

TÜRK GÖLGE OYUNU KARAGÖZ'DE ZİMMÎ TIPLER

The Non-Muslim Figures in Turkish Shadow Play Karagöz

Les dhimmis (non-musulmans) dans le théâtre d'ombres turc Karagöz

Dr. R. Bahar AKARPINAR*

ÖZET

Günümüze değin, Türk Gölge Oyunu Karagöz'de görülen zimmî tipler konusunda araştırmacılar tarafından çeşitli tespit ve tasnif çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmada ise, daha önce aktarılan bilgiler ışığında Karagöz'de zimmî tiplerin nasıl yansıtıldığı; simgeleştirilmiş kişiler olarak özellikleri, tavır ve tutumları, işlevleri ele alınmıştır. Kâr-ı Kâdim ve Nev- İcâd oyun metinlerinin kullanıldığı incelemede "zimmî tipler öteki miydi, bizimki miydi?" sorusuna cevap aranmıştır.

Anahtar Kelimeler

Türk Gölge Oyunu, Karagöz, Zimmî, Gayrımüslim, İstanbul

RÉSUMÉ

Jusqu'à présent de nombreux travaux de détermination et de classification ont été faits au sujet des dhimmis (non-musulmans) dans le théâtre d'ombres turc Karagöz. Tenant compte des résultats de ces différents travaux, notre étude cherche à déterminer la représentation des dhimmis, leurs particularités en tant que personnages symboliques, leurs attitudes ainsi que leurs rôles en se basant sur des textes de théâtre d'ombres anciens et modernes. Le but ultime est de répondre à la question si les dhimmis représentaient l'"autre" ou bien s'ils faisaient partis de la communauté.

Mots-Clés

théâtre d'ombres turc, Karagöz, dhimmi, non-musulman, İstanbul

GİRİŞ

Geleneksel Türk Tiyatrosu; Kukla, Gölge Oyunu, Orta Oyunu, Meddah, Tu-lûat Tiyatrosu ve Köy Seyirlik Oyunları'ndan meydana gelmiştir. Her dal, taklit ve temsil esasına dayanarak gelişen dram sanatının birer uzantısıdır. Kaynağını ritüel törenlerden alan Köy Seyirlik Oyunları dışında, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun diğer dalları, kaynak, konu, yapı, tipler ve icra teknikleri bakımlarından birbirleriyle geçişlilikleri olan gösteri sanatlarıdır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Türk Gölge Oyunu ile ilgili kaynaklarda; Karagöz'ün icra geleneği, oyunların oluşumları, tarihi gelişimleri, geniş bir çerçevede ele alınmıştır. Uzak Doğu, Orta

Asya, Orta Doğu, Anadolu, Kuzey Afrika ve Avrupa kültürlerinde görülen gölge oyunu geleneklerinden bahsedilmiş; oyunların dayandığı mistik anlayışlar ve düalizm üzerinde durulmuştur. Türk Gölge Oyunu'nun önceleri "hayâl" adıyla anıldığı; tasavvufi anlamlar içerdiği; ah-lâkî bir eğitim aracı olarak kullanıldığı belirtilmiş; ancak, oyuna asıl kimliğini kazandıran özelliklerin XVI. yüzyılda Memlûklar'dan öğrenildiği üzerinde durulmuştur. Tüm araştırmacılar, Karagöz'ün XVII. yüzyıl İstanbul yaşantısında teknik ve estetik bakımdan geliştirilerek asıl kimliğini kazandığı konusunda fikir birliği içindedirler.

Bu uzun soluklu geçmişte Türk Gölge Oyunu; "Hayâl, Lu'b-ı Hayâl, Zıll-ı

*Hacettepe Üniv., Edb. Fak., Türk Dili ve Edb. Bölümü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı Öğretim Görevlisi

hayâl, Hayâl-ı Zill, Hayâl Oyunu, Perde Oyunu, Küşteri Meydanı, Karagöz, Karagöz Oyunu, Karagöz Perdesi, Hacivat ve Karagöz, Gölge Oyunu, Gölge Kuklası, Gölge Tiyatrosu” adlarıyla anılmıştır. En gelişmiş hali ile Karagöz, İstanbul’u merkeze alarak XVII.-XIX. yüzyıllar arasında Osmanlı halklarının yaşamını yansıtır. Oyunda bütün tipler iç ve dış dünyaları ile soyutlaştırılıp, simgeleştirilerek perdeye çıkarılırlar. Simgeleştirilmiş tipler, mensubu oldukları sosyal çevrelerin sesidir. Onların genel tutum ve tavırlarıyla birlikte sorunlarını, isteklerini, hayallerini, ihtiyaçlarını, toplumsal olaylara tepkilerini dile getirirler. Toplum hayatını doğrudan/dolaylı; olumlu/olumsuz etkileyen her olay ve durum, ustalıkla düzenlenmiş oyunda mizahî bir dil ile ele alınır, hicvedilir. Katı gerçeklerin mizah ile yumuşatıldığı Karagöz oyunu, toplum için “emniyet supabı”(And 1977: 327) olma görevini üstlenmiştir.

Kaynağını sözlü kültür birikiminden alan ve sözlü kültür ortamında icra edilen Karagöz halkın yüzyıllar içinde oluşan mizah anlayışını ve “oyun” beğenisini sergiler. Gösteri genellikle Ramazan ayında, sünnet düğünlerinde, fetih şenliklerinde, sûr-ı hümayunlarda; açık alan veya kahvehane, çadır, konak gibi mekânlarda sunulmuştur. Hem halkın, hem aristokrat çevrelerin ilgi gösterdiği oyun “Huzûr Karagöz’ü” adıyla saraylarda da icra olunmuştur. “Sûretbâz, hayâl-bâz, şehbâz, karagözcü, karagöz oynatıcısı” adlarıyla da tanınan hayalî, oyunun kurucusu ve icracısıdır. Usta-çırak ilişkisi ile öğrendiği geleneksel icrayı kişisel yaratıcılığı, bilgi ve becerisine göre şekillendirir. İzleyicilerin genel tavır ve tutumları, hayalîyi yönlendiren önemli bir etkidir. Oyun, taklit üzerinde kurulu ve ilerler. Hayalî, ses ve hareket taklitle-riyle tipleri dilediğince konuşturur. Oyu-

nun başarısı tamamıyla hayalinin ustalığına bağlıdır. Yüzyıllardır oluşturulan sözlü kültür birikimini kullanarak gelişen Karagöz gösterisi; köklü geçmiş, zengin repertuarı, icra geleneği, oyuncu kadrosu, toplumsal işlevleri ile Orta Oyunu ve Tulûat Tiyatrosu’nun çekirdeğini oluşturmuştur. Esas itibarıyla Orta Oyunu, Karagöz’ün perdeden meydana taşınan; Tulûat Tiyatrosu ise Orta Oyunu’nun meydandan sahneye çıkarılan halidir. Bu geçişlilik, kaynak, yapı, tipler ve icra teknikleri bakımından her üç sanat dalının sahip oldukları ortaklıkları açıklamaya yeterlidir.

Bu incelemenin amacı Geleneksel Türk Gölge Oyunu Karagöz’de “zımmî tipler”in, oyun bütünlüğü içinde perdeden seyirciye nasıl yansıtıldıklarını; karakteristik özelliklerini; genel tavır ve tutumlarını; simgeleştirilmiş kişiler olarak işlevlerini belirlemek ve gayr-ı müslim tiplere bakışı “zımmî tipler bizimki midir, öteki midir?” sorusuna cevap arayarak değerlendirebilmektir.

I- ZIMMÎ TIPLER ÜZERİNDE BİR İNCELEME

“Zımmî “ Kavramı ve Karagöz’de Zımmî Tipler

Osmanlı hukukunda, “Osmanlı Devleti”ni siyasî otorite olarak kabul eden ve bu yönetime tâbî olmayı seçen gayr-ı müslimler, “zımmî, reaya, ekalliyet, gayr-ı müslim/gayr-ı mütecanis teb’a/nüfus, Türk cemaatleri vb. adlarla anılmışlardır. İslâm hukukunda gayr-ı müslimler, ehl-i harb ve ehl-i ahd olarak ikiye ayrılmıştır. Ehl-i ahd’in, islâm ülkesinde dinine bağlı olarak yaşamayı kabul edenlerine “zimme/zımmî”; müslümanlarla barış antlaşması yapanlarına “muâhed”; herhangi bir nedenle islam ülkesinde geçici bir süre kalanlarına “müste’men” denilmiştir (Çalışkan 1986: 4). Zimme/zımmî statüsündekiler, dinlerinin gereklerini özgürce yerine getire-

bilmek; ruhanî liderlerin önderliğinde cemaatleşmek; Müslüman tebaanın sorumluluklarının bir kısmını yerine getirmemek; iç yönetimde serbest davranmak; din ve milliyetlerini muhafaza etmek vb. bir takım hakların karşılığında “cizye” öderler (Bkz. Lewis 1999). Cizye, mükellef erkeklerden, yılda bir kez ve “âlâ, ednâ, evsât” olmak üzere, ekonomik güce göre alınan, “baş vergisi” adıyla da bilinen bir vergidir. Toprak sahiplerinden, “haraç” alınmıştır. Zımmîlerden cizye ve haracın yanında muhtelif kelimelerde vergiler de tahsis edilmiştir (Erkal 1993: 42-48). İslâm ülkelerinde zımmîlere ticaret yapabilme hakkı tanınmış; ancak, domuz, domuz eti ve mameulleri, şarap alım satımı ile Müslümanlarla aynı tip giysi giymeleri engellenmiştir (Çalışkan 1986: 33).

