
FİLOLOJİDE İLERİ ARAŞTIRMALAR

Editör: Doç.Dr. Erkan HİRİK

Filolojide İleri Araştırmalar

Editör

Doç. Dr. Erkan HİRİK

yaz
yayınları

2024

Filolojide İleri Araştırmalar

Editör: Doç. Dr. Erkan HİRİK

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-6171-40-4

Aralık 2024 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Özbek Edebi Eleştiri Tarihine Bir Bakış ve Ozod Sharafiddinov	1
--	----------

Erhan GİRAY

Çatışma ve Şiddet Bağlamında Gölge ve Kukla Oyunları: Karagöz ile Hacivat, Punch ve Judy Karşılaştırması	12
--	-----------

Fatoş Işıl BRITTEN

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

ÖZBEK EDEBİ ELEŞTİRİ TARİHİNE BİR BAKIŞ VE OZOD SHARAFİDDİNOV

Erhan GİRAY¹

GİRİŞ

Edebiyat biliminin en önemli alt dallarından biri, edebi eleştiridir. Edebiyat biliminin başlangıcı, temel hareket noktası ve en yaygın çalışma alanıdır (Çetişli, 2008: 298). Edebi Eleştiri kavramı için Fransızca “critique” kelimesinin karşılığı olarak “tenkid” kelimesi kullanıldığı gibi son dönemde “eleştiri” kelimesi ile de karşılanmaktadır (Ercilasun, 2004: 11). Çağdaş Özbek edebiyatı literatüründe ise “tanqid” kelimesi tercih edilmiştir.

İnsan yaşadığı dünyayı, insan olmayı, dünyada yaşayan diğer varlıkları ve olayları anlayan, yargılayabilen bir varlıktır. Edebi eserler, dış dünya karşısında sanatkarın hayatında yaşadığı bütün duyguları ve olayları dil yardımıyla aktaran yazı bütünüdür. Aynı zamanda bu eserler sanatkarın okuyucularına anlatmak veya iletmek istediği mesajlar içerir. Bu mesajları elbette estetik kodlar yardımıyla anlatmaya çalışır. Bu noktada bir ihtiyaç olarak ortaya çıkan “edebi eleştiri” devreye girer, edebi eserin içeriğinin ve değerinin ortaya çıkarılmasına hizmet eder (Çetişli, 2008: 300).

Edebi eleştirinin en önemli ölçüsü kişisel duygu, tecrübe ve hüküm vermedir. Hüküm verirken olabildiğince objektif olmalı, edebiyat bilimi çerçevesinde dikkatle değerlendirmelidir (Ercilasun, 2004: 14).

1. ÇAĞDAŞ ÖZBEK EDEBİYATINDA EDEBİ ELEŞTİRİ ESERLERİNDE DÖNEMLER

Edebi eleştirinin tarihi incelenmeden önce doğru ve eksiksiz bir şekilde dönemlere ayrılması gerekmektedir. Bu amaçla Çağdaş Özbek Edebi eleştiri tarihi üzerine pek çok eser kaleme alınmıştır. Bunlardan ilki “O‘zbek Sovet Edabiy Tanqidi Tarixi” adlı eserdir. Bu eser 1987 yılında Puşkin adlı Sanat ve Edebiyat Enstitüsü tarafından İ. Sultanov’un editörlüğünde yayına hazırlanmıştır. Eser çağdaş Özbek edebiyatının Sovyet döneminden 1980 yılına kadarki edebi eleştiri tarihi hakkında bilgiler içerir. Bu eserde şu dönemler esas alınmıştır:

¹ Doç. Dr. Artvin Çoruh Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, erhangiray@artvin.edu.tr , orcid: 0000-0001-8731-1546

1. Özbek Sovyet edebi eleştirisinin ortaya çıkışı ve ilk adımlar (1917-1932).
2. Özbek Sovyet edebi eleştirisi sosyalist realizm estetiği ile kurulma yolunda (1932-1941).
3. II. Dünya Savaşı dönemindeki Özbek edebi eleştirisi (1941-1945).
4. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde Özbek edebi eleştirisi (1945-1956).
5. Edebi eleştiri tarihinde yeni bir aşamanın başlangıcı (1956-1961).
6. Edebi eleştirinin hızlı ve geniş bir gelişim yoluna girmesi (1962-1972).
7. Özbek edebiyat eleştirisi yeni bir aşamada (1972-1980).

Görüldüğü gibi eserde, sosyal ve siyasi gelişmeler dikkate alınmış, çağdaş Özbek edebi eleştiri tarihi yedi başlık altında değerlendirilmiştir.

Çağdaş Özbek Edebi eleştirisi konusunda bir diğer çalışma ise 1990 yılında N. Xudoyberganov ve A. Rasulov tarafından kaleme alınan “O‘zbek Sovet Adabiy Tanqidchiligi” adlı eserdir. Bu eser 1917’den 1990 yılına kadar geçen süreyi dikkate alır. A. Rasulov ve N. Xudoyberganov, çağdaş Özbek edebi eleştirisini iki dönemde incelemeyi önerirler (Nazarov vd. 2012: 40):

1. 1917-1955 yıllarını kapsayan ilk aşamada, yeni Özbek edebi eleştirisinin doğuşu, şekillenmesi ve özel bir alan olarak oluşumu.

2. 1956’dan 1990’a kadar süren ikinci dönem, Özbek eleştirisinin bilim ve sanatın uyumundan oluşan özel bir edebi olay olarak geliştiği ve bilimsel-estetik olgunluğa ulaşma sürecinden geçmesi.

S. Sodiq, 2006 yılındaki “Tanqidchiligimizning Mashaqqatli Yo‘li” adlı makalesinde Özbek edebi eleştirisi dört döneme ayırmıştır:

1. Özbek edebi eleştirisinin oluşum dönemi (1914-1932)
2. Tahlil kapsamının genişlemesi dönemi (1932-1961)
3. Genel kuralların oluşmaya başladığı dönem (1961-1991)
4. Yorumların yenilenme dönemi (1991’den günümüze kadar)

B. Nazarov vd. tarafından yayımlanan “O‘zbek Adabiy Tanqitchiligi Tarixi” adlı eserde ise dört başlık altında değerlendirilmiştir:

1. Yeni Özbek edebi eleştirisinin ortaya çıkışı ve oluşumu (1900-1927).
2. Özbek edebi eleştirisinde ideolojileştirme ve realizm için mücadele süreci (1928-1961).
3. Eleştiride sanatsallık ve ustalığa verilen önemin artışı (1962-1991).
4. Özbek eleştirisinde bağımsızlık dönemi (20. yüzyılın 90’lı yıllarından sonraki dönem).

2. ÇAĞDAŞ ÖZBEK EDEBİYATINDA EDEBİ ELEŞTİRİNİN DOĞUŞU

Edebi ve sanatsal talepler ile estetik ihtiyaçları yansıtan, dönemin edebi eserlerini, insanını ve okurunu yetiştirmeyi amaçlayan edebi eleştiri, 20. yüzyılın başlarında Özbekistan’da basın ile birlikte ortaya çıkmıştır. Bu edebi eleştirinin oluşumunda, klasik edebiyat ve edebi eleştirel düşünce gelenekleri ile basında yayımlanan makaleler ve doğunun geleneksel el yazmaları yoluyla gelen bilimsel ve estetik görüşler önemli rol oynamıştır (Nazarov vd., 2012: 37).

19. yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyılın başlarında Türkistan’da Özbek milli basını doğdu ve hızla gelişmeye başladı. Süreli yayınların doğuşu ve gelişimi ile birlikte ilk milli gazetecilerimiz de yetişmeye başladı. 1883 yılında İsmail Gaspıralı tarafından yayımlanmaya başlayan Tercüman gazetesi, Özbek kültürü, sanatı ve edebiyatıyla birlikte eleştirinin oluşmasında da önemli bir rol oynadı. Bu noktada “Türkistan Vilayeti Gazetesi”nin önemli yeri vardır. Gazetede yayımlanan Oş şehri hakkındaki risale üzerine yazılan eleştirinin, bu türün ilk örneklerinden biri olduğunu söylemek mümkündür (Nazarov vd., 2012: 46). Edebiyat eleştirisi, süreli yayınların gelişmesi ve güçlenmesi sürecinde şekillenmiştir. Ayrıca, edebi eleştirinin kadim bir geçmişe sahip olduğunu ve geçmiş edebiyatta tezkire, mektup, sohbet gibi farklı biçimlerde var olduğunu söylemek mümkündür.

Özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde aktif olarak eserler yaratan, 1930’larda da bir dizi olgun eser meydana getiren, ileri görüşlü düşünceler sunan, bazen yanlış olsalar da milletlerine sadakatlerini kaybetmemiş olan Kamiy, Ajziy, Ibrat, Munavvarqori Abdurashidxonov, Mahmudxoja Behbudiy,

Abdulla Avloniy, Abdulhamid Majidiy, Sadriddin Ayni, Tavallo, Abdurauf Fitrat, Abdulhamid Cho'lpon, Ashurali Shimi, Vadud Mahmud, Abdurahmon Sa'diy, Sotti Husayn ve diğerlerinin faaliyetlerini, mirasını incelemek, ayrıca bazı bilimsel ve tarihi meseleleri yeniden gözden geçirmek ve değerlendirmek konusunda birçok çalışma gerçekleştirir. Bu bağlamda "Milli Uyanış Dönemi Özbek Edebiyatı" (B. Qosimov, Sh. Yusupov, U. Dolimov, Sh. Rizayev, S. Ahmedov) gibi ders kitapları, tezler yazılmış, bilimsel risaleler ve derlemeler, edebi eleştirel makaleler yayımlanmıştır (Nazarov vd, 2012: 43).

