcısı
(Suat Veral Koleksiyonu)



Resim 496. Çeyiz taşıyıcıları Büyük Evlenme faslından (Metin And Arşivi)



Resim 497. Yeni dünya satıcısı, Balıkçı ve Limonatacı



Resim 498. Yılan oynatıcısı ve Fil Terbiyecisi(Suat Veral Koleksiyonu)



Resim 499. Satıcılar
(Kültür Bakanlığı Koleksiyonu)



Resim 500. Kahveci
(Suat Veral Koleksiyonu)



Resim 501. Cumhuriyet döneminde kadın öğretmen tasviri

2.4.13. Yeni Oyunlardaki Tipler

Büyük bir bölümü Cumhuriyet'ten sonra yazılan oyunlarda eski tiplerin yanında pek çok yeni tip de ortaya konulmuştur. Bu tipler: Zırzop, Geveze, Ezberci (Köy muhiti), **(Karagöz'ün Muhtarlığı)**; Şarlo, Miki Fare, Tarzan, Grato Garbo, Nurullah Ataç, Münir Hayri Egeli, **(Karagöz Ankara'da)**; François, Albert, Madmazel Jani, Madmazel Marie **(Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği)**; Hans, Helga'dır (turist)**(İş iştir)** ⁷⁶⁶.

Her Karagöz sanatçısı yaptığı çalışmalarda kendine özgü nedenlerle biçimsel veya öze ilişkin arayışlara girmektedir. Bunu gelenekten de tamamen kopmadan gerçekleştirmektedirler. Yapılan görüşmelerde Suat Veral'ın ve Mustafa Mutlu'nun geleneksel tiplerin tasvirlerini yaparken, geleneksel biçimleri koruyarak detaylarda kendilerine özgü oyma ve renk kullanımına gittikleri saptanmıştır.

Cumhuriyete geçiş ve sonraki dönemlerde ise Karagözcüler arasında modern denemeler ve gelenekselden farklı tipler oluşturma yeni oyunların varlığıyla söz konusu olmuştur. 'Cumhuriyet Dönemi'yle birlikte Karagöz uygulamalarında hem öz, hem de biçimsel arayışlar yoğunlaşmış. Halkın eğitiminin Karagöz aracılığı ile yapılabileceği düşüncesi, CHP'nin (iktidar partisi olarak) yayınlarında görülen Karagöz metinlerinde köy öğretmeni, politikacı, muhtar tiplerleriyle konu günlük sorunlara yaklaştırılmaya çalışılmıştır ⁷⁶⁷. Bu yeni tiplerin görselleri de günlük hayattaki karşılıklarına uygun olarak yapılmıştır. Resim... deki öğretmen tasviri Cumhuriyetin ilk yıllarındaki kadın giyim ve saç modasını yansıtmaktadır. Bobstil saç kesimi ve kalça hizasından açılan etekleri ile Cumhuriyet öğretmenini hatırlatmaktadır. Ayrıca mesleğine uygun biçimde bu tip bir sırada otururken gösterilmektedir.

Her tasvirin en az iki günde ortaya çıktığını kaydeden Veral, eski zamanlarda gölge tiyatrosuna ait tasvirlerin 4-5 civarında olduğunu, bu rakamın bir ara 30

⁷⁶⁶ y. a.g.e., 217 s.

⁷⁶⁷ Yüce, a.g.e., 45. s

civarına çıktığını, bugün ise kendisinin 350'ye yakın tasvir ortaya çıkardığını belirtmiştir. Tuzsuz Deli Bekir, Frenk gibi karakterlere yeni kıyafetler tasarlayarak yenilediğini anlatan Veral, kedi, köpek gibi hayvan figürleri de tasarladığını ifade etmiştir. Yeni yetişen nesle gölge tiyatrosunu sevdirmeye adına yeni karakterlerin son derece önemli olduğunu dile getiren sanatçı, yeni karakterlerin oyunun özüne bir zarar vermeden ilgiyi artırabileceğini mesela Nasreddin Hoca'nın hem tarihi tarafının, hem de espri anlayışının oyuna uyacağını belirtmiştir. Sanatçı önümüzdeki günlerde bir Obama figürü de tasarlayacağını söyleyerek gölge tiyatrosuna güncel figürlerin de girebileceğini belirtmiştir⁷⁶⁸.

Seneler boyunca Karagözcülerin deneme ve uygulamaların bir sonucu olarak, tango yapan Hacivat figürleri de söz konusu olmuş bunun yanında yine aynı dönem figürlerinin tasarımı da oldukça farklılaşmış ve karikatür tarzı çizimlerle, usta karikatüristlerin biçemlerine öykünülmüştür⁷⁶⁹.

1984'de Haluk Yüce tarafından önce İstanbul'da kurulan sonra 1991'de Ankara'ya taşınan Tiyatro Tempo, 'Kukla, Karagöz, Tiyatro, Gösteri Grubu' olarak kendini tanıtmakta ve Karagöz'ü temel öğelerinden birisi saymaktadır. Karagözün yapısını zorlamayan, yama gibi durmayan yenilik ve oynatımdaki sürprizleri önemseyen Haluk Yüce (Hayali Yüce Ali) yetişkinlere yönelik Karagöz oyunları de gerçekleştirmektedir. Tiyatro Tempo'nun repertuarında geleneksel anonim oyun Cadılar'ın yanı sıra, çağdaş oyun olarak **Karagöz Çevreci**, **Karagöz Noel Baba** ve **İyi Ki Doğdu Karagöz** oyunları da yer almaktadır⁷⁷⁰. Bu modern oyunlarda oyuna uygun yeni tasvirler de kullanılmıştır.

⁷⁶⁸ Mehmet DEMİRCİ, Suat VERAL ile röportaj , “Obama da Karagöz ve Hacivat'ta bir Figür Olabilir”, **Zaman Pazar**, 01.08.2010.

⁷⁶⁹ Yüce, **a.g.e.**, 45. s

⁷⁷⁰ Haluk YÜCE, Tiyatro Tempo tanıtım broşürü



Resim 502. Karagöz Noel Baba-Haluk Yüce tasviri(Tiyatro Tempo)



Resim 503. İyi Ki Doğdun Karagöz oyunundan tasvirler-Haluk Yüce
(Tiyatro Tempo)



Resim 504. Çevreci Karagöz oyunundan-Haluk Yüce (Tiyatro Tempo)

2.4.14.Göstermelikler

Oyun başlarında perde ortasına göstermelik denen figürler, bir ağaç, vazoda bir çiçek, bir gemi, Zümrüd-ü Anka olabilmektedir. Göstermelikler Hayali veya çırağın çaldığı kamıştan yapılmış "nareke" ismini verilen düdüğün çıkardığı zırlıtlı ses ile tefin velvelesi ile perdeden yavaş yavaş kaldırılmaktadır. Oyunun giriş bölümü böylece başlamaktadır⁷⁷¹. Çoğu kez oyunun konusuyla ilintisi olmayan bir görüntü konulmaktadır. Bir dalyan, bir saksıda limon ağacı, vakvak ağacı, yaşam ağacı, gemi, denizkızı, çalgıcılar, kediler, Burak ve Zaloğlu Rüstem'in dev ile savaşı gibi göstermelikler perdeye geldiği gibi oyunun konusuyla ilintili de olabilmektedir. Örneğin, *Tahmis* oyununda göstermelik kahve dövücülerini gösterir. *Göstermeliklerin* görevi henüz oyunu seyretmeye hazırlanmamış seyirciyi oyunun gerçeğine hazırlamak, onu oyunun yanılsama havasına sokmak, onda geciktirim ve merak uyandırmaktır⁷⁷².

Gölge oyununun dekoru da sayılabilecek göstermelikler ise az kullanılarak çoğunlukla ortam seyircinin düş gücüne de bırakılabilmektedir. Karagöz'ün evi geleneksel olarak perdede görünmemekle birlikte perdenin sağında Hacivat'ın evinin ise solda olduğu bilinmektedir. Gerekli durumlarda perdeye gelen göstermelikler de vardır. **Kanlı Kavak** oyununda Karagöz'ün evinin önünde bir kavak büyüyüp, **Yalova Safası**'nda küpler ortaya çıkmaktadır. Anlatılan öyküye göre perde ağaç, çiçek, ev, dolap, kayık göstermelikleri ile süslenmektedir⁷⁷³.

Karagöz oyunlarının başındaki muhavere bölümünde Hacivat'ın Karagöz'ü sahneye davet ettiği yerde, Karagöz evin penceresinden görünmektedir. Eski kuşak Karagözcüler burada perdenin üst köşesinden sadece Karagöz'ün başını göstermiş ve oradan konuşturmuşlardır. Haluk Yüce günümüzde bazı Karagözcülerin o köşeye ev koymalarını eleştirmiş, o evin penceresinden Karagöz'ün başının gösterilemediğini, seyircinin pencereden bakan Karagöz'ü değil, evin çatısına tünemiş bir şekilde Hacivat'a seslenmesini gördüğünü belirtmiştir⁷⁷⁴.

⁷⁷¹ Mutlu, a.g.e., 6 s.

⁷⁷² And, a.g.e., 272-273 s.

⁷⁷³ Duru, a.g.e., 155 s.

⁷⁷⁴ Yüce, a.g.e., 45. s

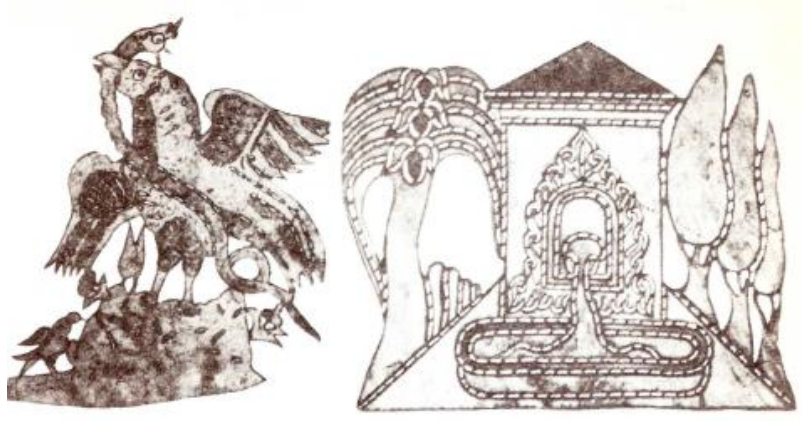
Göstermelikler gölge oyununda tam anlamıyla dekor özelliği taşımamaktadır, daha çok seyirciye olacak olaylarla ya da ortamla ilgili hayal gücünü yönlendirecek ufak ipuçları sağlamaktadır. Göstermelik adı da bu bağlamda bu tasvirlerle son derece uygun düşmektedir. Nitekim perdede bir süre gösterilip kaldırılmaktadırlar. Günümüzde kimi Karagözcüler yalnızca Karagöz ve Hacivat'ın evlerini perdede oyun boyunca sabit tutmakta ve mahalle ortamını oyun boyunca seyirciye görsel olarak da hissettirmektedirler.

