

Yayın Geliş Tarihi: 08.10.2022
Yayına Kabul Tarihi: 09.11.2022
Online Yayın Tarihi: 26.12.2022
<http://dx.doi.org/10.16953/deusosbil.1186262>

Dokuz Eylül Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi
Cilt: 24, Sayı: 4, Yıl: 2022 Sayfa: 1520-1550
E-ISSN: 1308-0911

Araştırma Makalesi

KUKLA KABARE'DE BİR KARAGÖZ GÖLGESİ: DAYI

*Gülseren Özdemir RİGANELİS**

Öz

Bu makalede 2021 yılında Nazmi Sinan Mihçı tarafından kurulan You Tube kanalı Kukla Kabare'de haftalık, 12-25 dakikalık videolar olarak yayınlanmakta olan Bilgi Deryası adlı gösterinin kukla Dayısı ile gölge oyununun merkez kişisi Karagöz, arketipsel bakış açısıyla ve karşılaştırma yöntemiyle detaylı biçimde ele alınmaktadır. İkili karakter yapısı üzerine kurulmaları başta olmak üzere başka ortak özellikleri de bulunan her iki gösterinin başkışileri olan Dayı ile Karagöz'ün ve onların karşıt tipleri Nihat ile Hacivat'ın şaşırtacak ölçüdeki benzerliklerinin ortaya konduğu makalenin amacı; kültürel unsurları arketipler bağlamında evrimsel bir süreç içinde takip etmenin olanaklılığını ve gölge oyununun geçirdiği değişimleri izleyerek onun dijital gösteri çağının çeşitli türlerine sanatçının bilinçli tavrıyla ya da kolektif bilinçdışı yoluyla ulaşan etkilerini göstermektir. Ayrıca geçmişe ait türlerin çeşitli tipler aracılığıyla kendilerini farklı türler içinde devam ettirebilmesi yanında yeni formların da eski türleri bünyesine alırken onların gücünden ve kolektif bilinçdışı yardımıyla etki alanının genişliğinden yararlandıkları, gölge oyunun kolay yok olmayacak güçlü etkileri olan bir tür olduğu da vurgulanmaktadır. Bilgi Deryası'nı tip özellikleri bağlamında geleneksel Türk tiyatrosunun en önemli çeşitlerinden gölge oyunuyla ilişkileri doğrultusunda çözümleyere, gölge oyununa olduğu gibi çağdaş tiyatromuza ve gösteri dünyamıza yönelik çalışmalara da yeni ve farklı bir bakış açısı getirerek katkıda bulunmak hedeflenmiştir. Dayı ile Karagöz ve bunların karşıt tipleri arasında tespit edilen şaşırtıcı benzerlikler, varlığını geleneksel hâliyle sürdürmekte zorlanan ve başkışileri yoluyla yeni formlar içinde kendini devam ettiren gölge oyunun modern teoriler kullanılarak ve farklı türlerle ilişkilendirilerek değerlendirilmesinin faydalı olacağını düşündürmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Kukla Kabare, Bilgi Deryası, Gölge Oyunu, Karagöz, Dayı, Karşılaştırmalı Yöntem*

Bu makale için önerilen kaynak gösterimi (APA 6. Sürüm):

Riganelis, G. Ö. (2022). Kukla Kabare'de bir Karagöz gölgesi: Dayı. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24 (4), 1520-1550.

* Dr. Öğr. Üyesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID ID: 0000-0003-2051-4175, gulserenazderoglu@hotmail.com.

Bu çalışma için etik kurul onayına ihtiyaç duyulmamıştır.

**KARAGOZ'S SHADOW IN A PUPPET PERFORMANCE NAMED KUKLA
KABARE: DAYI**

Abstract

Bilgi Deryası, which is broadcast as weekly, 12-25 minute videos in You Tube channel Kukla Kabare, founded by Nazmi Sinan Mıhçı in 2021, is a puppet performance. In this article, the puppet character of the Bilgi Deryası, Dayı, and the central character of the traditional Turkish shadow show, Karagöz, are evaluated in detail with an archetypal perspective and comparison method. There are surprising similarities between Dayı and Karagöz, and their opposite types, Nihat and Hacivat, in both shows that based on binary character structure. The aim is to show the possibility of following cultural elements in an evolutionary process in the context of archetype and the effects of shadow show that reach various genres of the digital show century, either through the conscious attitude of the artist or through the collective unconscious. While past literary genres maintain themselves in new genres, new forms benefit from power of past genres and the breadth of their influence with the help of the collective unconscious. By following the changes that the shadow show has undergone over time, it is possible to easily say that it is a genre with strong effects that will not disappear easily. By analyzing the Bilgi Deryası in the context of its characters researchs in line with its relations with the shadow show, one of the most important varieties of traditional Turkish theater; it is aimed to contribute to the researchs of our shadow show and contemporary theater, it is wanted to bring a new and different perspective to Turkish theatre. It is thought that it would be beneficial to evaluate the shadow show, which has difficulty in maintaining its existence in its traditional form and continues itself in new forms through its characters, using modern theories and associating it with different genres.

Keywords: *Kukla Kabare, Bilgi Deryası, Traditional Shadow Show, Karagöz, Dayı, Comparative Method*

GİRİŞ: ÇAĞDAŞ TİYATRO VE GÖLGE OYUNU

Coğrafyası çok geniş olup farklı kültürlerde de çok benzer özelliklerde görülmekle birlikte Türk toplumunun kendi kültürüyle özdeşleştiği ve 16. yüzyıl sonrasında Osmanlı coğrafyasında yayılan¹ ve 17. yüzyıldan sonra büyük gelişme gösteren *gölge oyununun* (And, 1970, s. 50) 20. yüzyıldan sonraki varlığı birtakım çabalarla yürütülse de Türk toplumunun belleğine kazınmış bir eğlence olmasından öte bu toplumun bilinçdışı ile de şekillenmiş, ihtiyaçlarına cevap vermiş ve kendisi de bu ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenmiş bir tür olarak hâlâ mevcuttur. Türklerin yalnız tekniğini aldıkları bu oyunu kendi dramatik yetenekleri, dericilikteki ustalıklarıyla Türkiye'de yüzyıllar boyunca geliştirerek kültürün en özgün dramatik türü olan *karagözün* ortaya çıktığını belirten Metin And'a göre asıl ilginç olan Mısır'dan alınan bu tekniğin Türkiye'de geliştirilip olgunlaştıktan sonra yeniden

¹ Uzak Doğu'da gelişen ve buradan Batıya yayılan *gölge oyunu*, Yavuz Sultan Selim'in Mısır Seferi'nden sonra Mısır'dan Türkiye'ye geçmiş, 17. yüzyılda genel hatlarıyla şekillenmiş ve çeşitli kaynaklarda bu oyundan söz edilmiştir (bk. And, 1970, ss. 43-48).

Mısır'a gitmiş ve bu kez Mısır'da *Türk Karagözü* oynatılmış olmasıdır (And, 1970, s. 47).

Türk toplumunun en temel geleneksel gösterilerinden olan *gölge oyununun* günümüzde bilinen klasik şekli yok olmamışsa da bu şekli daha çok ileri kapitalizm ve teknoloji şartlarında ortaya çıkan eğlencelere direnmeye çalışan ve zor şartlarda sürdürülen ustaları azalmış bir sanat veya nostaljik bir özlemin popüler kimliğe büründürdüğü sahnede oyuncu performansı ile sergilenen bir eğlence olarak varlığını sürdürmektedir. Son yıllarda akademisyenlerce topluma yeniden kazandırılmasının hedeflendiği bir çalışma alanı olarak daha fazla önem kazanan *gölge* oyunu, çocukların eğitiminde yararlı olması için suretlerle veya oyuncularla yapılan küçük çaplı gösteriler olarak da karşımıza çıkmaktadır. *Bugün, karagözün toplumla Osmanlı dönemindeki gibi yaşamsal bağlar kuramaması, hayatın bir parçası değil de izole bir sanat aktivitesi hâline gelmesi, bir modernite sorunudur. Karagöz'ün geçirmiş olduğu bu dönüşüm ve değişimler, technē'den güzel sanatlara evirilen bir kabiliyet ve bilme biçiminin yolculuğu olarak okunabilir* (Babadoğan, 2013, p. 517). *Nasıl bazı çok yaşlı kişiler inanılmaz derecede canlı ve etkileyici olarak kalabiliyorlarsa, bazen eski biçimlerin niteliği de bugün bile yaşamın onun içinde yer edinebildiği olağanüstülükte olabilir. Ancak her biçim ölümcüldür. Evrenin temel yasasına, yani kayboluşa uymak zorunda kalmayan, başta kendimiz olmak üzere hiçbir biçim yoktur. Her din, her anlayış, her gelenek, her bilgelik doğum ve ölümü kabul eder* (Brook'tan akt. Karabulut, 2014, s. 182). Bazı resmi girişimlere rağmen geleneksel biçimi yok olmaya doğru giden ve daha çok farklı formlarda varlığını devam ettirmeyi başaran *gölge oyunu*, aslında hiçbir kültürel ögenin -onu ortaya çıkaran *arketipler* insanda değişmeyeceğine göre- kesin bir yok oluşla ortadan kalkmadığını, evrimsel bir dönüşüme uğradığını gösterir biçimde karşımıza çıkabilmektedir.

Her zaman gelişime açık bir tür olan ve çağlar boyunca değişim göstermişse de 19. yüzyıldan sonra Batı tiyatrosu karşısında daha fazla yenileşme ihtiyacı duyan *gölge oyununun* canlı tutulmasına bazen de canlı tutma amacıyla değil bilinçli bir beslenme kaynağı olarak yeni formlar içinde yer almasına yönelik pek çok girişimde bulunulmuştur. Pertev Naili Boratav geleneğin dışına çıkarak *gölge oyununun* yenileştirilmesine yönelik ilk önerilerin 19. yüzyılda perdenin buzlu camdan olması, sûretlerin boylarının büyütülmesi gibi düşünceler öne süren Ahmet Mithat ile Fransız romanlarından konu seçmeye kalkışan ve başka bazı teknik değişiklikler yapan Karagözcü Kâtibi Sâlih'ten geldiğini ancak bunların başarılı olmadığını söyler. Boratav'a göre ikinci deneme ise belli başlı kişileri canlı aktörlere temsil ettirmek, *karagözü* tiyatro sahnesine çıkarmak şeklinde kendini gösterir ve bunun için 1910'da "Canlı Karagöz Sahnesi ve Operet Kumpanyası" adında bir tiyatro kuruluşu bu işi bir zaman sürdürür ve orada oynanmak üzere birçok piyesler de yazdırılır. *Gölge oyununun* üçüncü kez modernleştirilmesinin ise 1941 yıllarında İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından denendiğini belirten Boratav onun oyunu daha kalabalık seyirciye tiyatro, sinema binalarında gösterebilmek

amacı ile suretlerin ve dolayısıyla perdenin boyutlarını büyütme, deve derisi yerine yağa batırılmış kartondan suretler yapmak gibi hem tekniğe, hem de konulara yenilikler getirmeye çalıştığına ama bunun da başarısızlıkla sonuçlandığına dikkat çeker (Boratav, 1992, s. 200). Gonca Gökalp Alpaslan, Baltacıoğlu'nun *öz tiyatro kuramının* Batı kültürünü iyice özümsemiş ve Türk kültürünün inceliklerinden ve kendinden önceki birikimlerden ulusal bir senteze ulaşmayı başarmış bir tiyatro anlayışına dayandığını ve onun *karagözü* çağdaşlaştırmak için tiyatrolaştırma ya da canlı oyuncularla sahneye taşıma girişimlerine karşı çıktığını belirtir (Alpaslan, 2007, ss. 180-181). Boratav'a göre bu ilk denemeler dışında ayrıca çağdaş tiyatro sanatının aktör ve yazarlarının *gölge oyununu*, geleneğindeki teknik ve içerik özelliklerini olduğu gibi bırakarak, onun yapısındaki ve anlatımındaki güçlerden bir şey yitirmeden, onu bozup yozlaştırmadan canlı tutma denemeleri de olmuştur. 1931 yıllarında bir süre, güçlü komedi aktörü Hazım, İstanbul'da bir küçük lokantada *karagöz* oynatarak büyük ilgi ve başarı kazanmış, Köy Enstitülerinin canlı çalışma ve yaratma döneminde (1940-1945) ise Hasanoğlu Köy Enstitüsü öğretmenlerinden Hidayet Gülen, *karagöz oyunları*na yeni bir anlatım gücü verme çabası göstermiştir. Boratav'a göre 1968'de bir gazetenin yarışmasında binciliği kazanan Aziz Nesin'in *karagöz piyeslerinin* yayınlanması da eski oyunların, özellikleri yitirilmeden günümüze getirilmesinin mümkün olduğunu ispatlamaktadır ve hem konuları işlemede, hem de icra işinde çağının kültür seviyesinin aşağısında kalmayan, aynı zamanda geleneği benimsemiş ve sindirmiş olan sanatçıların elinde *karagözün* bugün de diri kalma şansı vardır; sinema, televizyon gibi, çağdaş teknik araçlar onun bu yeniden canlanma imkânlarını bir hayli çoğaltabilirler (Boratav, 1992, ss. 200-201).

Karagözün ilgisizlikten unutulup gittiğini, devletin de bu konuda olumlu bir çaba göstermediğini ama yine de Kars'ta görüldüğü gibi bazı *karagözcülerin* *karagözü* kendi şehirlerine uygun konular seçerek oynatması gibi onunla en umulmadık zaman ve yerde karşılaştığımızı söyleyen Metin And'a göre *karagöz*; bale, tiyatro gibi türlerde de karşımıza çıkmaktadır (And, 1970, s. 62). *Modern karagöz oyunlarının* (1934 ile 1994 yılları arasında tespit edebildiği eserlerin ve yazarların) bir listesini veren Gonca Gökalp Alpaslan² *karagözün* modernize

² İsmail Hakkı Baltacıoğlu: *Karagöz'ün Kadıköy İhtisap Ağalığı* (1934), *Karagöz Ankara'da* (1940), *Karagöz'ün Köy Muhtarlığı* (1941), *Köylü Evlenmesi* (1941), *Karagöz Sahneleri* (1946); Ercüment Behzad Lav: *Karagöz Stepte* (1940); Turgut Özakman: *Karagöz'ün Dönüşü* (1959); Orhan Asena: *Hacivat Politikacı* (1964), *Büyük Curcuna* (1974), *Karagöz Emekli* (1982); Ünver Oral: *Öp Hacivat'ın Elini* (1968), *Karagöz Dondurmacı* (1987); Aziz Nesin: *Karagöz'ün Kaptanlığı*, *Karagöz'ün Berberliği*, *Karagöz'ün Antrenörlüğü* (1969); Mehmet Seyda: *Karagöz'ün Seçmenliği* (1969); Erkut Babakol: *İşletmecilik Derler Adına* (1969); Hidayet Gülen: *Karagöz Palas* (1969); Erol Aksoy: *Hamhum Şaralop* (1969); Mazhar Anacan: *İş miştir* (1987); Münir Canar: *Miras* (1987); Halil İbrahim İzmit: *Su Testisi Su Yolunda Kırılır* (1987); Ülker Köksal: *Karagöz*

edilmesinde *karagöz oyunlarının fasıl* dağarcığını devam ettiren oyunlar; *karagöz* oyunlarından konu, söyleşme, tip vs. bakımından yararlanan ama *karagöz oyunu* yapısı taşımayan oyunlar ve *karagöz oyunlarının fasıl* dağarcığına modern dünyanın, değişen Türkiye'nin görüntülerini, değerlerini, konuşmalarını işleyen yeni *fasıllar* ekleyen *çağdaş karagöz oyunları* (20. yüzyılın Hayrettin İvgin, Metin Özlen, Emin Şenyer, Ünver Oral gibi *karagöz sanatçıları* ya da araştırmacıları tarafından yeni *fasıl* dağarcıklarıyla yazılan ya da sahnelenen oyunlar; ilk örnekleri İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve Ercümen Behzad Lav'da görülen ve sonrasında Aziz Nesin, Orhan Asena, Turgut Özakman'da görülen modern oyun yazarlarının *karagöz oyunlarının* yapısını aynen koruyarak yazdıkları hem sahnelenmek hem okunmak üzere yazılmış oyunlar) olmak üzere birkaç yol izlendiğini belirtir (Alpaslan, 2007, s. 179). Milliyet gazetesinin günümüz diliyle *karagöz metinlerinin* yazılması için açtığı yarışmada üç *karagöz* oyunu ile birinciliği alan Aziz Nesin (And, 1970, ss. 62-63) araştırmacıların en çok sözünü ettiği yazarlar arasındadır. Modern dünyaya göre şekil değiştirmek zorunda kalan *gölge oyununun* yine aynı nedenle başka sanat formlarının konularından yararlandığı da görülür. Pertev Naili Boratav; A. Thalasso, Metin And ve Cevdet Kudret'in Molière'in "Skapen'in Dolapları", "Zoraki Hekim", "Cimri" gibi komedilerinden ve Ahmed Midhat'ın Hasan Mellâh", "Hüseyin Fellâh" adlı romanlarından konularını alan *gölge* oyunları bulunduğuna işaret ettiklerini belirtir. Ona göre *gölge oyunu* "Ferhat ile Şirin" oyununda görüldüğü üzere farklı türlerin konularını alıp kendi oyun yapısına, anlatım tutumuna ve bakış açısına başarılı biçimde uyarladığında oldukça güzel sonuçlar doğmaktadır (Boratav, 1992, s. 202).