XI. yüzyılda Anadolu sahasında egemenlik kurmaya başlayan müslüman Türkler, gayr-ı müslimler ile olan ilişkilerinde ve onların idaresinde islâmî geleceği sürdürmüşlerdir (Eroğlu 2000: 8). Patrik, haham gibi ruhanî liderlere verilen berat ve ahidnâmelerde grubun can, mal, iş güvencikleri sağlanmış; uyulması beklenen koşullar, haklar ve sorumluluklar bildirilmiş ve koruyuculukları üstlenilmiştir. Osmanlı yönetiminde Ortodoks ve Katolik Hristiyanlar ile Yahudiler zımmî statüsü kapsamındadır. Bu bağlamda Osmanlı yönetimindeki zımmî nüfus Ortodoks ve Katolikleşmiş Rumlar; Bizans döneminde Galata'ya yerleştirilenler, Doğu Akdeniz liman kentlerinden ve XVII. yüzyılda Avrupa kentlerinden İstanbul'a gelip yerleşenler olmak üzere Katolik Latinler (Lövantenler/Frenkler); Apostolik, Katolik ve Protestan Ermeniler; Süryaniler; Roman-yot, Karay, Sefarat ve Aşkenaz Yahudilerden oluşmuştur. Bu çok dinli-çok kültürlü yapı Karagöz oyununa yansımış, Rum, Ermeni, Yahudi (Cûd) ve Frenk,

“zımmî tipler” tanımıyla perdeye çıkmışlardır.

XX. yüzyılın ortalarına kadar Karagöz, Ramazan ayında icra yoğunluğu artan bir geleneksel gösteri sanatıdır. Bu nedenle, klâsik Karagöz oyun repertuarında yirmisekiz oyun bulunduğu kabul edilmiştir. Oyunların bir kısmı Kâr-ı Kadim (eski/klâsik), bir kısmı ise Nev-icad (yeni icat/yeni) oyunlardır. Kâr-ı kadim oyunlardan Ağalık, Bahçe, Hamam, Kayık, Mandıra, Meyhane, Orman, Salıncak, Sünnet, Tımarhane, Yalova Sefası ve Yazıcı'da; Nev-icad oyunlardan Aşçılık, Bursalı Leylâ ve Eczahane'de zımmî tiplere rastlanmaktadır. Karagöz oyun repertuarında içerik ve kurgu itibarıyla gerçek olaylara dayanan; toplumsal olayların, sorunların, geleneklerin, ilişkilerin gerçekçi tablolarla canlandırıldığı; toplumsal yergiye öncelikle yer verilen oyunlarda zımmîlerin perdeye çıkarıldığı söylenebilir. Kaynağını halk hikâyesi ve anlatılarından alan, Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre, Leylâ ile Mecnun, Hançerli Hanım, Kanlı Nigâr gibi oyunlar ile olağan üstülüklerin bulunduğu, masalsi Kanlı Kavak, Cincilik ve Cazular'da bu tipler görülmemektedir.

Karagöz Tip Tasniflerinde Zımmî Tipler

Karagöz tipleri, beş araştırmacı tarafından tasnif edilmiştir. Bunlar arasında Tecer (And 1977: 295-296) ve Gerçek (1942: 141)'e ait tasniflerin hayli eksik olduğu kabul edilmiştir. Tecer ve Gerçek, taslak niteliğindeki tasniflerinde gayr-ı müslimleri “şive taklitleri” kapsamında anmışlardır. Yakob da gayr-ı müslimleri aynı gruba dahil etmiştir (1938: 26-28). Siyavuşgil, Karagöz tiplerini “mahalleli” anlayışıyla sınıflandırmış ve “mahalleye dışarıdan gelenler” ana başlığı altında gayr-ı müslimleri; Acem, Arap, Arnavut ile birlikte “İstanbul ve İmparatorluk tipleri” arasına yer-

leştirmiştir(1941: 144-188). En geniş ve detaylı tip tasnifini And yapmıştır. And, Karagöz tiplerini on bir grupta ele almış ve “zımmî” tanımını kullanarak Rum, Frenk, Ermeni ve Yahudiler’i sınıflamaya yerleştirmiştir (1967: 184-186). Araştırmacı daha sonraki çalışmalarında (And 1977); (And 1985) bu tasnifi aynen kullanmıştır.

Bir imparatorluk başkenti olarak İstanbul’da, Bulgar, Sırp, hristiyan Arnavut, Romen, Rus vb. cemaatler de bulunmakla birlikte Karagöz perdesine milli kimlikleriyle yansımamışlardır. Oyunlarda karşılaşılan Arnavut tipi, müslümandır.

Zımmî Tiplerin Genel Özellikleri

And, Karagöz kişilerinin durağan ve değişmez genellemeler olduklarını; kendi kendilerini tekrarladıklarını; belli durumlarda belli davranışlar gösterdiklerini; kişiliklerinin silik, belirli bir geçmişe sahip bulunmayan tipler olduklarını ve belirli kusurların özellikle tek bir kişide büyütüldüğünü ifade etmiştir (1977: 290-315). Yazar, tipin

“1-Görüntüsü ve dış özellikleri;

2-Konuşması, sesi, dili;

3-Davranış, hareket ve tavırları;

4-Başkalarının bu kişi üzerinde söyledikleri ve düşünceleri”

nin belirlenmesi ile kişinin tanımlanabileceğini söyler (1977, s.290-291). Bu incelemede zımmî tipler, And’ın yöntemine mümkün olduğunca sadık kalınarak çalışılacaktır.

Zımmî Tiplerin Görünüşleri ve Dış Özellikleri

Adları ve Meslekleri

Karagöz gösterisinin fasıl bölümü, oyunun asıl bölümüdür ve hayalînin kurgusuna göre çeşitli tipler burada perdeye çıkarlar. Hayalî, oyunun kurgusunu belirlediği gibi perdeye çıkaracağı tiplerin seçimini, zamanlamasını, ko-

nuşmalarını da plânlar. Her tipin, her oyunda kullanılması gibi bir zorunluluk yoktur. Tip, perdeye, hayalînin oyuna uygun olarak seçtiği tasvir, hayal şarkısı, unvan, ad, meslek ile çıkar. Tip kullanımındaki gelenek, hayalîyi yönlendirmekle birlikte ona dilediğince davranma özgürlüğü de tanımıştır. İcra sırasında unvan, ad, meslek belirtilmemesi de görülen bir uygulamadır. Fasıllardaki zımmî tiplerin, adları ve meslekleri genellikle şöyledir:

Kirkor, Yani, Yanko, Mihail, Vasil, Niko, Kiryako, Gerkidis, Apostol, Bodos, Oturaki, Dimitraki, Mondaki, Hristaki, Kostaki gibi adlar verilen Rum; doktor, tüccar; meyhaneci, bakkal, manav, balıkçı gibi küçük esnaf ve terzi, semerci, keserci, yemenici gibi zanaatkârdır. And, Karaman Hanedanı’ndan Yorgi oğlu Bodosaki adlı bir Karaman Rumu’ndan bahsetmiştir (1977: 307); ancak, bu incelemenin hazırlık aşamasında bu tip ile ilgili detaylı bilgiye ulaşılamamıştır.

Serkis, Vartan, Onnik, Ohannes, Artin, Karabet, Abonokyan, Marsıkyan, Parisyan, Hımbılyan, Şabboyyan, Cınazyan, Mayısoglu gibi adlar verilen Ermeni; kuyumcu, doktor, sarraf, külhancı, lâğımçı, ayvaz ve tuhafiyecidir.

Azarya, Buhuraçi, Zaharya, Mişon, Mihail, Serafım, Salamon, Samuel adlarıyla anılan Yahudi; kuyumcu, sarraf, bezirgân, tefeci, dellâl(komisyoncu), eskici, sırik hamalı, kibritçi, seyyar satıcı ve hokkabazdır. Hayalî Küçük Ali’nin Sünnet oyununda yahudi hokkabazların adları Portakaloğlu ve Çiçekoğlu’dur (Karagöz Tasvirleri 1979). Bu adların XVII. yüzyılda İstanbul’da faaliyet gösteren yahudi oyuncu kollarının adlarından esinlenerek kullanılmış olması muhtemeldir. Osmanlı Yahudileri ile ilgili kaynaklar, özellikle İstanbul Yahudileri’nin XVI. yüzyılda son derece zengin ve parlak bir dönem yaşadıklarını, XVII.

yüzyıldan itibaren fakirleştiklerini ve çoğu ailenin sefalet noktasına ulaştığı bilgisini aktarırlar. Yahudi mesleklerinde görülen iki uç nokta, bu durumun bir yansıması olsa gerek. Salıncak oyununda haham, yahudi kadın, çocuk ve cemaatten birkaç kişi de görülür, ancak bu tiplerin adları verilmez.

