



T.C.
Kültür ve Turizm Bakanlığı
Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü

9 MİLLETLERARASI
TÜRK HALK
KÜLTÜRÜ KONGRESİ

MÜZİK OYUN VE EĞLENCE

SOMUT OLMAYAN
KÜLTÜREL MİRASIN
KORUNMASI ÇALIŞMALARI

KARAGÖZ MÜZİĞİNİN ANONİMLEŞME SÜRECİ

Yücel ÖZDEMİR

İlksel Düşünce Yapısında Kukla; Oyun, Taklit, Ritüel, Eğlence

Mitoloji, İnsanlık tarihi ile eş zamanlı ortaya çıkan, değişik coğrafyalarda yaşayan insan topluluklarının geçirdiği kültürel evrim ile şekillenen, gelişen ve farklı kültürel ortamlarında ekotipleşen bir konudur. “İlkelerin düşünüş, duyuş ve davranışlarının çoğu zaman bizimkinden farklı oluşu, onların inanç dünyalarını biçimlendirmektedir. İlkel insan doğa karşısındaki savaşında, teknik yetersizliğini ve çaresizliğini din, büyü ve dinin buyruğundaki sanatla gidermek istemiş; evrenin oluşum sırlarını da bir çeşit «bilim öncesi bilim» olan efsane ile açıklamaya çalışmıştır” (Örnek, 1988;5). İnsanlık tarihinin bilimsel düşünce yapısının öncesini kapsayan mitoloji, antike dönemde evreni algılamaya başlayan ilksel insanın, doğa olaylar karşısında verdiği doğaüstü tepkiler ile kendi inanç yapısını oluşturmaktadır. Doğayı taklit onu doğal olaylar karşısında savunma gücü kazandırmış, başına gelecek olayları tahmin etme yetisi vermiştir. Antropolojik bakış açısı tüm toplumların tarih öncesi dönemlerinde taklide dayalı bir eylem sürecinden bahsetmektedir. İlksel toplumların doğa karşısında kendini savunması taklit ile gerçekleşmiştir. İnsanın taklit ile “harekete” “eyleme” geçmesi oyun kavramını ortaya çıkarmıştır. Oynayan insan, oyuncu insan¹ doğanın devinim (act), döngüsü içerisinde kendisini yenilemesi karşısında onu taklit ederek, eylemlerinde (act) bilinçli bir “tekrar” oluşmasına sebep olmuştur. Mevsimlerin birbirini takip ederek, doğanın yıl içerisinde ölümüne ve dirilişine, her yıl dönümünde şahit olan ilksel düşünce yapısı; mevsimleri takip ederek onu taklit ederek eylemleri ile doğanın dirilişine yardım etmekteydiler.

Uygarlığın ilk basamağı ilksel dönemindeki bu taklit; dram sanatının doğuşunu sağlamış ve eylemlerindeki bu tekrar ritüeli² oluşturmuştur. Demek ki oyuncu insanın (homo ludens), “ibadeti bir gösteri, dramatik bir temsil, bir simgeleştirme ve bir gerçekleşme ikamesidir. Toplum, mevsimlerle birlikte gelen kutsal bayram günlerinde, doğa hayatının büyük olaylarını kutsal gösteriler aracılığıyla kutlamaktadır” (Huizinga, 2006;34). İlksel düşüncenin sosyolojisinde taklit

1 Huizinga, Johan, (2006), “Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme”, Ayrıntı Yayın. İstanbul

2 Ritüel, birey ya da gruplarla ilgili bazı değerlerin, uygun zamanlarda, sembolik ve aşağı-yukarı değişmeyen ardışık davranış biçimleri ile tekrarlanmasıdır (Alıntı: Karaman, 2010, Lane, 1981; 11).