Gölge oyununun zaman içerisinde çeşitli modernleştirme çabaları ile canlı tutulmaya çalışılması dışında bir de oyunlarda ondan etkilenme ve beslenme durumu söz konusudur. 1860 yılında *Tercüman-ı Ahval* gazetesinde tefrika edilen ilk tiyatro oyunumuz "Şair Evlenmesi"nden başlayarak ilk baskısı 1947'de yapılan Ahmet Kutsi Tecer'in "Köşebaşı" oyunu ve ilk olarak 1964'te sahnelenen Haldun Taner'in "Keşanlı Ali Destanı" başta olmak üzere geçmişten günümüze *karagöz* ve *ortaoyununun* özelliklerini yansıtan, geleneksel olandan etkilenen modern oyunlar mevcuttur. Ayrıca Nejat Uygur, Münir Özkul ve Ferhan Şensoy çağdaş tiyatroyu geleneksel tiyatrodan beslenerek sürdürmüş önemli sanatçılardır. Oyunlarında geleneksel Türk tiyatrosuna yapı, tip, güldürü anlayışı açısından göndermelerde bulunan Haldun Taner, Oktay Arayıcı, Sadık Şendil, Ferhan Şensoy gibi yazarlarımızın olması büyük bir şansıdır elbette. Bu açıdan bakıldığında modern tiyatro yazarlarının geleneksel tiyatromuza belirli bir sorumluluk anlayışıyla yaklaştıkları ve onun doğasındaki güçlü ve üstün özellikleri fark ederek modernize etme yoluna gittikleri söylenebilir (Alpaslan, 2007, s. 197). Geleneksel olandan beslenmenin kendi doğallığı içinde oluşması dışında, her çağın eğlenme biçiminin

Trafikte (1987); Turan Tekdoğan: *Yeşil Yandı Geç* (1987); Yılmaz Onay: *Karagöz'ün Muamması* (1992); Tekin Özertem: *Kagözüm İkiğözüm* (1994) (bk. Alpaslan, 2007, s. 180).

kendi yaşam biçimine bağlı olarak başka olduğunu belirten ve artık seyircisini eğlendirmeyen *burjuva tiyatrosu* ile tiyatrodaki öteden beri uygulanmakta olan eğlendirme yöntemlerini eleştiren ve tiyatronun her çağda seyircisini eğlendirmekle yükümlü olduğunu belirten Bertold Brecht’in (Şener, 2012, s. 275) 1927 yılında ortaya attığı *epik tiyatro* anlayışının etkisiyle olması da mümkündür. Halkın yararını gözetmek ve halka yönelik olmak savında olan *epik tiyatro* halkla ilgili gerçeklerin geniş kitlelerin anlayacağı biçimler içinde dile getirilmesini esas alır ki bu da tiyatronun malzemesinin, içeriğinin, biçiminin, anlatım yöntemlerinin yeniden saptanmasını ve tanımlanmasını gerektirmiştir (Şener, 2012, s. 278).

Gölge oyununun 21. yüzyıldaki canlandırma, modernleştirme ve teknolojiye uyum sağlama çabalarından da söz etmek gerekir. Yakın zamanda son önemli *karagöz ustalarından* İhsan Dizdar (25 Şubat 2000), Orhan Kurt (26 Mart 2017) Mahmut Hazım Kısakürek (11 Kasım 2020), Mehmet Ertuğ (23 Mayıs 2021), Metin Özlen (3 Mayıs 2022), Alpay Ekler (25 Ağustos 2022) vefat ettilerse de Hasan Hüseyin Karabağ gibi geleneğin yaşatılması konusunda ümit verici isimler hâlâ mevcuttur. 2004 yılından itibaren Hayali Nevzat Çiftçi’den *gölge tiyatrosu* ile ilgili dersler almaya başlayan; Alpay Ekler, Metin Özlen ve Suat Veral gibi üstadlardan feyz alan; *meddahlık* ve *gölge tiyatrosu* ile ilgili önemli çalışmalarda bulunan ve 2008 yılında “Gölgene sahip çık” sloganı altında tüm yurttaki Karagöz ve Hacivat organizasyonları düzenlemeye başlayan 1976 doğumlu Uğur Demirezen’in (isparta.ktb.gov.tr, 04.05.2022) projeleri de bu anlamda önemlidir. Devlet ve şehir tiyatrolarının -eskiden şehirlerde ramazan ayının olmazsa olmazlarından olan ama halk arasında olduğu gibi sarayda ve ramazan aylarında yoğunlukta olmak üzere gerek ayna ve tasvirler kullanılarak geleneksel oynatma biçimiyle, gerek sahnede canlandırılarak sergilenen performansları ve organizasyonları da oldukça önemlidir. Senaryosunu Levent Kazak’ın yazdığı, yönetmeni Ezel Akay’ın “Anadolu Orta Çağ Üçlemesi” olarak plânladığı serinin ilk filmi olarak yaptığı 2005 yılı Türk yapımı “Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü” filmi hem *gölge oyununun* ortaya çıkışı ile ilgili önemli bir efsanenin canlandırılması hem Hacivat ve Karagöz’ün olasılıklar içinde bir olasılık olarak muhtemel yaşamlarının, Haluk Bilginer’in oynadığı Karagöz ve Beyazıt Öztürk’ün oynadığı Hacivat olarak *gölge oyunundaki* karakterlerinin korunarak 13., 14. yüzyıl Anadoluşu eşliğinde sinemaya taşınması Türk sinemasının en sevimli ve başarılı filmlerinden birinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. *Akay ve Kazak’ın kimi haklı, kimi haksız eleştirilere maruz kalan filmi, Hacivat ile Karagöz’ü Türk toplumuna, bir kez daha tarihsel, dinsel, siyasal, sosyal ve kültürel bağlam ve zemini ve bu bağlam ve zemine bağlı değişim ve dönüşümü de (elbette, buna bağlı çatışmaları da) esas alarak çok başarılı bir şekilde takdim etmenin yanı sıra, Karagöz’ün kökenini de halk ve karagözcüler tarafından meydana getirilen kökenle ilgili rivayete Türk Şamanizmiyle tasavvufunu da katarak izah etmiştir* (Aça & Aça, 2009, ss. 18-19).

Türk sineması üzerindeki etkisi elbette bu filmde ibaret olmayan *gölge oyunu* başka filmlerde de daha kapalı biçimde kendisini göstermektedir.

Karagöz'ün tanıdık ama modern görünümü Türk seyircisinin çok sevdiği, Türk televizyonlarının en çok seyredilen, gösteri ve tiyatro dünyasının önemli eğlence programlarından olan; oyuncu Ali Sunal'ın sunduğu ilk sezonu Fox TV'de, ikinci sezonundan itibaren ise Show TV'de yayımlanan *Güldür Güldür Show*'un (ilk yayın tarihi 27 Şubat 2013) 180, 197 ve 273. bölümlerindeki *karagöz skeçlerinde* de görülür. İsmail karakterini canlandıran Alper Kul'un *Karagöz*'ü ve Hayati karakterini canlandıran Mahip İpek'in *Hacivat* karakterini oynadığı söz konusu bölümlerdeki *karagöz skeçlerinde gölge oyununun* özellikleri oldukça başarılı biçimde sahneye taşınmıştır. 180. bölümdeki *kaz alma skeci*nde nazır tarafından "kaz isteme" olayı "kız isteme" şeklinde anlaşılacak hapse atılan *Hacivat* ve *Karagöz* son anda kurtulur. 197. bölümdeki "Temizlik İş'i" adlı skeçte *Hacivat*'ı yanlış anlayıp paşa konağını alçı ile sıvayacağına salça ile sıvayan *Karagöz* ve onunla birlikte başı derde giren *Hacivat* suçlu *Tuzsuz Deli Bekir*'i temizlikçi *Tozsuz Deli Bekir* zannederek paşa konağına gönderince olaylar karışır ama böylece bilmeden onun yakalanmasını sağlarlar ve paşa ikisini özel hafiyesi yapar. Üstelik *Karagöz* paşanın kızı *Çiçek*'e âşık olup onu paşadan ister ve olumlu cevap alır. 273. bölümdeki "Karagöz Sevgilim" skeci *Hacivat* yoktur ama bildiğimiz *Karagöz* her hâliyle mevcuttur. Sevgilisi İsmail *Karagöz*'ü biri Avrupa hayranı, biri yaşlı ve çapkın kötü bir şair, biri de kendini gurme zanneden açgözlü üç arkadaşıyla -ki üçü de konuşma ve davranışlarıyla *Hacivat*'ı andırırlar-tanıştıran *Çiçek* ve arkadaşı *Naime* bu üç çok bilmiş haddini bildirdiği için onu tebrik edince İsmail *Karagöz* *Naime*'ye "Ben bunların âlâsıyla ohoooo o kadar uzun zamandır atışıyorum ki bacım bu modern *Hacivatlar* bana vız gelir tırıs gider. Dünya sesi çok çıkanlarınmış gibi görünür ama her dönemde onların hakkından gelecek bir *Karagöz* elbet bulunur." der ve çok bilinen bir perde gazelinin³ ilk ve son beyitlerini (*Efendim şems-i siretle ziyalandıkça hikmet perdesi / Gösterir yüz bin hayal alemde suret perdesi / Maverâ-yı hüsn-i hikmet keşfolur her dem sana / Bak ne suret gösterir seyreyle ibret perdesi*) okur. İsmail *Karagöz*'ün sözlerindeki her dönemde var olan çok bilmiş *Hacivatlar*ın karşıt karakteri olup/görünüp her dönem onların hakkından gelecek bir *Karagöz*'ün bulunması vurgusu önemlidir. Ancak *gölge oyununun* bu karşıtlığa rağmen ikisi de kusurlu ve gülünç olup birbirinin eksik yanlarını tamamlayan ayrılmaz bir ikili ortaya koyması, geleneksel

³ Söz konusu perde gazelinin tamamı şu şekildedir:

Şems-i siyretle ziyalandıkça hikmet perdesi / Gösterir yüz bin hayâl, âlemde suret perdesi / Uykudan bîdâr olup fehmeyle aklın var ise / Çeşm-i insâna bu dünyâ oldu gaflet perdesi / Nakşeden nakkaşî bil, aldanma nakş-ı zâhire / Kıl nazar işte kurulmuştur hakikat perdesi / Âlem-i fâniyi, bakıy sanmaz irfânı olan / Eyler icrâ, fenn-ni lü'biyatı rihlet perdesi / Mâverâ-yı hüsnü hikmet keşfolur her dem sana / Bak ne suret gösterir seyreyle ibret perdesi

kültürümüzün insan varlığının niteliğine gurur duyulması gereken oldukça felsefi bakışının sonucudur.

Yeni sanat formlarında *gölge oyununun* izlerini açık biçimde görebildiğimiz gibi tespit edilmesi çok da kolay olmayacak biçimde kapalı etkileri de mevcuttur. “Hayatımıza Dokunan Son Karagöz Ustası: Orhan Kurt” başlıklı yazısında tanıttığı, artık hayatta olmayan Orhan Kurt’la yaptığı röportajdan konuşmalara da yer veren Evrim Gözener; onun Metin Akpınar ile Zeki Alasya tarafından oynanan sinemadaki ikili tiplerin aslında Hacivat ve Karagöz olduklarını söylediğini aktarır (Gözener, <http://hayatadokun.net>, 02.09.2022). Senaristliğini ve yönetmenliğini Yavuz Tuğrul’un yaptığı, başrol oyuncuları Şevket Altuğ ve Şener Şen’in Mahmut ve Abidin adlı iki komedyen arkadaşı canlandığı “Gölge Oyunu” adlı 1992 yapımı dram türündeki Türk filminde de benzer bir durum söz konusudur. Eski formların yeni formlarda bu çok açık olmayan kendini gösterme biçimi elbette yalnızca Türk gösteri dünyasına özgü değildir. Raik Alınçık; Moliere, Shakespeare gibi sanatçıların eserleri incelendiğinde bu oyunlarda yazılı bir metni olmayan, oyuncuların aynı rolleri canlandıkları *commedia dell’arte*’nin tiplerinin atalarına uygun olarak değişik adlarla bulunabileceği söyler (Alınçık, 2003, ss. 47-48). Bu makalede *Kukla Kabare* de aynı yaklaşımla analiz edilerek tip özellikleri esas alınarak gölge oyunu ile ilişkileri bakımından derinlemesine incelenecektir.

TEMEL TİPLER BAĞLAMINDA KUKLA KABARE VE GÖLGE OYUNU: KARAGÖZ VE DAYI

Nazmi Sinan Mihçî’nin 2021 yılında kurduğu *You Tube* kanalı *Kukla Kabare'de Bilgi Deryası* başlığı altında, bugüne kadar her hafta yayınladığı 12-25 dakikalık toplam 54 video, *gölge oyununun* pek çok özelliğini yansıması yanında özellikle Nazmi Sinan Mihçî tarafından oynatılan kukla Dayı ve onunla birlikte Nihat (Nihat Maça) tipleriyle dikkati çeken bir dijital çağ gösterisidir. Sürekli çatışma hâlinde gösterilen bu iki tip, *gölge oyununun* temel tipleri Karagöz ile Hacivat’ın *kolektif bilinçdışı* yoluyla *Kukla Kabare*’nin *Bilgi Deryası* başlıklı gösterisinde kapalı biçimde varlık bulmuş şekilleridir. Dayı ve Nihat’a dikkatle bakıldığında bazı görüntü özelliklerinden sahnedeki duruşlarına, karakter yapılarından davranışlarına, meselelere yaklaşımlarından birbirleriyle ilişkilerine kadar Karagöz ve Hacivat’ın günümüzdeki versiyonları oldukları görülür. *Bilgi Deryası* tip çalışmaları bağlamında değerlendirilip *gölge oyunu* ile karşılaştırıldığında merkez kişileri başta olmak üzere aralarında şaşırtıcı derecede büyük benzerlikler olduğu görülür.