Oyun öncesinde izleyiciyi oyuna hazırlayan göstermeliklerde detaylı ve ince işlenmiş şekiller göze çarpmaktadır. Tek parça olarak gerçekleştirilen bu göstermelikler, hamam, çeşme, konak gibi yapılar olduğu gibi, anka kuşu gibi olağanüstü bir yaratık, ya da limon ağacı gibi bitkisel de olabilmektedir.

Göstermelikler dışında oyunlarda olağan üstü yaratıklar, canavarlar ve cinlerin yanı sıra hayvanlar da perdeye gelmektedir. Bu yaratıklar gerçek dünyanın yansıması olan perdede, inanılması güç olay, canlı ve nesnelere de olduğunu göstermektedirler. Canavar ve ejderha gibi olağanüstü yaratıklar yanında Karagözcünün tercihine göre diğer hayvanlar eklemli biçimde; yılanlar da tek sopa ile gerçekçi kıvrımlı hareketi oluşturacak biçimde çok eklemli yapılmaktadır.



Resim 505. Göstermelik
(Metin And Arşivi)

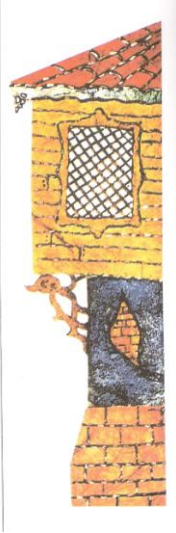


Resim 506. Max Bührmann Koleksiyonundan iki
göstermelik (Kartal ve **Kütahya** oyunundan çeşme)



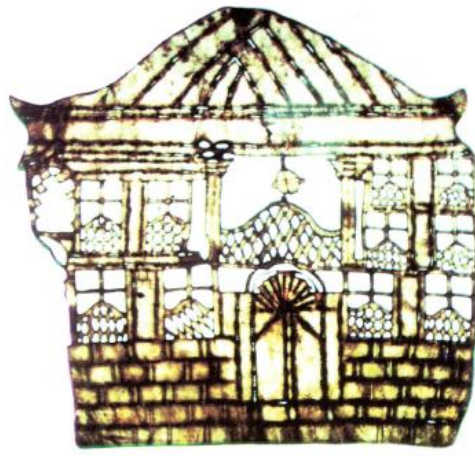
Resim 507. Göstermelik Resim 508. Vazo
(Cengiz Özek Koleksiyonu)

Resim 509. Zaloğlu Rüstem'in Devle dövüşü
(Cengiz Özek Koleksiyonu)



Resim 510. Göstermelik-Evler
(Mustafa Mutlu tasviri)

Resim 511. Limon ağacı
(Mustafa mutlu)



Resim 512. Köşk
(Mustafa Mutlu tasviri)

Resim 513. Konak-Göstermelik
(Topkapı Sarayı Müzesi)



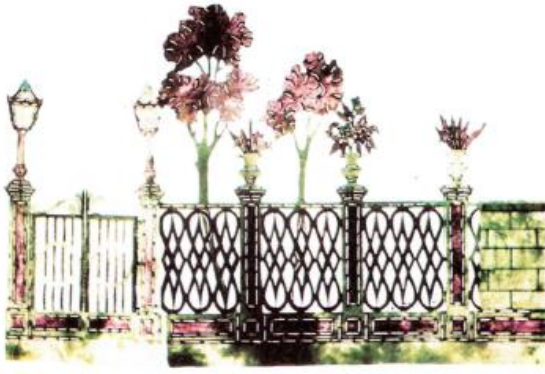
Resim 514. Tahmis- göstermelik (Metin And Arşivi) Resim 515. Mustafa Mutlu-Ev



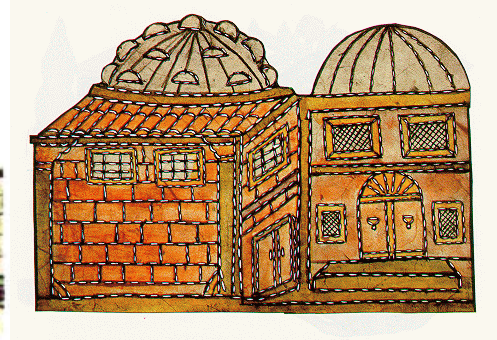
Resim 516. Laz ve gemisi (Topkapı Sarayı Müzesi) Resim 517. Kanlı kavak
(Cengiz Özek Koleksiyonu)



Resim 518. Meyhane- göstermelik (Topkapı Sarayı Müzesi)



Resim 519. Bahçe-Göstermelik
(Topkapı Sarayı Müzesi)



Resim 520. Hamam



Resim 521. Deniz kızları-Göstermelik
(Metin And Arşivi)



Resim 522. Yazıhane



Resim 523. Karagöz'ün Aşıklığı-Ön oyun- Mustafa Mutlu (5. İzmir Kukla Günleri)



Resim 524. İki salıncak
Üst-Vedat Nedim Tör Müzesi
Alt-Metin And Arşivi



Resim 525. Çadır-Leyla ile Mecnun
Metin And Arşivi



Resim 526. Deve kervanı-Leyla ile Mecnun (Metin And Arşivi)



Resim 527. Karaçalı ve gül ağacı-Leyla ile Mecnun(Metin And Arşivi)



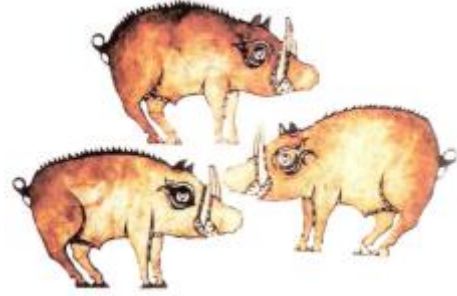
Resim 528. Yılan ve fareler
(Topkapı Sarayı Müzesi)
ve at



Resim 529. Yapma attaki adam (firdöndü)
kullanılmış, domuz üstünde binici
(Metin And Arşivi)



Resim 530. İki deve (Metin And Arşivi)



Resim 531. Üç domuz (Topkapı Sarayı
Müzesi)



Resim 532. Canavar
(Topkapı Sarayı Müzesi)



Resim 533. Balıklar
(Hamburgisches Museum Für Völkerkunde)



Resim 534. Yılan-Mustafa Mutlu tasviri Resim 535. Keçi ve leylek-Mustafa Mutlu tasviri



Resim 536. Ahu(Antilop)
Cengiz Özek Koleksiyonu



Resim 537. At-
Cengiz Özek Koleksiyonu



Resim 538. Yedibaşlı ejder



Resim 539. Aslan

SONUÇ

Gölge kuklaları genellikle deriden, ağaç ya da kağıttan yapılarak bir karakteri temsil eden iki boyutlu, stilize figürlerdir. Gölge oyunu perde arkasından verilen ışıkla perde arasından hareket eden insan nesne ve kuklaların gölgelerinin perdeye düşmesi ile oluşmaktadır.

Hindistan'da gölge oyunları dini ritüellerle seremonilerle birlikte yürütülen hem ünlü destanları Mahabbarata ve Ramayana'dan kaynak alan hem de inançları destekleyen bir yapıdadır. Tiyatroda oynanan gölge oyunlarında gösteri başlangıcında ya da bitişinde dini törenler yapılmakta hatta yağmur yağdıracağına inanılan törenler gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda Hindistan'da gölge oyununun kutsal ve gelenek olanla bağlantısı çok kuvvetlidir Karagöz'deki gibi toplumsal bir işleve sahip değildir. Gölge tiyatrosunun en ince örneklerinden biri Endonezya wayang kulit'dir. Ayrıca Kamboçya, Bali ve Malezya ile Çin ve Tayvan gölge figürleri de bu sanattaki değerli figür biçimlerini oluşturmuşlardır.

Asya kuklacılığın geleneksel biçimi ve hatta Asya ülkelerindeki modern biçimleri, sadece dramatik malzemesinin uyarlanabilirliği ile doğaçlama yönü yüzünden onu ayakta tutan bu gezgin sanatçılarla yaşamaya devam etmiştir. Hindistan ve diğer Asya ülkelerinin birbirine sıkı sıkıya bağlı kukla toplulukları aynı geleneksel tavırla bütün değişimleri reddederek kendi halk sanatlarını sürdürüyorlarsa da zamanın önlenemez akışı ve sanatın uyanışında ortaya çıkan ilerletici reformlar, bu sanatın eski-dünyadaki icracılarının geleneksel yaşam biçimini tehdit edermiş gibi görünmektedir. Kuklacılığın işlevsel ve geleneksel biçim, stil ve tekniklerinin pek çoğu bu sanatın tarihine yönelik çalışmalar için hiçbir belgeleme ya da kaydetme girişimi olmadan hızla yok olmakta ya da kullanılmamanın sıkıntısını çekmektedir. Büyük bir kısmı şimdiden icracılarıyla beraber yok olmuştur ancak yine de geleneksel biçimleriyle yaşamaya devam etmektedirler⁷⁷⁵.

⁷⁷⁵ Tilakasiri, a.g.e., 35 s.

Asya'daki figür biçimleri değerlendirildiğinde ise, destan ve dini kaynaklardan konularını alan oyunların kahramanları da bu destanlardaki efsanevi kişi, yaratık ve tanrılar olmaktadır. Dolayısıyla figürleri yapanlar, tanrılar ve efsanevi kişileri, boyutlarını büyüterek ve malzemelerini diğer figürlerden ayrı tutarak onları yüceltecek biçimde görünmelerini sağlamışlardır. Renk seçimlerini de gerektiğinde buna göre yapmışlardır. Hindistan'ın Tholu Bommalata oyununda kötü kral Ravana 10 başlı olarak gösterilmiş, şeytanlar zalimliklerine vurgu yapmak için kaba bir beden yapısı ile stilize edilmişlerdir⁷⁷⁶. Asya'da oyunlarda bulunan komik bir karakter de tüm ülkelerde hemen hemen aynı özelliktedir. Hindistan'daki *Killekyata*, Endonezya *wayang'ında Semar* olarak bilinen soytarıya sadece dış görünüşte değil, ama davranış ve karakter özellikleri açısından da benzemektedir; deforme edilmiş, çirkin görünümlü bir figür olarak stilize edilmiştir⁷⁷⁷.