Genellikle rum adlarıyla anılan Frenk; tüccar, doktor, cerrah, eczacı veya işsiz mirasyedidir. Siyavuşgil, XVIII. yüzyılda İstanbul'da "imtihan olup yedlerine izin tezkeresi verilen, giyim ve konuşmaları itibariyle halkın nazarında müşterilerinden pek farklı olmayan Tathısu Frengi hekim ve cerrahlar" a Tımarihane ve diğer bazı oyunlarda "taş atıldığını" ifade eder (1941: 88). Yakın Doğu ülkelerinden olduğu halde Avrupalı gibi görünen ve davranan Katolik Hristiyan Frenk/Lövantenler'e, yerli gayr-ı müslim halk arasında dahi "Tathısu Frengi" denildiği ve pek kabullenilmedikleri bilinmektedir. Rum ve Frenk, Karagöz ve Orta Oyunu'nda Rumca "altın" anlamlı "malama" sözcüğünün bozulmuş hali olduğu düşünülen "balama" sözcüğü ile de tanımlanmıştır (Kaptan 1998: 175). Zaman içinde "Balama" Rum ve Frenk tiplerinin genel adı gibi kabul edilmiştir.

Hayal Şarkıları / Giriş Şarkıları

Karagöz müziği, oyunların güldürme ve düşündürme işlevlerine göre mizahî ve vakur karakterli besteler ile icra olunan, semai, gazel ve hayal şarkıları formlarına dayalı bir müzik türüdür. Hayal şarkıları, "çeşitli tiplerin tekrarlı söylemeleri ile kişiliklerine kazandırdıkları, gerek güfte gerek bestelerindeki melodi özellikleri yönlerinden, o tipin perdedeki kişiliği ile ilgili olan, genellikle Karagöz oyunu için, Karagöz oynatıcıları tarafından bestelenmiş olabileceği kuvvetle muhtemel" (Üngör 1989: 2) özel parçalardır. Oyunlarda bazı anonim türküler de hayal şarkılarının işlevini paylaşmışlardır. Hayal şarkıları, anonim

türküler, danslar, şiirler, oyunda tipin tanıttıcı işaretlerinden biridir ve bağlı olduğu kültür çevresi hakkında önemli ipuçları verir. Şarkı, türkü, dans ve şiirlerin seçimi hayalîye aittir.

Rum tipine özgü bir dans ve şarkı bulunmamakla birlikte, ender olarak polka kullanıldığı görülür. Hayal şarkıları arasında hicaz "Gönlümü yaktın benim ey şivekâr" gibi Türkçe ve "Tafigo korimu staksena" gibi Rumca şarkılar duyulur.

Oyunlarda, Ermeni kimliği ile anılan ancak, farklı kültürel çevrelerden gelen iki tip ermeni görülür. Vanlı Ayvaz Serkis/külhancı Serkis için genellikle hüseyinî "Ezirgân'dan Kemah'dan yâr gelir oynamaktan" ve

Aya bak yıldıza bak
Damda duran kıza bak
Sen bizim baldıza bak
Ne gündür içmemişim
Halım haraptır benim
Yüküm şaraptır benim (Kudret 1969: 220)

türküleri kullanılır. Yerli İstanbullu veya göçle gelip kentlileşen ermeniler için ise, Klâsik Türk Müziği'nin muhtelif makamlarındaki "Gel unuttum sohbet-i meyhaneyi", "Nâle-i cangâhı canan duymuyor", "Bugün hiç bakmadın ey meh yüzüme", "Yine bir gülnihal aldı bu gönlümü" vb. diğerine oranla daha seçkin bir zevke hitab eden şarkılar kullanılmıştır. Son dönem hayalîlerinden Hayalî Safderî Metin Özlen, "Karagöz'ün Minibüs Fash" adlı nev-icad oyununda, ermeni doktor Abonokyan için hareketli, heyecanlı, çapkın edalı, nispeten popüler bir şarkı seçmiştir:

"Bir yar sevdim Kuşadahı
Boyu posu edalı
Birincisi paralı
İkincisi belâh
Üçüncüsü sevdalı
Hepsinin de yerleri ayrı
Bana bir şey kalmadı" (İvgin 1996: 89).

Yahudi'nin iki değişmez şarkısı vardır. Biri Türkçe veya Yahudi dilinde söylenen hüseyinî "Balat kapusundan yirdim içeri" veya "Ande vamos elde aki"; diğeri aslen bir Trabzon türküsü olarak kayıtlara geçen (Üngör 1989) "Altun tasta yul kuruttum" dur. Balat türküsünün Yahudi dilindeki sözleri şöyledir:

"Ande vamos el de aki (şuradan gidelim)
Yo kero por aki (ben bu taraftan isterim)
Kaminomoz el Balata (Balat'ta gezinelim)
Cümbüş kon salata (cümbüş ve meze)
Ande ande el Balata (nereye, nereye, Balat'a)"
(Üngör 1989).

Türkünün Türkçe varyantı ise,

"Balat kapusundan yirdim içeri
Koriçalar oturmuş iki keçeli
Çok oldu mu yarım burdan yeçeli
Andey, andey, andey Balad'a" (Sevilen 1969: 224) şeklindedir.

Frenk için devrin çalgılı gazinolalarında en çok duyulan Popüler Batı Müziği parçaları kullanılmıştır. Frenk, polka, kadril, horo dansları ve arya ile perdeye girer. Genellikle şarkı söylemez veya "lâ-lâ" gibi bir terennüm tutturur.

Giyim-Kuşam

Kişinin maddî ve manevî dünyasıyla yakından ilgili olan giyim kuşam, tipin kültürel çevresi ve birikimi hakkında ipuçları verir. Dünya görüşünü, değer yargılarını, ruh halini; estetik anlamda zevk ve seçimlerini görünür kılar. Karagöz'de giysi ve aksesuar, tipin yaşadığı dönemi, sosyal statüsünü, temsil ettiği çevrenin temel niteliklerini ve alışkanlıklarını yansıtır. Bu bilgiler suret/tasvirlerden elde edilebilir. Tasvirler, tipin özelliklerini yansıttığı gibi tasvir ustasının veya tasvir de üreten hayalinin meslekî bilgi birikimi ve becerisi, gözlem yeteneği, yaratıcılığı, tipe bakışı ve oyun içinde tipi canlandırma şekli konularında da bilgi aktarır._

Karagöz, öncelikle Osmanlı dönemi

Türk kültürünün bir parçasıdır ve İmparatorluk kültürünü yüzyıllarca perdeden yansıtmıştır. Bu nedenle zimmî tiplerin oyunda sıklıkla yer almaya başladığı XVII. yüzyıl tasvirleri ile daha sonraki dönemlerde kullanılanlar arasında değişimi yansıtan bazı görsel farklılıkların olması doğaldır. Tasvir çeşitliliği ve her tasvir ustasının şekil, giysi seçimi, renklendirme detayları, yüz ifadesi seçimi, aksesuar kullanımı gibi kendine özgü çizgilerinin bulunması, tiplerin dış görünüşleri ve giyimleri konusunda değişmez veriler elde edilmesini engeller; fakat, hem tasvirlerde hem de icrada sürdürüle gelen alışkanlıklar, tiplerin kimliğini ortaya çıkaran giyim kuşam ayrıntılarının korunmasını sağlamıştır.

Eski Rum tasvirlerinde siyah cüppe, çizgili entari, siyah pantolon ve fes görülür. XIX. yüzyıl tasvirlerinde Rum'un giyiminin değişerek Frenkle benzeştiği fark edilmiştir. Bu durum aynı tasvirin hem Rum hem Frenk tipi için kullanılabilirdi fikrini uyandırmıştır. Sevin, "Kırım harbinde İstanbul'a gelen İngiliz ve Fransızların aktüalite karakteri olarak XIX. yüzyılın ikinci yarısında perdeye alındığını; İngiliz'in bıyıksız, favorili, fraklı, pantolonu satrançlı, egzotik; Fransız'ın III. Napoleon modası barbişli, kapitülasyon yadigârı tipler olduklarını ifade eder (1968: 64). Frenk, genellikle renkli gözlü, kumral/sarışın, sakallı/bıyıklı, kısa saçlıdır. Silindir/ melon /fötr şapka, papyon/fular takar. Kolalı gömlek ve yelek giyer. Üstünde renkli, tek düğme/kruvaze palto vardır. İskarpinli ve tozlukludur. Elinde baston taşır. Doktor tipinde baston yerini çantaya bırakmıştır. Ağzında bazen puro/sigar/pipo bulunur.

Vanlı ermeni Ayvaz Serkis'in doğuluğu giysisinden bellidir. Siyah gözlü, esmer, sakallı ve bıyıklıdır. Başında, yemeni sarılı kalıpsız fes, sırtında mintan

veya uzun entari, üzerinde kollu veya kolsuz cepken bulunur. Pantolon ya da poturlu kaba şalvar giyer. Siyah cüppeli tasvirler de vardır. Eli boş veya zembillidir. Ayağında çizme veya yemeni görülür. Külhancı, hamamda çalıştığı için hafif ve basit giyimlidir. Başında terlik, sırtında haydarî içlik, ayağında yemeni, elinde çoğu kez ocak küreği bulunur. Kentleşmiş ermeni tüccar, sarraf, kuyumcu tipi eski tasvirlerde siyah cüppe, entari, siyah pantolon ve koyu renkli fes ile belirir. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Ortaoyunu'nda da aynen görülen siyah kostüm, beyaz gömlek, papyon veya fular, fes, gözlük ve baston kullanılmıştır.