Sahnedeki Duruşları ve Görüntü Özellikleri Bakımından Karagöz ve Dayı

Bilgi Deryası ve *gölge oyunu* çok farklı iki gösteri türü olmalarına rağmen ikili karakterlerinin sahnedeki duruşları ve bazı bedensel özellikleri ile bile benzerlik gösterirler. İki boyutlu tasvirlerle oynanan *gölge oyununda* toplumsal

yapıyı tamamlayan yan karakterler bulunsa da iki temel kişi mevcuttur. *Bilgi Deryası*'nda da biri kukla olmak üzere masa başında oturan iki kişilik bir gösteri söz konusudur. *Bilgi Deryası*'nda Dayı'nın ve Nihat'ın elleri *gölge oyunundaki* gibi oldukça ön plandadır. *Gölge oyununda* tek çubukla oynatılan diğer tiplerden farklı olarak çift çubukla oynatılan Karagöz -çift çubukla oynatılan köçek gibi başka karakter de zaman zaman görülür- tasvirinin durduğu yere göre seyircinin gördüğü taraftaki kolu -genellikle sol kolu- hareketlidir, duygu ve düşüncelerini ifade etmesinde bu kolun önemi büyüktür. *Türk Karagözü* yatay çubuklarla oynatıldığından görüntüler tek yönlü hareket ederler, geri dönemezler (And, 1970, s. 50). İki boyutlu, derinliği olmayan, yarı saydam veya deliklerinin yardımıyla gölgeleri gerili bir beyaz perde üzerine arkasından ışıkla yansıtılan *gölge oyunu* görüntülerine (And, 1970, s. 44) karşılık *Bilgi Deryası*'ndakiler üç boyutludur ama seyirci onları ekranda izlediğinden üç boyutlu olmalarının yarattığı büyük bir fark yoktur. Kukla Dayı Karagöz gibi belli bir yerde -her zaman seyirciye göre sağda-durur ve çok az yer değiştirir. Çift çubukla oynatılan Karagöz gibi kendisi de değnekle oynatılan kukla Dayı'nın sağ kolu sabit sol kolu daima fazlasıyla aktif, hareketli ve oldukça ön plandadır. Nazmi Sinan Mıhçı⁴ bu kolu bir çubuk yardımıyla kullanarak Dayı'nın hareketlerine şekil verir ve diğer ağız, kafa ve beden hareketleri yanında sol kolun hareketleriyle onun karakterini göstermesini, duygu ve düşüncelerini ifade etmesini sağlar. Karagöz'ün Hacivat'la konuşurken ona kafa atmaları ile Dayı'nın Nihat başta olmak üzere onu sınırlendirenlere vurması veya başka şekillerde şiddet eğilimi göstermesi oldukça benzerdir. Sınırlenince Karagöz gibi aşırı sınırlı olan ve canlı bir insanmışçasına sol kolunu anlamlı biçimde kullanan Dayı'nın sık sık sağa sola savurduğu bu koluyla masaya ve Nihat'a vurması dışında, onu dürterek veya ona dokunarak bir anlamda söylediklerinin önemsenmesini sağlamaya çalışması da çok sık görülür. Aktif olan sol kol, beden dilini yansıtmada her iki tip için son derece önemlidir. Yalnızca Karagöz'ün ve Dayı'nın değil, Nihat ve Hacivat'ın da elleri ve kolları duruşlarının, hareket ve tavırlarının önemli bir parçasıdır.

Dayı'nın Karagöz gibi kolları dirseklere kadar çıplak değildir ama onun da çok nadiren üzerine aldığı basit aksesuarlar dışında kıyafeti sabittir. Âlemciliğini göstermek için programa pembe tüylü atkı ile geldiği de olur ama gösterinin ilerleyen kısımlarında bu aksesuarlar ortadan kalkar. Yakasını kaldırdığı ve açtığı beyaz gömleği, boynundaki zinciri, siyah ceketini, gür ve şekilli saçlarıyla kendi döneminin tipik halk adamı kıyafetine sahiptir. Osmanlı İmparatorluğunun çok çeşitli etnik ve dini kimlikli yapısının karakterlere yansıdığı, hepsinin en abartılı özellikleriyle komik ve eğlendirici olarak ortaya çıktığı *gölge oyununda* top sakallı kel Karagöz'ün kıyafeti de kendi sosyolojik koşullarının biraz daha abartılmış ve

⁴ 1977 İstanbul doğumlu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü mezunu, oyun yazarı; tiyatro, sinema ve dizi film oyuncusu; tv programı sunucusu, oyuncu koçu (bk. biyografya.com, Erişim Tarihi: 05.05.2022).

fazlaca renklisi -kırmızı ağırlıklı- olmak üzere halk adamı kıyafetidir. *Gölge oyunundaki* tasvirlerin kılık kıyafetinin zamana ve topluma göre değişikliğe uğrayabildiği -bunun için Yunan *Karagiozisine* bakmak yeterlidir- zaten bilinmektedir. Nihat karakterinin sabit bir kıyafeti yoksa da çoğunlukla dirseklerine kadar çıplak olan, birbirine paralel koyup parmaklarını bağladığı, sık sık yüzünü tuttuğu, yüzünü ve sakalını sıvazladığı elleri ve kollarıyla o da yeşil renk ağırlıklı giyen sivri sakallı Hacivat'ı andırır. Hacivat tasviri tek çubukla oynatıldığından kolları hareketli değilse de hem Karagöz'ün hem de Hacivat'ın hareketli olsun olmasın seyircinin gözüne batan büyük elleri ve kolları mevcuttur⁵ ki Bilgi Deryası'nda da eller ve kollar seyircinin dikkatini çekecek ölçüde önem kazanmıştır.

Karagöz ile Hacivat arasında belirgin bir yaş farkı yokken ve akran durumdalarken *Bilgi Deryası*'ndaki Dayı Nihat'a göre bir önceki jenerasyonu temsil eder ve sinirlendiğinde kendisinin büyük ve tecrübeli olduğunu ısrarla vurgular. Her iki gösteride maceralarıyla ön planda olan kişiler Dayı ve Karagöz'dür. *Fasıllar* zaten adını çoğunlukla Karagöz'ün maceralarına göre alırken *Bilgi Deryası*'nda Dayı her fırsatta kendi maceralarını anlatmaya girişir. Karagöz değişik maceralar içinde olsa da yaşamı bütün gösterilerde o anki mevcut yaşında donmuş gibidir. Nihat'a göre abilik konumunda bulunan, çocukluğundan ve gençliğinden verdiği örneklerle bir önceki jenerasyonu temsil ettiğini ortaya koyan Dayı; geçmişinden sık sık söz ettiğinden belli bir yaşam sürmüş izlenimi yaratıp Karagöz'e göre daha canlı görünse de o da Karagöz gibi belli bir yaşta kalmış ve artık yaşlanmayacakmışçasına bulunduğu yaşa sabitlenmiş görünür. Ancak Metin And'ın *kukla, karagöz ve ortaoyunu* kişileri için söylediği "*Belli durumlar karşısındaki davranışlarında olduğu gibi ilişkilerinde de bir değişmezlik vardır ve olaylar onlara bir şeyler katmaz, belirli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur; belirme, büyüme, yaşlanma gibi zamanın birikici etkisi onları etkilemez, canlı oldukları yanılsamasını (illusion) yaratmazlar*" (And, 2012, s. 62) sözleri Dayı için aynı kesinlikle söylenemez. Çünkü çocukken oynadığı oyunlardan güncel zamana dek hangi işleri yaptığına kadar geçmişi hakkında bilgi veren Dayı, bu ve başka nedenlerle Karagöz'e nazaran daha fazla canlılık kazanmıştır. Dayı'nın kukla olmasının avantajıyla ve oyuncusu Nazmi Sinan Mıhçı'nın maharetiyle neredeyse yüz mimikleri bile mevcuttur. *Gölge oyununda* tasvirlerin karşısında yine tasvirler varken *Bilgi Deryası*'nda gösteriyi bir kukla ve bir insan sürdürdüğü hâlde bunlar bedensel olarak oldukça uyumludurlar ki Dayı'nın canlılık kazanmasında bu uyum da önemli bir detaydır. Karagöz gibi ani duygulara bağlı olan, duygusal iniş çıkışları çok olan, sinirlilikle aşırı duygusallık arasında gidip gelen ve zaman zaman gözyaşlarını saklamayan Dayı sık sık Nihat'ın omzuna yaslanıp ağlar. Bu sırada kukla oluşundan kaynaklanan bedensel farklılığı doğalmış gibi kabul görür.

⁵ *Gölge oyunu* tasvirlerinin hareketlerini ve oynak yerlerini belirleyen; karakterleri, sosyolojik özellikleri ve perdede gerçekleştirecekleri eylemlerdir (bk. And, 1970, s. 52).

Proksemik göstergeler açısından bakıldığında Karagöz ve Hacivat ile Dayı ve Nihat zaman zaman çok yakın olmalarına karşılık çoğunlukla normal bir mesafede dururlar.⁶ İki çubukla oynatılan, ellerinden biri hareketli ve tipik alışkanlığı yerli yersiz kafa atması olan Karagöz'ün Hacivat'a en yakın olduğu zaman ona vurduğu zamandır. *Bilgi Deryası*'nda Dayı'nın Nihat'a vurmak dışında onun eline dokunmak, eliyle onu dürtmek ve ona sarılıp ağlamak gibi çok yakın olduğu başka zamanlar da oldukça sık görülür ve Dayı bunun için esas olarak her zaman hareketli olan sol kolunu kullanır. Dayı ile Nihat arasındaki konuşmalar çatışmalı ve çoksesli olduğu gibi zaman zaman gerginliğe de varır. Karagöz'ün olur olmaz zamanlarda kafa atmalarına karşı Dayı'nın Nihat'ı şaşırtan "*Sen kimsin lan?*" türünden sözlerle sesini aniden yükseltmeleri ve zaman zaman oldukça kaba biçimde şiddete başvurmaları mevcuttur. Spor dallarının konu edildiği "Yolda Yürüdüğüne Şükrettiğimiz Çocuklar, Erkek Voleybolu, Rocky Balboa" başlıklı videoda Nihat'ı yaralamıştır ve videonun reklam görüntüsünde Nihat'ın başında sargı bezi vardır. Yine başka bir videoda arka planda yer alan kişilerden Gökhan'ı devirmiş, kendinden geçmesine neden olmuştur. Sinirlendiği zaman sinirlendiği kişiyi kavgaya davet eden Dayı, kurgu gereği fiziksel olarak Nihat'tan güçlüdür, onun kaldıramadığı masayı kaldırabilir. Duyguların konu edildiği "Pamuk Prenses, Öfke Kontrolü, Evine Dön Melahat" başlıklı gösteride kendisinin öfke kontrol sorunu olan biri olduğunu söyler. Karagöz gibi çoğu zaman huysuz ve şaşırtıcı olan Dayı'nın neye keyifleneceği, neye aniden sinirleneceği önceden kestirilemez. Aşırı öfkeliyken birden ağlamaya geçtiği anlar siktir. Her zaman öfkeli olan Karagöz'ün şiddete başvurduğu zamanlar oldukça sık ise de Dayı gibi aniden ağlayacak derecede duygusallaşmaz. Herkesin huyuna gitmesini bilen, mesafeli, yumuşak ve kibar konuşan Hacivat'ın Karagöz'ün kafa atmalarına karşın "*Ne yapıyorsun Karagözüm?*" türünden sakın cevaplar vermesi gibi Nihat da Dayı'nın çocukları şiddete yönelten tavsiyelerine itiraz etse de kendisine yaptıklarına karşı sakın kalır.

Genel Kişilik Özellikleri Bakımından Karagöz ve Dayı

Karşıtlık durumlarına göre Karagöz ve Dayı

Eğlendirme fonksiyonları önemli olduğu için diğer komedi türleri yanında birbirlerine benzer özellikleri olan *gölge oyunu* ve *ortaoyunu* ile *kukla tiyatrosu* da

⁶ "*Proksemik* Edward T. Hall (1968, s. 83-95) tarafından öne sürülmüş bir kavramdır. Hall'a göre iletişimi etkileyen faktörlerden biri de insanlar arasındaki mesafedir. Bu araştırmasını çok yönlü bir şekilde (pelikanların yan yana dururken aralarında korudukları mesafelerin bile dikkate alınması gibi) ele alan Hall'ın *proksemik* kavramını bir sistem olarak yeniden inceleyen O. Michael Watson (1969, s. 222- 224)'un da yazısına bakılabilir. Watson'un *Proksemik Araştırma Üzerine* adıyla kaleme aldığı bu yazıya Hall'in aynı yazının sonuna derç edilmiş bir cevabı da bulunmaktadır." (Hallaç, 2019, s. 511)

"*Proksemik göstergeler* iki gruba ayrılır: (1) İlişki hâlinde olan kişiler arasındaki mesafe (boş bırakılan alan) ve bu mesafenin değiştirilmesiyle oluşan göstergeler. (2) Uzamdaki yer değişimleri, yani hareketlerden oluşan göstergeler." (Kocabay, 2008, s. 55)

tipleştirme üzerine kurulu -ki komedi olmayan türlerde de tipleştirme önemlidir-gösterilerdir. Metin And'a göre *kukla, karagöz ve ortaoyunu* kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır ve *karagöz ve ortaoyununda* kişileştirme başlıca karşıtlık ve yinelemelerle olur. Kendi istemlerini kullanma güçleri olmayan, sürekli olarak kendi kendilerini yineleyen; kişilikleri silinmiş ve soyutlaştırılmış, birbirleriyle sürekli karşıtlıklar yaratan bu kişiler durağan ve değişmez genellemelerdir (And, 2012, s. 62). *Gölge oyununun fasıllarını* maceralarıyla şekillendiren ve çoğunlukla *fasılların* kendi yaşadığı maceralara göre isim almasını sağlayan⁷ merkez figürü Karagöz kılığı kıyafeti, davranışları ve düşünce biçimiyle tipik bir halk adamıdır. En önemli özelliklerinden biri doğallığıdır, kendini maskeleyerek farklı gösterme gereği duymaz, duygularını kontrol altında tutmaz; gizlisi saklısı, kurnazlığı yoktur; benliğinin bütün katmanları ile barışıktır, aklındaki hemen söylediğinden başına türlü işler gelir. *Cesurdur, gözüpektir; dolantılara, dolaplara pek akli ermez; halk ahlâkının, anlayışının, sağduyusunun temsilcisidir* (And, 1970, s. 58). Ancak bir halk adamı olarak bu özelliklerinin vurgulanması onun toplum için örnek bir adam olduğu anlamına gelmez. Çünkü *alt bilinci* temsil eden Karagöz oldukça cahildir, okuma yazma bilmez ve kaba sabadır. Buna karşılık *süper egoyu* ve *personayı* temsil eden çok bilmiş kurnaz Hacivat topluma gösterdiği yüzü ile gerçek benliğini gizlemeye çalışıyor görünse de bütünüyle de feda edilemez.