Çin figürleri gerçek hayattaki insanların stilize edilmiş biçimleri olup bu bağlamda Karagöz ile benzeşmektedirler. Sakallar rütbe ve yaş göstermekte; savaşılar dört bayrak taşımaktadırlar; resmi görevlilerin şapkasından geniş kanatları; saray kadınlarının ayakları küçük; rahibelerin giysileri yoksulluğu göstermek için yamalı; imparator cübbesi ejderha ile süslü olarak gösterilmektedir⁷⁷⁸. Dolayısıyla izleyiciler tasvirleri perdede gördüklerinde onların toplumdaki konularını görünüşlerinden kolaylıkla anlayabilmektedirler. Efsanevi yaratıkların biçimlendirilmesi genellikle anlatılar baz alınarak tasvir yapımıcısının hayal gücü ile gerçekleşmiştir.

Endonezya wayang kulit tüm gölge kukla türleri içinde en stilize ve en ince işlenmiş figürlere sahiptir. Bütün olarak bakıldığında pek çok karaktere sahip wayang kulit oyunlarında, her karakterin yaş, ruh durumu ve karakter özellikleri doğrultusunda farklı wandaları ile bir dalangın zengin bir kukla takımı bulunmaktadır⁷⁷⁹. Dolayısıyla figürün yalnızca karakteri ve sosyal konumu değil duygusal durumu da kuklanın tasarımına yansımaktadır. Karagöz'de de aynı kişinin

⁷⁷⁶ Brandon, **a.g.e.**, 113 s.

⁷⁷⁷ **y.a.g.e.**, 114 s.

⁷⁷⁸ Erda, **a.g.e.** 46-51 s.

⁷⁷⁹ Brandon ve diğerleri, **a.g.e.**, 51 s.

değişik tasvirleri söz konusudur, ancak bunlar karakter durumlarını değil, dış görünüş değişimini göstermektedir.

Kamboçya’da gölge tasvirleri pagodalar üzerine yapılan duvar resimleriyle o kadar benzerlik gösterir ki, kostümler ve süslemelerin detayları aynen kullanılmıştır. Ülkeye Avrupalıların gelişi, bazı sahnelere modern elbiselerin, askeri nişanların ya da arabaların hatta uçakların sokulmasıyla, karikatür öğesinin kullanılmasına yardımcı olmuştur⁷⁸⁰. Dolayısıyla gölge oyunu figürleri biçimlendirilirken geleneksel sanatlardaki figür stilizasyonlarından ve güncele uygun giyiniş biçimlerinden faydalanılmıştır.

Avrupa’da gölge tiyatrosu tüm Dünyada en son gelişmiştir ve özellikle bugün insan gölgelerinin perdeye yansınmasıyla oluşan görsel şovları içermektedir. Avrupa gölge figürleri siluet sanatının da etkisiyle gerçekçi insan silüetleri biçiminde siyah renkte yapılmışlardır. 18. yüzyılda yaygın olan uygulama, insan görüntülerinin gölgelerini düşürmektir. Gölge oyunu da Avrupa’da öncelikle bu insan gölgelerinden etkilenecek figürlerini oluşturmuştur. Bu türlü canlı insan gölgelerini perdeye yansıtmayı Ulvi Uraz da, Türkiye’de ilk kez Haldun Taner’in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* adlı oyununda uygulamıştır⁷⁸¹.

Bugün Fransa, Almanya, İtalya, İsviçre ve Çek Cumhuriyeti’nde kısmen yaratıcı gölge oyunu örneklerine rastlanabilmektedir. Modern ışıklandırma teknikleri, büyümlü gösteriler oluşturmak için çoğunlukla artistik yaratıcı fikirlere olanak vermektedir. Gölge oyunlarında perde arkasında kullanılmak üzere her türlü farklı malzeme kullanılmakta, gerçek oyuncuların da gölgeleri oyunlara dahil edilerek farklı denemeler yapılmaktadır⁷⁸². 2000’li yıllarda İtalyan Controluce Teatro D’ombre grubu da Aida operası ile böylesi bir gösteri yapmaktadır. Doğuda söz odaklı olan gölge oyunları, Avrupa’da modern ve görsel ağırlıklı gösteriler biçiminde gerçekleşmiştir.

⁷⁸⁰ Tilakasiri, **a.g.e.**, 76 s.

⁷⁸¹ And, **a.g.e.**, 385 s.

⁷⁸² Ewart, **a.g.e.**, 21 s.

Günümüzde gölge tiyatrosu gösterileri de gelişmekte ve farklı teknikler kullanılarak dikkat çekmektedir. Ancak bu çalışmalar muhakkak ki klasik gösterilerin yerini alacak ve almalıdır demek değildir. Gelişmeler de üç ana husus ortaya çıkmaktadır: perde ve kukla ile ışık tekniğinde yenilikler yapılmaktadır.

Perde tek veya birkaç parça olarak kullanılabilen ve kuklalar da aynı çizgi üzerinde tutulmayabilmektedirler. Perde veya perdeler sahneyi kaplayacak biçimde kullanılabilir. Gölge oyununda başka bir yenilik de gerçek oyuncuların kullanılmasıdır. Gerekirse dekor ve anlatım için büyük figürler kullanılmakta, ışık, yeni görevler üstlenerek, optik yanılsamalardan da faydalanılarak, ışık hareketleriyle dekor canlandırılmakta, yine ışıkla gölgeler büyüyüp küçülebilmekte, azalıp çoğalabilmektedir. Görüntü efektleri ile renklerin kullanım zenginliği, gösteriyi zenginleştirmektedir. Gölgeler birbiri içine girebilir ya da derinlik kazanabilmektedirler. Bu gelişme ve imkanlar, gölge tiyatrosuna felsefi tarihi ve sosyal konuları işleme kolaylığını ve güldürü ile müzikal gösterilerde de yeni tasarım olanakları getirmektedir⁷⁸³. Bu anlatılan tekniklerin tamamı 5. İzmir Kukla Günleri kapsamında gerçekleşmiş Portekiz'den A Tarumba Teatro de Marionetas'tan Luis Manuel dos Santos Viera yönetimindeki dört günlük gölge oyunu atölyesinde Luis Viera tarafından da anlatılmış ve uygulanmıştır. Robin Ruizendaal da Cengiz Özek'le ortak gerçekleştirdikleri Silk Road (İpek Yolu) adlı gösteride, gerçek insan ve gölge kuklasını video projeksiyonuyla beraber kullanarak gölge oyununda yenilikçi bir çalışma yapmışlardır⁷⁸⁴. Geleneksel yöntemlerle çoğunlukla deriden yapılan kuklalar kullanılsa da modern gösterilerde tahta, metal, kağıt, plastik gibi farklı malzemelerden yapılan figürler ayrı ayrı kullanılabilirdiği gibi aynı gösteride hep birlikte de kullanılabilir ki bu oyundaki görsel etkiyi arttırmaktadır.

“Karagöz sanatı XVII. yüzyıldan bu yana Türk toplum hayatında önemli bir yer tutar. Karagöz saydam, parçalı, zaman ve mekan bağlantısı olmayan, gerçeküstü şekiller dünyasıdır. Gerçek değil, gölge olmuş gerçek tipler vardır”⁷⁸⁵.

⁷⁸³ Oral, a.g.e., 211-212 s.

⁷⁸⁴ Robin Ruizendaal, “Asya Gölge Tiyatrosu: Gelenek ve Modernlik”, Gelecekte Geleneye Gölge Oyunu Sempozyumu, 5. İzmir Kukla Günleri kapsamında, 18-19. Mart.2011.

⁷⁸⁵ Mutlu, a.g.e., 21 s.

Türkiye’de Karagöz aynı Asya ülkelerindeki geleneksel gölge oyunu biçimlerinin yaşadığı yok olma tehlikesini geçirmiştir. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra oyun popülerliğini zamana uyamarak yitirmiş, eski ustalar arkalarından gelecek ve geleneğe sahip çıkacak az sayıda ardıl yetiştirebilmişlerdir. Ancak gelinen nokta için Türk gölge oyununun tehlikede olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Bugün Mustafa Mutlu, Metin Özlen, Tacettin Diker, Ramiz Balakin, Haluk Yüce, Hasan Hüseyin Karabağ ve Suat Veral gibi Karagözcüler büyük bir şevkle bu sanata sahip çıkmakta ve hem yurt içinde hem de yurt dışında sergi ve gösteriler yapmaktadırlar.

Türk geleneksel tiyatrosunun asıl simgesi olan Karagöz, her zaman için perde gerisinde kalmayı seçen figürlerin dolaylı söylemi; perde gerisinde kalmaya tezat biçimde açık ve net bir söylem içermektedir⁷⁸⁶. Karagöz, Osmanlı’da baskıcı, gelenekçi, bağınaz bir yönetim altında imparatorluk düzenine kafa tutabilecek, ona eleştiri, yönetebilecek bir oyun biçimi olmuştur. Bu yüzden anarşist, biraz gerçeküstücü, çılgın, grotesk, ağzı bozuk, açık saçık söyleşiler ve sataşmalarla dolu bir oyun olarak gelişmiştir. Kimi zaman bir güvenlik sübabı, patlamaya hazır kitlelerin ve halkın sözcüsü ya da keskin, acımasız bir eleştirmen olmuştur. Padişaha ve öteki devlet büyüklerine kafa tutabilen halkın gölgeleri olarak içinden geçenleri, hoşnutsuzlukları yansıtmıştır. Bu nedenle Abdülaziz döneminde bir paşanın, "Yolsuzlukları önleyeceğim" derken, akrabalarının keselerini doldurmasına değindiği için bir Karagöz oyunu yasaklanmıştır. Orhan Duru böylece gizli bir sansürle Karagöz’ün ve hayal oyunlarının muhalif niteliğini yitirmiş, halktan uzaklaşmış ve bir çocuk oyunu haline gelmiş olduğunu belirtmiş; Karagöz kendi halinde bırakılsaydı, her yeniliğe uyum sağlayabileceğinin altını çizmiştir. Karagöz gölge oyununa ‘muhalif’ ya da ‘eleştirel’ içerik kazandırılmasının önemine de değinerek, aksi takdirde varlığını sürdüremeyeceğini belirtmiştir⁷⁸⁷.