Yahudi'nin birkaç belirleyici işareti olduğu görülür. Tüm Yahudiler çatal sakallıdır. Kimi tasvirlerde çatal sakal figürü abartılmış ve muhafazakâr Yahudiler'in şakaklarından bıraktıkları lüleler de eklenmiştir. Eskicinin sırtında çuval, hokkabazın elinde def, hahamın elinde anahtar veya kutsal kitap bulunur. Anahtar, cennetin anahtarıdır. Lewis'in "Çatışan Kültürler" adlı incelemesinde anahtarın anlamını belirlemeye yardımcı olacak şöyle bir pasaj bulunur:

"Haham öğretisine göre, On Emir'in Musa'ya bildirilmesinden önce, Nuh'a indirilen ve bütün insanlık için bağlayıcı olan yedi emir vardı. Bunlardan dinsel olarak nitelendirilebilecek ilk ikisi tek bir Tanrı'ya inanmayı emreder ve çoktanrıcılık ile oyma putları yasaklar. Cinayet, hırsızlık, zina, hayvanlara eziyet ve benzeri şeyleri yasaklayan öteki emirler gerçek adaleti tanımlayan bir tür doğal hukuk yasasını oluşturur. Çok iyi bilinen bir haham darb-ı meseline göre, bütün halklar arasındaki dürüst insanların cennette bir payı vardır"(1999: 22)

XIII. yüzyılda yazılmış bir Kutsal Kitap'ın Eski Ahid bölümünde bulunan bir minyatürde ise, yan yana oturan; bi-

ri, bir elinde anahtar diğerinde kitap tutan, başı hâleli bir erkek figürü ile, yanında eli kılıçlı bir diğer erkek figürü görülmektedir. Kaynakta (Dinler Tarihi Ansiklopedisi 1999: 271) yeterli açıklayıcı bilgi verilmemekle birlikte figürlerin Hz. Musa ile Yahudiler'in peygamber ve devlet kurucu kralları Hz. Davut olmaları muhtemeldir. Hz. Musa'nın halkına aktaracağı kutsal kuralları/emirleri içeren Tevrat ve kurallara/emirlere uyulduğu taktirde öte dünyada Yahudiler'in cennetle ödüllendirileceklerini simgeleyen anahtar ile resmedildiği kabul edilebilir. Yahudi kültüründe bu dünyada eziyet çeken Yahudi milletinin öte dünyada "sadece Yahudiler'in olan ve onları koruyan Tanrı" tarafından cennete gönderilecekleri inancı olduğu bilinmektedir. Anahtar bu kabulün simgesidir. Diğer bir bakış açısıyla; Yahudi geleneğinde dinî ve toplumsal lider konumundaki kohen(kâhin)'in zaman içinde yerini, işlevini ve yetkisini devralan hahamın, dinî ve toplumsal statüsünü, önemini vurgulamak için tasvirlerde anahtar motifi kullanılmış olabilir. Perdeye dua mırıldanarak çıkan haham veya din görevlisi olmayan Yahudi'nin elindeki kitap, Yahudiler'in dinî kurallara verdikleri önemi vurgulayan ve gerek bireysel gerek toplumsal yaşamın din kurallarıyla şekillendiğini gösteren bir diğer simge olarak değerlendirilebilir.

Diğer zimmî tiplere oranla çok sayıda Yahudi tasvirinin bulunması, tipin giyim kuşamı ve farklı dönemlerdeki görünümü hakkında daha belirgin bilgi elde edilmesine yardımcı olmaktadır. Eski tasvirlerde şalla örtülü hafif sarık, içlik, cepken, yarım şalvar ve ayağında yemeniyle görülen Yahudi, daha sonra siyah şalvar, basma entari, sarma kuşak, siyah cüppe ve yemeni ile perdeye çıkar. Hahamın giyimi biraz daha özenlidir. Yahudi genellikle esmer ve siyah gözlü-

dür. Kimi tasvirlerde şaşkın ve mazlum bir ifadesi vardır.

Zımmî Tiplerin Dilleri ve Konuşmaları

Karagöz bir söz oyunudur. “Bir iletişim aracı olan dil, Karagöz’de anlaşmazlıklar, yanlış anlamalar, ses benzerliklerinden ötürü farklı anlamalar, uydurma ifadeler vb. ile güldürü aracı haline gelir ve bir bakıma imparatorluk toplumunu oluşturan pek çok farklı katmandan insanın aralarındaki anlaşma güçlüğünü simgeler (And 1977: 293). Bölgesel, yerel, etnik dil farklılıkları fonetik ve morfolojik hatalar ile vurgulanır. Karagöz’de Anadolu ve Rumeli ağzı, lehçeleri, şiveleri ile etnik grupların dilleri ve söylemleri, İstanbul Türkçe’sinin ses özellikleri ve sözcük dağarcığıyla karşı karşıya getirilir. Bir diğer karşıtlık ise günlük konuşma dili ile edebî dil arasındadır.

Zımmî tipler “kırık/melez”bir konuşma diline sahiptirler. Rum, Rumca; Frenk, Rumca, İtalyanca, Fransızca; Yahudi, aslen İspanyolca ve İbranice’den oluşan Judeo-Espanyol ile karışık bir Osmanlı Türkçe’si konuşur. Ayvaz Serkis’in konuşması az Ermenice ile karışık bir Anadolu ağzıdır.

Rum ve Frenk’in konuşma üslupları da birbirine yakındır. Heyecanlı ve hızlı konuşurlar. İkisi için de Türkçe ile anlaşmak önemli bir sorundur. Kendilerini ifade etmeye çalışırlar ama çoğu kez başarısız olurlar. Sözleri yanlış anlaşılır. Rumca, İtalyanca veya Fransızca sözleri, ses benzeşmesiyle farklı bir anlamda algılanır ve söz olayla ilgili olmayınca alay edilir. “La langue Française” (Fransız dili)in “Fransa’da lalanga”; “cuisinière” (aşçı kadın)in “kuzu yer” şeklinde anlaşıldığı gibi. “Burda olur böyle yapmak?”, “gelmedi burda!” gibi devrik cümle kullanırlar. “Geleor, gedeor, oleor, yapeor, isteorum” gibi telâffuz bozuklukları; “fena oleorum, yoksam ki, ka, zo, vre”

gibi kalıp sözler; s-ş, ş-s, ü-u, ö-o harf değişiklikleri bu iki tipin belirleyici dil özellikleridir.

Vanlı Ayvaz Serkis’in kalıp ifadeleri “foşgeya, zo, kıyak”tır. Oyunlarda fazla konuşturulmadığı için dil özellikleri belirgin değildir. Zımmî tipler arasında Osmanlı Türkçesini/Türkçeyi en düzgün konuşan, kentli ermeni tipidir. Dilin inceliklerini, konuşma âdabını ve kurallarını bilir. Arapça ve Farsça’ya aşina olduğu bir şekilde ifade edilir.

Perdenin ayrıcalıklı tipi Yahudi’nin konuşma üslubu ve dili de ayrıcalıklıdır. En belirgin özelliği, müstehcen anlamalı cinaslı sözleridir. Alay etmek, küfretmek, açık saçık edepsiz sözler söylemek için kırık Türkçe’sini bahane eder. G-y, ü-u, ı-i ses benzeşmeleri ona cinaslı sözler söyleme konusunda destek sağlar. Bu yol ile karşısındakine terbiye sınırları dışında pek çok söz söyler ve sanki kabahat, sözü yanlış algılayıp, müstehcen anlamlara yorandaymış gibi rahat davranır, alay eder, arsızlık yapar. Bu umursamazlığı nedeniyle Karagözle sürekli tartışır. Argoda “zırt Erenköy” ifadesi karşılığında değerlendirilebilecek “Ka kerez me keriz”, “a kerez ma kerez” sözleri, Yahudi’nin karşısındakini “ti’ye almak”/onunla alay etmek için kullandığı kalıp ifadelerdir. Dilde mantık hataları yapar. Salıncak oyununda Karagöz’e “salla dersem sallama; sallama dersem salla” der. Karagöz bu garipliği anlamaz ve işler çığırından çıkar. Bir diğer oyunda Karagöz’den emredercesine kahve ister. Karagöz “nasıl olsun?” diye sorar. Yahudi, “yarısı sade, yarısı peynirli olsun” cevabını verir. Bu terslik, onun Türkçe’yi yanlış kullanmasıyla değil de, iletişim kurma üslubu ile ilgili olsa gerek. Yahudi daima alaycı, aksi, anlayışsız, sorun çıkarıcı bir tiptir. Karagöz’ün karşısında, uslanmaz, arsız, inatçı, “ben bilirim”ci bir çocuk edasıyla durur.