⁷ Profesör Jacob'un *karagöz* üzerine bir araştırmasında belirttiği dördü bölümlendirmek için kullanan ve hepsine örnekler veren And ve Boratav bunları Karagöz'ün İş Tutması (Eczane, Eskiçi, Fotoğrafçı, Gözlemci, Karagöz'ün Bakkallığı, Karagöz'ün Aşçılığı, Karagöz'ün Şairliği, Karagöz'ün Aktör Olması yahut Komikliği, Kayık, Salıncak, Telgrafçı, Yazıcı, Canbazlar, Tahmis, Balıkçılar vb.), Karagöz'ün yasak edilen yerlere merak ettiği için ya da rastlantı ile girmek istemesi veya yapılmaması gereken şeylere burnunu sokması (Bahçe, Çivi Baskını, Hamam, Kanlı Kavak, Büyücü Hoca, Cazular vb.), bağımsız bir dolantıda Karagöz'ün kendini güldürücü veya çapraşık bir durumda bulması (Sahte Gelin yahut Ters Evlenme, Yalova Sefası, Şeytan Dolabı, Meyhane veya Bekri Mustafa, Tımarhane, Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması vb.), bilinen anlatı türlerinden alınmış konuların kişileri arasında Karagöz'ün herhangi bir vesile ile karışmasını anlatan efsanelerden, halk öykülerinden ödünç alınan konulardan yararlanarak yapılan uyarımlar (halk efsanelerinden Ferhad ile Şirin, Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber, Leylâ ile Mecnun, Tahir ile Zühre, Şapur Çelebi; gerçekçi halk hikâyelerinden Tayyazade veya Binbirdirek, Haçerli Hanım; romanlardan Hüseyin Fellâh, Hasan Mellâh vb.) şeklinde sıralarlar ve bu oyunlara örnekler verirler (bk. And, 2012, ss. 59-61; Boratav, 1992, ss. 201-202).

Elde bütün *fasıllar* bulunmadığı için *fasıl* kaynaklarını araştırmada zorluk yaşandığını söyleyen And'a göre oyunlardaki çeşitli konu, durum ve motiflerden bu kaynakları "gerçek" ve "yapıtı" olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Gerçek olanlar çağlarının olaylarını, görenek, gelenek ve törelerini, günlük yaşayışını, çeşitli eğilimlerini yansıtmaktadır. Bu oyunlarda imparatorluğun içinde yaşayan çeşitli kişiler, çeşitli toplumsal katlar arasındaki ayrımlar, dil ve anlayış karşıtlıkları sergilenir. Ferhad ile Şirin, Arzu ile Kamber, Leylâ ile Mecnun, Tahir ile Zühre gibi masallar uyarlandığı zaman da bunlar yine toplumsal gerçeğin çevresinde ele alınmaktadır (bk. And, 2012, s. 61).

Çünkü belli konularda bilgilidir, doğal değilse de kaba değildir. Bu nedenle Karagöz'ün adının çok sade olmasına karşılık o Hacivat Çelebi'dir ve oyunun ortaya çıkışı ile ilgili bazı rivayetlerde ismi ve mesleği Karagöz gibi başka şekillerde de geçer.⁸ Hacivat gösteride kültürü temsilen *semai* ve *gazel* okurken, Karagöz halkı temsil ettiğinden bir halk şiiri çeşidi olan *deyiş* söyler. “Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü” filmini karakterlerin tarihselliği bakımından değerlendiren Mehmet Aça ve Mustafa Aça da müslüman-şamanist, şehirli-yörük, medenî-gayrı medenî özelliklerinin filmde ortaya koyulan Hacivat ile Karagöz tiplerinin en temel özellikleri olduğunu vurgularlar (Aça & Aça, 2009, s. 15) Ancak ne var ki kendi dışındakiler nasıl görürse görsün Karagöz Hacivat'ın herkesin akıl danıştığı biri olmasını, bilgisini bir üstünlük olarak görmez, bu sıfatlarını önemsemez, onunla “Hacı Cavcav” diye alay eder. Zaman zaman da ona hafif azarlayıcı bir üslûpla “Köftehor” diyerek kendi doğallığını ortaya koyan Karagöz'ün kelimelere “yiyen, içen tüketen” anlamını katan Farsça “hor”un “köfte” kelimesine eklenmesiyle oluşan bu sözcüğü kullanırken *sevimli azarlama sözü* haricindeki diğer anlamlarına da vurgu yapıyor olması muhtemeldir.

Yan karakterler bulunmakla birlikte iki temel tip üzerine kurulu olan *gölge oyunu* ve *Bilgi Deryası*'nda birbirine karşıt görünen bu iki tip birbirini tamamlayan *bilinç* ve *bilinçdışı* gibidir. İkisinin de olumlu ve olumsuz özellikleri vardır ve idealize edilmezler. Metin And'ın üzerinde durduğu *karagöz* ile *ortaoyununun* kişilerinin ortalama bir insana göre gülünçleştirilip aşağılaştırılması, ayrıca kişilerin olaylar ve kişiler karşısında gözlerinin bağlılığı, yanılmaları, karşıtlıklar, aykırılıklar, saçmalıklarla elde edilen beklenmezlik, şaşırtıcılıktan çıkan güldürücülük (And, 1970, s. 56) özellikleri *Bilgi Deryası*'nda da mevcuttur. Bütün bu özellikler her iki gösterinin kişilerinin ikili yapı üzerine kurulmasından kaynaklıdır. Her iki gösteride de ilk göze çarpan kişiler birbirine çok benzeyen ve farklı zamanların halk adamı tiplerini temsil eden Karagöz ile Dayı'dır. Sherlock Holmes'ün parlak zekâsının daha belirgin olması için kullanılan Dr. Watson gibi Hacivat ve Nihat, daha fazla öne çıkan Karagöz'ün ve Dayı'nın karakterlerinin belirginleştirilmesinde çok önemli bir fonksiyon üstlenirler. Güldürünün kaynağı olan bu kişilerin kendi komikliklerinin farkında olmamaları ise mizahı artıran önemli bir özelliktir. *Gölge oyununda* Hacivat ve Karagöz güldürürler ama kendilerine ya da birbirlerine kakkahayla gülmezler. Karagöz keyiflendiğinde “Vıy vıy vıy vıy” der; Hacivat Karagöz'ün yanlış anlamaları karşısında yarı müstehzi bir tavırla ona meseleyi anlatabilmek için “İlahi Karagözüm...” ifadesiyle başlayan açıklamalar yapar. *Bilgi Deryası*'nda ise keyiflendiğinde kakkaha atan Dayı kendi komikliğinin farkında olmasa da zaman zaman Nihat'a güler. Nihat da bazen

⁸ *Gölge oyununun* Türklerde ortaya çıkışı ile ilgili olarak başta Evliya Çelebi olmak üzere bazı kaynaklarda karşılaşılan çeşitli efsaneler mevcuttur. Bunlarda Karagöz ve Hacivat'ın isimleri, yaşadıkları dönem, milliyetleri, meslekleri farklı şekillerde rivayet edilebilmektedir (bk. Boratav, 1992, ss. 194-195).

Dayı'nın kuklalığından kaynaklanan hâllerine kendisini tutamayıp oyunun dışına çıkarak kakhahayla güler.

Hem *gölge oyunundaki* hem *Bilgi Deryası*'ndaki karşıt özellikli ikili karakterler birbirlerine en zıt göründükleri noktada bile kendilerinde birbirlerinden özellikler taşırlar ve bazı özellikleri yer değiştirebilir niteliktedir. Bu anlamda hem Hacivat ve Karagöz hem de Nihat ve Dayı tam anlamıyla *yin yang* gibidirler ve ayrıca *mahabharatayı* yansıtır. *Mahabharata her bireyin içinde, olasılık (dharma) ile bu olasılığın reddi arasında durmak bilmeyen bir çatışma olduğu fikrini içerir.* (Tello & Ravassi, 2012, s. 175). Hacivat ve Nihat *bilinci* ve *personayı* Karagöz ve Dayı *alt bilinci* ve *gölgeyi* temsil edecek kadar birbirlerine zıt ve kendi içlerinde sabit ve değişmez görünseler de her iki gösteride birbirlerine dönüşme kapasiteleri olduğuna işaret eden davranışlar da sergilerler. Ayrıca özelliklerin yer değiştirme durumu iki gösterinin paralel karakterleri arasında da mevcuttur. Söz gelimi *gölge oyununda* Karagöz'ün hiçbir zaman kurnazlık yapmadığı söylenemese de kurnazlıkla etiketlenmiş olan kişi genellikle faydacı olan Hacivat'tır. Oysa *Bilgi Deryası*'nda kendini hemen ele veren şark kurnazlığı Dayı'ya özgüdür, hatta Nihat zaman zaman Dayı tarafından sömürülme hamleleri ile karşı karşıya kalır. Parayı seven Dayı bazen Nihat'tan gizli reklâm almak ve ona belli etmeden sözü reklâm konusu firmaya getirmeye çalışmak, kendine pahalı bir hediye aldırılmaya uğraşmak gibi kurnazlıklar yapar. Çok bilmiş Nihat bu gibi durumlarda Dayı'nın onu sömürmeye çalıştığını fark etse de uysaldır. Karagöz ise Boratav'a göre Hacivat'ın bütün zıtlarını nefsinde toplamış bir *bî-edeb Çingenedir*; züğürttür, bir mesleği yoktur; geçimi zuhurata bağlıdır; evinde karısı ile kavgaları eksik olmaz; oburdur, boşboğazdır; düşündüklerini gizlemeden söyler; içgüdülerine uymaktan kendini alamaz; her şeye burnunu sokar; her fırsattan yararlanmak, kendine pay çıkarmak ister; Hacivat'ın nasihatlarını dinlemeğe niyetlense de onlara uymak elinden gelmez, cahildir; Hacivat'ın tumturaklı, Arapça-Farsçalı konuşmalarını hep ters anlar (Boratav, 1992, s. 203). Burada belirtilen diğer özellikler yanında her fırsattan yararlanma ve kendine pay çıkarma özellikleri Dayı'da da mevcuttur. Ayrıca *gölge oyununda* kurnaz tip Hacivat olsa da karşıdaki insanı analiz etme bakımından cahil, okuma yazma bilmeyen Karagöz hiç de görüldüğü kadar saf değildir. Hacivat'ı çok iyi tanıması yanında karşısına çıkan diğer kişileri de anında, kısa yoldan özetleyen konuşmalar yapar. 1950'lere kadar *karagözün* devlet ideolojisini ve yeni kurulan ulus-devletin tanımlanmış değerlerini halka benimsetmek ve modern hayatın gerekleri olarak sunulan yeni sanatların, giyim biçimlerinin ve davranış kalıplarının halka ulaştırılmasını sağlamak amacını üstlendiğini belirten Hale Babadoğan, yeni oyunlar yazılması yanında var olan oyunlara da modern hayatın değerlerine uygun açıklamalar eklendiğini, bunlarda karakterlerin ters yüz edildiğini, Karagöz ve Hacivat'ın adeta rollerinin değiştiğini, artık bilgili olanın Karagöz cahil olanın Hacivat olduğunu vurgular (Babadoğan, 2013, p. 512). Zaten geleneksel veya modernize edilmiş biçimiyle *gölge oyununda* olduğu gibi *Bilgi Deryası*'nda da idealize edilmiş örnek bir kişi yoktur, herkes

kusurludur ve her iki gösterinin ikili karakterler üzerinden verilen en önemli mesajı; kişilerin temsil ettiği düşünme ve davranış biçimlerinin çok sesliliği, anlaşmazlığı ve uzlaşmazlığı içinde bir çeşit uyum bulunduğu.

Aykırı ötekiler olarak Karagöz ve Dayı

Gölge oyununda ve Bilgi Deryası'nda yan karakterlerle birlikte toplumun tipleştirilmeye bağlı olarak ortaya çıkan iki temel kişiyle temsil edilmesi söz konusudur. Sürekli çatışma, karşıtlık ve uzlaşmazlık içinde olan bu ikili tiplerden elbette kendine sunulanı olduğu gibi kabul etmeyen, toplum düzenine her zaman itiraz eden, eleştirel akla sahip, zorlanmaya gelmeyen Dayı ve Karagöz daha ön plandadır. Bunlar düzen ve otorite ile barışık Hacivat'ın ve onun *Bilgi Deryası*'ndaki karşılığı Nihat'ın çok bilmiş, dışarıyı önemseyen sahte tavırlarına karşılık oldukça doğal, kendileriyle barışık ve dışa dönüktürler. Dayı'nın ani duygusallıkları ve ağlamaları olsa da ikisi de aşırı sinirli ve kaba saba olan bu tiplerin davranışları önceden kestirilemeyecek kadar şaşırtıcıdır ve her bakımdan kendi dönemlerinin halk adamı özelliklerini taşırlar. Düşündüklerini başkalarını umursamadan, kendilerini gizleme gereği durmadan cesaretle söylemeleri ve hiçbir zaman toplum normlarına göre şekillenmemeleri en önemli özellikleridir.

Dayı'nın *Bilgi Deryası*'nda farklı konuların ele alındığı belli fragmanlardan oluşan ayrı videoların hepsinin merkezinde genel karakteri ile yer alması ve her zaman birbirine çok benzer yaklaşımlar sergilemesi; her gösteriyi Karagöz gibi değişmez, sabit özelliklere sahip Dayı karakteri üzerinden yapılmış versiyonlar olarak gösterir. Düz mantıkla yapılmış genellemeleri, ciddiyet arz eden otoriter konuları detaylara inerek ve çelişkilerini ortaya koyarak komikleştiren, doğru bilinenlerle yaşamın kendisini özdeşleştiremeyen kukla Dayı karşısındaki Hacivat'a benzeyen çok bilmiş, her meseleyi itiraz etmeden ve sorgulamadan ezberlemiş, bu ezberi devam ettirmek isteyen, dersine çalışmış Nihat karakteri karşısında Karagözvari bir tavır sergileyerek kendisini asla tutmadan itirazlarını sıralar ve son sözü her zaman kendisi söyler. Dayı'nın açık sözlülüğüne, kaba ve argo konuşma biçimine ve normallik ölçülerini bozan davranışlarına tahammül etmekte zorlanıp bunu özellikle mimikleriyle ve ellerini kullanarak jestleriyle gösteren Nihat, sözde beyefendiği ve düzeni temsil eden yanlarıyla Hacivat'a çok benzer. Özel yaşamını paylaşmayı sevmeyen, hakkında kukla Dayı'dan çok daha az şey bildiğimiz, topluma gösterdiği yüzünü ciddi tavırlarla oynamayı önemseyen ancak kendi benliğine ait olmayan bu rolü oynadığını da belli eden yüz ifadeleri ve ses tonuyla gösteren Nihat, Dayı'nın rahat tavırlarını; üzerini kapatmaya çalışarak rahatsızlıkla takip eder ve Dayı'nın ileri gittiği durumlarda "Hocam!" diyerek görüntüye girmeyen yönetmeni uyarır, ondan müdahale bekler. Yine Dayı'nın pek çok kez programa geç ve sarhoş olarak gelmesinden şikâyet eder. Ona yasa koyucular tarafından müdahale edilebileceğini düşünür ya da programa böyle bir müdahaleden korkuyor görünerek toplum düzenini sağlayan görünmez kurallar yanında yazılı kuralların tehditlerini de

önemsediğini gösterir. Dayı onun sahte olduğunu bilen ve bunu özellikle vurgulayan tavırları karşısında ya çok sınırlı ve uzlaşmaz ya da aşırı alaycıdır. *Gölge oyununun* dil ve üslûbunun da en belirgin özelliklerinden birinin alay olması bu noktada önemlidir. Nihat'ın ezberci, sorgulanmamış, doğru kabul edilenleri devam ettiren konuya hazırlanmış tavrına karşılık konuyu programa geldiğinde öğrenen Dayı ne düşünüyorsa onu söyler. Her konuda sorgulayıcıdır, başkalarının doğruları onun için geçerli değildir. Hoşa gitse de gitmese de kendi kurallarını koyan, kendi değerlerini yaratma becerisine sahip biridir. Nihat'ın bazı gösterilerde daha entelektüel görünmek için elinde kalem ve kâğıt olmasıyla, bazen gözlük takıyor olmasıyla "Ooooooo hocam!" türünden sözlerle alay eder. Ancak entelektüel göstergelerle eğlenmesine rağmen zaman zaman Karagöz'ün yaptığı gibi Nihat'ın bilgisinden, tavsiyelerinden yararlandığı ve bunları dikkate aldığı da olur. Alışverişten, teknolojiden, hesap işlerinden anlamayan Dayı bu konularda Nihat'ın yardımını alır. Nereden ne alınabileceğini ona söyleyen, tavsiyelerde bulunan, teknolojiyi kullanmayı ona öğreten Nihat'tır. Çelebi olan Hacivat Karagöz'e göre daha havaidir ve Karagöz ona göre çok daha gelenekseldir. Yeni durum ve gelişmelerden Karagöz'ü Hacivat'ın haberdar etmesinin nedeni onun gündemi ve günceli takip ediyor oluşudur. *Bilgi Deryası*'nda da Nihat özellikle teknoloji ve neyin nereden nasıl alınacağı konusunda Dayı'ya bilgi veren kişidir. Dayının pek çok konuda Nihat tarafından haberdar edilmesi ve gelenekselliği Karagöz'ü andırır.