⁷⁸⁶ Ahmet Önel, “Geleneksel Sanatımızı Sahiplenen Bir İsim: Haluk Yüce”, **Tiyatro Dergisi**, S.117, Aralık 2001, s.45.

⁷⁸⁷ Duru, **a.g.e.**, s. 157.

17. yüzyılda kesin biçimini alan *Karagöz*, gelişimi açısından ve öteki ülkelerin gölge oyunlarından değişik olarak, iki yol izlemiş; Türk toplumunun yaşamına giren ve bu toplumun insanların çeşitli dertlerini yansıtan *Karagöz*, toplumsal ve siyasal eleştiri niteliğini geliştirmiştir. Açık saçıklık ise, sımsıkı kapalı bir toplumda çeşitli baskılarla ezilmiş bir halkın kaçamak araması ve soluk almasını sağlamıştır. Bu açık saçıklığı aşırılığa vardırın oynatıcılar da söz konusu olsa da genel olarak *Karagöz*'deki açık saçıklık aslında ahlakla ilgili bir sorunun aracı ve açıklaması olmuştur⁷⁸⁸.

Karagöz oyununda kişilerin dış görünüşleri, fizik özellikleri izleyici açısından önemlidir. Yalnızca konuşmadan önce ilk izlenimin görünüşle alınması açısından değil aynı zamanda oyun boyunca izleyicinin bu tasviri izleyecek olması bakımından da önem arzeder. Bu bağlamda fiziki özelliklerin yanı sıra giyim kuşam kişilik hakkında izleyiciye fikir vermekte oyun boyunca da *Karagöz* kişinin özelliklerini destekler durumda olması ve yine bu özelliklerin görsel bir yansıması olması gerekmektedir. Oyunlarda tiplerin giyinişleri, kılık değiştirmeler hariç büyük ölçüde aynıdır. Özellikle *Karagöz* ve *Hacivat* dışındaki tüm tipler temsil ettikleri etnik grubu ya da halkın tipik giyiniş özelliklerini taşırlar ve bu giyiniş özellikleri de Osmanlı toplumunun ortak algısının bir sonucu olarak ortaya çıkmış olup değişmezdir. *Karagöz* tiplerinde giyim kuşam, söz konusu tipin geldiği yerin, toplumsal sınıfının yöresel ve etnik özelliklerini taşımaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti *Karagöz*'ünde, *Karagözcüler* kimi oyunları fasılları değiştirmeden yalnızca muhavere bölümlerine güncel konuları işleyerek ele almakta, kimi oyunlarda ise Mustafa Mutlu ve Haluk Yüce'nin yapmış olduğu gibi yeni konular ve yeni metinlerle geleneksel figürlerin yanına yeni tipler eklemektedirler. Her *Karagözcü* geleneksel tipleri işlese de deri üzerinde eksan kişiler olan *Karagöz* ve *Hacivat* hariç, renkleri ve giysi desenlerini kişisel seçimleri doğrultusunda belirlemekte de bu şekilde kendilerine has tasvirler oluşturmaktadırlar. Yeni bir tiplerin tasviri ya da yan bir karakter haricinde ana hatlar eklem sayıları genellikle önceki örneklerini takip etmektedir. Yalnızca *Karagöz*'le *Hacivat*'ın renk

⁷⁸⁸ Nutku, a.g.e., 201 s.

ve biçimleri değişmese de bu tasvirlerde bile kimi zaman detaylarda Karagözcülerin yorumlarına rastlamak mümkündür. Yine de tasvirler genel biçimlerinde birbirlerine çok benzemektedir, bu usta çırak eğitiminden geçen ve ustasının onayıyla Hayali olan Karagözcülerin bu geleneği devralmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Ayna denilen beyaz bir perdeden oluşan Karagöz sahnesinde, geleneksel olarak deve derisinden yapılmış transparan kuklalar oynatılmaktadır. 25-35 cm büyüklüğünde olan kuklalar bazen 60 cm kadar büyük yapılabilmekte ve perdeden renkler görülecek biçimde renklendirilmektedir. Kuklaların gövdesi boyunca yatay sopalarla oynatılan Asya kuklalarından farklı olan bu gölge figürleri figüre dikey olarak tutturulmuş bir sopa ile oynatılmaktadır. Kimi zaman kuklacı tarafından ikinci bir sopa ile eklemeler hareket ettirilmekte; bazı kuklalar boyunda dönen iki baş gibi özel parçalarla yapılmaktadırlar.

Tasvirlerde genel olarak yaygın kabul görmüş biçimin korunmasına özen gösterilmektedir. Bu nedenle eklem yerleri ve genel hatlar, aksesuarlar değişiklik göstermemektedir. Ancak kimi tiplerde kostümlerin Arnavut korucu olduğu zamanda olduğu gibi mesleğe göre de değişiklik göstermektedir. Aynı zamanda tasvirlerde yapıldıkları yüzyılın da etkileri özellikle giyim kuşamda kendini gösterir bu en net biçimde zenne ve çelebi tiplerinde görülebilir. Ancak bugün devam eden bu geleneksel kukla oyunumuzda Karagözcülerin halen tiplerin geleneksel görünümelerini kullandıkları görülmektedir. Cumhuriyetle birlikte değişen toplum yapısının içinden gelen yeni tipler yeni oyunlarla perdeye taşınmaya çalışılsa da bunlar toplum nabzını tutamadığı için ya da konularla örtüşemedikleri için bu geleneksel sanat çağdaşlaşmamıştır ve de varolan tipler de Osmanlı'daki görünümelerini korumuşlardır. Bugünün Karagözcülerinin çoğu da geleneksel biçimleri koruma konusunda son derece hassas davranmaktadırlar. Bu nedenle bugün Karagöz geleneksel biçimini koruyarak devam edebilmekte ancak Osmanlı'da sahip olduğu toplum yapısını yansıtır niteliğini taşımamaktadır. Her ne kadar 2000'li yılların Türkiye'si de aynı Osmanlı gibi kozmopolit bir toplumsal yapıya sahip olsa da, tiplerleştirmeye ile yapılan güldürülere karşı hassaslaşma söz konusu olduğundan,

televizyon ve karikatürlerde de bu tarz güldürüler konusunda hassas davranılmaktadır.

Hayali oyun saati gelince hayal tasvirlerini teker teker kontrol eder. Salon ışıkları kararır. Hayal perdesinin ışığı yanar. Çingirak sesi ile beraber perde ortasında duran göstermelik adını verdiğimiz tasvirler, genelde (vazoda bir çiçek, ev, gemi, ağaç) v.s. olabilir. Göstermelikleri, nareke sesi ve tef velvelesi eşliğinde Hayali, yavaş yavaş perdeden kaldırır. Hacivat perdenin sağ tarafından şarkı söyleyerek perdeye gelir. Perde şiirini okur. Sonra Karagöz'ü sahneye davet eder. Karagöz nazlanır. Hacivat ısrarla Karagöz'ü davet eder. Karşılıklı sahnede muhavere dediğimiz, söze dayalı yanlış anlamalarla, süslü konuşmalardan sonra asıl oyuna geçilir. Hacivat Karagöz'e iş bulmuştur. Karagöz işi eline yüzüne buluşturur. Oyun sonu tatlıya bağlanır. Seyirciden özür dileyerek perdeden ayrılırlar⁷⁸⁹.

Özetle bugün gölge oyunu Doğu kültürlerinde geleneği korumak için çabalamakta iken Avrupa sonradan öğrendiği bu sanatı kendi kültürüyle yoğurarak geleneğe dönüştürmek yerine onun dramatik ve görsel olanaklarından faydalanarak başka tasarım öğeleri ile teatral gösteri biçimleri içinde bir öğe olarak çok farklı biçimlerde kullanmaktadır. Türkiye’de Karagöz geleneği varolan Karagözcülerce son derece başarılı biçimde sürdürülmekle beraber, yaygınlaşması için çalışmalar yapılması gerekmektedir. Karagöz’ü geleneksel olarak yaşatmanın yanında, alternatif malzemelerle ve yeni konularla da gölge oyunu yapılması teşvik edilmelidir. Yeni figürler ve modern konuların geleneği yok edeceği korkusu ortadan kalkarak, bu vasıta ile farklı gölge oyunları ortaya konmalı çeşitlilik sağlanarak farklı yaş guruplarına gölge oyunu izleme alışkanlığı kazandırılmalıdır.

⁷⁸⁹ Mutlu, a.g.e. , 5 s.

EK-1

MUSTAFA MUTLU SÖYLEŞİ NOTLARI

Mustafa Mutlu Söyleşi Notları

Işinsu Ersan-32 yıldır bu sanatla uğraşmaktasınız, hangi hayalinin yanında yetiştiniz? Mustafa Mutlu-Ben, tiyatro bölümü ilk mezunlardanım. Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü mezunuyum. İlk hocalarım, Alman Max Maineke. Fakat bu sanata kendini adanmış, rahmetle anıyoruz; Metin And hocanın sayesinde Karagözü sevmeye başladım. Daha önce karagözü tanıyorum tabii fakat hocanın dersleri benim gözümde çok büyüdü. Daha sonra değişik zamanlarda İstanbul'da -o da rahmetli oldu- Ragıp Tuğtekin ustadan yapımını öğrendim. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun kitaplarını, Nurettin Sevin'i biliyordum. Onlar da rahmetli oldu. Hayali Küçük Ali'nin oyunlarını son zamanlarında seyrettim. Ama çocukluğum hep Karagözle geçti. Çünkü o zaman televizyon yok. Ramazan ayında radyoda Karagöz olurdu. Gözümde, hayal dünyamda canlanmaya başladı. Çocukluğumda Karagöz şekillerini kartondan yapardım; karton yetmedi, plastikten yapardım. Geliştirdim, geliştirdim, tiyatro bölümüne gelince artık deriden de yapmaya başladım. Çünkü o zaman ustalardan yapmayı öğrendim; Ragıp hocadan. Devlet Tiyatrosu sınavını kazandım; Karagöz sanatçısı olarak atandım, ama başka oyunlarda da oynadım. Kırk seneden sonra emekli oldum. Benim Karagöz hayatım 55 seneyi geçiyor. 55-60 sene için bu sanata gönül verdim.

IE-Tasvirlerinizi kendiniz yapıyorsunuz.