Zimmî Tiplerin Davranış Hareket ve Tavırları

Karagöz oyununda, tiplerin koşullandırılmış, kalıplaştırılmış hâl, tavır, davranış ve tepkileri, onların temsil ettiği grubu tanıtır(And 1977: 293). Yerli/göçmen Ortodoks Rum ile çoğunlukla İtalyan kökenli Katolik Frenk, benzer davranış kalıpları gösterirler. Heyecanlı, aceleci, sabırsız, bekletilmekten, oyalanmaktan hoşlanmayan, kalabalık ve karışık ortamlardan sıkılan, toplum huzurunu bozacak ve genel görgü kurallarına uymayan davranışları sert bir dil ile eleştiren, öğüt vermeyi seven, kimi zaman ardi arkası kesilmeyen soruları ile çevresindekileri bezdiren, kendini her bakımdan ayrıcalıklı ve üstün gören tiplerdir. Bu benzerliklere rağmen, özellikle Rum meyhaneci babacan, sevecen, gönül kırmaktan kaçınan; farklı din, dil ve kültür çevrelerinden gelen tüm müşterilere eşit saygı ve ilgi gösterilmesi gerektiğine inanan; hizmetlerinin lâyıkıyla yerine getirilmesi yolunda çırağı Apostol'u uyaran, işinin ehli dürüst bir esnaf-tır. Rum meyhaneci prototipi daha sonraki Yeşilçam filmlerinde de aynen uygulanmıştır. Rum doktor veya tüccarın da Frenk meslektaşına oranla daha anlayışlı ve uzlaşmacı bir tavır sergilediği hissedilir. İletişime açıktır ve ılımlı iletişimden yanadır. "Kuzum, evladım, Karagöz efendi, buyurunuz" vb. sözlerle muhatabının gönlünü alır. Buna karşılık Frenk, çoğu kez nobrandır. Sert ve hırçın tavrı ile karşısındakini küçümser. Hiçbir zaman memnun olmaz, kimseyi beğenmez. Kavgacıdır. İçinde bulunduğu sosyokültürel yapıyı benimsememiştir. Sözlerinin önemli bir yekûnu eleştiri ve şikâyetlidir. Rum'un uyumdan yana "aklı başında" tavrı, Frenk'te "şımarık" davranışlara dönüşür. Bu nedenle çoğu kez antipatik/itididir. Karagöz ve Anadolu Müslüman tiplerin dilinde, Frenk'e yakıştırılan sıfat "kefere"dir.

Karagöz perdesinde iki çeşit Ermeni tipi görülür. Biri, Vanlı Ayvaz Serkis, Külhancı veya Lâğımçı Serkis tipiyle beliren; iş bulmak için İstanbul'a gelmiş; dar bakışlı, dar görüşlü; küçük dünyasında yaşamayı seçen; kent kültürüne yabancı, değişme yanlısı olmayan, yoz; kaba, küfürbaz, nükteden anlamayan, şakayı tehditle yanıtlayan; ufak destek hizmetlerle görevlendirilen, niteliksiz işçi grubunu temsil eder. Kendi çıkarını gözeterek önemsiz "küçük ayak oyunları" yapsa da işine ve işverenine sadıktır. Ayvaz Serkis, bu tipin en belirgin ve perdeye en sık çıkan temsilcisidir. Serkis, İstanbul yaşamında Anadolu'dan gelen Ermeni asıllı pek çok genç erkeğin yaptığı gibi büyük konakların günlük erzak alış verişine, çarşı pazar işlerine bakar, efendisinin eşyasını taşır, haber iletir, bir anlamda işverenin özel ulağdır. Külhancı, mahalle hamamında ocağı yakmakla görevlidir. Odun temin eder, hamamı temizler, verilen küçük işleri yerine getirir. Lağımçı, bu grubun en fakir ve vasıfsızdır. İkinci tip ermeni ise, yerli veya Anadolu'dan gelmiş, kentlileşmiş, soylu, gün görmüş, "efendim"siz konuşmayacak kadar kibar ve zarif bir erkektir. Sanatçı ruhludur; edebiyattan, şiirden ve müzikten hoşlanır. Yeri geldiğinde şiir okur, şarkı söyler. Arapça ve Farsça'dan haberdardır. Osmanlı Türkçe'sini çok düzgün konuşur. Pozitif bilimler ve tarih ile ilgilenir ve bu yönleriyle övünür. Bilgilidir, pek çok konuda çevresiyle bilgisini paylaşır. Sabırlı bir eğitimci edası hissedilmekle birlikte, cahil ve kendini yetiştirememiş insanı küçümser, istihza ile karşılar. Dış görünüme önem verir. Zengin görünen insanı gerçekten zengin sanıp aldatıldığı ve dolandırıldığı da olur. Açık sözlü, dürüst bir işadamıdır.

Perdenin en önemli komedi öğelerinden biri olan Yahudi için Sevin, "garip

aksanı, iğneli şakaları; nükteli, kinayeli, secili, kafiyeli kelime oyunları ile karşısındakini alaya almak, her fırsatta eğlence çareleri bulmak, hayatta her şeyden muhakkak kendine bir faydalanma payı çıkarmak onun değişmez felsefesidir”(1968: 63-64) ifadesini kullanır. Hangi meslekten olursa olsun, bu tipin öncelikli özelliği cimrilik, ürkeklik/korkaklıktır. Eli sıkıdır. Para vermemek için elinden geleni yapar; kıyasıya pazarlık eder, yalan söyler, karşısındakini kandırmaya çalışır, fukaralığını acındırma vasıtası olarak kullanır, kimi zaman işi aptallığa veya unutkanlığa vurur, inat eder, yaygara çıkarır, edepsizlik yapar ve para vermeden olaydan ustalıkla sıyrılmayı başarır. Ürkektir; ender de olsa, tartışma çıkmaması veya çıkan tartışmanın uzamaması için yatıştırıcı ve uzlaştırıcı bir tavır sergiler. Dişli/ceberlut biriyle karşılaşınca siner, susar. Nabza göre şerbet verir. Korkaktır; en küçük bir karışıklıkta düşündüğü tek şey kaçmaktır. İkili ilişkilerinde küstah, ukala, inatçı, uyumsuz ve geçimsizdir. Soru sormaktan usanmaz, cevabı dinlemez, soruya cevap vermez. Küfürbazdır. Açıktan veya sessizce ağzına geleni söyler. Herkesi iğneler, küçümser ve aşağılar. Alay edilmekten hoşlanmadığı halde, herkesle alay eder. Gereğinden fazla konuşur, lâf dolandırır.

Yahudi'nin bu özellikleri en çok Karagözle olan ilişkisinde ortaya çıkar. Karagöz ile hiç geçinemez, ona sürekli emirler yağdırır. Adını bilhassa yanlış söyler: “Kara uyuz, Kara yüz, Karga yüz” der. “Uğursuz, uğursuz oğlu, kademsiz oğlu, süprüntü mahsülü” vb. ifadelerle hakaret eder. “Kuyruğu ikiye bölünmüş eşek”, “çatal kuyruklu cin”, “tımamlık eşek”, “aç yozlu, samanı yedin, torbasını da başına yeçirdin”, “maşala, maşala, daha kış yelmeden ayı çıktı karşıma”, “maşala, maşala, çoktan beri ayı

yordüğüm yoktu, karşıma çıktı”, “surata bak, boya bak, biçime bak”, “arkamın tumanı, önümün suyu” gibi sözlerle Karagöz'ü hâd safhada sınırlendirir. Karagöz'ün tepkisinden çekindiği için gönlünü almaya çalışır ama iş işten geçmiştir, Karagöz bunca hakarete dayanamaz ve Yahudi'yi döver.

Zımmî Tipler İçin Başkalarının Söyledikleri ve Düşündükleri/İlişkiler

Oyunda diğer tiplerin, herhangi bir tip için söyledikleri ve düşündüklerinin belirlenmesi de tipin temel özelliklerini ortaya çıkaran bir yol olarak kabul edilmiştir. Farklı bir açıdan, bu yol, tipin diğer tiplerle kurduğu dolaylı/dolaysız, kişisel/toplumsal ilişkisini ortaya çıkarır. Zımmî tiplerle birlikte tüm Karagöz tipleri kendilerine ait davranış kalıpları geliştirmişler ve abartılı dahi olsa temsil ettikleri grubun, “toplumun gözündeki” genel özelliklerini yansıtmışlardır. Her tip bir diğerine, kendi geleneği, göreneği, inancı, yaşam şekli, dünya görüşü, huyu ve çıkarlarına göre tepki verir, ilgi gösterir.

Karagöz, diyaloga dayanan bir oyundur. Hem olayın düğüm noktasını en gülünç ve karmaşık haliyle seyirciye aktarmak hem de hayalînin taklit becerisini göstermek için çok kişili diyaloglara da yer verilmiştir. Bu sahnelerde çoğunlukla Hacivat hariç kimse birbirleriyle geçinemez ve perdede, herkesin aynı anda konuştuğu; tiplerin birbirlerini küçümseyici sözlerle susturmaya/”bastırmaya” çalıştığı; herkesin kendi sözünü ve düşüncesini öncelikli saydığı; sataşmalar, anlaşmazlıklar, itiş kakışlarla dolu bir iletişim; sözün doğrusu “sorunlu iletişim modeli” ve kaba komedi ortaya çıkar. “Örf, âdet ve karakter komedisi”(Siyavuşgil 1941: 88)nin sergilendiği bu karmaşık sahneler; aynı dönemde, aynı kentte, birbirine yakın semtlerde hayatı paylaşan; kamusal alanlarda yan

yana faaliyet gösteren farklı sosyokültürel çevre ve düzeylerden gelen insanların ilişkileri, çeşitli alanlardaki rekabet duygusu, örtülü çekişme, gizli sürtüşme ve zıtlıklar hakkında önemli bilgiler aktarmaktadır. Bu sahnelerde Hacivat'ın daima tarafları uzlaştırdığı, "işti tatlıya bağladığı" görülür.