Nihat; Metin And'ın öğüt veren, yol gösteren, herkesin huyuna göre konuşmasını, yüze gülmesini bilen, iyi konuştuğu gibi iyi de dinleyen, görgü kurallarına uyan, herkesin güvenini ve sevgisini kazanan, içten pazarlıklı, arabulucu, kavgaları yatıştıran, dargınların arasını bulan, ölçülü, ağırbaşlı, her kalıba girebilen, kusurlara kolayca göz yumabilen, işine gelince dilini tutmasını bilen, bilgisi yüzeysel olup her konudan biraz bilen, kurulu düzeni değiştirmek istemeyen, sözünü dolambaçlı ve örtülü söylemede usta, iyimser ve esnek bir kişilik olarak tarif ettiği Hacivat veya Pişekâr'a (And, 1970, s. 58) çok benzer. Hacivat ve Karagöz ilişkisinde olduğu gibi Nihat'ın kitabî bilgiyle Dayı'ya hükmetme, özellikle görgü kurallarını hatırlatma çabalarını Dayı pratik bilgi ile bertaraf eder. Dayı çocukları geleceğin yetişkinleri olarak görür. Onlara yaşama dair vereceği bilgilerin pratik, kullanılabilir ve gerçekçi olmasını önemser, sözlerini sansürden geçirmez. Gösterinin hitap ettiği kitle sözde çocuklarmış gibi görünse de Dayı'nın bu kuralı ve özgür tavrı programı toplumsal normlara göre çocuklar için sakıncalı hâle getirir. Düz, sınırlayıcı, kuralcı, toplumsal normların ve düzenin savunucusu dakik Nihat pek çok kez kalkışıp her defasında hüsrana uğradığı Dayı'yı zaptetme işinde başarılı olabilseydi program gerçekten sıradan bir çocuk programına dönüşebilirdi.

Hacivat ve Nihat; Karagöz ve Dayı gibi içgüdüleriyle düşünmeden hareket eden, kaba saba konuşan, normları umursamayan tipleri topluma uydurma çabasındadırlar ama bu kendilerinin *bilinçdışı* özelliklerinin olmadığı veya bunların

yüze hiç çıkmadığı anlamında gelmez. Hacivat'ın ve Nihat'ın çabası kendilerinin yaptığı gibi Karagöz'ün ve Dayı'nın *bilinçdışı*ni maskelemelerini sağlamaktır. Tabii burada Nihat'ın rolünü gösterinin dışındaki karakterinden ayırmak son derece önemlidir. Metnin üst sesinin son derece ironik olduğu ve Nihat'ın Hacivat'ın fonksiyonunu üstlendiği bir tipi rol gereği canlandığı unutulmamalıdır. *Bilgi Deryası* iki karakterin toplumda işaret ettiği tipler bağlamında eleştirel göndermelerle doludur. Ayrıca Hacivat gibi belli konularda bilgili olan Nihat, kendi dünyasına kapanmış görünse de dışarıda görüldüğü kadar "efendi" olmadığını gösteren ipuçları taşır, hatta zaman zaman Dayı tarafından onun dünyasına çekilir ve bu dünyanın acemisi olarak başına türlü işler gelir. Bir keresinde gece eğlencesine gittikleri Ankara'dan otostopla dönmek zorunda kalır, başka bir zaman Dayı'ya güvenerek oynadığı bahiste 50 lirasını kaybeder. Zıtlıklarına rağmen arkadaşlıkları olan ve birlikte maceraları da bulunan Karagöz ve Hacivat gibi gösteri dışındaki dünyalarında Nihat ve Dayı'nın da zaman zaman birlikte vakit geçirip faaliyetler içinde buldukları ortak paylaşımları mevcuttur.

En önemli özelliği doğallığı olan ve özel hayatını gizlemekten çekinmeyen Dayı'nın şans oyunlarına merakı, hanımı ile problemleri, cinsel yaşamı, sarhoşluğu, kimlerle vakit geçirdiği, nerelere gidip -ki bunların başında meyhaneler ve pavyonlar gelir- neler yaptığı Karagöz gibi ortadadır ve bunlar tipik eril davranışlardır. Konuşulan konuya göre kendi özel yaşamından ve pratik hayatın içinden çekinmeden, kimin ne düşüneceğini umursamadan örnekler verir. *Fasılları* Karagöz'ün maceraları üzerine kurulu olan *gölge oyununda* olduğu gibi *Bilgi Deryası*'nda da Dayı'nın özel yaşamındaki maceraları zaman zaman devreye girer ve eril bir toplumda bu maceralar hoş gider. Keyifbaz ve alkole düşkün olduğu ve bu yüzden çoğu zaman geceden kaldığı için programa geç veya sarhoş olarak gelen Dayı hayat, kadınlar ve cinsellik konusunda tecrübelidir. Nihat Dayı'dan daha genç olmasına rağmen onun gibi çapkın görünmez, kadın erkek ilişkileri bakımından daha çekingen ve beceriksizdir. Bir gösterinin başında annesinin ona ayarlamaya çalıştığı kızın fotoğrafını göndermesi Nihat'ın kendi başına bu beceriye sahip olmadığını, en azından annesinin öyle düşündüğünü gösterir. Nihat Dayı'nın sarhoşluğundan sık sık şikâyet ederken Dayı masada neden tuzlu soda olmadığından şikâyet eder, masanın altına istediklerini yiyip içmesini kolaylaştıracak çekmeceler yaptırmak ister. Karagöz gibi içgüdülerini bastırmaya çalışmadan günlük yaşamın içinde mümkün olabilecek ölçülerde onları tatmin arayışındadır. Kendisiyle, arzularıyla, yaşam biçimiyle barışıktır. Onu yadırgayan Nihat'ın ise yaşamın tadını çıkarma becerisi yoktur, *altbilincini* baskı altında tuttuğu düzenle uyumlu bir hayatı sürdürür. Ancak şans oyunlarına, at yarışlarına, alkol tüketmeye meraklı olan Dayı ne kadar renkli görünse de bu değişmez özellikleriyle o da Karagöz gibi basmakalıptır ve kendinden daha düz ve sığ olan Nihat'ı kendi dünyasına az da olsa çektiğinde Nihat hemen bocalar.

Karagöz'ün ve Dayı'nın yaşama bakış açıları gerçekliğe bakış açlarına da yansır. Buldukları gösterinin konusuna bağlı olarak ortaya çıkan fantastik

unsurlar karşısındaki tutumları birbirine çok benzer. Söz gelimi Hacivat'ın anlattığı "Ferhad ile Şirin" hikâyesini dinleyince Karagöz'ün akli bir insanın, aşk uğruna, dağı delmeğe kalkışmasını almaz; garip yorumlar yapar (Boratav, 1992, s. 221). Zaten bazen fantastik unsurlar barındırır da gerçekçi bir tür olan; *hayale, yapıntıya, yanılısamaya yer vermeyen* (And, 1970, s. 58) *gölge oyunu*, klâsik tiyatrunun kurallarının dışına çıkarak seyirciyi inandırmaya değil, aksine sık sık oyunun dışına çıkarmaya çalışan bir gösteridir. Bilinen hikâye, roman ve masallara yapıbozum yöntemiyle yaklaşan kukla Dayı da Karagöz gibi onların sahte mantıksallığını her zaman gözler önüne serer. Nihat'ı sürekli durdurur ve hikâyedeki durumla alay ettiğini gösteren sorular sorar. Yanılısamayı hiçbir şekilde benimsemeyen *Bilgi Deryası*'ndaki kukla Dayı'nın tavırları ile Karagöz'ün Ferhat ile Şirin'i konu eden oyunun "romantik" düzeyini "komik" düzeye indireyen ustalığı, perdedeki sözde dekorları gerçekçi bulmayı onları dalga geçecek biçimde başka şeylere benzetmesi (Boratav, 1992, s. 221) türünden tavırları oldukça benzerdir.

Konuşma üslupları bakımından Karagöz ve Dayı

Gölge oyununda Hacivat çelebiliğini gösterir mahiyette kibar ve toplumca onaylanır biçimde konuşurken sözlerinin arasına Karagöz'ün anlamını bilmediği sözcükler sokar. Toplumsal düzende kural koyucular tarafından onaylanmayan ve norm dışı kabul edilen, halka özgü kaba saba bir konuşma biçimine sahip olan Karagöz ise fazla düşünmeden, hesaplı hareket etmeden hızlıca konuşur, söylediklerinin ayıp veya kaba karşılınıp karşılınmamasını umursamadan içinden geleni söylerken doğallığını ortaya koyar. Hacivat'ın bilgiçliğini vurgulayan konuşmasını onu sürekli yanlış anlayarak *yapısöküm*e uğratar. Böylece farklı kültür ve yapıda iki insanın diyaloglarından çok tek taraflı monologlardan örülü uyumsuz bir konuşma gelişir. Bu konuşmaların bir neticeye vardığı görülmediği gibi iki karakterin birbirlerine sözle ulaşabildikleri de söylenemez. *Bilgi Deryası*'nda Dayı'nın kaba güldürülerde ve *gölge oyununda* da görülen *hareket komedisi* kapsamındaki agresif davranışları yanında Karagöz'de olduğu gibi söze dayalı mizahın merkezi olması da oldukça önemlidir. *Bilgi Deryası*'ndaki Nihat karakteri de Hacivat gibi kabul gören konuşma biçimini benimser. Serbestçe konuşan, argoyu üst sınırlarda kullanan Dayı'nın aşırıya kaçan ifadeleri biplenir. Ancak bir gösteride masanın üzerinde duran ve sıkınca çirkin ses çıkaran oyuncak tavuktan rahatsızlığını kaba ifadelerle belirten Dayı gibi Nihat da kendini tutamaz ve tavuk hakkında *bilinçdışının* dışavurumu olarak benliğinin gizlediği yönünü açığa vuran biplenmiş argo bir söz söyler. Sonrasında özür dilesse de Dayı onu özür dileyecek bir şey yapmadığı konusunda uyarır.

Gölge oyunu ve *Bilgi Deryası*'nın başkişilerine bağlı ortak yanlarından biri açık saçıklık özellikleridir ve iki gösteride de özgür ruhlu olma ile kendini küfre varan bir argo ile ifade etmeye varan rahatlık arasında ilişki mevcuttur. Metin And'a göre *karagöz*'ün toplumsal-siyasal eleştiri, taşlama yönü ve açık saçıklığı bu

oyunun gelişiminde ve varlığını sürdürmesinde sorun teşkil etmiştir. *Karagöz* üzerine araştırmalar yapanların, onun hep dar bir mahalle içine kapandığını zannettiklerini, oysa *karagöz*'ün açık bir biçim olup her olaya, her amaca, her konuya kendini uyduran, kendine göre bir dokunulmazlığı da olan bir oyun olduğunu söyleyen And, onun devlet büyüklerini ve devlet işlerini *hayal perdesine* getirdiğini, siyasal taşlama da yaptığını belirterek yabancı bir kaynakta *karagöz* hakkında söylenen sözleri buna kanıt olarak gösterir (And, 2012, ss. 42-43). *Gölge oyununun* devlet büyüklerinin cinsel sapkınlığını, saraya kapılanmış damatların önemli mevkilere getirilmesini, rüşvet yiyicileri, sadrazam da dâhil olmak üzere Kırım savaşındaki amiralleri ve generalleri eleştirebildiğinden söz eder (And, 1970, s. 55). Boratav da Trablus sözlü geleneğinde yer alan, ülkenin durumunu beğenmeyen bir adamın sultana ulaşabilmek için bu oyunu icat ettiği ve sonunda bunu başardığı ve vezir olduğunu konu edinen hikâyenin oyunun toplumsal temsil yönünü ortaya koyduğunu vurgular (Boratav, 1992, s. 199). “Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü” filminde Hacivat ile Karagöz’ün eleştiri oklarına hedef olan ve halkın ilgisini çeken eleştiri ve hicivleri tehlikeli bulan yönetici, bürokrat, din adamı, asker ve tüccarlardan oluşan *oligarşinin* elbirliği ederek onların sonunu hazırlamış (Aça & Aça, 2009, s. 16) olması senarist tarafından rastgele yazılmış değildir. Hale Babadoğan doktora tezinde sultan hariç dil uzatmadığı alay konusu etmediği kimse olmayan *gölge oyununun* bu bakımlardan toplumda bazı işlevler yüklendiğini; sokakta birbirlerini anlamayan nice etnik dini kökenden kişileri perdede sanki birbirlerini anlıyorlarmış gibi buluşturup soyutlama yöntemi ile kemikleşmiş varsaydığı özelliklerin altını çizerek sokaktaki tansiyonu düşürdüğünü, olası etnik ve dini çatışmaları önlediğini söyler. Ayrıca ayaklı gazete görevi görerek halk ve yönetenler arasında bilgilendirici görevini üstlenip kamuoyu oluşturduğunu ve başlı başına bir protesto biçimi olduğunu belirtir (Babadoğan, 2013, p. 505). Bütün bunlara karşılık Leyla İpşiroğlu ise *karagöz, meddah, ortaoyunu* gibi geleneksel halk güldürülerine bugünün gözüyle baktığımızda, yer yer kökenlerini egemen güçlere karşı koymada, direnmede bulan bir yaklaşımı gözlemlese bile, bu yaklaşımın gerek Osmanlı dünyasının baskılı ortamında, gerek İslâm kültürünün sınırlandırıcı etkileriyle yeterince gelişemediğini söyler. Ona göre halk güldürülerinde güldürerek düşündürme, eğlendirerek eleştirmeden çok bu dünyayı ciddiye almama, önemsememe, bu dünyayla dalga geçme olguları ağır basar ve gülme olgusu belli bir amaca hizmet etmekten çok kendi başına bir önem kazanır (İpşiroğlu, 1998, s. 79). *Gölge oyunu* ve *ortaoyununun* açık-saçık, utanmasız, özgür bir deyişi olduğunu (And, 1970, s. 55), Namık Kemal’in bunlara “sû-i edeb talim hâneleri” veya “sû-i ahlâk mektebi” ve “bunca rezâletler mektebi” dediğini belirten And; Karagöz’ün perdeye erkeklik aygıtı ile çıktığını söyleyen Sevin’in, *karagözde* Türkler için ölüm tohumu olacak kertede açık saçıklık gören Rolland’ın, Gérard de Nerval’in, G. A. Olivier’in, Théophile Gauthier’in ve Edmond de Amicis’in oyunun açık saçıklığı üzerinde durduklarını söyler (And, 2012, ss. 43-44). Gerek oyun konuları ve kişilerin kullandıkları sözler, gerek başta *karagöz* olmak üzere özel temsillerde eski bolluk törenlerinin kalıntısı ve halk

güldürüsünün ortak bir ögesi olan erkeklik aygıtı veya phallus'un seyirci önüne çıkarılması bizdeki tutucu çevrelerde kınanmış, yadsınmış; *karagöz* de her şey gibi özellikle istibdat döneminde denetilmek istenmiş, ancak esnek olan oyun bu denetimi zorlaştırmıştır. Ayrıca *karagöz*'ün yüzyıllar boyunca gelişmiş bir dokunulmazlığı olduğu için, kısıtlanmakla birlikte, özgürlüğünü sürdürebilmiştir (And, 1970, s. 55).