müzik ve dans toplumun sağaltıcıları, bilicileri, kâhinleri, şamanları, oyuncularını³ tarafından tekrarlanarak dini/ritüelistik bir yapıya dönüşmüştür. Toplum içerisinde ortalamanın üstünde yaratıcı bir yeteneğe sahip bu kişilerin doğayı kendi fiziki özellikleri (dans, müzik) ve kişisel yaratımlarıyla (yontma, çizme) taklit ettikleri düşünülmektedir. İlkselin birçok kimseyi veya nesneyi içine alan yaşama biçimi, bu anlatıcı aktörlerin yaratımlarını ortak bir eylemde birleştirmiştir. İlksel insanın doğayı takliden yaptıkları bu tasvirler “tarih öncesinden kalma putlar, ata heykelleri, adak olarak verilen heykeller, cenaze putları, fetişler insanın topluluk yaşamı sürecinde ortaya çıkan çeşitli sosyal ve dinsel ihtiyaçları karşılamak için kullanılmıştır (Tilakasiri, 2008;15). İlksel toplumun doğayı algılama onun ile uyum içerisinde yaşam totem ve fetiş⁴ yaşama biçimi ile sağlanmıştır. Bu totemizm⁵ ve fetişizm uygulamaları için tasarlanan figürler tarih öncesinden günümüze gelen, kuklanın kökeni hakkında bilgi veren somut verilerdir. “Kabaca büyüsel ve dinsel kültün sembolik bir nesnesine atfedilen ve bu amaçla kullanılan dinsel figür kavramı, (hareketsiz) heykel formundayken insanın daha gerçekçi ve canlı tasvirlerle olan eğilimini doyuramamıştır” (Tilakasiri, 2008;15). Kültür tarihi içerisinde bu put, oyuncak figürlerin kuklaya geçiş süreci insan zihninde değişen inanç yapısı ile ilgilidir. Din, büyü içeren bu figürlerin içindeki ritüel işlevini yitirmesi ile eğlenceli kuklalara dönüştüğü düşünülmektedir. Kültürlerin yaşayan kukla gelenekleri içerisindeki ilksel dönem özellikleri tortu şeklinde varlığını sürdürmektedir.

Gölge Oyunu, Asya, Müzik

Literatür çalışması ve araştırmalar gösteriyor ki merkezi Uzak ve Orta Asya olan kuklacılık geleneği canlı şekilde günümüzde yaşamaktadır. Güney Asya’da Hindistan, Güney Doğu Asya; Endonezya, Malezya, Tayland, Kamboçya ve Laos, Uzak Doğu Asya; Çin. Bu yerlerin ortak özelliği geçmişten günümüze gölge oyunlarını tüm özellikleri yaşatmaları ve ülkeler arasındaki tarihi sosyo-kültürel ve ekonomik ilişkiler nedeniyle gölge oyunlarında kullanılan alıntılar ve uyarlamaların merkezinde Hint edebiyatının iki önemli destanı olan Mahabharata ve Ramayana olmasıdır. Asya gölge oyunu geleneği Orta Doğu, Afrika, Avrupa kültürlerini etkilemiş bu ülkelerin kültürleriyle bütünleşerek onların halk tiyatrolarını oluşturmuştur. Genel olarak Türk kuklacılığının kültürel kaynaklarını Uzak ve Orta Asya’ya bağlamamızda birden çok veri vardır. Bu verileri geçmişten günümüze gelen etnografik ürünler⁶ ve günümüzde yaşayan miras olarak Karagöz icrasının, Asya’daki diğer çağdaşlarıyla ortak noktaları⁷ ve benzerlikler konuya açıklık getirecektir. Konumuzun odak noktası olarak Karagöz müziğinin geçmiş ile bağları, Asya’daki çağdaşlarıyla ortak noktalarını dikkat çekicidir.⁸

3 Şaman; Hindistan Pali dilinde „ruhlerden esinlenen kişi, budhacı rahip” anlamına gelen Sramana sözcüğü, Mançu dilinde „oynayan, zıplayan” anlamına gelen saman sözcüğü, Yakutlar’da oyun, Moğollar’da bögü, böğü (buge, bü) ve udagan (karğ. Buryatça udayan, Yakutça udoyan: kadın Çaman), Türkçe-Tatarca kam (Altayca kam, gam, Moğolca kami), Kırgız ve Kazaklar’da bakşı sözcüğü ile ifade edilir.