Tüm tiplerin olduğu gibi zımmîlerin de Karagöz ve Hacivat ile ilişkileri hayli farklıdır. Farklılık elbette Karagöz ve Hacivat'ın birbirinden hayli farklı genel tutum ve tavırlarından kaynaklanır. Karagöz, zeki, iyilik sever, hazır cevap, dolambaçlı lâflardan ve bilgiç tavırlardan hoşlanmayan, dobra; ama, saf, eğitimsiz, çabuk sinirlenen, kimi zaman kaba kuvvete baş vuran, kendi doğrularını evrensel doğrular olarak gören, çoğu kez geçimsiz bir tiptir. Hacivat, medrese kültürü ile yetişmişti., Eğitilmiş, süslü konuşan, herkesle geçinebilen ve onlara yardımcı olmaya çalışsan; ama, yarı aydın, kurnaz, çoğu kez çıkarıcı, kendini beğenen bir tiptir. Karagöz, halk kitlelerinin bilinç altını; Hacivat, saray çevresi, medrese uleması ve aristokrat ruhu temsil eder(Oğuz 1946: 11); (Tietze 1977: 24). Kadim dostu Hacivat'a dahi sataşan, kavga eden, döven, kandırmaya çalışsan, küçümseyen ama gerektiği zaman desteğini almaktan da vazgeçemeyen Karagöz ile zımmî tipin geçinmesi, anlaşması hayli zordur. Karagöz, diyalogun başında iyi niyetli, paylaşımcı ve anlayışlıdır; ama bir takım aksaklıklar nedeniyle canı sıkılır, huysuzlaşır, sinirlenir, karşısındakini ikaz eder, mırıldanır, söylenir ve kavgaya başlar. Karagöz'ün bu tutumuna karşılık Hacivat, daima saygılı davranır, sohbet eder, lâtif, zarif, gönül alıcı sözler söyler, sorunları çözer; Karagöz ile diğerlerini uzlaştırmaya, gücünün elverdiği ölçüde her konuda yardımcı olmaya çalışır. Karagöz ve Hacivat'ın temsil ettikleri farklı sosyal çevrelerden

kaynaklanan bu iki farklı tutum, zımmî tipler tarafından da aynen cevaplandırılır.

II. ZİMMÎ TIPLERİN İŞLEVLERİ

Önceleri "Hayâl, Zıll-ı Hayâl, Lûb-ı Hayâl" gibi adlarla anılan ve tasavvufi bir karakter taşıdığı kabul edilen gölge oyunu, XVII. yüzyılda "Karagöz" adıyla sosyal hiciv olma niteliği kazanmıştır. Osmanlı devletinin sınırları genişledikçe, çeşitli ve birbirinden farklı cemaatlerin dilleri, örf ve âdetleri tanınmıştır. Bu toplumsal renklilik hayalîlere zengin bir kaynak oluşturmuştur(Bozok 1939: 12). XVII. yüzyıl oyunlarında, kentte yaşayan farklı din ve etnik kökenden tipler perdeye alınmıştır. Zümreler halinde varlıklarını sürdüren cemaatler, gerçek hayatta olduğu gibi perdede de bir araya gelmişlerdir. "Zımmî tipler kolektif tiplerdir. Karagöz, kolektif tiplerin karakter ve zihniyetlerine önem veren bir komedidir; tipler ferdî varlıklar değil, mâşeri(topluma ait) varlıklardır" (Baltacıoğlu 1941: 85). Tasvirler kimliği belirli bir yahudiyi veya ermeniyi değil; Yahudiliği ve Ermeniliği temsil eder.

Hayalîler, bütün tipleri "karakteristik duyuş düşünüş ve davranışlarıyla"(Sevilen, 1969, s.8) canlandırmış; zıtlıkları, farklılıkları, uyumsuzlukları, karikatürleştirilmiş ve simgeleştirilmiş tipler kullanarak hicvetmişlerdir. Böylece her insanda her toplumda bulunabilecek ve açıkça söylendiğinde olumsuz tepki verilecek kimi kusurlar toplumsal hiciv ile gülünebilir, alay edilebilir önemsiz zaafalara dönüşmüştür. Karagöz, seyircinin gülmesi için tüm fırsatların değerlendirildiği ve olaylara daima "eğlenceli taraflarından yaklaşılmalı"(Gerçek 1942: 75) bir sanattır. Bir arada yaşayan insanların deneyimlerini ve çeşitli toplum olayları karşısındaki duygusal davranışlarını aktarır. Perde ile halk ruhu

arasında tam bir denge sağlanmıştır(Sokollu 1979: 101).

Zımmî tipler bağlamında gülmeceyi oluşturan öncelikli öge “dil”dir. Hayalî, Rum, Ermeni, Yahudi ve Frenk’in kırık Türkçelerini, telâffuz bozukluklarını, dil sürçmelerini, Türkçenin sesine ve estetiğine aykırı söyleyişlerini abartılarla süsleyerek taklit eder. Çoğu zaman sözler yanlış anlaşılır ve anlam çarpıtılır. Zımmî tiplerin genel hâl ve tavırları, karakteristik özellikleri, kültür farklılıkları da gülmeceyi destekler.

IV. SON DÖNEM KARAGÖZ OYUNLARINDA GAYR-I MÜSLİM TIPLER

Cumhuriyet yönetiminin kabulünden sonra, Karagöz oyunlarındaki gayr-ı müslimleri “zımmî” terimiyle tanımlamak mümkün değildir. “Zımmî statüsü” resmen yürürlükten kaldırılmış, “gayr-ı müslim tebaa”, “Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı” kimliğini kazanmıştır. XX. yüzyılın son çeyreğine gelene kadar Karagöz’de gayr-ı müslim tipler azalmış, yok olmaya başlamış ve zaman içinde oyunlarda aslı öge olmanın ötesinde, “çeşni” tadında yer almışlardır. Çağdaş hayalîler, gelenekle taşınan “perdeye gayr-ı müslim tip çıkarma alışkanlığı” ve taklit ustalıklarını, tasvir üretme becerilerini sergilemek amacıyla ender oyunda gayr-ı müslim tip kullanmışlardır. Zımmîlerin bolca bulunduğu sosyal içerikli kâr-ı kadim ve nev-icat oyunların yeni icralarında, oyunun ana bölümü olan fasıl kısalmış ve tipler bakımından kısırlaşmıştır. Zaman içinde “gayr-ı müslim tip” anlayışında yeni açılımlar sınanmış ve oyunlarda farklı tipler görülmeye başlanmıştır. Yeni toplum düzeninin, küreselleşmenin bir yansıması olabilecek bu tiplere artık geleneksel anlamda “gayr-ı müslim tip” demek de mümkün değildir.

Gayr-ı müslim tip kullanımının kaybolmasına bir başka neden olarak,

özellikle 1950’li yıllardan itibaren gayr-ı müslim nüfusun gittikçe azalmasıyla birlikte gayr-ı müslim cemaat kültürlerinin genel sosyokültürel dokuya katkılarının azalmasıdır. Toplum artık bu kültür birikimini tanımamakta; sayıları çok az olan bazı kentlerin, bazı semtleri dışında bir gayr-ı müslim ile hayatı paylaşmamaktadır. Tüm gayretlere rağmen, zaten icra geleneği yok olma sınırına gelen Karagöz’de bu paylaşımsızlıktan ve yabancılıktan ötürü gayr-ı müslim tipin oyuna kattığı komik öge anlamını yitirmiş ve kaybolmuştur. Vanlı Ayvaz Serkis’in yerini Vanlı Memo’ya; Frenk veya Rum tüccarın yerini Adanalı Hacı Baba’ya terketmesi bu değişimin bir göstergesidir; artık, XVIII.-XIX. yüzyıllarda yaşanan “çok kültürlülük” ile XX. yüzyılın son çeyreğinde “şehirleşen nüfusun getirdiği kültürel karmaşa”(Ortaylı 2000: 92)ya dönüşmüş “çok kültürlülük” birbirinden hayli farklı iki yapıdır.

Çağdaş oyunlarda gayr-ı müslim tip kullanılmaması konusunda, dönemin kültür politikasını sergileyen aşağıdaki sözler de önemli; ancak, Karagöz oyununun iç dinamikleri bakımından tartışmaya açık verilerdir:

“Eski toplum yapımızda, Ermeni, Yahudi tipleri vardı...ama artık tipler Osmanlı Dönemi’nde XIX. yüzyıl kültüründeki gibi aşağılayıcı şekilde ele alınmaz....Kötü tipleri, kötü yönleriyle alırsız; hırsız, dolandırıcıyı teşhir ederiz ama artık bir zümreyi hedef alan tipleri Karagöz’de, Orta Oyunu’nda, Kukla’da canlandıramayız...”(Geleneksel Tiyatro Festivali 1983: 55).

“...Osmanlı İmparatorluğu’nun azınlık tiplerinin Karagöz’de ve Kukla’da bugün için yaşatılmasına imkân yoktur. Anayasamıza göre Türk Milleti bir bütündür. Topraklarımız üzerinde yaşayan kendisini Türk hisseden herkes Türk’tür.”(Geleneksel Tiyatro Festivali 1983: 58).

Oluşumu 1929 yılında Prag'da toplanan 5. Çekoslovak Kuklacıları Toplantısı'na dayanan ve 1957'de kurulan UNI-MA(Union International de la Marionette-Uluslararası Kukla Birliği)ya Türkiye 1990'da resmen üye olmuştur. UNI-MA'nın sözlü saygı anlaşmaları da gayr-ı müslim tipler konusunda belirgin kısıtlamalar getirmiştir(İvgin 2000: 90-96).