Dayı aracılığıyla alt tabakaya özgü bir dille üst düzeyde eleştirel aklı birleştiren *Bilgi Deryası*'nın *gölge oyunu*yla arasındaki çeşitli benzerlik ilişkileri dışında her iki gösterinin açık saçıklığını Orta Çağın *karnaval eğlenceleri*yle ve daha da eskiye gidilirse *bacchus şenliği (bacchanalia)* ile ilişkilendirmek de mümkündür. Hiyerarşinin üst kesimine ve düzenin onayladığı dile karşı direnişi özelliği gösteren, toplum normları dışında tutulan argoyu, beden alt kısımlarına ait uzuvları söze fazlaca sokan bir konuşma biçimini *gölge oyunu* ve *Bilgi Deryası* bağlamında felsefi açıdan değerlendirmek de mümkündür ve bu mesede Mikhail Bakhtin'in söyledikleri oldukça aydınlatıcıdır. Bu konudaki detaylar üzerinde durmak çalışmanın kapsamını aşmakta ise de belirtilmesi gereken bir durum vardır. Hem *gölge oyununda* hem *Bilgi Deryası*'nda baş roldeki Karagöz ve Dayı figürlerinin kullandığı dil bir yandan toplum genelinin dilini yansıtırken diğer yandan normların dışlayıp bastırıldığı bir tür *bilinçdışı* temsil işlevi de üstlenir. Bu bastırılan dilin söz konusu kişiler aracılığıyla dışavurumunun konuşanda olduğu gibi seyircide de bir tür rahatlamaya neden olması muhtemeldir. Özdemir Nutku *gölge oyunundaki* açık saçıklığın sınıksız kapalı bir toplumda çeşitli baskılarla ezilmiş bir halkın kaçamak araması ve soluk almasını sağladığını, bu açık saçıklığı aşırıya vardiyan oynatıcılar olduğunu ancak genel olarak *karagöz*'deki açık saçıklığın aslında ahlâkla ilgili bir sorunun aracı ve açıklaması olduğunu söyler (Nutku, 2011, s. 201). Bu noktada elbette Aristoteles'in *katharsis* kavramını hatırlamak gerekir. Onun *trajedi*yi merkeze aldığı *Poetika* adlı eserinde *trajedinin* uyandırdığı acıma ve korku duygularının seyircide neden olduğunu söylediği *katharsis*'in tam olarak ne olduğu, *arınma* şeklinde Türkçeleştirilse de bu arınmanın ne çeşit bir arınma olduğu konusunda çok çeşitli yorumlar yapılmıştır.⁹

⁹ "Bütün bu yorumların ışığı altında *katharsis*, insanı, ruhu için zararlı olan, bencil ve sivri heyecanlardan kurtaran, onu hem daha sağlıklı, hem özgecil yapan, günlük olayların ötesinde, insanın değişmeyen kaderi, bu kaderle kavgası üzerinde düşündüren bir işlemdir; bir arınma işlemidir. Doğrudan doğruya ahlâksal bir amaca hizmet etmez, kişiyi bir ahlâk kuralı üzerinde eğitmez; fakat onu daha dengeli, daha olgun bir kişi yapar ve dolayısıyla toplum ahlâkına hizmet etmiş olur. Aynı zamanda insanı özel durumlar üzerinde düşünmekten kurtarıp evrensel olana yönelttiği için felsefi düşünceye katkıda bulunur. Görüldüğü gibi, *katharsis* sözcüğü ile Aristoteles, Platon'un yargıladığı sanata felsefe katında saygın bir yer vermiştir." (bk. Şener, 2012, s. 47)

"*Katharsis*, *mimesis* ve *trajik haz* kavramları arasında bir bağlılık kuran Aristoteles, *katharsis* yoluyla tragediyi psikolojik olarak temellendirmek istediği gibi, onu taklit yoluyla trajik olanı yeniden yaratmanın ve bundan haz duymanın bir ilişkisi olarak da ortaya

Aristo'nun sözünü ettiği trajik etkiye elbette sahip olmamakla birlikte *gölge oyunu* ve *Bilgi Deryası* kurgu ve içerik bakımından değilse de söylenemeyen, üstelik istenmeyen biçimde söyleyebilmenin bireysel ve *kolektif bilinçdışı*nda yarattığı rahatlama bakımından *katharsis* etkisi yaratırlar. Ancak bu tanrıların emirlerine uymamanın getireceği bedellerle korkutulmuş pasif seyirciler yaratan bir rahatlama değildir. 20. yüzyılda, *tiyatronun bu işlevinin uyuşturucu etkisi yaptığını belirten Brecht bu kavramı saf dışı bırakır* (Tello & Ravassi, 2012, s. 18). *Aristotelesçi tiyatroya karşı, epik tiyatro kuramında, katharsis kavramı dışlanmıştır; katharsis kavramı karşısında, yabancılaştırma kavramı, izleyiciyi yargıya götürme ilkesi yer alır* (Çalışlar, 2004, ss. 97-98) ki yine Dayı ve Karagöz sayesinde *Bilgi Deryası* ile *gölge oyununda epik tiyatronun bu tutumu mevcuttur*.

Bilinçdışı ile barışık olup onu bastırmak yerine *bilinç* ile *bilinç dışı* arasında kendilerince bir denge kurma becerisine sahip olan Dayı ve Karagöz hem halkın söylemek isteyip söyleyemediklerini ifade etme hem de yasa koyucular tarafından kontrol edilen konuşma şeklini benimsemeyip konuşmayı özgürleştirmeleri bakımından önemli rol üstlenirler. Patavatsızlık ölçüsünde açıklı, hazırcı ve gerçekçi; Hacivat'ın ve Nihat'ın sahte görgüsüne karşı karşılarındaki kişiyi pataklamaya varan kaba davranışları ve kullandıkları dil ile açıkça görgüsüdürler. Bedenin toplumdan saklanan, gizlice yapılan eylemlerinden söz etmek onlar için doğaldır. Alkol aldığı için Dayı sık sık geçirir, toplum içinde gizlice yapıldığında *osurma* eylemini doğal bulur. Konuşmalarında yeme, içme ve bunun sonucu olarak dışkılama ve gaz çıkarma ile cinsellik gibi çoğunlukla bedenin salt biyolojik gereksinimlerine yönelen ve insanın yaşamsal döngüsüne işaret eden bir canlılığı olurlar. Kukla olduğu hâlde Dayı'nın normal bir insan gibi karakter kazanmasında bunların önemi büyüktür. *Bilgi Deryası, gölge oyununda olduğu gibi doğruluğu otoritelerce onaylanmış kabul gören düzene; bu düzeni ifade eden dile, yasalara ve görgü kurallarına uyan eylemlere karşı Orta Çağ karnavallarının sınırı aşan eğlencelerini, bu ortamın dili olarak argoyu ve bedenin canlılığını vurgulayan biyolojik ihtiyaçlarına yönelik iğrençlik sınırlarına giren eylemleri ön plana çıkararak her türlü otoriteye direnişi sergiler. Hem gölge oyununda hem Bilgi Deryası'nda otoritelerin hoşlanmayacağı şekilde konuşan merkez kişiler yanında gösterinin içeriği kadar çok parçalı ve çok sesli biçimsel yapısı da hegemonik sanat otoritelerinin arzu ettiği biçimde şekillenmiş değildir. Sanat otoriteye karşıdır, çünkü özgündür (autonom). Bu açıdan da ideolojik güdümlerden, kısıtlamalardan, programlardan, değişmeyen kesin doğrulardan nefret eder. Sanatın özünde özgür ve eleştirel düşünme yatar, kuşku ve başkaldırı yatar* (İpşiroğlu, 1998, s. 23). Biçimsel olarak ilgisiz gibi görünse de *Bilgi Deryası; karnavallardaki oyuncu seyirci kaynaşması, yapay değerler hiyerarşisini hiçe*

koymak ister. *Katharsis*, büyük bir coşkusal gerilimden sonra, rahatlama (boşalma) olarak psikolojik, insanın duygularının yücelmesi olarak da etik öğeleri kapsar ve bu öğeler ile estetik coşkular arasında bir bileşim kurar.” (bk. Çalışlar, 2004, ss. 97-98)

sayma ve onunla alay etme, parçalı ve çok sesli yapı, dilin kullanımı ve üstlendiği fonksiyon bakımından *gölge oyunu* olduğu kadar *karnaval eğlenceleri*yle de ilişkilendirilmeye ve Bakhtin’in *karnaval teorisi* ile değerlendirilmeye oldukça uygundur. Ayrıca *çağdaş tiyatro sanatının*, klasik Yunanistan’dan beri devam eden klâsik ölçülerdeki sanat anlayışına karşı yıkıcı olup yaşamla sanatı iç içe geçirmeye daha meyilli ve baş aktörleri bulunsa da herkesin hem seyirci hem oyuncu olduğu *karnaval eğlencelerinin* yapısına daha yakın olduğunu hatırlatmak gerekir. Bu nedenle *Bilgi Deryası*’ndaki dil ve üslûbun; *özde ve bilimde her türlü sınırlamaya karşı çıkmış, sanatta mantık kurallarını, ahlâk kısıtlamasını, dış gerçeğin baskısını kaldırmaya çalışan* (Şener, 2012, s. 250) ve *başlangıçta bireysel heyecanların, bilinçaltı baskılarının özgür ifadesi iken, giderek toplumsal sorumluluk yüklenen dışavurumculuğu* (Şener, 2012, s. 253) da hatırlatması şaşırtıcı değildir.

Gölge oyunu ve *Bilgi Deryası*’nda başkişiler merkezinde yoğunluğu hissedilen argoyu ve kaba saba konuşmaları biçimlendiren önemli ortak özelliklerden biri de her iki gösteri türüne eril bir atmosferin hâkim olmasıdır *Gölge oyununda* zenneler gibi az sayıda kadın karakterler (Karagöz’ün ve Hacivat’ın hanımları veya diğer kadın figürler) varsa da erkekler çoğunluktadır. Böyle oyunlardan en meşhuru elbette “Kanlı Nigar”dır. And’a göre “Abdal Bekçi”, “Bursalı Leyla”, “Çeşme”, “Kanlı Nigar”, “Mandıra”; “Cazular”, “Yalova Sefası”, “Canbazlar”, “Cincilik” kadınların çeşitli biçimlerde olumsuz özellikleriyle yer aldığı oyunlardır; Karagöz’ün ve Hacivat’ın hanımları ve Hacivat’ın kızı da bu türlü olumsuz kişilerdendir (And, 1977, s. 302).¹⁰ Normal şartlarda cesur biri olan Karagöz genellikle kavgalı olduğu hanımından korkar (Alpaslan, 2007, s. 176) *Bilgi Deryası*’nda kadınlar görüntüye girmez, Dayı onlarla ya telefonda konuşur ya da onlar hakkında konuşur. Dayı’nın hahifmeşrep kadınlara ilgisi vardır, Karagöz gibi hanımının dırdırından muztarıptır, bu dırdırın kaynağı da hanımının cinsellik konusunda fazla talepkâr oluşudur. Bir gösteride karısı Melahat evi terk ettiği için ağlasa da aslında çapkındır ve bunu saklamaz. Baldızıyla telefonda tatlı tatlı konuşup ona “*cimcime baldız*” der, sevdiği eteği giyip giymediğini sorar. Sevmek, sevilme ve sevişmek onun için çok önemlidir. Programda cinsel konulardan rahatlıkla söz açar, cinsel hayatın öneminden bahseder, konuşmaktan en fazla keyif ve heyecan duyduğu konu budur. Konuşmasında da erkek ve kadın cinsel organlarının argodaki isimlerini söylemekten ve küfretmekten çekinmez, sözleri biplenmiş olsa da ne söylediğinin tahmin edilmesi zor olmaz. Dayı da Karagöz gibi eş sahibidir ama çocuk sahibi değildir, sık sık bu hataya düşmediğini söyler, onun için üreme değil cinsel zevkler önemlidir. Karagöz gibi hayırsız ve sorunlu bir evladı olmadığı için şanslıdır ve bunun farkındadır. Sarhoşluğu en belirgin özelliği olan, programa da çoğu zaman geç ve sarhoş olarak gelen Dayı bu özelliğinden

¹⁰ *Gölge oyununda zenneler* güldürme özelliklerinden çok entrikacı, ahlâk bakımından düşük, maddeci, dedikoducu özellikleriyle ön plâna çıkan her yaş ve sınıftan zevk ve sefa düşkünü kişilerdir (bk. And, 1970, s. 59).

dolayı *gölge oyununda* Karagöz dışında Tuzsuz, Efe, Matiz, Sarhoş ve Külhanbeyi gibi başka sarhoş tipleri de andırmakla birlikte onlar gibi *sözde düzen bağıni koruma* özelliği yoktur (And, 1970, s. 61).