4 İçinde majik gücün ya da cinin bulunduğu inanan taş, boynuz, pençe, post, deri, bez parçası, figür vb. gibi objelerden yarar ummak amacı ile yapılan çeşitli pratiklere fetişizm, söz konusu objelere de fetiş denir (Örnek, 1988;45)

5 Totemin adının, totemde gerçekte varolan ya da varolduğu sanılan her çeşit yetenek ve Özelliği de içerdiğine, bunu klanın üyelerine geçirdiğine inanılmaktadır. Bu bakımdan totemin adı ve biçimi çeşitli araçlara işlenir. Totem figürleri bir amblem, bir işaret olarak gerek kültik, gerekse profan törenlerde taşınır (Örnek, 1988;40)

6 Bkz. Diyarbakirli, Necati, (1972), Hun Sanatı, MEB, Ankara.

7 Bkz. Chen, Fan Pen Li, (2003), **Shadow Theaters of The World**, Asian Folklore Studies.

8 Bkz. And, Metin, (1977), **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu** Türkiye İş Bankası Yay. Syf; 123-220 Ankara.

Kuklacılık bir ülkenin halk geleneğinde çok sağlam kökleşmiş halk sanatlarından biridir⁹. Çalışmamızın temel noktası olan Karagöz geleneği içerisinde ilksel dönemin tortularını görmek mümkündür¹⁰. Türk dünyası coğrafyasında yaşayan kukla gelenekleri ve Ortadoğu'da en popüler olan Karagöz sanatı içerisinde uzak Asya'da yaşayan çağdaşları arasında ortak özellikler dikkat çekicidir. Bu ortak unsurlardan biri de müziktir. Yukarıda belirttiğimiz gibi hareket ve müzik dramının¹¹ temelini oluşturmaktadır. Asya kukla geleneği müziksiz düşünülemez, her bölgede oynatılan kukla geleneğinde müzik merkez noktada durmaktadır. Tilakasari'nin eserinde (2008) tespit ettiğimiz Asya'da kukla ve müzik ilişkisi şu şekildedir: Kuzey Hindistan "kukla sanatında kuklaları oynatan kuklacı, "dolak" çalan bir davulcu ve bir kadın şarkıcı" vardır. Şarkıcılar, müzisyenler, anlatıcılar genellikle kadındır. Güney Hindistan kuklacılığında köylere yağmur yağdırmak ve hastalıkların yayılmasını engellemek için oynatılır. Bu ipli kukla geleneğine "bommalattam" denir. Bommalattan kendine has müzik ve dans hareketleriyle sergilenir. Ayrıca profesyonel şarkıcıların yaptığı müzik miridangam davullarının ritmik notalarıyla süslenir. Bunlara ek olarak küçük ziller, flüt ve klarnet de kullanılır. Sözlü klasik müziğinin (ragaların) en iyi örneklerinden bazıları da bu oyunlarla ilişkilendirilir. Farklı bir kukla geleneği de olan sutrada-bombe vardır, bu kuklaların oynatımı Java oyununu yürüten Dalangaya benzer bir usta olan Bhavagatar'ın altında özel bir eğitim gerektirir. Bu eğitim şekli Basvanappa adlı yetenekli bir sanatçı tarafından geliştirilmiş bir tekniktir. Bu teknik sayesinde halk müziği geliştirilmesini özellikle de (Raga) şarkılarını söylenmesinde teşvik etmiştir. Japonya'da joruri melodileriyle kombine edilerek samisen tarafından yapılan müzik, tiyatro meraklılarına sadece yeni bir tiyatral biçim sunmaz, ama aynı zamanda da tiyatro müziğinin gelişiminde de önemli bir rol oynar. Seylan dilinde kuklaya bebek anlamına gelen rukada denilir. Kuklanın tiyatro amaçlı kullanılması, yerel dilde nadagama adıyla bilinen bir halk oyununun operet türünden gelmektedir. Nadagama metinleri müzikle icra edilir. Tayland kukla üslubu şarkılar eşliğinde hikâye anlatımı, saw-oo kemanyıyla beraber, bu Çin kukla gösterisinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Kukla oyununda kullanılan müzik aletleri geleneksel Tayland enstrümanlarıyla Çin enstrümanlarının karışımıdır. Bunlar peephat, khrueng hah, khrueng yai, saw oo, klong tok taew ve Çin savaş gongudur. Tayland kukla oyununda müzikal bir giriş yapılı. Seyircinin dikkatini toplamak için, başta gösterinin bir özeti verilir. Yukarıda belirtilen enstrümanlar saw-oo kemanyıyla akort edilir ve Çince yapılmış besteler çalmaya başlar. Kamboçya gölge oyununda müzikal eşliği: 2 sralay, 2 ksilofon, 2 takım yuvarlak gong, yatay bir davul ve 2 büyük güğümden yapılmış bir davul içeren pinpeat orkestrası tarafından sağlanır. Bunlar, oluşum, savaş, üzüntü ya da acı ve dönüşüm diye adlandırılan dört değişik durum için kullanılan bestelerdir. Malay gölge oyunu. Kelantan gölge oyununda İslamiyet etkisi, geleneksel tanrılar yerine Müslüman peygamberlerin anlatıldığı dini şarkılar dışında çok belirgin değildir. Burada güçlü bir Java etkisi görülür. Endonezya'da gamelan orkestrasının gonglar, çanlar, ziller ve yaylı sazlarla yaptığı müzik, gölge oyunu için ve oyunun anlatımı için iyi bir eşleştirme olmuş, hatta büyük bir müzikalitesi olan ulusal bir orkestraya dönüşmüştür. Wayan Kulit Endonezya'nın her yönüyle kültürünü yansıtmaktadır. Giriş bölümü başlamadan önce dalang 50-60 tasvir çıkarır ve arkasında ona müzikle eşlik eden gamelan orkestrası bulunur. Müzik aletleri davullar (küçük, büyük), çeşitli ebatlarda gonglar, ağaçtan yapıldığı kadar metalden de yapılmış ksilofana benzer pek çok ens-