XX. yüzyılın son çeyreğinde, Geleceksel Türk Tiyatrosunu korumak; sosyokültürel yapının ve eğlence anlayışlarının değişmesi nedeniyle önemsenmeyen, unutulmuş Karagöz icrasını hatırlatmak, canlandırmak, sahiplenmek, genç kuşağa tanıtmak, modernleştirerek dünya gölge oyunu literatüründe etkili kılmak gibi amaçlarla düzenlenen Karagöz oyun metni yarışmalarında ender, zorlamalı ve "lezzetsiz" de olsa Frenk/Rum doktor, Yahudi tüccar ve Avrupalı/Amerikalı turist, mihrace, Çinli, Çinli akrobat, balet, balerin, dansçı, striptizci gibi tiplere az sayılı oyunda yer verilmiştir (Karagöz Oyun Metinleri 1987). "İş İştir"de Hans ve Helga; "Karagöz Dondurmacı"da Miss Wendy; "Karagöz'ün Kaptanlığı"nda Ermeni tercüman ve amiral (Nesin t.y.: 7-33); "Karagöz'ün Berberliği"nde striptizci (Nesin, t.y.: 35-65) yeni oyun repertuarlarındaki bazı örneklerdir.

Frenk/Rum doktor, Yahudi tüccar tasvirlerinin giyiminde ve görünümünde, doktor çantası, gözlük şapka ve ekose ceket/pantolon dışında tüm ayırt edici detaylar tamamen kaybolmuştur. Yeni oyunlarda beliren "entel tip"in kasketi, yelesi, piposu, sakalı ve duruşu ile bir zamanın Frenk tipini andırdığı söylenebilir. Klâsik icrada duyulan Rumca, Ermenice, Fransızca, Judeo-Espanyol ve Osmanlı Türkçesi birkaç kalıp ifade korunmakla birlikte tamamen unutulmuştur. Hayal şarkıları değişmiştir. Zımmî tiplerin yerine geçen "turist gayr-ı müs-

limler" bu oyunlarda "çok güzel, raki, döner, şiş kebab, baklava, hamam, ben var gelmek İstanbul" vb. birkaç Türkçe "turistik sözcük" barındıran bir İngilizce/Fransızca ile konuşurlar.

DEĞERLENDİRME

Türk sözlü kültür mirasının vazgeçilmez öğelerinden biri olan Karagöz'ün, kaynağını sözlü kültür birikiminden aldığı ve sözlü kültür ortamında icra edildiği giriş kısmında ifade edilmiştir. Özellikle XVII. yüzyıldan itibaren İstanbul'da icra olunan Karagöz oyunlarında gayr-ı müslim tip kullanımı, bu sanat dalı için yeni; ancak, Türk sözlü edebiyat geleneği için olağan bir durumdur. Hareketli bozkır kültürü nedeniyle Orta Asya'da pek çok inanç sistemi ile karşılaşan Türkler, sözlü ve yazılı kaynaklarında "inanç ve yaşam farklılıklarına" yer vermişlerdir. İslâm dininin kabulünden sonra, özellikle batıya açılım sürecinde farklı inanç sistemleri ve kültürlerle yakın ilişkiler kurma zorunluluğu doğal olarak edebî metinlere yansımıştır. Türkler, farklı din ve kültüre sahip topluluklarla, karşılıklı haklar ve sorumlulukların korunması esasına dayalı bir iletişimden yana olmuş ve bu tutumu devlet geleneği olarak benimsemişlerdir. Öte yandan; evrensel İslâm'ın, ehl-i kitâba karşı ılımlı ve uzlaşmacı bir yaklaşım sergilediği bilinmektedir. Müslümanlaşan Türk topluluklarının devlet sistemlerinde gayr-ı müslimlerle hem Türk hem İslâm geleneği esaslarının şekillendirdiği bir iletişim modeli kurulmuş; siyaset uygulanmıştır. Osmanlı Devleti bu modeli ve siyaseti sürdürmüştür.

Bilim çevrelerinde dün de bugün olduğu gibi Osmanlı yönetiminin "millet sistemi", "ekalliyet siyaseti", "azınlık anlayışı"yla ilgili çelişkili pek çok görüş ortaya atılmıştır. Bu görüşler tartışılırken, "karşıt" topluluklar, gönüllü/zorunlu olarak, sosyal, siyasal, kültürel ekonomik

ilişkiler yoluyla tanışmış, uyum ve uzlaşma yollarını sınınamış, ortak pay ve çıkarlar doğrultusunda birbirlerini tamamlayan öğeler haline gelmişlerdir. Döneme ait sözlü edebiyat metinlerinde, “kefereyle savaşan kahraman, gayr-ı müslim kalesine akın eden ser-asker, gayr-ı müslime yasak getiren yönetici” tipleri bulunduğu gibi; “keşiş kızına aşık olan çoban, manastırda konaklayan derviş, meyhanede eğlenen müslüman genç, gayr-ı müslim sevgilisi uğruna malvarlığını yitiren çelebi, güçsüz ve yaşlı Ermeni’ye keseyle altın ihsan eden padişah tipleri de yer almıştır. Bu türden veriler, doğal yollarla kurulan “insani” ilişkileri gösterirler.

Çok kültürlülüğün, din ve etnik köken ayrılıklarına dayandığı ortamlarda “yabancı”/“öteki” kavramlarının yaşatılması doğaldır. “Öteki”nin “bizimki”ne dönüşebilmesi ortaklıkların gücü; farklılıkların renk ve zenginlik olarak benimsendiği ve korunduğu; “öteki”nin ve “bizimki”nin üstünde bir “kültürel kimlik bilinci” oluşturulabildiği ölçüde mümkündür.

İstanbul’un İ.Ö. 750-550 yıllarında “Yunan Kolonileşme Hareketi” adı verilen göçlerle kurulduğu ve zaman içinde göçlerle genişlediği bilinmektedir. Kent, göç alma sürecini bugün bile tamamlamış değildir. Osmanlı dönemi İstanbul nüfusunun fetihten sonra kentte kalan az sayıda yerli ile XV. ve XVI. yüzyılda Anadolu ve Rumeli’den göç ettirilen müslüman ve gayr-ı müslimlere dayandığı da bilinmektedir. Göçler, XVII. yüzyılın sonuna değin yoğunluğunu korumuştur. Osmanlı dönemi İstanbul’unda yerli ve göçmen olmak üzere Rumlar, Ermeniler, Yahudiler, Süryaniler, Katolik Latinler, Anadolu ve Rumeli’den gelen Müslümanlar, Mısırlılar, Bulgarlar, Sırlar, Arnavutlar, Romenler, Ruslar, İran Azerileri, Endülüs Arapları vb.

farklı dini, etnik kimliklere sahip toplumlar yaşamaktaydı. Doğu ve Batı uygarlıklarının kavşağına/Asya ve Avrupa kültürlerinin birleşme noktalarından birine, ayrı kimliklerle gelen ve her biri diğeri için yadırganan, “öteki” olan gruplar, Osmanlı İmparatorluğu’nun birleştiriciliği altında, zaman içinde, bugünkünden çok farklı bir “İstanbul olma bilinci”yle birbirlerine alışmışlar, yakınlaşmışlar ve birbirlerini benimsemişlerdir. XIX. yüzyılda esen değişim rüzgarları sırasında iç ve dış siyasette beliren yeni yapılanmalar bazı gayr-ı müslim cemaatlerin milli kimlik ve siyasi özgürlük arayışlarına yönelmelerini kolaylaştırmış ve çeşitli sorunlar yaşanmıştır. Bu dönemlerde dahi, “sağduyulu” çevrelerde “İstanbul” kimliği korunmuştur.

İstanbullular farklılıkları, zıtlıkları, çekişmeleri, çatışmaları, anlaşmazlıkları bünyelerinde şakalaştırabilmiş, komikleştirebilmiş ve sözlü kültür birikimlerine katabilmişlerdir. Tüm öğeleriyle birlikte Karagöz, bu kültürel yapının ve sürecin bir ürünüdür. Süreç tamamlanıp, yapı değişince, Karagöz de bu hali ile sözlü kültür mirasının parçası olarak anılarda yaşatılan bir “hoş sedâ”ya dönüşmüştür.