Bilgi Deryası'nda Dayı'nın bütün konuşmalarında eleştirel akıl kendisini büyük oranda hissettirir. İnsanın gerçek hayatla hiç örtüşmeyen bir algıyla yarattığı düşsel anlatıları, şimdinin ve geçmişin sözde akılcı toplumsal ve siyasal düzenlerindeki üzeri örtülmüş sorunları, her tür dayatmacı düşüncenin tutarsızlıkları Dayı tarafından yapıbozumla sürekli görünür kılmır. Düzenin söylemini devam ettiren Nihat ve Hacivat karşısında aynı yöntemlerle aynı fonksiyonu üstlenerek var olan Karagöz ve Dayı açık saçık konuşan, kaba saba, alaycı, yıkıcı ve direnişçi tiplerdir. Karagöz nadiren Hacivat'ın ikna edici konuşmaları ve ısrarlarıyla düzene uymak için kendini zorlasa da oldukça doğal bir adam olduğundan bunu yapmak elinden gelmez. Dayı'yı ise hiçbir kimse kendi düşüncelerini inkâr etmeye, düzenin istediği doğrultuda düşünmeye ikna edemez. Nihat'ın onu susturma, söylediklerini ezber sözlerle örtme, görmezden gelme ve şikâyet hamleleri hep boşa çıkar. Dayı zaman zaman birilerini rahatsız edip ekmeğinden olmaktan korkar gibi davransa da bunu ifade ederken de oldukça alaycıdır. *Bilgi Deryası*'nın yayınlandığı *You Tube* kanalının adının *Kukla Kabare* olması da bu bakımdan önemlidir. Çünkü güncel sorunlara yönelik alay, hiciv ve ironi barındıran kabare türünün ilk hedefi topluma yönelik eleştiridir. Zaten *kabare, güldürücü ve eğlendirici olmasına rağmen, temelde ciddi tiyatro türleri arasında kabul edilir* (<https://tr.wikipedia.org>,15.05.2022). *Gölge oyunu* ve *Bilgi Deryası* da yüzeyde gülmeye, arka planda düşünmeye yönelik gösterilerdir.

İpşiroğlu'nun "*Varolan sistemi sorgulamaktan uzak olan bir gülmece ucuz bir tüketim aracına dönüşürken, var olan sisteme karşı direnen bir gülmece anlayışı vuruculuğu, sivriliği ve eleştirel gücü ile üretici bir işlev taşıyor.*" (İpşiroğlu, 1998, s. 78) sözleriyle belirttiği eleştirel tutumu fazlasıyla gösteren *gölge oyunu* ve *Bilgi Deryası* başkişilerinin rahat tavırlarından, sözü esirgememe özelliklerinden dolayı sosyal yaşama yönelik çok çeşitli mesajlarla doludur. *Doğu Asya örneklerine karşıt olarak, Türk gölge oyunu olan karagöz, geleneksel dinsel biçimlerin dışında gelişme gösterdiği kadar, dünyevi ve komik içerikli de olmuş, toplumsal eleştirel çizgiler taşımış ve bütün Osmanlı topraklarına, Yunanistan'a, Balkanlar'a yayılmıştır* (Çalışlar, 2004, s. 77). Karagöz veya Kavuklu'nun toplumsal sınıf ayırımından dolayı, bunu onurlarına yediremedikleri için yasaklanmış bir yere girmeye veya yasak olan bir şeyi yapmaya yeltenmeleri ve bunda direnmeleri (And, 2012, s. 60) düzene itiraz anlamı taşır. Var oldukları toplum düzenine kullandıkları dil ve davranış biçimleri başta olmak üzere her türden aykırı duruşlarıyla itiraz eden ve bu düzenleri alaycı biçimde yapıbozuma uğratan Dayı ve Karagöz bu bakımdan da oldukça benzerdir. *Gölge oyununda* karakterlerin kültür durumlarının dille ve bir anlamda bu dili de belirleyen faktörlerden biri olan meslekleriyle vurgulanması durumu *Bilgi Deryası*'nda hem benzer hem farklı biçimde söz konusudur. Hacivat'ın muhtarlık, öğretmenlik gibi

belli bir kültür düzeyi gerektiren meslekleri olduğu hâlde Karagöz genellikle işsizdir ve sürekli farklı işler yapmaya yönelir. *Bilgi Deryası*'nda ise geçmişte farklı işler yapmış olan Dayı, Nihat gibi sözde eğitimcidir ama aslında ikisi kafa kafaya verip kendi kendilerini eğitimci ilân etmişlerdir ve bir anlamda korsan öğretmendirler. Dayı'nın kendisinin ve özellikle Nihat'ın eğitimciliğinden/öğretmenliğinden alay ve ironi ile söz eden konuşma ve tavırlarından onların resmî otoritelerce onaylanmış eğitim kurumları adına çalışan öğretmenlerin davranışlarının bir tür parodisini yaptıkları görülür. Dayı'nın öğretmenliği ezberlenmiş kabuller doğrultusunda icra edilen klâsik öğretmenlik değil, tecrübe ve yorum paylaşımıdır ki Dayı bunları çok serbest bir dille ifade etmede ustadır. O da Karagöz gibi toplumdaki sınıflaşmayı, ekonomiye dayalı hiyerarşiyi ve bunun yarıttığı eşitsizliği eleştirir, sürekli ekmeğini kazanabilmekten söz eder. Geçim derdi olan, işsiz olup ne iş bulsa yapan Karagöz (Aplaslan, 2007, s. 176) kadar değilse de "*Ekmeğimizi kaybetmeyelim, ekmeğimizi kazanalım.*" türünden sözlerle maişet derdinde olduğunu gösterir ve söz gelimi ev sahibinin kirasını artırmasından şikâyet eder. Nihat'ın girişimci olan Hacivat (Alpaslan, 2007, s. 179) gibi hâli vakti yerinde olduğu söylenemese de para konusunda şikâyetçi değildir, bu konudaki şikâyetler hep Dayı'dan gelir. Güncel zamanda *Bilgi Deryası* programı ile yaşamında meydana gelen değişimlerle birdenbire popüler olup ünlüler arasına karışsa da oraya sonradan dâhil olduğunu bilen Dayı, ait olduğu yerle bu yeni sınıf arasındaki farkı ortaya koyar ve muhatap olduğu üst tabakanın insanlarını gösteride çekinmeden eleştirir. "*Tarım, Yerli Malı, GDO'lu Ürünler, Kansere Koşma Yağı, Erşan Kunteri*" (Konu: *Türkiye'de Yetişen Tarım Ürünleri*) başlıklı olandaki gibi pek çok gösteride fakirlik-zenginlik ayrımını net biçimde ortaya koyar. Her iki gösteride Karagöz ve Dayı'nın sık sık ekonomik sıkıntılarını dile getirmeleri rastgele bir durum değildir. Bu anlamda *Bilgi Deryası* da *gölge oyunu* gibi *marksist teori* ile incelenmeye de oldukça uygundur. Karagöz ve Dayı'nın insanların ve toplumun kusurlu yanlarını görmezden gelememe, genel kabulleri benimsememe, ekonomik olarak alt sınıf insanının sesi olma özelliklerinden dolayı *gölge oyununda* ve *Bilgi Deryası*'nda *epik tiyatronun* başkaldırıcı ve eleştirel tutumunun mevcut olduğunu söylemek de yanlış olmaz.

Bilgi Deryası'nda mizahı yaratan en önemli öğelerden biri Dayı'nın oldukça serbest konuşması, argoyu aşır sövgüye varan rahatlığı olsa da hem *gölge oyununda* hem *Bilgi Deryası*'nda mizah çoğunlukla yanlış anlaşılmalardan, aykırı ve uzlaşmaz görünen üslûpların zıtlığından ve anlaşmazlıktan doğar. Dayı yanlış anlamayı doğallığı içinde olmuş gibi gösteriyorsa da kurnazca kelime oyunları yapar ya da kelimelerin kendisine çağrıştırdığı benzer kelimeleri ve onların anlamlarını veya kullanılmaya alışılmış olunan anlamlarını değil ilk sözcük anlamlarını ortaya atarak dilin öznelliğini, iletişim konusunda problemleri oluşunu vurgular. Dayı bu anlamda tam bir Karagöz, Nihat da Hacivat'tır. Toplumu bir çeşit indirgemeye genelleyerek sergileyen bu tipler, genellikle yaşadıkları anlaşmazlıkları seyirci için güldürüye dönüştürerek topluma yönelik eleştirel bir

durum da sergilerler. Metin And'a göre *gölge oyunu* ve *ortaoyununda* dil, kişiler veya oyun ile seyirci arasında bir anlaşma aracı olmaktan çıkar, kendi başına bir bütünlük, bağımsızlık kazanır. Kişiler arasındaki çatışma da hep aslında bir anlaşma aracı olması gereken dilin bu görevinden ayrılıp, anlaşmakta engel, bir ayak bağı olmasından çıkar (And, 1970, s. 56). Hem *gölge oyunu* hem *Bilgi Deryası*'ndaki kişiler aralarındaki anlaşma ile değil anlaşmazlıkları, çok seslilikleri, uyumsuzlukları, zıtlıkları ile ve bütün zıtlıklarına rağmen birbirlerinden çeşitli özellikler taşımalarıyla önemlidirler. Karagöz ve Dayı herkesçe ortak biçimde anlaşılabilir, uzlaşmaya dayalı dile bu dilin açıklarını yakalayarak sözde yanlış anlama yoluyla aykırı bir dil kullanarak direniş gösterirler.

Dayı ve Nihat, Karagöz ve Hacivat gibi bir konu üzerinde karşılıklı konuşuyor görünürlerse de bütün konulara bakış açıları çok farklıdır. Dayı'nın Nihat'ın söylediklerini sözcük oyunları yaparak yanlış veya ters anlaması, konunun sözde ciddiliğini bu yolla sabote etmesi ve meseleyi kendi anlatmak ve konuşmak istediği noktalara getirmesi oldukça sık görülür durumlardır. *Bilgi Deryası*'nda kalıplaşmış sözlerin, aşırı süslü ya da sloganik dilin Dayı tarafından anlamsız sözlerle çevrilerek *yapısökümü* söz konusudur. İngilizce veya Fransızca sözlerin, yabancı veya teknik sözcüklerin (*jeopolitik* gibi) Dayı tarafından yanlış, yarım söylenmesi ve alay konusu edilmesi; *gölge oyununda* Karagöz tarafından Arapça Farsça sözcüklerin yanlış anlaşılmasına, şekil ve anlamca saptırılmasına çok benzer. Dayı'nın çoğu zaman sarhoş olması ya da sarhoş bir ses tonuyla konuşması, peltekliliği ve özellikle alay edeceği zaman ortaya çıkan bilerek yapılmış kekemeliği gibi özellikleri de Karagöz'de veya *gölge oyununun* bazı karakterlerinde mevcuttur. Gonca Gökalp Alpaslan *gölge oyunundaki* eylem ve durumların izleyicinin oyun kişileri karşısında üstünlük ve şaşkınlık duymasından kaynaklı bir güldürücülüğü haricinde dilin kendi başına güldürücülüğünün de söz konusu olduğunu söyler.¹¹ Zaten geleneksel mizah *hareket komiği*ne oldukça önem yer verse de daha çok *söz komiği* üzerine kuruludur ve bu durum *Bilgi Deryası*'nda da böyledir.

Sinirli karakterler olsalar da hem Karagöz'ün hem de Dayı'nın ritimli ve kafiyeli konuşma merakı olduğunu da belirtmek gerekir. Bu durum *gölge oyununda* elbette daha fazladır ve Karagöz Hacivat'ın her söylediğine onunla kafiyeli başka bir sözle karşılık verir. Dayı ritimli, kafiyeli konuşmasa da zaman zaman bunu

¹¹ Gonca Gökalp Alpaslan, *gölge oyunu* üzerine uzmanlığı bulunan pek çok araştırmacının da üzerinde durmuş olduğu *gölge oyununda* güldürücülüğü sağlayan özellikleri şu şekilde özetler: dilsel anlaşmazlıklar (yanlış anlamalar, ters anlamalar...), şive ve ağız özellikleri, dilsel çarpıtmalar (aşırı süslü dil, anlamsız sözler, yersiz ve yanlış kullanımlar, yabancı sözcükler...), kusurlardan kaynaklanan dil bozuklukları (kekemelik, pelteklilik, sarhoşluk, çok hızlı ya da ağır konuşma...), söz oyunları (ters anlama, mecazları gerçekmiş gibi anlama, anlamsız sözlerin ardışık olarak sıralanması...), yinelemeler (kişilerin hep aynı sözleri söylemeleri...), bilmece ve yanıtmacalar, övmeler ve yermeler, laf kalabalığı, çene yarışırma, abartma (bk. Alpaslan, 2007, s. 175).

yaptığında kendisiyle gurur duyar. *Bilgi Deryası*'nda özellikle konu başlıklarının tespit edildiği, nelerin konuşulacağı, neyin nasıl anlatılacağı üzerinde durulan ve laf kalabalığı da yapılan kısımlar; genellikle Karagöz ile Hacivat arasındaki konuşmalardan meydana gelen, onların kişiliklerini ve birbirine karşıt düşen yanlarını belirten, konu yakınlığı bulunsada çoğunlukla fasıldan bağımsız olan, söz oyunlarının önemli olduğu, bir olay dizisinin bulunmadığı muhavere (And, 1970, ss. 53-54) kısmını andırır. Ayrıca Dayı kusursuz İstanbul Türkçesi kullanmaz, kendisine özgü yerel özellikleri olan aksanlı bir Türkçe ile konuşur ve konuşmasının en belirgin özelliği sarhoşça bir ses tonu ve üslûbunun olmasıdır. Konuşma biçimi ve ciddiyeti Hacivat'a benzeyen Nihat'ın konuşması kusursuz değilse yerel özellik taşımaz. *Gölge oyununda ve ortaoyununda kişiler giyim, kuşam, tavır, davranış, sözlerle belirlendiği gibi belli bir bölgenin, belirli bir uğraşın veya sakatlığın zorunluluğuyla da dillerini çarpıtırlar. Bu çarpıklık ünlü uyumu, ünlü değişimleri, ünlü türemesi, ünsüz düşmesi, ünsüz türemesi, ünsüz değişimleri, ünsüz benzeşmesi, benzeşmezlik, hece kaynaşması, ikizleme, metatez ve dil bilime aykırılıklarda görülür* (And, 1970, s. 57). Dayı'nın özellikle çokbilmişlikle, genelgeçer doğrularla alay ettiği kısımlarda görülen bu çarpıtmaları yanında, çeşitli alanlara özgü terminolojiyi bozması, lafi geveleyip laf kalabalığı yaparak kural dışı olanı ön plana çıkarması da söz konusudur.