20. yüzyılın başlarında Türkistan'ın kültürel ortamında gazete, dergi ve yeni tip okulların sayısı ve itibarı gün geçtikçe artmıştır. Süreli yayınların gelişmesi sonucunda edebi eserler, edebi eleştiri yazıları, sosyal-siyasal ve kültürel tanıtıcı makaleler halk arasında geniş bir şekilde yayılmıştır. Bu dönemde sanatı ve edebi eserlerin gerçek mahiyetini ifade eden "Edebiyatımız ve Şairlerimiz" (N. Davron), "Tiyatro Nedir?" (M. Behbudi), "Edebiyat Nedir?" (A. Çolpan), "Şiir ve Şairlik" (A. Fitrat), "Sanayi-i Nefise" (A. Avloni) ve "Güzel Sanat Dünyasında" (A. Sa'diy) gibi makaleler ortaya çıkmıştır (Karim, 2000: 97).

1920'li yıllarda edebiyat bilimi ve edebi eleştiri, modern bir görünümde araştırma ve şekillenme sürecini yaşamıştır. Bu bağlamda, dönemde bir dizi bilimsel yaklaşımın ortaya çıkması doğaldır. Bu şekillenme sürecinde etkilenen yaklaşımlardan bazıları şunlardır:

- a. Rus formalist okulunun temsilcilerinden etkilene
- b. Eski Doğu felsefesini, özellikle tasavvuf ve İslam'ı temel olarak alma
- c. Tatar, Türk ve diğer milletlerin ileri görüşlü tenkitçilerinden ilham alma
- d. Dünya edebiyat biliminin deneyimlerinden faydalanmaya çalışma (Karim, 2000: 97).

Çağdaş Özbek edebiyatı ve çağdaş Özbek tiyatrosunun kurucularından olan Mahmudhoca Behbudi, edebi eleştiri türünde yazdığı makaleler ile ön plana çıkmıştır. Kurucusu olduğu "Oyina" (Ayna) dergisi, eğitim ve kültürü yaymada büyük hizmetlerde bulunmuştur. Dergide milletin hakları, tarihi, dil-edebiyat meseleleri ve dünya olaylarına dair makaleler ve tartışmalar yayımlanmıştır.

Özellikle dil konusu, onun en önem verdiği başlıklar arasındadır. Derginin ilk sayısında yayımladığı “İki Değil, Dört Dil Lazım” başlıklı bir makale, bunun en önemli delilidir (Behbudiy, 1999: 150).

Behbudiy, edebi eleştiriye büyük önem vermiş, bu alanın kendine özgü özelliklerini belirlemiş, edebiyatta olmazsa olmazlar arasında olması gerektiğini düşünmektedir. Bu amaçla 1914 yılında “Eleştiri Ayıklamaktır” (1914) başlıklı makalesini kaleme alır. “Oyina” dergisinin 32. sayısında yayımlanan bu makale, eleştirinin o dönemdeki durumu hakkında bilgi vermektedir:

Okunan kitapları manen inceleyip, içindeki eksiklikleri açıklamak eleştiridir ve düşmanlık değildir. Bizim Türkistan’da yeni okullar oldukça fazladır, yeni risaleler sıkça yayımlanmakta, dergilerde makale ve şiirler okunmaktadır, fakat hâlâ eleştiri çağına erişmiş değiliz (Behbudiy, 1999: 172-173).

Behbudiy, gazete ve dergilerin asıl amacının eleştiri olması gerektiğini düşünmektedir. Editörlerin de toplumun genel durumu ve yaşam koşullarını ele alarak değerlendirmesi gerektiğini savunur (Behbudiy, 1999: 172-173).

Bu yılların önemli isimlerinden bir diğeri de Abdurauf Fıtrat’tır. Abdurauf Fıtrat, Özbek edebiyatı tarihinde şair, dramaturg, yazar, gazeteci, devlet adamı, dilbilimci, edebiyatçı ve eleştirmen olarak ün kazanmıştır. Fıtrat, Türkiye Türkçesi, özellikle Özbek Türkçesi ve edebiyatının oluşum evreleri üzerine kendi döneminin en ileri görüşlerini ortaya koymuştur.

Büyük Türkologlar arasında yer alan Muhammed Fuad Köprülüzade, Necib Asım; Avrupalı şarkiyatçılar H. Vambéry, Tomsen, Radlov ve Samoyloviç gibi bilim insanlarıyla bilimsel tartışmalar yürütmesi ve ayrıca ceditçiliğin kurucusu İsmail Gaspıralı ile aynı safta yer alması da onun önemini ortaya koymaktadır.

Fıtrat, bu görüşleri derinlemesine özümseyerek araştırmalarında bu kavramlara bağlı kalmıştır. Özellikle “Edebiyat Kaideleri” (1926) adlı eserindeki sanata dair düşüncelerinde bunu görmek mümkündür. Onun “Yürek, düşünce ve duygu dalgalarını söz, ses, şekil, harf ve hareket gibi öğelerle canlandırarak başkalarında da aynı etkiyi yaratma yeteneği güzel sanat olarak tanımlanır” ifadesi, edebi eserin değerini şekil üzerinden değerlendiren Rus formalist okulunun etkilerini göstermektedir. Fıtrat, “sanat nedir” sorusuna yanıt ararken,

“Edebiyat Kaideleri” eserinde “sanat” sözcüğünü geniş bir tanımını yapar. “Sanat, sözlükte bir işi iyi yapabilme becerisi anlamına gelir. Bir kişi bir işi meslek edinip o işe yönelerek başarıyla gerçekleştirdiğinde, bu onun sanatıdır” ifadesiyle sanatın temel niteliğini vurgular (Fitrat, 2006: 12).

1920’li yıllarda edebi eleştiri konusunda en başarılı isimlerden biri Valud Mahmud’dur. Vadud Mahmud, klasik edebiyatın yorumlanmasında en doğru yaklaşımı benimseyen ve onu tasavvuf ve İslam felsefesi temelinde incelemenin gerekliliğini savunan eleştirmenlerdendi. Ancak dönemin siyasi baskıları nedeniyle bu ilkeler, eleştirilerek bilimsel çalışma alanından çıkarılmıştır. Günümüzde ise bu teorik yaklaşım, klasik edebiyatın incelenmesinde en önemli ve doğru bilimsel yöntemlerden biri olarak kabul edilmektedir (Karim, 2000: 98-99).

Vadud Mahmud, eski el yazmaları ve taş baskı eserlerden adeta damla damla topladığı bilgilerle Alişir Nevai ve Fuzuli Bağdadî’nin hayatı ve eserlerini özet bir şekilde aydınlatmıştır. Bu sebeple Vadud Mahmud, 1920’li yıllarda, Özbek Nevai ve Fuzuli araştırmalarını başlatan ilk edebiyatçılardan biri olarak sayılmaktadır. Eleştirmenin bu büyük şahsiyetlere yönelik tutumu ve “ustaca” yorumları, kısmen de olsa F. Köprülüzade, A. Hüseyinzade ve E. E. Bertels gibi bilim insanlarının çalışmalarıyla uyumluluk göstermektedir (Karim, 2000: 98-99).

XX. yüzyılın ortalarından itibaren M. Qo’shjonov, S. Mamajonov, L. Qayumov, N. Shukurov, N. Karimov, U. Normatov gibi isimler Özbek edebi eleştiri tarihinde ön plana çıkan isimler arasındadır. Ozod Sharafiddinov, ilk eleştirileri ve makaleleriyle bu kuşağın öncülerinden biri olduğunu göstermiştir. Bu yeni kuşak temsilcileri, I. Sultan, H. Yoqubov gibi temsilcileriyle birlikte dönemin edebiyat eleştirisi sorunlarını çözme sürecinde büyük adımlar atmışlardır.

3. OZOD SHARAFİDDİNOV’UN HAYATI VE GÖRÜŞLERİ

O. Sharafiddinov, 1929 yılında Hokand’a bağlı Ahunkaynar köyünde, memur bir ailenin çocuğu olarak doğar. Çocukluğundan itibaren Taşkent’te yaşar. Sharafiddinov, ortaokulu birincilikle bitirir. Orta Asya Devlet Üniversitesi’nin Filoloji Fakültesi’nde ve daha sonra Maksim Gorkiy adlı Dünya Edebiyatı Enstitüsü’nün doktora programında eğitim alır. Özbek şiirleri üzerinde titizlikle çalışarak 1955 yılında “Günümüz Özbek Sovyet Poemaları” başlıklı teziyle

doktora eğitimini tamamlar. Daha sonraki yıllarda eğitim aldığı Taşkent Devlet Üniversitesi) Filoloji Fakültesi'nin Özbek Edebiyatı kürsüsünde çalışır. Ardından “Şark Matbaa Konsorsiyumu” ve “Tafakkur” dergisinin kurucularından ve önde gelenlerinden biri olarak faaliyet gösterir. 1997 yılında kurulan “Cihan Edebiyatı” dergisinin baş editörlüğüne atanır (Nazarov vd, 2012: 283).

Ozod Sharafiddinov, Özbek edebiyatında şiir konusuyla ilgilenmiş, Özbek şiirinin durumu ve gelişimi hakkında önemli eleştirel makaleler yazmıştır. Bu makaleler, Özbek edebiyatına yeni ufuklar açmıştır. O dönemdeki edebi eleştirel araştırmalarını “Zamon. Qalb. Poeziya” (Zaman, Kalp, Şiir) (1962) adlı eserinde yazmıştır. Ozod Sharafiddinov'un edebi eleştirinin gelişimine yaptığı en önemli katkı, şiirde sanatsallık ve çağdaşlık meselelerini cesurca gündeme getirmesi, bu sorunları yeni bilimsel ve teorik düşüncelerle zenginleştirmesidir. O, eserin gerçek bir sanatsallıktan yoksun olması durumunda etkili olamayacağı görüşünde ıstıkrarlı bir şekilde durmuştur.