Karagöz perdesi bir aynadır; izleyeni izleyene; toplumu topluma yansıtır. Toplumdan ödünç aldığı tipleri, sözleri, hareketleri, düşünme şeklini; eleştiri, şaka, taşlama ile harmanlayıp oyun biçiminde ustalıkla bir hiciv ile aktarır. Abartılar, çarpıtmalar, zıtlasmalar, alay etmeler, karikatürleştirilmiş tipler, kaba ifadeler, oyunun gülmece olma özelliğini pekiştirir. Toplum neye gülüyor ise veya nasıl bir “nükte” anlayışına sahip ise, bunlar malzeme olarak kullanılmıştır. Karagöz oyunları, siyasî ve sosyal hiciv üzerinde kurulmuştur; ancak, geleneği bilen usta hayalilerin elinde ve dilinde şekillenen Karagöz oyunlarında farklı

dinleri, dolayısıyla farklı dinden insanları birbirine düşmanmış gibi gösteren sahnelerden kaçınılmıştır. Karagöz perdesinde farklı dinlerden tipler karşı karşıya getirilirken, “din ayırımı”; “herhangi bir dinin üstünlüğünün vurgulanması”; “halk arasında din farklılığından kaynaklanabilecek ayrımcı tutumun desteklenmesi” amacı güdülmemiştir. Perdede, farklı dinden insanların, ortak siyasî otoritenin gözetimi altında bir arada yaşadıkları geniş ve zengin bir sosyal çevre ayrıntılarıyla yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle, zimmî tiplerin “aşağılandıkları, reddedildikleri, dışlandıkları”nı söyleyebilmek hayli zordur. Bir başka ifadeyle; icra ortamının siyasal, sosyal ve kültürel yapısını yansıtan değer ve kabullere göre her tip ne kadar aşağılanmış, reddedilmiş ve dışlanmışsa, zimmî tipler de gülmeceyi kuvvetlendiren bu öğelerden aynı ölçüde paylarını almışlardır. Hacivat’ın perde gazelinde söylediği gibi, bu oyun, “hayatı yansıtan, detlere deva olan, izleyenleri mutlu eden, gerektiğinde onlara öğütler veren bir eğlencedir:

Bak ne sûret görünür hüsn-i edâ-yı perdede
Buldular üftadeler derde devayı perdede

Kande kurulsa bütün ahbâbî eyler şâdkâm
Aşınâlar kesb eder sevk ü safâyı perdede

Bir hayâldir Karagözle Hacı Evhad nâmımız
Nush ü penddir kârımız huddâm-ı mülk ü milletiz

Bu bakış açısıyla, Karagöz’de ve Karagöz’den önemli ölçüde esinlenen Orta Oyunu ve Tulûat Tiyatrosunda perdeye, meydana, sahneye zimmî tipler-gayrı müslim tipler tanımlamasıyla çıkan Rumlar, Ermeniler, Yahudiler “bizimki”dir. Frenk tipi, Bizans döneminde ticaret yapmak için Bizantion’a gelen; İ.S. 313’te Ortodoks mezhebinin kabulünden sonra mezhep uyuşmazlığı nedeniyle sur dışına çıkarılan ve Galata’ya yerleştirilen;

Lâtin egemenliği altında nüfusu ve nüfuzu artan Katolik Lâtin İtalyan kökenli tüccarlar ile Osmanlı döneminde kente yerleşen diğer Katolik hristiyanları temsil eder. Yazılı kaynaklarda “Tatlısu Frengi”/“Lövanten” adlarıyla da anılan bu grupların İstanbullu gayrı müslimler tarafından dahi benimsenmedikleri ve daima “yabancı” kabul edildikleri belirtilir. Bir kısmı aslen Avrupalı, diğerleri yakın doğu ülkelerinden olup kendilerini Avrupalı gibi gören ve Avrupa devletlerinin himayesinde bulunan Frenkler, Karagöz’de temsil edilmelerine rağmen, sözleri, genel tavır ve tutumlarıyla farklı coğrafyaların çocukları oldukları hissedilir. Onlar da içinde yaşadıkları toplumu benimsememişlerdir. Bu eğreticilik hem Doğu ve Batı uygarlıklarının birer örtüşmemesine hem de Frenklerin iki uygarlık arasında kalmış olmalarına bağlanabilir.

Karagöz’de toplumu oluşturan her dinden ve kesimden insan yerini almış; oyunlara özenle yerleştirilmiştir. Eğer Karagöz gibi döneminin popüler kültürünü yansıtan bir gösteride zimmî tipler bulunmasaydı, ancak o zaman, aşağılandıkları, reddedildikleri, dışlandıkları iddia edilebilirdi. Öte yandan, XVII. yüzyıldan itibaren arka plânda kalmış olsa dahi, madem ki Türk Gölge Oyunu Karagöz’de tasavvufi bir boyut var; öyle ise perdede, “Allah’ın teklifi ve yüceliğinden “nûr” verip yarattığı sûretler arasında çokluktan ötürü “fark”/ “ayırım” gözetilebilir mi?

NOTLAR

¹ İncelemenin bu kısmı, (Kudret 1968); (Kudret 1969); (Kudret, 1970); (Sevilen, 1969); (Karagöz Oyun Metinleri 1987); (Üngör 1989); (Nesin t.y.) vb. ulaşılabilen yazılı kaynaklardaki Karagöz oyun metni repertuarlarına göre ve konuyla ilgilenen araştırmacıların aktardığı bilgiler doğrultusunda hazırlanmıştır.

² Resmî/özel arşivler ile kişisel koleksiyonlarda korunan tasvir ve Karagöz oyun metinlerine

ulaşmak bürokratik ve fiziki bakımdan oldukça zor ve masraflıdır. Bu bölüm, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, Halk Kültürü İhtisas Arşivi, Yazılı Belge Kataloğu'nda YB 20010033 kayıt numarası ile yer alan "Türk Gölge Tiyatrosu Karagöz Oyunundaki Figürler (Tasvir Eskizleri)", Etnografik Eşya Kataloğu'nda EE 79.011 ve EE 79012 kayıt numarası ile yer alan "Karagöz Tasvirleri" adlı belgeler ile yazılı kaynaklardaki bilgiler ışığında hazırlanmıştır.

KAYNAKÇA

AND, Metin (1967) "Karagöz ve Ortaoyunun-da Kişiler ve Kişileştirme", *Türk Dili*. Ocak 1967, ss.273-278, Şubat 1967, ss.356-362, Mart 1967, ss. 432-441.

AND, Metin (1977) *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

AND, Metin (1985) *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

BALTACIOĞLU, İ. Hakkı (1941) *Karagöz Tehniği ve Estetiği*, İstanbul: Sarıyer Halkevi Neşriyatı.

BOZOK, Hüsamettin (1939) "Sosyal Bakımdan Karagöz", *Yeni Adam*. 255. 10 Teşrinisani 1939.

ÇALIŞKAN, İbrahim (1986) *İslâm Ceza Hukukunda Gayr-ı Müslimlerin Statüsü* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dinler Tarihi Ansiklopedisi (1999) İstanbul: Ansiklopedi Yayınları.

ERKOL, M. ve H. İNALCIK (1993) "Cizye", *İslâm Ansiklopedisi* içinde (c.8, s.42-48). İstanbul:Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

EROĞLU, A. Hikmet (2000) *Osmanlı Devletinde Yahudiler XIX. Yüzyılın Sonuna Kadar*, Ankara:Alperen Yayınları.

ERYILMAZ, Bilâl (1990) *Osmanlı Devletinde Gayrimüslim Teb'anın Yönetimi*, İstanbul.

Geleneksel Tiyatro Festivali (24-30 Eylül 1983) (1983), Ankara:Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

GERÇEK, S. Nüzhet (1942) *Türk Temaşası*, İstanbul:Kanaat Kitabevi.

İVGİN, Hayrettin (2000) *Karagöz ve Kukla Sanatımız*, Ankara:Kültür Ajans.

İVGİN, H. ve M. ÖZLEN (1996) *Eski ve Yeni Karagöz Oyun Metinleri*, Ankara:Kültür Bakanlığı Yayınları.

JUHAZS, Esther (Ed.) (1990) *Sephardi Jews In The Ottoman Empire*, New York:The Jerusalem Publishing House.

KAPTAN(ARKAN), Özdemir (1998) *Beyoğlu Kısa Geçmiş-Argosu*, İstanbul:İletişim Yayınları.

Karagöz Oyun Metinleri (1987) Ankara: Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

Karagöz Tasvirleri T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, Halk Kültürü İhtisas Arşivi, Etnografik Eşya Kataloğu, EE 79.011 ve EE 79012.

KUDRET, Cevdet (1968) *Karagöz I*, Ankara:Bilgi Yayınları.

KUDRET, Cevdet (1969) *Karagöz II*, Ankara:Bilgi Yayınları.

KUDRET, Cevdet (1970) *Karagöz III*, Ankara:Bilgi Yayınları.

LEWIS, Bernard (1999) *Çatışan Kültürler Keşifler Çağında Hristiyanlar, Müslümanlar,Yahudiler*, (N.Elhüseyni, Çev.) İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

NESİN, Aziz (t.y.) *Üç Karagöz Oyunu*, İstanbul:Düşün Yayınevi.

OĞUZ, Reşat (1946) *Karagöz'de Halk Türküleri ve Halk Hikâyeleri*, Kayseri: Erciyes Matbaası.

ORTAYLI, İlber (2000) "İstanbul'da Yerleşme Düzeninin Evrimi Üzerine", *İstanbul'dan Sayfalar* içinde s:224-245. İstanbul:İletişim Yayınları.

ÖZLEN, Metin (1996) "Karagöz'ün Minibüs Safası", *Eski ve Yeni Karagöz Oyun Metinleri* içinde s:87-106. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

SEVİLEN, Muhittin (1969) *Karagöz*, İstanbul:Milli Eğitim Basımevi.

SEVİN, Nurettin (1968) *Türk Gölge Oyunu*, İstanbul:Devlet Kitapları.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat (1941) *Karagöz Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, İstanbul:Maarif Matbaası.

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

TIETZE, Andreas (1977) *The Turkish Shadow Theater and The Puppet Collection of the L.A. Mayer Memorial Foundation*, Berlin:Gebr. Mann Verlag.

ÜNGÖR, Ethem Ruhi (1989) *Karagöz Musiki-si*, Ankara:Kültür Bakanlığı Yayınları.

YAKOB, George (1938) *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, (Çev: O. Ş. Gökyay), İstanbul: Burhaneddin Basımevi.

YOLTAS, Niyazi (2001) *Türk Gölge Tiyatrosu Karagöz Oyunundaki Figürler (Tasvir Eskizleri)*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, Halk Kültürü İhtisas Arşivi, Yazılı Belge Kataloğu, YB 20010033.