MM-Evet, kendim yapıyorum, kendim hazırlıyorum, kendim boyuyorum. Benim bir stilim var. Ragıp hocanın stilini devam ettiriyorum.

IE-Peki, yeni tipler ekleyecek olursanız hangi unsurları göz önünde bulunduruyorsunuz?

MM-O kadar ki, bir tasvir bize 40-50 sene gider. Pulları eskirse onları değiştiriyoruz, boyaları eskirse onları yeniliyoruz. 100 seneliğe kadar tasvirler var. Yani kolay kolay eskimez. Yeni tipler de yaratıyoruz; mesela bir turist yapabiliriz. Karagözün oyununda her karaktere yol açık. Yeter ki şeklini çizin, ben yapayım size. Mesela, Shakespeare oyunundan bir karakteri getirin bana ben onun tasvirini deriden yaparım.

IE-Bunu gerçekleştirirken, dış görünüşünü ele aldığımız zaman kostümde geleneğe ne kadar bağlı, ne kadar moderne dönük bir yaklaşım içindediniz?

MM-Günümüze uygun bir çöpçü, turist, ecnebi, çocuk bakıcısı, güreşçi, karateci yapabilirsin. Günümüze de uyar; mesela, mayıs ayında İsveç'e gittim. Karagöz uçağa biniyor, İsveç'e gidiyor. Tren yaptım, trene biniyor, gemiye biniyor. Her ortama uyar Karagöz. Her şeye uyar. Konuşması da öyle. Çocuklara göre sadeleştiriyoruz. Büyüklere oynadığımız zaman oyunun çıtası yükseliyor; konuşmalar biraz daha anlamlı oluyor, burada söz komiğine dayanan şeylere dikkat ediyoruz; çocuklar fıkırdıyor böyle; bunları yakalamak önemli.

IE-Tasvirlerin görünüşleriyle ilgili; onları karikatürize mi ediyorsunuz?

MM-Hayır, karikatürize değil; birebir, mesela şu şekillere bakın, bıyığı, külahı bir eski İstanbul kabadayısını gösteriyor değil mi? “Karikatür özelliği var” diyemeyiz buna. Karikatür, bambaşka bir şey. Komik olsa, mesela burnu şöyle (kıvrık) olsa, böyle bir burun görmediniz. Dikkat ettiyseniz keçi sakalı var. Yani bir yerde minyatür tekniği. Camın arkasına koyduğumuz şekillerin yansıması.

IE-Renkleri nasıl kullanıyorsunuz?

MM-Renkler, sıcak renkler hakim. Genelde Osmanlı toplumunda renk giysiler var. Mesela Hacivat'ın giyimine dikkat edersek, yeşil renk hakim. Yeşili kimler giyer? Bilgili, müderris kişiler, eğitim görmüş kişiler. Halkın giyimi farklı. Ayağındaki ayakkabının rengi bile farklı. Sarı rengi, köylüler falan giyiyor da, kırmızı rengi çok nadir. Yabancılar da giyer. Figürlere şöyle bir bakın, kollar üç parça hareket daha fazla.

IE-Boyalar ve renklerde geleneksel yöntemleri mi sürdürüyorsunuz?

MM-Hayır, geleneksel yöntemde şu var: Kök boya dediğimiz, bitkilerden elde edilen boyalar var. Kök boya, ışığı, ısıyı gördüğü zaman bozulmaya yüz tutabiliyor. O zaman ne yapıyoruz? Ekolin boya, çini mürekkebi veya özel boyalar anilin boyalar var. Fakat bunların bir kısmı zehirli, kapalı ortamda yapılırsa baş ağrısı yapıyor.

IE-Kendi tasvirlerinizde geleneksel tiplerinizde kendi özel işaretinizi uyguluyor musunuz?

MM-Tabi. Burnunda gözünde değişiklik yaparım. Sakalda detaya giriyorum. Her ustanın bir tarzı olması lazım.

IE-Karagözün bugünkü konumu hakkında ne düşünüyorsunuz?

MM-Bol bol Karagöz oyunu gösterilmiyor; yurt dışına gönderilmiyor. Neden maddi imkânsızlıklar. Yalnız Kültür Bakanlığının desteği ile bu iş olmaz. Başka kurumlar da buna el atmalı. Bir müze kurulmalı, akademi kurulmalı. Konservatuvarda, tiyatro bölümlerinde yapım oynatım dersleri niye olmuyor.

IE-Yalnızca metinlerde uyarılama söz konusu ama, tasvirlerde de uyarlamalar yapılır mı? Ne düşünüyorsunuz?

MM-Olur. Gayet güzel olur. Günümüz zennesinin kıyafetini tasarımcı arkadaşımız yapacak, ben de uygulamasını yapacağım. Diyecekler ki hocam, bir ay seni ağırlayacağız, harçlığın şu. Bir ay onlarla çalışacağım. Mesela ben Makedonya Üsküp'e gittim. Orda 10 günde onlara yapımını gösterdim. Bir on gün daha gitseydik oynatımını gösterirdim. Yani 20- 25 günlük bir iş; at ile deve değil. Nihayet, 20 tane öğrenci, kursa katılacak görecek, belki bir tanesi ileride asistan olacak; ileride bu sanatı devam ettirecek.

IE-Ben tezimi yazarken, Osmanlı dönemi kostümü ile Karagöz figürünün karşılaştırmasını yapıyorum. O tipler, sosyal bir işlev üstleniyorlar. Metinde ve tiplerde yenileşme olduğunda yine kostüm ve tip yansıması aynı mı olur?

MM-Hayır, olmaz. Kostümün değişmesi lazım. Eğer güncel bir oyun oynuyorsak, Karagöz ve Hacivat, ana karakterler aynen kalır, diğer karakterler değiştirilebilir. Mesela katip olursa, o zaman kıyafeti değişebilir. Bir kravat, papyon koyarsın, halledersin. Karagöz Hacivat karakterlerine dokunmazsın, ufak değişiklikler yaparsın. Bir silindir şapka koyarsın, ne olur, politikacı; işte bu.

IE-Sizce, tiplerin eskide kalmış olması, bugün popüler olmamasının nedeni bu olabilir mi?

MM-Oyun metni yok. Eski metinlerinden hareket ediyorlar. Onları da güncelleştirmiyorlar, dili sadeleştirmiyorlar. Hep eski usulde gidiliyor. Karagöz aya gidiyor; gitsin tamam. Benim bir oyunum var **Karagöz Trafikte**; dolmuşçuluk yapıyor Karagöz, çeşitli tipler biniyor. İsveç'e götürdüm mesela, uçağa biniyor Karagöz, trene bindirdim; metroda gişe memuru oldu İsveç'te. Şimdi öğrencim orada Karagöz oynatıyor, Stockholm'de. Karagöz her şey olur. Yeter ki ben kendimi yenileyeyim. Ben bundan ekmek yiyorum; senelerce ekmek yedim. Karagöze asla ihanet etmedim, özünü korudum. Ama, ileriye, yeniliğe de açık Karagöz. Her kapıya açık. Ana okulu çocuğu da seyrediyor; daha üç yaşında; ama görüyor, gülüyor. Büyük de gülüyor orda. Büyük dedi ki "eski günlere götürdün bizi". Geleneksel motifler de vardır onun içinde. Şarkılar, gazinolar, oyunun açılışında göstermeliği kaldırdım, bir şarkı okudum orda. Ondan sonra bir takım hayvanlar geldi, yunanlı geldi, keçi geldi, doğaüstü şeyler geldi, bir takım şeyler oldu. Şarkıları, türküleri, eskiyle yeni arasında bir köprü kurmak lazım.. Yoksa müzede eski, kar-i kadim bir Karagöz oynatayım size; kimse bir şey anlamaz. O zamanki dile göre. "Bak ne suret gösterir, fısne edayü perdede, buldular üftadeler de devayü perdede. Kande kurulsa bütün ahbabı eyler....Huzur-u haziran, vakt-i sefa yaran. Laindir, münafıktır şeytan ... Bizi temaşaya tenezzül buyuran ahıbbanın sağlığına...(selamlama), Demem o demek ki; ben bendenizden duacınız.... Tashih-i lisanı, Muhabbeti tatlı...hoş geldin....

IE-Teşekkür ederim.

EK-2

SUAT VERAL SÖYLEŞİ NOTLARI

Suat Veral Söyleşi Notları

Işinsu Ersan- Kaç yıldır Karagöz'le ilgileniyorsunuz?

Suat Veral-Yirmi yedi yıldır; yirmi yedi yıldır bu mesleği icra ediyorum. Tabii başlangıcını soracak olursanız; bu sanata gönül verip de eski ustalardan usta-çırak ilişkisi ile öğreniliyor; ki ben de bu sanatı abimden öğrendim. Abim Tevfik Veral'dan öğrendim. Bu, merakla başlıyor; Ama geleneksel sanatımızın en önemli yapı taşlarından biri olan Türk gölge oyunun toplumsal değere de hitap ettiğinden dolayı bunları daha çok geliştirme ve topluma kazandırma noktasında çalışmalar yaptım. Geçen yıllar tabii ki bir tecrübe de kazandırdı. Bugün de gördüğümüz gibi çok güzel bir ortamda bir sergi boyutu ve uluslararası boyutta da Karagöz Hacivatımız, hem Türk gölge oyunu adına, hem de geleneksel sanata bir katkı olması düşüncesiyle bu çalışmalarını ortaya koyuyoruz.

IE-Tasvirlerinizi yaparken, göz önünde bulundurduğunuz belirli biçimsel özellikler var mı?

SV-Her şeyden en önemlisi, geleneksel sanatımızın doğası gereği tasvirlerdeki o kişilerin bizlere ait olduğu şekliyle kostümleri ve biçimine çok dikkat ederek oluşturuyoruz. Özellikle Karagöz ve Hacivatımızın renk tonlaması -bellidir zaten; toplumumuz tarafından gayet iyi bilinir ki, Karagöz'de kırmızıdır, Hacivatta da yeşildir. Tabii, diğer karakterler de aynı şekilde onların da bir giysi tarzı vardır ki, bu Osmanlı döneminde ve daha sonraki dönemlere ait olan tasvirler de vardır, gelenekselin içerisinde barındırmak ve gelenekseli yansıtmaksa, perdemizde aynamızda, ilk önce geleneksel karakterlerin içinde barındığı şekliyle dikkat ederim ki burada da örnekleri zaten var.