1960-1980 yılları arasında Çolpan'ın hayatını ve eserlerini tanıtmaya çalışmış olmuştur. Kendi döneminde Çolpan'ın şiir mirasını, ruh dünyasını, şiirlerinin bireysel, sanatsal, edebi ve estetik derinliğini titizlikle açıklamaya çalışmıştır. Çolpan'ın dünya şiiriyle boy ölçüşebilecek “Go‘zal” (Güzel), “Binafsha” (Menekşe) ve “Qalandar Ishqi” (Kalender Aşk) gibi şiirlerinin sanatsal yönlerine, ritmine, kafiyesine ve ölçü sistemine dikkat çekmiştir.

Sharafiddinov, Özbek edebiyatının Oybek, G‘afur G‘ulom, Abdulla Qahhor, Shayxzoda, Mirtemir, Zulfiya gibi önde gelen isimleri hakkında da edebi portreler yazmıştır. Bu çalışmalar arasında “Iste‘dod Jilolari” (Yetenek Cilaları) (1976), “Adabiy Etyudlar” (Edebi Etütler) (1968), “Abdulla Qahhor” (1988) ve “Birinci Mo‘jiza” (İlk Mucize) (1979) öne çıkar. Sharafiddinov'un yaratıcılığında diğer edebiyatların önemli yazarlarının eserlerine yönelik eleştirel bir bakış açısıyla kaleme aldığı “Yalovbardorlar” (Bayrak Tutanlar) (1974) adlı eseri de kayda değer bir yere sahiptir.

Sharafiddinov'un üzerinde durduğu ve şiirlerini değerlendirdiği şairlerin başında Zulfiya İsrailova yer alır. Sharafiddinov onu “kalbimize yakın şaire” olarak adlandırır. Onun şiirlerini bir halıya benzetir. Bu halıda ise Özbek kadınına ait bütün özelliklerinin ilmek ilmek işlendiğini ifade eder.

Zulfiya'nın şiirlerini nakışlı bir halıya benzetmek isterim. Şiirlerinde, usta bir terzinin işlediği zarif desenler, gökkuşağı gibi parlayan renk oyunları vardır. Bu şiirlerde, özbek kadınlarının soylu, zarif ve merhamet dolu kalbini görmek mümkün. Ancak Zulfiya'nın işlediği bu halıda feryat, ağıt, keder ve acı değil; kaderinden ve mutluluğundan memnun, özgür bir Özbek kızının gururlu şarkısı yankılanır. Zulfiya'nın işlediği halı güzelliklerle doludur. Bu halının güzelliğine, yurdumuzun çehresi örnek olmuştur. Onun dokuduğu halı, büyüleyici bir cazibeye sahiptir. Bu cazibeyi ona, Özbek halkının yeni ve mutlu yaşamı kazandırmıştır (Sharafiddinov, 1968: 87).

Ozod Sharafiddinov, 1960'lı yıllardan başlayarak Özbek edebiyatında yaşanan gelişmeleri “Talent – Xalq Mulki” (Yetenek Halk Mülkü) (1979), “Adabiyot – Hayot Darsligi” (Edebiyat – Hayat Dersliği) (1981), “Go‘zallik İzlab” (Güzellik Arayıp) (1985), “Haqiqatga Sadoqat” (Gerçeğe Sadakat) (1988), “Sardaftar Sahifalari” (BaşdeFTER Sayfaları) (1999) ve “Prezident” (Başkan) (2003) gibi eserlerinde değerlendirmiştir. Bağımsızlık yıllarında hem edebi eleştirmen, hem çevirmen, hem de toplumsal bir figür olarak önemli çalışmalara imza atmıştır. “Cho‘lpon” (Çolpan) (1991), “Cho‘lponni Anglash” (Çolpan'ı Anlamak) (1994) ve “E’tiqodimni Nega O‘zgartirdim (İtikadımı Niçin Değiştirdim) (1997) yazılarında onun estetik prensipleri açıkça görülebilir. Ayrıca Sharafiddinov, Özbek yazarlar, kültür ve sanat adamları ile bilim insanları hakkında çok sayıda makale kaleme almıştır. “İjodni Anglash Baxti” (Sanatı Anlama Mutluluğu) (2004) adlı eserde Ozod Sharafiddinov'un pek çok gazete ve dergideki makaleleri, hatıraları ve edebi sohbetleri yayımlanmıştır.

1970 yılında “İstoriya uzbekskoy sovetskoy literaturi” (Özbek Sovyet Edebiyatı Tarihi) adlı önemli eseriyle bir grup edebiyat bilimci ile birlikte Beruni adlı Özbekistan Devlet ödülüne layık görülmüştür. Bağımsızlık yıllarında bilim insanının çok yönlü ve yoğun çalışmaları layıkıyla takdir edildi. Özbek hükümeti tarafından bir dizi nişan ve madalya ile ödüllendirilmiş, 2002 yılında ise Özbekistan Halk Kahramanı unvanına layık görülmüştür (Nazarov vd. 2012: 283).

O. Sharafiddinov'u edebi çevrelere tanıtan önemli ve dikkat çekici çalışması “Lirika Haqida Mulohazalar” (Lirik Hakkında Düşünceler) makalesidir. Makale, 1950'lerin ikinci yarısındaki lirik üzerine yapılan tartışmalarda öne çıktı. 1950'lerin başlarında gündeme gelen “çatışmazlık teorisinin” yol açtığı sonuçları, lirik şiir örnekleriyle inandırıcı ve etkileyici bir şekilde analiz eden O. Sharafiddinov, yeni bir tür Özbek eleştirmen tipinin

gelişmekte olduğunu gösterdi. Eleştirideki bazı tek yanlılıklar nedeniyle M. Shayxzoda ve Mirtemir gibi büyük şairlerin eserleri derinlikli, hakkaniyetli bir değerlendirme alamıyordu. Eleştirmen sonraki çalışmalarını bu iki büyük şairin eserlerine adadı. O. Sharafiddinov'un M. Shayxzoda ve Mirtemir için yazdığı edebi portreler, bu türün Özbek eleştirisindeki güzel örnekleri arasında yer almaktadır (Nazarov vd. 2012: 283).

Sharafiddinov, 1960-70'li yıllarda yazdığı eserleriyle çağdaş Özbek eleştirisine hizmet etmeye devam etti. Dönemin edebiyatı ve eleştirisindeki başarı ve eksiklikleri analiz edip genelleyerek bilimsel biyografik monografileri, edebi portreleri ve makaleleri ile edebi eleştirinin kapsamını genişletmiştir. Tarihsellik ve çağdaşlık sorunları üzerine ciddi ve çeşitli araştırmalar yaptı.

Sarafiddinov uzun yıllar yazdığı makaleleri ve eserleri ile Özbek edebi eleştiri tarihinde tecrübe kazanmış bir eleştirmendir. O tecrübelerine dayanarak bir eleştirmenin nasıl olması gerektiği üzerine görüşler beyan etmiştir. Ona göre iyi bir edebi eleştirmende olması gereken üç özellik şu şekildedir: (Sharafiddinov, 2004: 633-634).

İlk özellik eserdeki güzelliği, amacı ve sanatsal zenginliği sezebilmektir. Başka bir ifadeyle edebi eleştirmende sanatsal bir yetenek, ruh olması gerekmektedir. Eğer bir edebi eleştirmen sanattaki güzelliği ayırt edemiyorsa, edebiyatın estetiğini takdir edemiyorsa, eserleri okumaktan zevk alıp, bu zevki başkalarına da aşılayamıyorsa, o zaman eleştirmenlik yapmamayı tercih etmesi daha doğru olur.

İkinci olarak edebi eleştirmende düşünme kabiliyetinin olması gerekmektedir. Bir eleştirmenin sadece metni okumakla kalmayıp, aynı zamanda onu derinlemesine analiz edebilmesi, olaylar, karakterler ve temalar arasında bağlantılar kurabilmesi gerekmektedir. Bu bağlantılar, yalnızca edebi eserle sınırlı kalmayıp, eseri hayatın gerçeklikleriyle karşılaştırmayı ve bu karşılaştırmalardan toplumsal hayata dair anlamlı sonuçlar çıkarmayı içerir. Eleştirmen, yalnızca bir gözlemci değil, aynı zamanda bir düşünür ve analizcidir. Toplumsal fayda sağlayacak genellemeler ve çıkarımlar yapabilmek, eleştirmenin edebi bir eseri inceleme sürecinin temel bir parçasıdır. Bu nedenle, eleştirinin görevi, yalnızca bir eserin sanatsal değerini belirlemek değil, aynı zamanda o eserin toplumsal hayata yansımalarını da değerlendirmektir.

Edebi eleştirmenlik yeteneğinin üçüncü unsuru olarak, edebiyat sanatına karşı tutkulu ve ateşli bir sevgiye sahip olmayı kabul eder. Eleştirmen olmak isteyen bir kişi, edebiyatı tüm varlığıyla sevmeli ve ona samimiyetle, fedakârca hizmet etmelidir. Gerçek edebiyat sanatı, eleştirmen için dünyadaki en kutsal, en değerli, en saygıdeğer şey olmalıdır

4. SONUÇ

Edebi eleştirinin amacı eserin daha derin bir şekilde anlaşılmasını sağlamak ve okuyuculara yeni bakış açıları sunmaktır.