9 (Tilakasari, 2008;)

10 Günümüzde Asya'da ve Türkiye'de yaşayan gölge oyunu geleneğinde devam eden oyuna başlarken ölmüş atayı anma ona biat etme bu görüş hakkında genel kabuldür

11 Pischel kukla oyununun aslında dramatik temsilin en eski biçimi olduğunu belirtir (Tilakasari, 2008;19)



trüman, rebap, ve flütten oluşur. Müzikte vurmali çalgı ağırlıklı olarak yer alır ve müzik, epizotla oyundaki dramatik duruma bağlı olarak hızlı ya da yavaş tempo ile çalınabilir (86). Genel olarak Asya kültüründe icra edilen gölge oyunlarında müziğin yerini kısaca söz ettikten sonra özelde Türk Karagöz'ün müzikleri olan ilişkisini ve tarihi süreç içerisinde yaşadığı değişimleri tartışmak temel amacımızdır. .

Karagöz müziğinin kaynağının oluşumunda İslamiyet öncesi ve sonrası dönemin etkilerinden bahsedebiliriz. Öncelikle Karagöz müziğinin icra ve gösterim ortamlarını gelenek içerisindeki müzik bağlamını açıklamaya çalışacağız. Göktaş'ın Karagöz terimler sözlüğü eserinden (1986), elde ettiğimiz veriler ile Karagöz müzikal icra ortamını ortaya koyacağız. **Semai**; Hacivat'ın perdeye gelirken söylediği sözlü beste formu. Bu semailer Beyati, Dügah, Eviç, Ferahnak, İsfahan, Nihavent, Rast, segah, Tahir Buselik, Uşşak, Yegah gibi makamlardan olur. Bazen bu semaiyi takiben bir ara semaisi de söylediği olur. **Dayrezen**; Altı kişiden meydana gelen Karagöz oynatım ekibinin bir elemanı. Dayre denilen defe benzeyen saz aletini çalan kimsedir. Bu aleti çalmak güç olduğundan layığı ile çalabilen kimseler azdır. Karagözcü meşhur dayrezenleri Haseki Camii Müezzini Aşki Efendi ile Hazım Körmükçü'dür. **Hatem**; Karagözcü argosunda zil manasına gelen bir kelimedir. İnce saz takımı: Karagöz oyunu sırasında Hayalî'ye iştirak eden, oyunun şarkı ve türkülerini çalan saz heyeti. Tanınmış Karagözcüler oyunlarına bu saz heyeti olmadan başlamazlardı. En az beş kişiden oluşan ve perde arkasında bulunan saz heyeti, seyircilere Karagöz oyununun neşeli dakikaları içinde bir müzik ziyafeti de sunarlardı. **Kerizci**; Karagözcü argosunda şarkı söyleyen kimseye verilen isimdir. **Nareke**: Karagöz oyununda, Göstermeliği perdeden kaldırmak için kullanılan bir nev'i kamış düdük. Nareke, başına sigara kâğıdı sarılarak öttürülen ve bir kesikten öttürülen olmak üzere iki türüdür. Çok usta olan Hayalilerin Nareke ile taksim dahi yaptıkları söylenir. **Tanyer**: Karagözcü argosunda çalgı, eğlence manasında kullanılan bir kelimedir. **Yardak**: altı kişiden meydana gelen Karagöz oynatım ekibinin bir elemanıdır. Oyunda geçen şarkı, türkü ve semailerini söyler. Yardakların yetişmeleri özel surette olur.