IE-Yarattığımız yeni karakterlerde de tasvirleri yine Osmanlı'ya yönelik mi yapıyorsunuz; yoksa günümüzle olan bağlantısını kuruyor musunuz?

SV-Bu biraz göreceli. Bugünkü Karagöz sanatının yaşanması ve topluma kazandırılması ortamında geçmişte ki ustaların yapmış olduğu gibi geleneksel karakterleri koruduğumuz gibi, yeni karakterler de oluşturuyoruz. Ben bunlara şöyle bakıyorum; kostüm farklılıkları olarak değerlendiriyorum. Bizlere, yeni karakterler

yaratılsın diye çok söylenir; ama ben buna çok ihtiyaç duyuyor değilim. Çünkü, Karagöz ve Hacivat başta olmak üzere diğer yan karakterlerin de çok çeşitli olması nedeniyle, bugün bu ihtiyacın çok fazla olduğunu zannetmiyorum. Gölge oyunu, bir yorumdur. Her ne kadar Hayali'nin bu yorumu icrasıyla, bir lezzet ve kıvamla bir Tuzsuz Deli Bekirin, bir acemin konuşması, diğer karakterlerin de bir kendine özgü biçimde konuşmalarıyla, o esprilerin bugünün insanını da etkileyeceğini tahmin ediyorum; tahminden öte, bu durumu yaşıyoruz da. Ancak, yeni karakterler bence şöyle olabilir: Yani, evet şu da tartışılıyor olabilir – geleneksel sanatımızın kari-kadim dediğimiz oyunlarıyla bugüne uyarlanan oyunları arasında ne yapılabilirini konuşuyorsak, gene bugün tuzsuz deli bekirden, beberuhiden, biçim-ters şeklinde kostümlerinde yani çizim ve tasarımlarında biraz farklılık yapıp, ama özünü koruyup, hem çocuklarımızın onlara bakış açısının –çocuklar doğal olarak, değişik şeyleri seviyorlar- geçmişte Karagöz hem büyüklere, hem çocuklara hitap etmiş; yani formatı çok değiştirmek gerektiğini düşünmüyorum.

IE- Karagözün, Osmanlı'da sosyal bir işlevi, toplumun gerilimini azaltması, dengeyi kurması anlamında bir sosyal işlevi var.

SV-Evrensel, uluslar arası boyutu var tabii bunların doğal olarak. Biz sanatçılar, yurt dışına çıkıyoruz; oralaradaki izlenimlere bakıyoruz. İşte değerlendirme açısından bugün bir uluslararası festivaldeyiz ve burada kukla boyutu da var. Kukla işleyişi ile, Karagöz'ün biçimine baktığımız zaman, kuklayı hareket haline getirip, daha sonra bizim perdelerden de istifade edip, gene onu bir oyun haline getirmiş, evrensel bir boyutu içine katmış zaten. Bize bakış açısına değerlendirdiğiniz zaman, -yurt dışında- inanın hiç biçimi bozmadan, bu bizim perdemizle, tasvirlerin gölge boyutuyla, ışığı, aynı tarzıyla verdiğiniz zaman insanlar gene gülüyorlar. Diyeceksiniz; ki, bu insanlar neye gülüyorlar? İnsanlar, oradaki bir diyalogun, bir hareketin onlara verdiği bir teması hissediyorlar. Yani, düşünün yüzyıllarca devam eden bu deneysel sanat, demek ki, çok formatını bozmaksızın yapılabilir ve bütün dünyada mutluluk verebiliyor. Bu nasıl bir şeydir? Evet, Türk toplumu oyundan bütün deyimleri anlayabiliyor; ama bir Avrupalı, bunu nasıl anlıyor? Demek ki burada bir tılsım var, burada bir güzellik var. Bence iletişimin doğallığı gereği, Karagöz, o kadar geniş bir yelpazeye hitap etmiş ki zaten evrenselliği içinde

barındırmış. Türk toplumunun gelenekseli dediğimiz, gölge sanatında o kadar büyük karakter var ki , bunun içinde mesela, Frengi var, Arnavut var, Acemi var; zaten perde, Karagöz Hacivat bunları hepsini toplamış; bir Negro var. Biçim ve yenilikten söz ederken, zaten Karagöz ve Hacivat bazı şeyleri değiştirmiş; ama, Karagöz ve Hacivat değiştirmiş. Diyaloglarına baktığımız zaman bir beberuhi, bir Yahudinin diyalogları, bize çok şey anlatıyor bence.

IE-Teknik konularda birkaç soru sormam gerekirse, boyalar ve renklerde yine gelenekseli mi takip ediyorsunuz, yoksa bugün daha farklı boyaları da kullanıyor musunuz? Ya da renkleri?

SV-Tabii, esası bahsettik, renk tonlamaları tamamdır. Günümüzde, tasvir noktasında da ustalık gelişmekle beraber, perdeden yansıyan tasvirlerin daha canlı olabileceğini düşündük. İzleyici ve tasvirin kendini anlatma olayı daha hoş gözükebilecekti. Uzun yıllar, çalışmalardan sonra onu da gördük. Karagöz ve Hacivat'ın renkleri belli, kök boya ile yapılır, işlenirken nevreganla işlenir. Bunlar esası olan şeyler. Şimdi, günümüz boyalarından da istifade ediyoruz. Kök boyasından, bazen çini mürekkebinden istifade ediyorum; bunları da yaparken, bu sanatın ilerlemesi için bunların daha fazla sevilmesi için çaba sarf ediyoruz. Bu da gördüğümüz gibi, bu çabalar demek ki doğru çok izleyici kitlesine hitap etmeye başladı. Bugün yetişme ve yetiştirme konusunda burun Karagözcüleri dediğimiz, günümüze kadar daha sevimli hale geldi; şu anda renk konularında ve işleme tekniği konusunda herkesin beğenisini kazanıyor.

IE-Ortalama ne kadar vaktinizi alıyor bir tasvirin yapımı?

SV-Güzel bir soru; gerçekten. Sanatçının resmi yorumlamasını düşünün, o tuvalini koyup, fırçasını alır boyasıyla baş başa, bir de aklından bir şeyler üretip yapmaya çalışır. Sanatçıdır neticede. Bizim tabii tasvirimiz, nasıl güzel sanatlar içinde yer alıyorsa, bizler de bu tasvirleri işlerken süre ve zamana bakmayız. Ama, bir tasvirin ne kadar süre aldığından bahsederseniz; mesela ben Hacivat'ı üç saatte yapabilirim; işlemesini. Boyama tekniği, bir boyayı deriden yapılan tasvire tutturmak kolay değildir. Deride bir yağ tabakası vardır. Yağ tabakası boyayı emmez; kısacası, boyama tekniğinde 3-4 kat sürmek gerekir. Bunu da yaptıktan sonra boyayı

tutturursanız, toplamda 5 saati bulur. Bu benim kendimi geliştirdiğimde. Kimisine göre bu bir gün de olabilir, iki gün de olabilir. Bu Hacivat için. Karagöze gelince, daha parçalıdır; biraz daha oyalar; ona da dersiniz ki 7 saat. Bu bana özgü süre. Deriden de bahsetmek gerekir; derinin saydam hali var. Bu derileri, özel bir tabakhane işlemleriyle tarif ederek yaptırıyoruz. Bu renkleri ve çizimleri detayları gösterecek olan da şeffaf deridir. Şeffaf deri olmasındaki kasıt, işlemenin ve boyanın birbirinden ayırt edilmesi, kostüm ve içerikleri, yüz kısımları, perdemiz beyaz, ışığımız sarı ve o temasla bu dünyaya hitab ediyor. Cisim olan şeyler, bu dünyaya hitab ediyor. Atalarımızın bulduğu bir teknik. Biz de bunları aynı şekilde uyguluyoruz. İşleme tekniğinden de bahsederseniz, biz dana derisi kullanıyoruz; şu an için, esası deve derisi. Atalarımız geçmişte deve derisi kullanmış. Deve kesimi, ülkemizde çok olmadığı için biz dana derisi kullanıyoruz. Deve derisi ile dana derisi arasındaki fark nedir? Deve derisi biraz daha gözenekli ve kalındır. Dana derisi daha şeffaf ve düzdür, gözenekleri yoktur; ama ben şunu gördüm uzun yıllardır, dana derisindeki şeffaflık daha bir ahenk katıyor; deve derisi gözeneği de bir ahenk katıyor. Yani biz zırnık dediğimiz derinin özünden bahsederseniz, ustaların tercihi oluyor bu. Şu anda bunları söyleyebilirim teknik anlamda.

IE-Tasvirlerinizi yaparken tiplere göre kendinize özgü ne gibi değişiklikler yapıyorsunuz?

SV-Daha önce de söylemiştim; ben tipleri değiştirme taraftarı değilim.

IE- Gelenekseli uygularken de kendinizden kattığınız tasarım özellikleri nelerdir?

SV-Nelerdir? Elinde çalgısı olan vardır, feneri olan vardır. Bir yoğurtçu tiplemesi vardır ki elinde çingırağı, sırtında taşır, getirir; siz tiplmeyi doğasına uygun olarak yansıtmanız gerekir. Bahsettiğim şey oradan geliyor. Biçim ve tarz. İşte Karagöz sandal sefasında; doğal olarak bir sandalı çiziyorsunuz; içine bir Karagöz koyuyorsunuz. Mesela Karagöz işsizdir, bazen, maşa satar, baharat satar. Doğal olarak, siz bunları çizip perdede yansıtmak için tasarlayıp eklersiniz.

IE-Türk motiflerinden aldığınız, mesela kullandığınız bir çiçek motifi size mi aittir? Detayların içindeki size özgü farklılıkları sormak istedim.

SV-Teşekkür ederim. Tabii, yani bir çelebi geldi, elinde çiçek var; bunu düşünüyorsunuz, zarif bir yapıya sahip olduğu için, Zenneye çiçek versin. Benim çizdiğim tasvirlerde elinde saz olabiliyor, çiçek olabiliyor. Yani, feraceli zenne, bastonlu çelebi, Bir tiyatrodaki nasıl ki bir dekor varsa, hepsi aslına uygun şekilde işlenir. Bir de benim yaptığım tasvirlerde çoğunlukla tebessüm vardır. Sert ifadeli tasvirler değildir. Çünkü günümüz insanı, biraz daha tebessümle mutlu olmayı seçtiği için tasvirler oynarken dahi, sanki onlarla konuşur edasıyla, onları mutlu ettiği gözlemim sebebiyle böyle yapıyorum. Hem küçükler, hem büyükler, böyle istiyor.