Çağdaş Özbek Edebi eleştirisi ilk meyvelerini 1900’lü yılların başında vermeye başlamıştır. Özellikle 1905 yılında Çarlık Rusya’da yaşanan ihtilalden sonra yayın hayatına başlayan gazete ve dergilerde edebi eserlere ait eleştiri yazılarının yayımlandığı görülmektedir. Bu dönemde Mahmudhoca Behbudiy, Abdurrauf Fitrat, Valud Mahmud gibi isimler ön plana çıkan tenkitçilerdir.

Çağdaş Özbek Edebi eleştirinin sistemli hale gelmesi ise Sovyet rejiminden sonra olmuştur. Sovyet edebiyatında uygulanan edebi eleştiri yöntemlerinin kullanılmaya başlamasıyla Özbek edebi eleştiri tarihinde çalışmaların arttığı söylenebilir.

Ozod Sharafiddinov ise 1950’li yıllardan itibaren Özbek edebi eleştiri tarihinde yer almaya başlar. Edebi süreçte usta bir portre yazarı, edebi eleştiri sorunlarını tutarlı bir şekilde açıklayan bir bilim insanı ve başarılı bir çevirmen olarak tanınmıştır. Sharafiddinov eleştiri alanına şiirle girmiştir. Daha sonraki yıllarda pek çok şair ve yazar hakkında yazdığı eseleriyle Özbek edebi eleştiri tarihine yön vermiştir.

Dönemin baskılarına rağmen A. Qodiriy, Cho’lpon ve Fitrat’ın eserleri hakkında olumlu görüşler ifade etmeye çalışmıştır. A. Qahhor’a yapılan adaletsiz eleştirilere karşı tavrı sergilemiştir.

KAYNAKÇA

Behbudiy, M. (1999), Mahmudxo‘ja Behbudiy Tanlangan Asarlar, Toshkent: Ma‘naviyat.

Çetişli, İsmail (2008), Edebiyat Sanatı ve Bilimi, Ankara: Akçağ yay.

Ercilasun, Bilge (2004), Servet-i Fünûn’da Edebi Tenkit, Ankara: Akçağ Yay.

Fitrat, A. (2006), Abdurauf Fitrat Tanlangan Asarlar, IV Jilt, Toshkent: Ma‘naviyat.

Karim, B. (2000), Jadid Munaqqidi Vadud Mahmud, Toshkent: Universitet Nashriyoti.

Nazarov, B., Rasulov, A., Qahramonov, Q. Axmedova, Sh. (2012), O‘zbek Adabiy Tanqidchiligi Tarixi, Toshkent: Cho‘lpon Nomidagi Nashriyot-Matbaa Ijodiy Uyi.

Sadiq, S. (2006), Tanqidchilгимizning Mashaqqatli Yo‘li/ Mustaqillik Davri Adabiyati. Adabiy-Tanqidiy Maqolalar To‘plami.

Sharafiddinov, O. (1962), Zamon – Qalb -Poeziya. Toshkent: O‘Zssr Davlat Badiiy Adabiyot Nashriyoti.

Sharafiddinov, O. (1968), Adabiy Etyudlar Edabiy Tanqidiy Maqolalar, Toshkent: G‘afur G‘ulom Nomidagi Adabiyot va San‘at Nashriyoti.

Sharafiddinov, O. (1976), Iste‘dod Jilolari (Adabiy portretlar), Toshkent: G‘afur G‘ulom Nomidagi Adabiyot va San‘at Nashriyoti.

Sharafiddinov, O. (1979), Birinchi Mo‘Jiza (Adabiy-Tanqidiy Maqolalar). Toshkent: G‘Afur G‘Ulom Nomidagi Adabiyot Va San‘at Nashriyoti.

Sharafiddinov, O. (1979), Talant Xalq Mulki. Toshkent: Yosh Gvardiya Nashriyoti.

Sharafiddinov, O. (2004), Ijodni Anhlash Baxti, Toshkent: Sharq Nashriyat.

Sultonov, İ. (ed.) (1987), O‘zbek Sovet Adabiy Tanqidiy Tarixi, Birinchi Tom, Toshkent: Fan Nashriyot.

ÇATIŞMA VE ŞİDDET BAĞLAMINDA GÖLGE VE KUKLA OYUNLARI: KARAGÖZ İLE HACİVAT, PUNCH VE JUDY KARŞILAŞTIRMASI

Fatoş Işıl BRITTEN¹

1. GİRİŞ

Gölge oyunlarının kökeni hakkında çok çeşitli görüşler vardır ve ilk nerede ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemektedir. Cevdet Kudret bu oyunun Çin’de, M.Ö. 140 civarında İmparator Wu döneminde ortaya çıktığı görüşü üzerinde durur (1992, s. 7). Metin And ise gölge oyununun Asya kıtasına ait olduğunu belirtip Asya’daki üç farklı bölgeye dikkat çeker; Hindistan merkezli Güney Asya, Cava, Bali ve Malezya gibi Güney Doğu Asya bölgesi ve son olarak Çin ağırlıklı olarak Uzak Doğu Asya (1977, ss. 13-14). Benzer şekilde, Saim Sakaoğlu da gölge oyununun Asya’da, özellikle de “Hindistan, Güneydoğu Asya ülkeleri, Çin ve Japonya gibi ülkelerde” daha zengin olduğunu ve “Asya’dan Batı’ya göç ettiğini” belirtir (2011, ss. 18-24). Bunun yanında gölge oyunlarının Batı’dan geldiği yönünde görüşler de bulunmaktadır; ancak bu görüşler çok yaygın değildir.

Gölge oyununun Türkiye’ye nereden geldiği, nasıl ve ne zaman başladığı da aynı şekilde tartışmalıdır ve bununla ilgili olarak çeşitli görüşler bulunmaktadır. Birinci görüş Orta Asya’dan, özellikle de İran’dan geldiği yönündeyken ikinci görüş Hindistan’dan gelen Çingeneler yoluyla, üçüncü görüşse Batı’dan İtalyan Commedia dell’arte ve eski Yunan Mimos’larından veya İspanya ve Portekiz’den gelen Yahudiler yoluyla olduğunu ileri sürer (And, 1977, ss. 240-243). Bunun dışında Karagöz ve Hacivat’ın Anadolu’da yaşamış kişiler olduğu yönünde görüşler de bulunmaktadır. Örneğin, Evliya Çelebi’ye göre Karagöz ve Hacivat Anadolu Selçukluları döneminde yaşamış gerçek iki karakterdir ve onların birbirleriyle tartışmaları zamanla perdeye yansıtılmıştır (Kudret 1992, s. 11). Bunun yanı sıra, Karagöz ve Hacivat’ın gerçek kişiler olduğuna dair çok çeşitli rivayetler bulunmaktadır; ancak bu rivayetlerde yaptıkları iş, yaşadıkları şehir ve dönem değişmektedir. Orhan Bey’in Bursa’da yaptırdığı bir camide çalışan iki kişi ya da Yıldırım Beyazıt’ın yaptırdığı camide iki inşaat işçisi veya yine aynı dönemde iki dükkân sahibi

¹ Doç. Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, fisilcihan@trakya.edu.tr, ORCID: [0000-0001-6020-2227](https://orcid.org/0000-0001-6020-2227).

olarak bu karakterler hakkındaki söylentiler şekil değiştirir (Sakaoğlu, 2011, s. 41-42). Ancak yine de hikâyeler birbirine benzemektedir. İki nüktedan kişi birbiriyle atışmakta ve çevresindekiler onların diyaloglarını dinlemekten haz duymaktadırlar. Görüldüğü üzere gölge oyununun hem ortaya çıkışı hem de Türkiye’ye gelişi bakımından bir netlik söz konusu değildir.

Karagöz ile Hacivat oyunlarının, toplumsal yapıyı temsil eden karakterler ve güldürü yoluyla toplumsal dengeyi koruyan ve toplumdaki gerginlikleri azaltan bir işlevi vardı (Işınsoy, 2016, s. 74). Bu gölge oyunları basit güldürü ve hicvi bir araya getirirken zamanının toplumsal özelliklerini de perdeye yansıtmıştır. Bu anlamda karakterler kılık kıyafet, meslek, konuşma tarzı, yaşam biçimi gibi özellikleriyle “Osmanlı halkının, ‘gölgeleri’ydi” (Daştan, 2011, s. 155). Türk gölge oyunu Osmanlı’da on yedinci yüzyılda en bilinen şeklini almış ve “[r] amazan ayında kahvehanelerde, evlenme, doğum, sünnet düğünü, fetih şenlikleri vs. dolayısıyla saray, konak ve evlerde yapılan şenlikler” gibi Osmanlı eğlence ortamlarının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. (Daştan, 2011, s. 147). Türkiye Cumhuriyeti kurulunca da Karagöz oyunları popülerliğini hemen yitirmemiştir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında bu oyunlar bahçeler ve parklar gibi açık alanlarda ve tiyatro, lokanta gibi kapalı eğlence mekanlarında sık sık sergilenir ve genellikle hedef kitle yetişkinlerdir. Ancak, özellikle 1980 askeri darbesiyle birlikte eleştiri ortamı çok azaldığı için Karagöz oyunları tümüyle çocuklara dönük bir eğlence aracına dönüşmüştür (Topal ve Koçak, 2019, s. 119).