Bilgi Deryası'nda Dayı ve Nihat gerçek yaşamdaki Nazmi Sinan Mıhçı ve Nihat Maça olarak konuşmazlar, o nedenle gösterilerini ve burada kullandıkları dili tiyatro kapsamında değerlendirmek gerekir. Dilin, tiyatrodaki en önemli işlevinin onun oyuncu tarafından kullanımı olduğunu, bunun seyircinin A'yı sahnede gördüğü durumda ya da kukla tiyatrosu örneğinde olduğu gibi görmediği durumlarda da aynı olduğunu söyleyen Kocabay'a göre dil; özne boyutunda yaş, cinsiyet, kökeni, toplumdaki konumu, ruh hâli, duygular, istekler vs. için bir gösterge oluşturabilir. Nesne boyutunda dil; kişiler arasındaki ilişkiler, konu ve oyunun bütünü için göstergeler olarak değerlendirilebilir. Dil sonsuz üretme kapasitesiyle, ayrıca başka gösterge dizgelerinin yerini alabilir (Kocabay, 2008, s. 47). Dayı ve Karagöz'ün konuşmaları göstergesel olarak geçmişin ve günümüzün halk dilini, Nihat ve Hacivat'la konuşmaları ise toplumca onaylanan dille halk dili arasındaki iletişimsizliği yansıtma işlevi görür. Söz bu gösterilerde en fazla öne çıkan öğedir ve diğer göstergeler sözün uzantısıdır. *Bilgi Deryası şive taklitlerine; Arapça, Farsça kelimelerin telâffuzlarına yakın kelimeler öne sürerek güldürücü durumlar meydana getirilmesine, cinas ve tevriye sanatlarına fazla yer verilen karagöz oyunlarının Türk zekâsının mizah ve hicivdeki kudretini de göstermesinin* (Timurtaş, 2012, s. 35) âdeti günümüzdeki versiyonudur. Ayrıca *gölge oyunundaki Karadenizli, Arnavut gibi kendi sosyolojik özelliklerine göre konuşan tiplerin Bilgi Deryası*'nda olmasa da Dayı'nın Karadenizli, Egeli gibi Anadolu'nun çeşitli yörelerinden insanların konuşmalarını taklit ederek bu açığı kapattığını da hatırlatmak gerekir. Dayı'nın kendisine has bir üslûpla konuşması dışında beden hareketlerini ve mimiklerini kullanması da oldukça önemlidir ve bu mimikler

seyirci tarafından bir kuklada olabilecek en üst seviyede görülebilir. *Mimik göstergelerin* çoğu zaman *paralinguistik, jestik* ve *proksemik göstergelerle* birlikte kültürel şifreler olarak anlam ürettiğini belirten Hasibe Kalkan Kocabay, *jestik göstergelerin* de kültürlere özgü olduğunu, her toplumun farklı kodları bulunduğunu, bunların dil gibi öğrenilen davranışlar olduğunu ve dil ile birlikte kullanılan jestlerin *paralinguistik göstergeler* gibi, dilin anlamını oluşturmaya yardımcı olarak işlevlerinin söyleneni vurgulamak ve göstermek olduğunu söyler (Kocabay, 2008, ss. 51-53). İçinde var olduğu toplumun göstergelerini bir kukla olmasına rağmen dilin yanında bedensel olarak da mükemmel biçimde yansıtan Dayı, bu bakımdan hiç de sıradan bir kukla değildir.

SONUÇ

İnsanın ve dünyanın geçirdiği değişimde olduğu gibi edebî türler de evrimsel bir değişim içindedir ve aralarında diyalektik bir ilişki mevcuttur. Dönemi bitmiş, ömrünü tamamlamış görünen türler bile en yeni edebî formlar içerisinde kendisini gösterebilmektedir. İnsanda doğuştan mevcut olan ve zamana bağlı olarak değişiklik gösterecek de temelde aynı kalan *arketipler*, yok olduğu düşünülen türlerin varlığını yeni formlarda sürdürmesinde etkili oldukları gibi, araştırmacılar için de türlerin zaman içindeki gelişimini takip etmelerinde önemli bir yardımcıdırlar. Edebî türlerde olduğu gibi tiyatro ve gösteri kültüründe de yüzyıllardır benzer tiplerin okurun veya seyircinin karşısına çıkabilmesi bu nedenle şaşırtıcı değildir. Birbirine oldukça zıt görünen iki tipin güldürü yaratacak biçimde çatışmasına dayanan karşıtlık ve uzlaşmazlık üzerine kurulu tiyatro ve gösteri türlerinden olup geleneksel Türk tiyatrosunun en önemli çeşitlerinden olan *gölge oyunundaki* Karagöz ve Hacivat'ın benzer örneklerini Türk tiyatrosunun diğer çeşitlerinde olduğu gibi (*orta oyununda* Kavuklu ve Pişekar, *kukla oyununda* İbiş ve İhtiyar) *commedia dell'arte* gibi yabancı tiyatro örneklerinde de görmek mümkündür. Gelişime açık olduğu için yüzyıllar boyunca değişiklikler göstermiş olsa da *gölge oyunundaki* asıl değişiklikler Batı tiyatrosu karşısında uzun süre dayanamayacağı anlaşıldığından 19. yüzyılda yenileştirme çabaları olarak ortaya çıkmıştır. Son *hayalîler* de vefat ettikçe geleneksel biçimiyle var olması iyice güçleşen *gölge oyununun* farklı gösteri formları içinde canlı tutulması için çabalar günümüzde de devam etmektedir. Ancak *gölge oyununa* yönelik onu yaşatma çabaları ile bunu hedeflemeden türün sanatçı ve seyirci üzerindeki gücünün bilincinde olarak ondan beslenme durumu yanında, *kolektif bilinçdışı* yoluyla farkında olmadan ondan etkilenmeler de söz konusudur. Bu nedenle Türk toplumunun belleğine kazınmış olan *gölge oyununun* diğer türlerle etkileşimlerinin açık ve kolay tespit edilebilir biçimde gözlemlenebildiği gösteriler bulunduğu gibi *Kukla Kabare* adlı You Tube kanalında yayımlanan *Bilgi Deryası* örneğinde olduğu gibi bu kadar açık gözlenemeyenleri de mevcuttur.

Geleneksel Türk tiyatrosunun en tipik halk adamı örneği olan Karagöz'ün arketipsel devamı olan *Bilgi Deryası'nın* kukla Dayısı, modernizmin ve ardından

dijital çağın şartlarına göre şekillenmiş bir çeşit Karagöz'dür ve ikisini karşılaştırmalı biçimde ayrıntılı analiz etmek, gösteri dünyamıza yüzeysel değil beslendiği kaynakları da dikkate alarak derinlemesine bakma imkânı sağlamaktadır. Yalnızca eğlendirmeye ve güldürmeye odaklanmayıp düşündürmeyi de önemseyen *gölge oyunu* ve *Bilgi Deryası*'nda bu özelliklerin kaynağında eleştirel yanları çok gelişmiş olan Dayı ve Karagöz vardır. Her iki gösteride eleştirel tutumun, otorite yıkımının, *yapısökümün* ve *ironinin* dikkat çekici boyutta önemli olmasının nedeni bu iki itirazcı ve direnişçi tiptir. İtaat arzulayan bilgileri, ciddiyetle ele alınmayı bekleyen konuları onların otoritelerini yıkarak, onlarla alay ederek ve onları eleştirip *yapısöküme* uğratarak değerlendiren Karagöz ve Dayı; Hacivat ve Nihat gibi otoriteden medet ummaz, her konuyu kendi düşünme biçimlerine göre açık sözlü ve korkusuz şekilde ele alırlar. Sorgulayıcı, uyumsuz, kuralsız ve özgür ruhlu olan Dayı ve Karagöz normları umursamadıkları gibi mantıksızlığa, tutarsızlığa, insanlara düzen olarak yutturulan düzensizliklere, toplumdaki ekonomiye dayalı sınıflaşmalara itiraz eder, bir anlamda alt sınıfın sesi olurlar ve bu özellikleri nedeniyle *epik tiyatroya* göz kırparlar. Gerçekliği algılama biçimleri çok benzerdir; olmayacak hikâyelere inanmaz, gerçekliği sorgular hiçbir şeyi kabullenmez, bu tür olay ve hikâyeleri katı gerçekçi bakış açılarıyla *yapısöküme* uğratırlar. Hacivat ile Nihat'ın sözde kültürlülükleri Karagöz ve Dayı üzerinde hiç etkili değildir. Çünkü onların sahip olduğu bilginin yaşam pratiğinde bir karşılığı yoktur. Ezberlenmiş ve kanonik olanı sürdürme ve herkesi kendi inandıkları sahte düzene uydurma çabası içinde olan Hacivat ve Nihat, Karagöz ile Dayı'yı doğal hâlleriyle kabullenemez, onları değiştirilmesi, topluma uydurulması, yontulması gereken kişiler olarak görür; bu nedenle kaba davranışlarına bile sakinlikle yaklaşırlar.

Kültür durumları biraz farklı olan Karagöz ve Dayı'nın -çünkü Dayı bazı konularda okumuşluk gerektiren bilgilere sahiptir- pek çok meslek denemiş olmaları ortak olduğu gibi hâli vakti yerinde kişiler de olmamaları nedeniyle aynı ekonomik seviyenin insanı oldukları düşünülebilir. Kişilerin kültür seviyelerine ve toplumsal özelliklerine göre konuştuğu *gölge oyununda* Karagöz'ün rahat ve doğal konuşması *Bilgi Deryası*'nda şans oyunlarına meraklı, çapkın, keyif düşkün ve çoğu zaman sarhoş olan ve böyle bir ses tonuyla konuşan Dayı'nın konuşmasında karşılığını bulur. Hiyerarşinin tepesinde duranlarca onaylanan dile itiraz eden *karnaval eğlencelerinin* pazar meydanı dilini andırırçasına norm dışı kabul edilen argoyu çekinmeden kullanmakla kalmayıp küfreden, cinsel organların halk arasında kullanılan adlarını söyleyen Dayı; cinsellikten, bedenin salt biyolojik gereksinmelerine yönelik eylemlerden rahatlıkla söz eder. Onun konuşmaları Nihat'ın konuşmaları karşısında yereldir, halk ağzı üslûbundadır ve açık saçıktır. Karagöz ve Dayı için kaba sabalık, konuşmalarda açık saçıklık anormal durumlar değildir ve bu yönleriyle seyircide bir çeşit *katharsis* etkisi yaratmaları muhtemeldir. Sözde kültürlü karakterler olan Hacivat ve Nihat'ın kibar, kendilerini entelektüel gösteren sözcükler kullandıkları konuşmalarıyla alay eder; sloganik,

ezberlenmiş, süslü dili yanlış ve ters anlamalarla gülünçleştirirler. Dayı ve Nihat'ın *Bilgi Deryası*'nın her videosunun başındaki konunun ne olduğu ve çocuklara nasıl anlatılacağı meselesi üzerinde durdukları kısımdaki çatışmalı konuşmaları *gölge oyunundaki* muhavereyi andırır. Dayı ve Karagöz kafiyeli ve ritimli konuşmayı, böylece Nihat'ın ve Hacivat'ın konuşmalarını daha gülünç hâle getirmeyi severler. Dayı'nın ve Karagöz'ün konuşmalarının dilin bir iletişim aracı olmadığını ve olamayacağını gösteren ve ısrarla vurgulayan felsefi bir alt yapısı vardır. İletişim için sorunlu bir malzeme olan dilin bu yönünü açığa çıkararak onu güldürünün temeli hâline getiren Dayı ile Karagöz'ün konuşmaları nedeniyle dil, her iki gösteride kendi başına üzerinde durulmayı gerektirecek derecede önemli bir unsurdur.

Kendisi değişime açık olduğu, başka türdeki metinlerin konularından yararlanma kapasitesi olduğu hâlde çok farklı görünen türler içine sızma, arketipsel olarak onlarda varlığını devam ettirme kapasitesi de bulunan *gölge oyunu* günümüzde geleneksel hâliyle varlığını sürdürmekte zorlansa da toplum belleğine kazınmış bir biçim olduğundan hiç değilse yeni sanat biçimlerinde bir şekilde izlerini göstereceği konusunda kuşku yoktur. *Gölge oyununun* açık veya kapalı biçimde, yaratıcılarının farkında olarak veya olmayarak başka gösteri türleri içinde var olması, toplumun onunla gelecek nesillere aktarılacak kadar sağlam bir ilişki kurmuş olduğunun da kanıtıdır. *Bilgi Deryası* ile *gölge oyununun* arketipsel özellik gösteren merkez kişileri Dayı ile Karagöz'ün ve dolayısıyla bunlara kaşılık gelen Nihat ve Hacivat'ın tip araştırmaları bağlamında ayrıntılı biçimde karşılaştırmalı analizi, geleneksel tiyatrodaki belirli tiplerin çağdaş tiyatroya uzanacak, teknoloji çağına özgü bir gösteriyi şekillendirecek kadar etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Türk toplumu için kültürel olarak önemli olması yanında oldukça güçlü ve etkili tür olan *gölge oyunu*, biçimsel özellikleriyle olduğu gibi Hacivat ve Karagöz tipleriyle de günümüz gösteri dünyasında yeni ve modern versiyonlarla varlığını sürdürmektedir. Türk gösteri dünyasının çeşitli türlerine çözümleneci yaklaşarak geleneksel unsurları tespit etmek bu alandaki çalışmalara katkı sağlayacaktır. *Gölge oyununun Bilgi Deryası* ile tip araştırmaları bağlamında karşılaştırıldığı bu çalışmada yapılarına benzer biçimde *gölge oyununa* başka türlerle veya farklı kültürlerin geleneksel ve modern tiyatrolarıyla karşılaştırılarak farklı biçimlerde de yaklaşılabilir. Ayrıca *gölge oyunu marksist teori, karnaval teorisi* gibi teorilerle değerlendirilmeye de uygun bir gösteridir. Geleneksel biçimiyle günümüzde karşımıza çok fazla çıkmasa, ramazanlarda hatırlanan ve nostaljisi yapılan bir eğlence olarak görülse de *kolektif bilindişim*den yeni formlar içinde yüzeye çıkmaya her zaman devam edecektir.

Yazar Katkı Oranları ve Çıkar Çatışması Beyanı

Çalışma tek yazarlı olup yazar katkısı yüzde yüzdür. Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

Aça, M. & Aça, M. (2009). Hacivat ile Karagöz'ü belli bir döneme tarihsel kişilikler olarak konumlandırma çabalarına sinemadan bir örnek: "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?" filmi. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 14 (26), 9-20.

Alınacak, R. (2003). *Tiyatro tarihi*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

Alpaslan, G. G. (2007). Modern Türk tiyatrosunda gölge oyunları. *Nevin Önerk yeni Türk edebiyatı araştırmaları sempozyumu I -tiyatro- (12 Mart 2007) bildirileri içinde* (ss. 175-199). Ankara: Bizim Büro Basımevi.

And, M. (1970). *100 soruda Türk tiyatrosu tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

And, M. (1977). *Dünyada ve bizde gölge oyunu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

And, M. (2012). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatrosu tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Babadoğan, H. (2013). *Understanding the transformations of Karagöz*. (Unpublished PhD Thesis). Middle East Technical University, The Graduate School of Social Sciences, Ankara.

Boratav, P. N. (1992). *100 soruda halk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro kavramları sözlüğü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Gözener, E. Hayatımıza dokunan son karagöz ustası. <http://hayatadokun.net> (Erişim Tarihi: 02.09.2022)

Hallaç, A. T. (Janet L. Langlois'ten Çev.) (2019). Folklor ve göstergebilim: Giriş. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. 4 (2), 504-515.

Hall, E. T. (1968). Proxemics. *Current Anthropology*, 9 (2-3), 83-95.

İpşiroğlu, Z. (1998). *2000'li yıllara doğru tiyatro*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Karabulut, T. (2014). *Modern tiyatro –klasikten postmoderne oyun yazımı ve sahnelemedeki yönelişler*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Kocabay, H. K. (2008). *Tiyatroda göstergebilim*. İstanbul: E Yayınları.

Nutku, Ö. (2011). *Dünya tiyatrosu tarihi 1 -başlangıcından 19. yüzyıla kadar-*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Şener, S. (2012). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Tello, N., Ravassi, A. (2012). *Yeni başlayanlar için tiyatro tarihi* (Çev. Deniz Eyüce). İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Timurtaş, F. K. (2012). *Tarih içinde Türk edebiyatı*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Watson, O. M. (1969). On proxemic research. *Current Anthropology*, 10 (2-3), 222-224.

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLBARKTjltu136qPLMn> (Erişim Tarihi: 20.06.2022).

isparta.ktb.gov.tr (Erişim Tarihi: 04.05.2022).

biyografya.com (Erişim Tarihi: 05.05. 2022).

<https://tr.wikipedia.org> (Erişim Tarihi: 15.05.2022).