IE-Bugünkü Karagözün konumuyla ilgili ne düşünüyorsunuz?

SV-Karagözdeki çeşitlemelerin ne kadar ortada olursa toplumun bakış açısı o kadar ivme kazanır. Sergiler, oyunlar, tasvirlerin tarzıyla, oyun metinlerini de çoğaltıp, Karagöz'ün hiçbir zaman bitmeyeceği manada içimde öyle bir his var. İlgii bence siz de şahit oluyorsunuz. İlgii gerçekten çoğalıyor. Eskiden Karagöz tasvirleri, bu kadar çok ortada yoktu. Şimdi hem çok, hem yeni oyunlar yazılabilir. Daha da katlanacak ustalar olabilir. Tabii bunları yapabilmek için daha gene çalışmak lazım. Yerler ve mekânların, bizlere yönelik talep noktalarının artması gerekiyor. İlerleyen dönemlerde, üniversitelerde, okullarda yerleri olması gerekir. Böyle esaslı ve güzel çabalar sarf edildiği zaman, bence “geleneksel sanatımız yok olmaya yüz tutmuş” gibi bir ifade kullanmayız. Çünkü bu gençlikte bu var; çocuklarımız çok ilgili. O gençlerimiz de zaten bunları istiyor. Sadece birleşme tarafımız ve yapım aşamaları için bizler de yardım istiyoruz.

IE- Karagözün günümüze uyarlanması konusunda ne diyorsunuz?

SV-Karagözü çok biçimlendirmeye gerek yok. Bize de çok gelip soruyorlar; Karagöz Spiderman olsun, yok, Mickey fare olsun, Karagözle konuşsun; tamam ama, çocuklarımız Karagöz-Hacivat olarak biliyor; onun yanına yan şeyleri ekleyeceğiz ama ne kadar başarılı olur, tartışmak lazım. Bugünün ustalarından bahsederseniz, Karagözcü ustalar bir özveriyle bu işi üstlenmişler. Bunu sadece bizlerin ürettikleri, yaptıklarından, sanatımıza sadece bizler sahip çıkıyoruz anlamında olmamalı. Yani toplumsal bakış açısıyla mekânların daha çoğalması, oyunların daha çok oynatılması bizi daha fazla mutlu eder. Her Karagözcü bu heyecanı şöyle yaşar: İlgii, alaka.

Özellikle şahsımı en mutlu edecek şey bu. Çünkü ben, çalışmayı kendime vazife edinmişim. Türkiye'nin her noktasına panolarımı, tasvirlerimi sergiliyorum. Bunun yanında elimizden geldiği kadar dünyanın her yerine gidiyoruz. Bizim için bunun sorumluluk olduğunu hissediyorum. Bunların değer ve saygınlık olduğunu düşünüyorum. Karagöz ve Hacivat zaten Türk toplumunu anlatıyor. Türk toplumunun nezaketini, kültürünü anlatıyor. Ben gönlümde yatan, bizim bu çabalarımızın iyi yerlere, gençlere ulaşması. Benim sanatsever olarak temennim budur.

IE-Teşekkür ederim.

EK-3

ROBIN RUIZENDAAL SÖYLEŞİ NOTLARI

Robin Ruizendaal Ph.D. Söyleşi Notları (Lin Liu-Hsin Kukla Tiyatrosu Müzesi Müdürü-Taipei)-Bu söyleşi 5. İzmir Kukla Günleri kapsamında İzmir Resim Heykel Müzesinde kurulan Lin Liu-Hsin Kukla Tiyatrosu Müzesinin Gölgelelerin Dünyası adlı sergisi kurulurken gerçekleşmiştir.

Işinsu Ersan- Çok fazla vaktinizi almayacağım, sergideki Çin gölge figürleri ile ilgili bilgi verebilir misiniz?

Robin Ruizendaal-19. yüzyıl Çin figürleri, başları hep değişebilir, takıp çıkarılabilir yapılıdır. Böylece farklı karakterler oluşur.

IE-Peki bu başlar ya da kostümler karakterlerle ilgili bilgi veriyor mu?

RR-Düşük sınıftan olanlar ve genç kadınlar başlık takmaz. Kıyafet biçiminden zengin, fakir, genç, yaşlı, ayırt edilebilir. Kadınlar küçük ayaklarından ayırt edilir.

IE-Figür yapımında nasıl bir deri kullanılıyor?

RR-Su sığırı gibi kalın deri kullanılıyor, özellikle de dekorlarda/göstermeliklerde (prop) kalın deri tercih edilmektedir. Ayrıca başlıklar da başlar gibi takılıp çıkarılabilir ve onlar da karakterleri tanımlar.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR:

- AND, Metin, **Dünya’da ve Bizde Gölge Oyunu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1977, 446 S.
- ATILCAN, İhsan Coşkun, **Erzurum Barları ve Yöresel Giysileri**, Erzurumlular Kültür ve Dayanışma Vakfı Yayınları-1, İstanbul, 1991, 185 S.
- DEMİRSİPAHİ, Cemil, **Türk Halk Oyunları**, Türk İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1975, 571 S.
- DUYURAN, Dürrüşehvar, **Karagöz**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, 48 S.
- KOMŞUOĞLU, Şükran, Arsal İmer, Mine eçkinöz, Sabiha Alpaslan, Serap Etike, **Resim II Moda Resmi ve Giyim Tarihi**, Milli Eğitim Bakanlığı yayınları Ankara, 1986, 242 S.
- KUDRET, Cevdet, **Karagöz**, C.1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,2000, 388 S.
- KUDRET, Cevdet **Karagöz**, C.2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, 848 S.
- KUDRET, Cevdet, **Karagöz**, C. 3, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004,1339 S.
- MUTLU, Mustafa, **Karagöz Sanatı ve Sanatçıları**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, 142 S.
- NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Üçüncü basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000, 455 S.
- ORAL, Ünver, **Karagöz ve Plastik Tekniği**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000, 161 S.
- ORAL, Ünver, **Kukla ve Kuklacılık**, Kitabevi, İstanbul, 2003,328 S.
- ÖZEL, Mehmet, **Folklorik Türk Kıyafetleri**, Ankara, Tüpraş Yayını, 1992, 143 S.
- SAKAOĞLU, Saim, **Türk Gölge Oyunu Karagöz**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, 328 S.

SEVİLEN, Muhittin, **Karagöz**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, 368 S.

SEVİN, Nureddin, **On Üç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış**, Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara, 1990, 94 S.

SEVÜKTEKİN APAK, Melek, Filiz Onat Gündüz, Fatma Öztürk Eray, **Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri**, T. İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1997, 151S.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, **Karagöz Psiko-Sosyolojik Bir Deneme**, Maarif Matbaası, (bilinmiyor), 1941, 206 S.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, **Karagöz**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1951, 19 S.

TUĞLACI, Pars, **Osmanlı Döneminde İstanbul Kadınları**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, 215 S.

TÜRKOĞLU, Sabahattin **Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam**, Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım, İstanbul, 2002 173 S.

ÜNLÜ, Aslıhan, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara, 2006, 277 S.

ÇEVİRİLER:

BROCKETT, Oscar; **Tiyatro Tarihi**, Çev.: Sevinc Sokullu ve diğerleri, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, 732 S.

TILAKASIRI, Jayadeva, **Asya Kukla Tiyatrosu**, Çev: Çağrı Yılmaz, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2008, 259 S.

MONTAGUE, Lady Mary, **Türkiye mektupları 1717-1718**, Çev:Aysel Kurutoğlu Tercüman1001 Temel Eser, İstanbul, 1973, 208 S.

İKİNCİL KAYNAKLAR:

ALTUNTAŞ, Yener, Yüksel Şahin, Mücella Kahveci, **Aydın İli Halk Oyunları Kıyafetleri ve Teknik Çizimleri**, Kültür Bakanlığı H.K.A.G.M., Ankara 1995, 42 S.

BARIŞ, İzzettin, **Sigara ve Gençlik**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999,

84 S.

TAŞKIRAN, Tezer **Cumhuriyet'in 50. Yılında Türk Kadın Hakları**, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı, Ankara, 1973, 176 S.

PLATON, **Diyaloglar 2**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, 362 S.

YÜCE, Haluk, Tiyatro Tempo tanıtım broşürü

ÇOK YAZARLI KAYNAKLAR:

BRANDON, James R., Pandam GURITNO, Roger A. LONG, **On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays**, University of Hawaii Press, Hawaii, 1993, 407 S.

CORDNER, Michael, Peter Holland, John Kerrian, **English Comedy**, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, 340 S.

GHOSH, Sampa ve Utpal Kumar Banerjee, **Indian Puppets**, Abhinav Publications, Delhi, 2006, 494 S.

MAANEN, Hans Van, S.E. WILMER, **Theatre Worlds in Motion**, Rodopi B.V., Amsterdam, 1998, 777 S.

MYRSIADES, Linda S., Kostas Myrsiades, **Karagiozis Culture and Comedy in Greek Puppet Theatre**, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1992, 236 S.

MYRSIADES Linda S., Kostas Myrsiades, Kostas Manos, Markos Ksanthos, **The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theatre**, University Press of New England, New England, 1988, 248 S.

PATEMAN, Robert, Salwa El-Hamamsy, **Egypt**, Marshall Cavendish International Private Limited, Tarrytown, 2004, 144 S.

PHIM, Toni Samantha, Ashley Thompson, **Dance in Cambodia**, Oxford University Press, New York, 1999, 91 S.

SHADUR, Joseph, Yehudit Shadur, **Jewish Papercuts: An Inner World of Art and Symbol**, University Press of New England, Hanover, 2002, 263S.

SHERZER, Dina, Joel SHERZER, **Humor and Comedy in Puppetry**, Bowling Green State University Popular Press, 1987, 151 S.

WATT, William Montgomery, Piere CACHIA, **A History of Islamic Spain**, Edinburg University Press, Edinburg, 2001, 210 S.

YABANCI DİLDE YAZILMIŞ KAYNAKLAR:

ARNHEIM, Rudolf, **Film Essays and Criticism**, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1997, 253 S.

BADAWI, Muhammad Mustafa, **Modern Arabic Drama in Egypt**, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, 246 S.

BANHAM, Martin, **The Cambridge Guide to Theatre**, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, 1233 S.

BRANDON, James, R., **Asian Theatre**, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 251 S.