Türk gölge oyunları sonradan baş karakter olan Karagöz ile özdeşleşip Karagöz oyunları olarak da anılmaya başlamıştır (Mutlu, s. 53). Geleneksel olarak Türk tiyatrosunda kuklaları oynatan hayalîler tarafından doğaçlama yapılmış; ancak zamanla Karagöz oyunlarının bazıları yazılı hale getirilmiştir (Kılıç, 2018, s. 3). En bilinen Karagöz oyunlarının başında “Ters Evlenme”, “Kanlı Nigâr”, “Yalova Sefası”, “Bursalı Leylâ” ve “Büyük Evlenme” gelir. Bu oyunlarda tek boyutlu, düz tipler karakter olarak kullanılır. Ana karakterler Karagöz ve Hacivat’ken onların dışında oldukça fazla sayıda yan karakter bulunur. Bunlar genel olarak Kastamonulu, Karadenizli gibi Anadolu tipler, Çelebi, Beberuhi gibi İstanbullular, Arap, Arnavut gibi Türk olmayan ama Müslüman olan karakterler, Ermeni, Rum, Yahudi gibi farklı dinlere mensup tipler, kadınları temsil eden zenneler, Tuzsuz Deli Bekir, Sarhoş gibi kabadayılar, cinler gibi doğüstü varlıklar, sağır, kambur, kötürüm gibi engelli karakterler ve cambaz ya da köçek gibi eğlendirici tiplerden oluşur. Türker Erol’un da belirttiği üzere Karagöz oyunları Rum, Arap, Çerkez, Kayserili,

Laz, Yahudi, Kürt gibi karakterleri sayesinde, bünyesinde barındırdığı milletler anlamında Osmanlı İmparatorluğu'nun çok kültürlü yapısının bir yansımasıdır (2021, s. 30). Ne var ki, Aykaç'ın da belirttiği üzere, Arap, Laz, Ermeni, Rum gibi Karagöz oyunlarındaki birçok tiplere modern izleyiciye etnik ve ırkçı görünebilir (2016, s. 616). Bunun nedeni bu karakterlerin çoğunlukla mensubu oldukları topluluğa ait basma kalıp yargıları temsil etmeleridir. Göç eyleminin oldukça yoğunlaştığı çok kültürlü günümüz küresel dünyasında farklı halklarla ilgili basma kalıp yargılar kırıncı ve saldırgan olarak değerlendirildiği için modern izleyicinin bu konuya karşı tutumunun Osmanlı dönemi izleyicisinden farklı olabileceği gerçeği oldukça anlaşılabilir bir durumdur.

Karagöz oyunlarının yapısına bakacak olursak bu oyunların dört ana bölüme ayrıldığını görürüz: Bunlar sırasıyla giriş (mukaddime), diyalog (muhavere), oyun (fasıl) ve bitiş (hitam) olarak adlandırılır. Mukaddime kısmında perdeye bir göstermelik konur ve o kaldırıldıktan sonra bir semai ve perde gazeli okunur. Muhavere kısmı Karagöz ve Hacivat'ın yanlış anlamalı dil oyunları ile bezeli diyalogundan oluşur. Bu kısım çoğunlukla bu iki ana karakterin arasında geçse de kimi zaman başka karakterler de diyaloga dahil olabilir. Fasil kısmında ana tema işlenir ve çok kısa tutulan hitam kısmındaysa Hacivat ya da Karagöz'ün kalıp olarak söylediği “yıktın perdeyi eyledin vîrân”, “her ne kadar sürç-i lisan eyledikse affola” gibi kalıplaşmış sözlerle oyun bitirilir.

Cevdet Kudret, ana kahraman Karagöz'ü “[o]kumamış bir halk adamı” olarak betimler (1992, ss. 26-27). “Karagöz karakteri [...] kaba konuşması, yanlış anlamaları, doğruluğu, dürüstlüğü” ile bilinir (Erol, 2021, s. 51). Karagöz'ün kullandığı dil seviyeli ve düzgün bir Türkçe değildir. Ana karakter bolca küfür eder, argo kullanır ve sürekli telaffuz hatası yapar. Hatta Hacivat'ın kullandığı dili konuşmaya çalışır; fakat çoğunlukla eğitimsizliğinden dolayı bunu beceremez (Coşar ve Usta, 2009, s. 19).

Aykaç da benzer şekilde, Karagöz'ün sıradan halkı temsil eden bir karakter olduğunu belirtir ve onun sınıf atlamak ve toplumda daha iyi bir konuma gelmek gibi hırslarının olduğunu ileri sürer (2016, s. 615). Dolayısıyla, Karagöz'ün yönetici sınıfları kontrol edebilmek, itibar kazanmak gibi güçle ilgili tutkuları vardır ve seyirci kendini Karagöz ile özdeşleştirir. Böylelikle bu gölge oyunu “alt sınıftan Türklerin otoriteye, Osmanlı Devleti ve din adamlarına karşı, ‘İşte bu biziz!’ dediği etkili bir ortam oluşturmuştur” (a.g.e.). Karagöz'ün, kurnazlığı, her şeyle dalga geçebilmesi, tutkuları ve otoriteye baş kaldırması

onu bir anti kahraman yapar (Davis, 1999, s. 41). Karagöz karakteri özellikle kural tanımazlığıyla dikkat çekmektedir (Akkaya, 2021, s. 108). On dokuzuncu yüzyılda oldukça popüler olan Karagöz oyunlarını izlemiş olan Fransız şair Nerval, Karagöz'ün siyasi otoriteye baş kaldıran bir figür olduğunu, devletin koyduğu yasaklara uymayı bırak onlarla dalga geçtiğini ve halka verilen cezalara isyan eden halkçı bir karakter olduğunu vurgular:

Modern piyeslerde Karagöz hemen hemen daima bir muhaliftir. Emniyet makamlarının akşam karanlığından sonra kimse fenersiz sokağa çıkamaz şeklinde emir çıkardıkları devirde, Karagöz perdede, elinde sallayıp durduğu yanmayan bir fenerle görünür, hiç çekinmeden resmi makamlarla alay eder ve talimatnamede, fenerin içinde bir de mum bulunacağı yazılı değil der. Bunun üzerine bekçiler onu yakalar, fenerin içinde bir de mum bulundurulması gerektiğini bildirirler. O da öyle yapacağını söyleyerek bir mum alır, fenere koyar ama yakmaz. [...] Karagöz, açık sözlülükle kılıca, kelepçeye ve idam cezalarına meydan okur (Nerval, 2009, s. 60).

Alp ve Balcı da Nerval'e benzer şekilde Karagöz'ün halkın sesi olduğunu belirtir: “[Karagöz] tüm cezalara karşın tekrar aynı suçları işler. Bunu dili ile yapar. Siyasi otorite Karagöz'ün aslında bir hayal alemine bürünmüş, kalabalık ve coşkulu halkın gür sesi olduğunu ve ne kadar yasaklanırsa yasaklansın, başka bir yerden yeniden hortladığını bilmektedir” (2009, s. 29). Dolayısıyla, Karagöz komedi yoluyla devlet baskısına karşı çıktığında seyirci kendini Karagöz'ün yerine koyarak gösteri boyunca özgür hissetmiş ve dönemin siyasetleri de bu durumu kabul etmek durumunda kalmış gibi görünmektedir.

Karagöz'ün mizacı ve kişiliği nasılsa Hacivat'ınki de onunkinin tam tersidir. Sakaoğlu, Hacivat'ı iyimser, dargınları barıştıran ağırbaşlı, insanlara yol gösteren bir karakter olarak betimler. Hacivat medrese eğitimi almıştır, edebiyat ve musiki bilgisinin yanı sıra Farsça ve Arapça konuşur. Görgü kurallarından haberdardır ve güzel konuşmayı bilir. Karşısındakini dinler ve onun güvenini kazanır. Hacivat, Karagöz'ü eğitmek ister ve sıklıkla ona iş bulur; ancak Karagöz'den farklı olarak kurulu düzeni kabul eden biridir (Sakaoğlu, 2011, s. 181). Görüldüğü üzere Hacivat çoğunlukla karşımıza olumlu bir tasvirle çıkar ve ideal bir vatandaştır. Eğitiminin vermiş olduğu etik bir çizgisi vardır ve bu doğrultuda sorumluluk sahibi biridir. “Gölge oyununda iletişimi sürdüren kişi Hacivat; iletişimi sağlayıcı unsurlar ise yine Hacivat'ın kişiliğinden, tutum ve davranışlarından kaynaklanan durumlardır” (Avcı, 2020, s. 305).

Karagöz ile Hacivat Türkiye'ye damgasını vururken Punch ve Judy oyunları Birleşik Krallık'ı etkisi altına almıştır. Karagöz ve Hacivat'ın aksine bu oyunların kökeni tartışmalı sayılmaz. M. H. Abrams ve Geoffrey Galt Harpham, Punch ve Judy gösterilerinin on altıncı yüzyılda Commedia dell'arte olarak adlandırılan eski bir İtalyan komedi türünden doğduğunu belirtir (2015, s. 59). Commedia dell'arte Avrupa'daki seküler tiyatronun en eski örneği olarak kabul edildiği için önemlidir ve Shakespeare'den Molière'e Avrupa tiyatrosunu oldukça etkilemiştir (Jordan, 2010, s. 207). Bu tiyatrodaki aktörler belirli bir senaryo üzerinden çoğunlukla doğaçlama yaparlar ve Pantaloon (zengin ve yaşlı baba), Harlequin (akıllı ve entrikacı uşak) gibi standart tipler (stock characters) canlandırır. Soytarılıklarıyla dikkat çeken Punch (yumruk) karakteri de ilk olarak bu tiplerden biri olarak ortaya çıkmıştır. Turnelere çıkan ve Avrupa'yı dolaşan bu İtalyan aktörler sayesinde bu komedi türü o zamanın İngiltere'sinde oynanmaya başlar. Bu nedenle şu anda bilinen modern Punch ve Judy oyunları Commedia dell'arte'in soytarılık ve kaba güldürü kısımlarına vurgu yapar (Abrams ve Harpham, 2015, s. 60).

Hacivat ve Karagöz gölge oyunu örneğiyle Punch ve Judy kukla tiyatrosudur. Kukla tiyatrosu ve gölge oyunu ilk bakışta birbirlerine benzese de teknik olarak birbirlerinden farklıdır. Kukla tiyatrosu üç, gölge oyunuysa kuklaların perdeye yansıyan gölgeleri sebebiyle iki boyutludur (Erol, 2021, s. 19). Sabri Esat Siyavuşgil de gölge oyunlarının kökeninin doğu kültürleri olduğunun altını çizerek iki oyun türü arasındaki ayrıma dikkat çeker (1941, s. 22). Ne var ki, Punch ve Judy'yi Karagöz ve Hacivat ile ilişkilendirenler olmuştur. Örneğin, Sarg, İtalyan Punchinello'sunun tüm Orta Çağ Avrupa'sını dolaştığını, İngiltere'de Punch ismini alırken Türkiye'de Karagöz adını aldığını ileri sürer (Collier, 2006, s. xiv). Benzer bir şekilde, Martinovich de bu oyunların kardeş ya da kuzen olduklarını iddia eder (1933, s. 31). Dolayısıyla, bu konuda kesin bir yargıya varamasak da Punch ve Judy kukla oyunlarının Karagöz ve Hacivat gölge oyunlarının bir benzeri olduğunu söyleyebiliriz.

Punch ve Judy Birleşik Krallık'ta geleneksel olarak daha çok deniz kenarlarındaki yerleşim yerleriyle özdeşleştirilen; fakat şenlik ve panayır yerleri, cadde ve parklar gibi umuma açık yerlerde de oynatılan el kuklası oyunlarıdır (Reeve, 2014, s. 17). Punch ve Judy gösterilerinde profesör denilen kukla oyuncuları ağızlarında swatchel isimli bir alet taşır ve oldukça kendine özgü bir sesi olan Punch'ı bu aletle seslendirirler (Öztekin, 2017, s. 118). Ortaya çıktığı yüzyıllarda hedef kitlesi yetişkinler olsa da aynı Karagöz ve Hacivat'ta

olduğu gibi, günümüzde seyirci kitlesini büyük oranda küçük yaştaki çocuklar oluşturmaktadır. Ancak, Punch ve Judy oyunları Karagöz oyunlarına benzer şekilde popülerliğini oldukça yitirmiştir. Bunun temel sebeplerinden biri modern zamanlarda medya araçlarının yaygınlaşması ve eğlence seçeneklerinin çok çeşitli hale gelmesiyken diğeri de bu oyunların çok yoğun bir şekilde şiddet içermesidir. Bu nedenle bu oyunun oynatıcıları şiddet dili içermeyen daha yumuşak anlatımlar tercih etmektedirler. Oyunlar genelde doğaçlama olarak oynanmaktadır; fakat “The Tragical Comedy, or Comical Tragedy of Punch and Judy” (1828) gibi bazı metne geçmiş oyunlar da bulunmaktadır.

Punch ve Judy oyunlarının yapısı diğer sahne oyunları gibi perdelerden ve perdelerin içindeki sahnelerden oluşur. Baş karakter Punch önce komik sesler çıkartır ve başıyla seyircileri birkaç kez selamlar. Sonrasında ana girişte (prologue) seyircilere hâl hatır sorar ve seyircilerin birazdan kendisinin bir oyununu izleyeceğini belirterek bir nevi oyunda gerçekleşeceklerin sadece kurgu olduğunun altını çizer. Karagöz oyunlarında bulunan semai, gazel gibi şiirler bu tiyatroda olmasa da bu şiirleri anımsatacak şekilde Punch sıklıkla kafiyeli şarkılar söyler. Bu şarkılar Punch’ın duygu ve düşüncelerini ifade eden ana metne yardımcı unsurlar olmaları sebebiyle önemlidir.

Oyunun kişilerine bakacak olursak birçok kötü karakter gibi klişe bir şekilde kanca bir burun ve kamburla betimlenen Punch Birleşik Krallık’taki kuklaların en popüleridir. Punch ve Judy gösterilerinin baş figürü bu karakter oldukça merhametsizdir ve otoriteyle anlaşmazlığa düşmesiyle ünlüdür. Dolayısıyla, Punch, Karagöz gibi bir anti kahramandır ve özellikle otoriteyle sorun yaşama ve kural tanımama bakımından Karagöz’e koşut bir karakterdir; ancak Karagöz belirli kusurları olsa da kötü karakterli bir adam değildir. Punch ise her ne kadar Karagöz gibi halktan biri olsa da hikâyedeki kötü adamdır (*villain*).

Punch’ın eşi Judy ise sahnede ilk görüldüğü andan itibaren itici bir karakterdir ve elinde oklavayla ya da süpürgeyle betimlenir. “Judy, süpürgesini fiziksel ceza vermeye hazır bir araç olarak kullanan vicdan azabı duymadan Punch’a vurarak onun üzerinde güç kullanan dırdırcı ve despot biri olarak tanıtılır” (Cirella-Urrutia, 2001, s. 7). Judy kocasına ters davranır ve her fırsatta ona vurur. Böylece oyunun başında izleyici Punch’a sempati duyar; fakat bu durum Punch’ın acımasız karakteri sebebiyle kısa sürer. Oyunda Judy haricinde köpek, timsah gibi hayvan karakterler, ejderha ve şeytan gibi doğaüstü varlıklar, Scaramouch, doktor ve farklı rütbelerden polis memurları gibi insan karakterler bulunur. Dünyevi otoriteyi temsil eden ve Punch’ı cezalandırmak isteyen polisler de spiritüel alanı temsil eden şeytan gibi karakterler de Punch tarafından öldürülürler.

2. TEMEL ÇATIŞMA UNSURLARI

Karagöz oyunlarındaki temel çatışma, Karagöz ve Hacivat'ın dil kullanımı üzerinden şekillenen bir sınıf çatışmasıdır:

Dil, Karagöz oyunlarının en önemli gösterge düzlemini oluşturur. Karagöz'de tek bir dilden söz etmek olası değildir. Çünkü, dil tiplerine göre değişir. Hacivat İstanbul şivesi ile çok güzel konuşurken, Karagöz ise halk ağzı ile argolu bir dili tercih eder. Diğer tipler ise etnik grup özelliklerine uygun konuşurlar. [...] Karagöz'ün diğer dizgelerinde olduğu gibi dil dizgesinde de karşıtlıklar önem kazanır. Özellikle baş oyuncular olan Karagöz ve Hacivat tiplerindeki dil karşıtlıkları hem üslup hem de biçim olarak çok barizdir (Alp ve Balci, 2009, ss. 28-29).

Bilindiği üzere, saray (yönetici) ve halk (yönetilen) ayrımı Osmanlı sanat ve edebiyatında oldukça belirgin bir ayrımdır. Divan edebiyatı, Klasik Osmanlı musikisi, Halk edebiyatı ve Halk müziği gibi ayrımlar oldukça keskindir. Saray Osmanlıca kullanırken halk büyük oranda Türkçe konuşur. Dolayısıyla halk, saray dilini anlayamaz ve arada eğitim seviyesi farklılığı vardır. Karagöz oyunlarındaki güldürü de temel olarak bu çatışmadan faydalanır. Hacivat yönetici sınıfı temsil eder ve saray dili ile konuşur. Halkı temsil eden Karagöz ise Hacivat'ı çoğu zaman anlayamaz ve onun dediklerini kendince yorumlar. Böylece komedinin merkezinde olan yanlış anlama olgusu bir çeşit soytarı olan Karagöz ile gerçekleşir. Hacivat Karagöz'ü eğitmeye çalışır, ona nasihatler verir ve ilişkideki baskın ve güçlü karakterdir. Diğer bir deyişle, bu hiyerarşik ilişkide Hacivat üst konumdadır.

“Kanlı Nigâr” isimli oyunda Kanlı Nigâr ve diğer kadınlar Hacivat'ı dövüp kıyafetlerini atarlar. Hacivat can havliyle: “Aman bilâder, fekk-i esfelim çarpıldı!” deyince Karagöz “Fenerde işkembeci dükkânı mı açıldı?” diye bir cevap verir (Sakaoğlu, 2011, s. 274). “Karagöz'ün Ağalığı” adlı oyunda Hacivat: “Diyar-ı İran'dan bir zat gelmiş” diyerek zengin birinin Karagöz ve Hacivat'ı görüp onlara hediyeler vermek istediğini arkadaşına müjdelemek isteyince Karagöz: “Diyarı ayrandan kızartma mı gelmiş?” diye duyduğunu anlayamamaktan kaynaklı anlamsız bir soru sorar (Ekinci, 2018, s. 56). Bu diyaloglar genellikle Hacivat'ın Karagöz'e durumu ayrıntısıyla açıklamasıyla devam eder. Bu anlaşmazlıklar sadece Karagöz ile Hacivat diyaloglarında gerçekleşmez. Adından da belli olduğu üzere, İstanbul ağzıyla konuşan,

eğitimli ve kibar bir kişiyi temsil eden Çelebi ile konuşmalarında da Karagöz aynı sorunu yaşar. Örneğin; Çelebi, sevgilisi Kanlı Nigâr'ın gönlünü almak için Karagöz'ü aracı olarak kullanınca yine yanlış anlamalardan kaynaklı olarak olaylar düğümlenir. Çelebi “Kâşif Bey ile Bahariye'ye gittik” deyince Karagöz onu Kanlı Nigâr'a “Keşkek yemek için Bahri Beye gittik” diyor olarak aktarır (Sakaoğlu, 2011, s. 265).