CHEN, Fan-Pen LI, **Chinese Shadow Theatre**, McGill-Queen's University Press, Québec, 2007, 343 S.

CLEE, Paul, **Before Hollywood: From Shadow Play to the Silver Screen**, Clarion Books, New York, 2005, 188 S.

ELDER, Bruce, **Harmony and Dissent**, Wilfrid Laurier University Press, Canada, 2008, 481 S.

ERDA, Bettie, **Chinese Shadow Theatre**, American Museum of Natural History, New York, 1975, 48 S.

EWART, Franziska G. , **Let The Shadows Speak**, Trentham Books Limited, Staffordshire, 1998, 122 S.

HAMDAN, Mas'ud, **Poetics, Politics and Protest in Arab Theatre**, Sussex Academic Press, Brighton, 2006, 189 S.

HINTON, Laura, **The Perverse Gaze of Sympathy**, State University of New York Press Albany, 1999, 279 S.

- HOBART, Angela, **Dancing Shadows of Bali**, Routledge&Kegan Paul, New York, 1987, 232 S.
- HOWARD, Ryan, **Paul McPharlin and the Puppet Theatre**, McFarland & Company Inc., North Carolina, 2006, 250 S.
- IRWIN, Robert, **The Arabian Nights: A Companion**, Tauris Parke Paperbacks, New York, 2005, 344 S.
- JESSUP, Lynda, **Antimodernism and Artistic Experience**, University of Toronto Press, Toronto, 2001, 223 S.
- LANDAU, Jacob M. **Studies in the Arab Theater and Cinema**, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1958, 290 S.
- LANE, Edward W., **Manners And Customs of The Modern Egyptians**, Cosimo Classics, New York, 2010, 586 S.
- LAUFER, Berthold, **Oriental Theatricals**, Field Museum of Natural History, Chicago, 1923, 59 S.
- LEITER, Samuel L., **Encyclopedia of Asian Theatre**, Westport, CT: Greenwood Press, 2007, 979 S.
- LEONTIS, Artemis, **Culture and Customs of Greece**, Greenwood Press, Westport, 2009, 266 S.
- LUNDSKOW, George, **Sociology of Religion**, Pine Forge Press, California, 2008, 445 S.
- MCPHARLIN, Paul, **Puppet Theatre in America:1524-1948**, Harper, New York, 1949, 506 S.
- Jinruigaku KENKYUJO, **Asian Folklore Studies**, C.62., Society for Asian Folklore, Nanzan University Institute of Anthropology, Tokyo, 2003, 162 S.
- OSNES, Beth, **Acting: an International Encyclopedia**, ABC-CLIO.Inc., California, 2001, 439 S.
- PISCHEL, Richard, **The Home of The Puppet Play**, Luzac, London, 1902, 50 S.

REINIGER, Lotte, **Shadow Puppets, Shadow Theatres and Shadow Films**, Plays Inc.,1975, 126 S.

RAMSEYER, Urs, **The Art and Culture of Bali**, Museum der Kulturen Basel, Schwabe & Co.AG, Basel, 2002, 255 S.

SEAL, Graham, **Encyclopedia of Folk Heroes**, ABC-CLIO Inc., California, 2001, 347 S.

SEARS, Laurie Jo, **Shadows of Empire: Colonial Discourse and Javanese Tales**, Duke University Press, North Carolina, 1994, 349 S.

SEGEL, Harold B., **Turn-of-the-Century Cabaret**, Columbia University Press, 1987, 418 S.

SHERSON, Erroll, **London's Lost Theatres in the Nineteenth Century**, Benjamin Blom Inc., London, 1969, 392 S.

SPILLER, Henry, **Gamelan: The Traditional Sounds of Indonesia**,ABC-CLIO Inc., California, 2004, 395 S.

SWEENEY, Amin, **Malay Shadow Puppets**, British Museum, London, 1972, 82 S.

TIFFANY, Daniel **Infidel Poetics: Riddles, Nightlife, Substance**,University of Chicago Press, Chicago, 2009,254 S.

VELDHUISEN-DJAJASOEBRATA, Alit, **Shadow Theatre in Java**, Pepin Press, Rotterdam, 1999, 152 S.

WHEELER, Edward Jewitt, **Current Literature**, C.44, Current Literature Pub. Co., New York, 1908, 579 S.

SEMPOZYUM:

MUTLU, Mustafa, "Karagöz'ün Yurt Dışındaki İzleri", V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, **Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Bildirileri**, K.B.Y. Ankara, 1997.

MCCORMICK, John, "Avrupa Gölge Tiyatrosu Geleneği", Gelenekten Geleceğe Gölge Oyunu Sempozyumu'na sunulan bildiri, 5. İzmir Kukla Günleri, 18-19 Mart 2011.

NUTKU, Özdemir, “Karagöz Üzerine Düşünceler”, Gelenekten Geleceğe Gölge Oyunu Sempozyumu’nda sunulmuş bildiri, 5. İzmir Kukla Günleri, İzmir, 18-19 Mart 2011.

KATSAROVA, Raina, “Folk Puppet Theatre”, **The Folk Arts of Bulgaria: papers presented at a symposium, Pennsylvania**, Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, Pittsburgh, October 1976.

RUIZENDAAL, Robin, “Asya Gölge Tiyatrosu: Gelenek ve Modernlik”, Gelecekte Geleneye Gölge Oyunu Sempozyumu’na sunulan bildiri, 5. İzmir Kukla Günleri, 18-19 Mart 2011.

DERLEMELER:

GÖKTAŞ, Uğur, “Türk Gölge Oyunu Tasvirleri, Kişileri”, **Karagöz Kitabı**, (2. Basım), Kitabevi, Der: Sevgül Sönmez, Kitabevi, İstanbul, 2005, 331 S.

Hayali Küçük Ali, “Karagöz, Nevrekan, Zırlıtı ve Perde”, **Karagöz Kitabı**, (2. Basım)Kitabevi, Der.: Sevgül Sönmez, İstanbul, 2005, 331 S.

BOZOK, Hüsamettin, “Sosyal Bakımdan Karagöz”, **Karagöz Kitabı**, (2. Basım)Der.: SevgülSönmez, Kitabevi, İstanbul, 2005, 331 S.

KURT, Orhan, “Karagöz Nasıl Yapılır, Nasıl Oynatılır 20. Asırda Neden Karagöz”, **V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Bildirileri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, 254 S.

SCHONFELD Christiane, “Lotte Reiniger and The Art of Animation”, **Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimer Republic**, Ed.: Christiane Schonfeld, Koenigshausen-Neumann, Würzburg, 2006, 353 S.

MAKALE:

Atlas Tarih, Ek: Fotoğraf ve Kartpostallarla Osmanlı’da Kadın, “*Osmanlı’da Kadın*”, S.2010/4.

DANFORTH, Loring M., “Tradition and Change in Greek Shadow Theatre”,

Journal of American Folklore, Volume. 96, No:381, American Folklore Society, July-Septembre 1983.

DURU, Orhan, "Muhalik Oyun Karagöz", **Sanat Dünyamız**, S.74, Yapı Kredi Yayınları, Kış 1999.

Haluk YÜCE, "Karagöz Nedir Ne Değildir", **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, S.117, Aralık 2001.

KAHLE, Paul, "The Arabic Shadow Play in Egypt", **Journal of Royal Asiatic Society**, Cambridge University Press, Cambridge, Ocak 1940.

KAMARUDIN, Zumahiran Binti, Ismail Said, "Principal Orders In The Composition of Woodcarvings And Its Layouts In Kelantan And Terengganu Traditional Houses", **Jurnal Teknologi**, S.34, University Teknologi Malaysia 2001.

MAVREDAKI, Maria, "Halk Gölge Tiyatrosu: Karagöz/Okaragiozis", **Tiyatro**, İshak Matbaası, İstanbul, 1976.

MOREH, Shmuel, "*Live Theatre in Medieval Islam*", **Studies in Islamic History and Civilization**, Ed. David Ayalon, Moshe Sharon, Cana Ltd., Jerusalem, 1986.

ÖNEL, Ahmet "Geleneksel Sanatımızı Sahiplenen Bir İsim: Haluk Yüce", **Tiyatro Dergisi**, S.117, Aralık 2001.

PLUNKETT, John, "Optical Recreations and Victorian Literature", **Essays and Studies: Literature and the Visual Media**, Ed. David SEED, The English Association, Cambridge, 2005.

PUCHNER, Walter, "The Theatre in South-East Europe in the Wake of Nationalism", **Bibliography of South-East Europe**, Südost-Institut, München, 1981.

SAID, Ismail, "Visual Composition of Malay Woodcarving in Vernacular Houses in Peninsular Malaysia", **Jurnal Teknologi**, S.37, University Teknologi Malaysia, 2002.

SHEPPARD, Haji Mubin, "The Khmer Shadow Play and Its Link with Ancient India", **Journal of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Society**,

S.43, 1968.

SINGH, Salil, If Gandhi Could Fly-Dilemmas and Directions in Shadow Puppetry of India, **The Drama Review**, Volume 43, Number 3, Fall 1999.

GAZETELER:

Mehmet DEMİRCİ, Suat VERAL ile ropörtaj , “Obama da Karagöz ve Hacivat’ta bir Figür Olabilir”, **Zaman Pazar**, 01.08.2010.

KURUM YAZARLI:

Gravürlerle Türkiye-Giysiler Portreler, C:7, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, 254 S.

SÖZLÜK:

SÖZEN, Metin, Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, 148 S.

KOÇU, Ekrem Reşat, **Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara, 1969, 255 S.

İNTERNET :

ÖZLEN, Metin, <http://www.karagozhacivat.com>, 17.04.2011.

Tarih Terimleri Sözlüğü, 1974, <http://tdkterim.gov.tr>

Güncel Türkçe Sözlük , <http://tdkterim.gov.tr>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Işınsu ERSAN

Doğum yeri ve yılı: İZMİR/1982

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Lisans 2009, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne
Sanatları Bölümü Sahne Tasarımı Anasanat Dalı
2004 Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü

Lise: 2000, İzmir Atakent Anadolu Lisesi

İş tecrübesi: 2011, “İki Kova Su” adlı çocuk oyununun dekor ve kostüm tasarımı
İzmir Devlet Tiyatrosu
2007, İzmir Tiyatro Oyun Kutusu-Dekor ve Kostüm Tasarımcısı

Ödüller: 2010, Fransız Kültür Merkezi Kısa Animasyon Film Yarışması
Birincilik Ödülü (L’otobus D’amour stop-motion filmle)