Bu ilişki dinamiği ancak Karagöz, Sarhoş veya Beberuhi gibi karakterlerle konuştuğunda tersine döner. Karagöz, Sarhoş'a “beyefendinin halası” deyince Sarhoş ona “Beylerbeyi'nin halası mı” diye sorar (Sakaoğlu, 2011, s. 280). Yine aynı şekilde, Karagöz “o rakı hülâsası” diye belirtince Beberuhi bu cümleyi “ördek murabbası” olarak yorumlar (Sakaoğlu, 2011, s. 281). Dolayısıyla, bu sefer Karagöz konuştuğunda anlamayan taraf “kusurlu” kategorisinde yer alan tiplerdir. O halde Hacivat ve Çelebi gibi karakterler daha üst sınıftan Karagöz onların altında halk insanıdır ve diyaloglarda söyleneni doğru anlamayan taraf aynı zamanda sosyal hiyerarşide diğerine göre alt konumdadır.

Karagöz oyunlarından farklı olarak Punch ve Judy gösterilerinin odağında sınıfsal farklılıklar bulunmaz. Her iki karakter de işçi sınıfına mensuptur ve halktan kişilerdir. Oyunlardaki polis, uşak ve cellat gibi diğer karakterler de sosyal yapının alt-orta tabakalarındandır. Karagöz oyunlarının tersine yönetici sınıflardan soylu veya zenginler bu oyunun karakterleri arasında yoktur. Dolayısıyla, bu sınıfsal durum dile de doğrudan yansır. Karakterler Hacivat ya da Çelebi gibi ağdalı uzun cümleler kurmaz; kısa, anlaşılır cümlelerle kendilerini ifade ederler. Tercih edilen sözcükler de temel İngilizce seviyesindedir ve Osmanlıcadaki gibi ileri seviye, sofistike sözcükler oyunlarda genellikle kullanılmamaktadır. Böylelikle karakterler arasında dilsel bir iletişimsizlik durumu söz konusu değildir. Sonuç olarak temel çatışma kaynağı sınıfsal değildir.

Karagöz ve Hacivat oyunları aynı toplumsal konumda olmayan iki erkek arkadaş üzerinden gelişirken Punch ve Judy'nin adlarından da belli olacağı üzere, bu ikilideki farklılık biyolojik ve toplumsal cinsiyet unsurlarıdır. Ana hikâye her zaman aynı şekildedir: Karı koca olan karakterlerin küçük bir bebeği vardır. Judy bakması için bebeklerini Punch'a emanet eder, Punch bebeği düşürür ve bebek ölür. Burada geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri işlemektedir. Ortak çocuklarının bakımı temelde anne Judy'dedir; ancak bu rolü kısa bir süreliğine olsa bile eşine bırakamaz. Aslında Punch bebeğe bakmaya

karşı çıkmaz ve iyi niyetlidir; fakat onun ağlamalarına tahammül edemez ve ağlayan bebeği susturamaz. Dolayısıyla beceriksiz bir eştir ve verilen işi hakkıyla yapamaz. Punch sorumsuz, duyarsız baba rolündeyken Judy bebeğine düşkün bir annedir ve bebek bakımı babanın eline bırakıldığı anda bu bebeğin sonu olur. Dolayısıyla, Judy durumu fark edince aralarındaki gerilim doruk noktasına çıkar. Ne var ki, Punch ve Judy arasındaki ilişki bu olayın öncesinde de gerilimlidir. Oyunun başlarında Punch, Judy’ye sevgi sözcükleriyle hitap ederken ondan benzer karşılıklar alamaz:

Punch: [...] Judy! Judy, my dear! Judy! can’t you answer my dear?

Judy: [Within] Well! what do you want Mr. Punch?

Punch: Come up stairs: I want you.

Judy: Then want must be your master. I’m busy.

Punch: [...] Judy my dear [Calling.] Judy, my love! pretty Judy! come up stairs (Collier, 2006, s. 102).

[Punch: [...] Judy! Judy, sevgilim! Judy! Cevap verir misin, sevgilim?

Judy: [İçeriden] Ne istiyorsun Punch Bey?

Punch: Yukarı gel, seni istiyorum.

Judy: O zaman istemek senin efendin olmalı. Meşgulüm.

Punch: [...] Judy, canım [Çağırır.] Judy, aşkım! Güzel Judy! Yukarı gel.]]²

Görüldüğü üzere Punch ve Judy’nin ilişkisi başından beri sorunludur. Judy, Punch’ın “sevgilim”, “aşkım” gibi sevgi sözcüklerine sevgi diliyle karşılık vermez ve yukarı çıkma çağrısını yoğun olduğunu belirterek reddeder. Ne var ki, küçük bebeklerinin sorumluluğunun onun üzerinde olduğu düşünüldüğünde Judy’nin meşgul ve sinirli olması anlaşılabilir. İki karakter arasında sağlıklı bir ilişki yoktur:

² Aksi belirtilmedikçe tüm çeviriler yazara aittir.

Judy: I heard you make the pretty darling cry.

Punch: I dropped it out at the window.

Judy: Oh, you cruel horrid wretch, to drop the pretty baby out at the window. Oh! [Cries and wipes her eyes with the corner of her white apron.] You barbarous man. Oh!

Punch: You shall have one other soon, Judy, my dear. More where that come from. [...]

Punch: There she goes. What a piece of work about nothing! Dances about and sings, [...] (Collier, 2006, ss. 107-108).

[Judy: Tatlı aşkımı ağlattığını duydum.

Punch: Onu pencerenin önüne düşürdüm.

Judy: Ah, seni zalim, iğrenç zavallı, güzel bebeği pencereden düşürdün. Ah! [Ağlıyor ve beyaz önlüğünün köşesiyle gözlerini siliyor.] Seni barbar adam. Ah!

Punch: Yakında bir tane daha olacak Judy, canım. Geldiği yerde daha fazlası var. [...]

Punch: İşte gidiyor. Ne kadar da boş bir iş! Dans ediyor ve şarkı söylüyor, [...]].

Judy'nin Punch için kullanmadığı "tatlı", "aşkım" gibi sevgi sözcüklerini bebeği için kullandığını görüyoruz. Her ne kadar başta Judy'nin davranışları seyirci için rahatsız edici olsa da oyun ilerledikçe Judy'nin sevgisiz tavrı ve hakaretleri anlam kazanır; çünkü Punch bebeğinin ölümüne üzülmeyen ve davranışından pişmanlık duymaz. Üstüne üstlük eşinin üzüntüsüne anlam veremez ve onu neşeli bir şekilde yatıştırmaya çalışır. Dolayısıyla, Punch ve Judy komedisindeki temel çatışma unsurunun toplumsal cinsiyetler üzerinden kurulmuş olduğu söylenebilir.

3. ŞİDDET UNSURLARI

Karagöz gölge oyunlarında farklılıklardan doğan çatışmaların sonucunda dayak, bir güldürü ögesi olarak kullanılır. Bu gösterilerde çoğu zaman dayak atan taraf Karagöz'dür. Örneğin; "Yalova Sefası"nda Hacivat, Karagöz'ü sevgiyle selamladığında Karagöz: "Hay benim camcı azizim, şekerci Cemil'im hoppala! (Tokat atar)" diyerek Hacivat'ı sebepsiz yere tokatlar (Ekinci, 2018, s. 22). Bunun gibi örnekler sayısızdır ve her oyunda görülür. Ancak Hacivat'ın da Karagöz'e vurduğu durumlar oluşmaktadır. Örneğin, "Karagöz'ün Ağalığı" oyununda akıl vermeyi çok seven Hacivat her nasihatte Karagöz'e bir tokat atar: "Ben senin ensene bir tokat atacağım, nasihatleri birer birer söyleyeceğim" der (Ekinci, 2018, s. 50). Görüldüğü üzere ana karakterler genelde birbirlerine tokat atarlar; fakat boğuştukları da olur. Birbirlerinin sakallarını yolar, burunlarını kırar ve boğazlarını sıkırlar.

Karagöz oyunlarında şiddet sadece ana kahramanlarla sınırlı değildir. Yan karakterler de birbirlerine veya ana karakterlere şiddet uygulayabilir. Örneğin, Kanlı Nigâr: "Madem ki bu oğlan ikimizin de canını yaktı, biz de bunlardan intikamımızı alalım: Götürelim bir temiz dayak atalım, soyup sovana çevirelim, kapı dışarı atalım, olmaz mı?" diye belirtir (Sakaoğlu, 2011, s. 268). Bu diyalogda konuştuğu kişi zennelerden Salkım İnci'dir ve her iki kadın karakter de Çelebi tarafından kandırılmıştır. Bu nedenle kadın dayanışmasıyla karşılına çıkan Sarhoş, Beberuhi, Arap gibi tüm erkek karakterleri döver, kıyafetlerini çıkarır ve sokağa atarlar. Görüldüğü üzere, Karagöz oyunlarında birinci güldürü unsuru yanlış anlamalar ve dil oyunlarıyken ikinci unsur şiddettir.

Punch and Judy gösterilerindeyse şiddet oyunun her yerine çok yoğun bir şekilde sirayet etmiştir. Zaten Punch'ın yumruk anlamındaki ismi de oyundaki şiddete dair bir ipucudur. Şiddet daha ilk sahnede kendini gösterir. Karagöz oyunlarındaki tokat atma yerine bu gösterilerde temel şiddet unsuru olarak sopa kullanılır. Gerçekten de ana ya da yan fark etmeksizin tüm karakterlerin sopa kullanarak birbirlerini cezalandırdıklarını görürüz. Örneğin, Judy bebeğini düşürdüğü için Punch'tan intikam almak ister:

Judy: I'll make you pay for this, depend on it [...]

Re enter Judy, with a stick. She comes in behind, and hits Punch a sounding blow on the back of the head. Before he is aware. [...]

Judy: What! you'll drop my poor baby out at window again, will you?
[Hitting him continually on the head.] (Collier, 2006, ss. 108-109).

Judy: Bunu sana ödeteceğim, buna emin olabilirsin [...]

Elinde bir sopayla Judy tekrar girer. Arkadan gelir ve Punch'ı başının arkasına güçlü bir darbe vurur. Punch farkına varmadan önce. [...]

Judy: Ne! Zavallı bebeğimi yine pencereden atacaksın, değil mi?
[Durmadan Punch'ın kafasına vurur].

Judy bebeğini öldürdüğü için Punch'ı cezalandırmaya karar verir, Punch'a kendini fark ettirmeden sopayla onu dövmeye başlar. Punch sonunda Judy'nin elinden sopayı alır ve ona öldürene kadar vurur. Aynı örüntü Punch'ın karşılaştığı yan karakterle defalarca tekrarlanır. Scaramouch, polis memuru, şeytan gibi yan karakterler ona sopayla saldırır; ancak o sopayla da Punch tarafından öldürülürler. Her öldürme eyleminden sonra Punch gülerek şarkı söyler. Dolayısıyla oyunun ana komedi unsuru düşme ve vurmadır.

Karagöz'ü anımsatan bir şekilde "Punch; Judy, polis memuru, doktor ve hatta cellat şeklindeki statükoya ısrarla meydan okur" (Reeve, 2014, s. 17). Ana kahraman toplum kurallarına uymaz ve son sahnelerde şeytanı bile yenerek hiçbir ceza almamayı başarır. Öztekin'in de belirttiği gibi oyun bir nevi "Punch'ın işlediği tüm suçlara ve ahlaksızlıklara rağmen nasıl da galip geldiğini sergileyen bir alegori"dir (2017, s. 119). Dolayısıyla, bu kukla gösterisinin anarşik bir yapısı olduğunu, düzen karşıtlığını kutladığını ve insanın içindeki ilkel dürtüleri olduğu gibi kabul ettiğini söyleyebiliriz. Büyük bir ihtimalle izleyici kendini Punch'ın yerine koyarak ilkel benliğini fark etmekte, aynı zamanda toplum ve devlet baskısından uzaklaşarak özgürleşmiş hissetmektedir.

4. SONUÇ

Gölge ve kukla oyunlarında kuklalar sahnede oynatılmakta ve standart tiplmelerle hedef kitlesi son yüzyılda çocuklar olan; fakat önceki yüzyıllarda yetişkinlere de hitap eden eğlence amaçlı bir güldürü oluşturulmaktadır. Bu bağlamda Türkiye’de Osmanlı’dan günümüze kadar gelen gölge oyunu Karagöz geleneği, Birleşik Krallık’taysa on altıncı yüzyıldaki Commedia dell’arte ile doğan Punch ve Judy kukla tiyatrosu başı çekmiştir. Her iki oyun tipi de amaçları, karakterleri, güldürü öğeleri ve kendi toplumsal yapılarını yansıtmaları ile oldukça birbirine benzemektedir. Hem Karagöz hem de Punch anti kahramanlardır. Her ikisi de aynı zamanda içinde bulundukları toplumun bireyleri olan izleyicilerin uyması gereken yasa ve kuralları askıya aldığı için de sevilmektedir. Her iki karakter de otoriteye uymadıkları ve cezalara karşı umursamaz bir tavır sergiledikleri için, izleyicinin üzerindeki toplum kurallarına uyma baskısını bir süreliğine ortadan kaldırır.

Bu güldürülerde dikkat çeken ana unsurlar çatışma ve şiddettir. Komedinin çatışmadan beslenmesi olağandır; ancak her iki oyunda çatışma kaynakları farklıdır. Karagöz ve Hacivat oyunlarındaki ana çatışma kaynağı sınıfsaldır ve bu oyunlar, sınıf farklılığının dile yansıması ve iletişimsizlik üzerinden şekillenen bir komedi sunarlar. Punch ve Judy oyunlarındaki temel çatışma ögesi ise toplumsal cinsiyet temellidir. Geleneksel toplumlar kadından beklenen bebek bakımının erkeğe geçmesiyle her şey tepe taklak olur. Punch yani baba, bebeği susturmayı başaramadığı ve bebekle bir duygusal bağ kuramadığı için olaylar düğümlenir. Karagöz ile Hacivat oyunlarında dilsel farklılık güldürünün temel unsurudur; ancak Judy ve Punch oyunlarında dilsel farklılık ya da toplumsal cinsiyet farklılığı komedinin doğrudan sebebi değildir. Punch ve Judy’deki güldürü doğrudan Punch’ın vurdumduymazlığından ve şiddetten kaynaklanır. Karakterlerin birbirlerini sopayla dövmesi güldürünün ana sebebidir. Karagöz ile Hacivat’ta da dilsel iletişimsizliğin yanı sıra şiddet bir güldürü ögesidir. Özellikle Karagöz Hacivat’a sık sık tokat atar; hatta bunların dışında Hacivat ve yan karakterler de birbirlerine şiddet uygularlar. Ne var ki, çatışmanın somut göstergelerinden biri olan şiddetin her iki oyundaki derecesi farklıdır. Karagöz ile Hacivat’taki şiddet unsuru Punch ve Judy’ye göre çok daha azdır. Karagöz ile Hacivat oyunlarındaki şiddetin içinde ölüm yoktur. Karakterler hiçbir zaman birbirlerinin katili olmazlar. Halbuki Punch ve Judy oyunlarında, Punch herkesi öldürür ve oldukça trajik olan bir konu Punch’ın umursamazlığı sebebiyle komediye dönüşür. Özellikle Punch ve Judy içerdiği yoğun şiddet

unsurları nedeniyle eleştirilmekte; ancak eskisi kadar popüler olmasa da hâlâ Birleşik Krallık'ta oynanmaya devam etmektedir. Günümüzdeki gösterilerde şiddetin dozu azaltılmıştır ve bu kukla gösterileri içinde bulunduğumuz çağın etik anlayışına daha uygun bir şekilde icra edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akkaya, S. (2021). Nöro-kültürel tip davranış kalıbı: Hacivat ve Karagöz örneği. *Milli Folklor* Cilt: 17, Sayı: 131, 97-112.
- Alp, K.Ö. ve Balcı, Ş. (2009). Karagözde biçim ve anlam kurgusu. *E-Journal of New World Sciences Academy*. Cilt: 4, Sayı: 3, 23-32.
- And, M. (1977). *Dünyada ve bizde gölge oyunu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Avcı, Y.Y. (2020). İletişimsizliğin gülen yüzleri: Karagöz ile Hacivat. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (8): 295-307.
- Aykaç, O. (2016). Karagöz ve Hacivat: Başkaldırı ve itaatin yansımaları. *SEFAD*, (36): 611-618.
- Cirella-Urrutia, A. (2001). Emergence of an Anti-theatre for the youth in the United States: The case of *Punch and Judy* by Aurand Harris. *Journal of American Studies of Turkey*,13: 3-11.
- Collier, J. P. (2006). *Punch and Judy: A short history with the original dialogue*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Coşar, A. ve M., Usta, Ç. (2009). Geleneksel Türk gölge oyununda ana tipler ve dil yergisi. *Bilig*, Sayı 51: 13-32.
- Daştan, N. (2011). “Bahçe” adlı Karagöz oyununda son dönem Osmanlı hayatından yansımalar. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* [TAED] 46, 145-156.
- Davis, J. R. (1999). Sex, violence, and hand puppets: History and structure of Punch and Judy performance tradition. (Yüksek lisan tezi, University of Northern Iowa). Erişim Adresi: <https://scholarworks.uni.edu/etd/1487/>
- Ekinci, B. (2018). *Hacivat ile Karagöz*. Ankara: Elit Kitap.
- Erol, T. (2021). *Karagöz ve halkevlerinde Karagöz folkloru*. Ankara: Gece Kitaplığı.

- Ersan, I. (2016). Karagöz perdesinde Osmanlı tasviri. *Sanat Dergisi* (26), 73-90.
- Jordan, P. (2010). In search of Pantalone and the origins of the commedia dell'Arte. *Revue Internationale de Philosophie*, 64(252 (2)), 207-232. <http://www.jstor.org/stable/23961163>
- Kılıç, Ç. (2018). Karagöz oyunlarında tasavvuf izleri. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, ISSN: 2587-2621, Cilt: 2, Sayı: 2.
- Kudret, C. (1992). *Karagöz*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Martinovich, N. (1933). *The Turkish theatre*. NY: Theatre Arts Inc.
- Mutlu, M. (1995). Karagöz. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12(12), 53-63. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000197
- Öztekin, K. (2017). Sanatsal üretimde ve görsel anlatıda biçim ve içerik ortaklığı üzerine bir örnek: Dave McKean/Nail Gaiman'ın Mr. Punch-Komik bir trajedi ve trajik bir komedi adlı grafik romana bakış. *Egemia*, 1: 109-125.
- Reeve, M. J. (2014). Contemporary Punch and Judy in performance: an ethnography of traditional British glove puppet theatre. (Doktora tezi, Royal Holloway College University of London).
- Sakaoğlu, S. (2011). *Türk gölge oyunu: Karagöz*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tarlakazan, B. E. (2018). Türk gölge oyunu "Karagöz"de doğaüstü tasvir ve semboller. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(6) 915-923.
- Topal, U. ve Koçak, A. (2019). İstanbul sözlü ortamlarında Karagöz oyunu. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 2, 104-122.

FİLOLOJİDE İLERİ ARAŞTIRMALAR

yaz
yayınları

YAZ Yayınları

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3

İscehisar / AFYONKARAHİSAR

Tel : (0 531) 880 92 99

yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com