Yukarıda elde ettiğimiz Karagöz müziği ile ilgili terimler etrafında icra edilen müzik türleri Üngör'ün (1989) eserinde incelenmiştir. Eserde kayda alınmış 30 oyun repertuarından ki müzikler üzerine analiz yapılmıştır. Söylenen Hayal şarkıların güfte ve bestelerdeki melodi özelliklerinin o tipin perdedeki kişiliği ile ilgili olduğunu belirtmiştir. Karagözde icra edilen şarkıları hayal şarkıları olarak tanımlamıştır. Acaba bu müziklerin Türk Musiki repertuarının mı yoksa Karagöz oyunun için mi beslenmiş olduğu üzerine sorgulama yapmıştır. Ve bu müzikleri karagöz için özel bestelenmiş müzikler olduğunu tespit etmiştir. Bestekârı meçhul tipik şarkıların Hayaliler tarafından bestelendiği ihtiyatla belirtmiştir. Tespit edilen müziklerin bestekârlarının 19. yy. ve 20 yy'lara ait olduğunu açıklamıştır. 19.yy.da 23 bestekâr. 20. yy. da 24 bestekâr. 18.yy.da 5 bestekâr, 17. yy. da 3 bestekâr. 16. yy'da sadece Abdülkadir Meragi ve ondan 3 beste olduğunu belirtmiştir. İncelenen karagöz musikilerinde Semai, Gazel, Hayal şarkıları olarak 3 kalıptan oluşmaktadır. Semai türünü sadece Hacivat icra ettiği gibi gazellerde sadece Karagöz icra etmektedir. Hayal şarkıları da genellikle şarkı ve türkülerden meydana gelmektedir. Hayal şarkıları tipler tarafından tekrar edilmesine rağmen oyunlarda çeşitlilik gösterir. Karagöz musikinin 211'lik repertuarında 61 defa şarkı söylemekle Hacivat başı çekmektedir. Sırasıyla Çelebi 55, Zenne 43, Karagöz 26'dır. Karagöz musikisi repertuarının 94 eserinin bestekârı bilinmektedir. Bu eserlerin bestekâr sayısı ise 57'dir. 10 beste ile Rifat Bey, 8 beste ile Nikoğos, 6 beste ile İsmail Dede en çok bestesi olan

bestekârlardır. Karagöz musikisindeki çalgılar “perdedeki çalgılar” ve “perde gerisindeki” çalgılar olarak ikiye ayrılır. “perdedeki çalgılar” halk musikişi çalgılarıdır. Çalgılı tasvirlerin kullanıldığı 9 oyun gözükmektedir. “Perde gerisi çalgılar” def, nareke, keman, ud, kanun, klarnet... vb.

Dundes (1988), “ halk terimi en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade eder” tanımından hareket ile Karagözcü meslek grubunun oluşturduğu oyun dağıncığının temeli İstanbul kent folklorunun bütünüdür. Karagözün kültürel kaynaklarını¹² oluşturan en önemli unsurlardan biride imparatorluktur. Osmanlıların kurduğu imparatorluk içinde yaşayan çeşitli budunlar ve onların etnik özelliklerine değinmesi sonucu bir kültür değış-tokuş olabileceği görüşüdür (And, 1985, 21). Karagöz oyunlarında birçok etnik unsurun varlığı Osmanlı imparatorluğunun hâkimiyet sınırlarındaki ülkelerin çeşitliliğinden çok bu ülkelerden İstanbul'a siyasi, ekonomik ve kültürel nedenler ile göç eden grupların İstanbul merkezinde oluşturdukları heterojen toplum yapısıdır. Bu yapı hayal perdesinin bütününde ortak bir kültürel paylaşımın etrafında homojen bir yapıya olarak karşımıza çıkmaktadır. Karagöz müziğinin dokusundaki (texture) şarkıları söyleyiş biçimi, ses tonu, konuşma şeklindeki dil özelliklerinin temel sebebi de İstanbul folklorunun oluşturan müslim ve gayri müslim etnik grupların İstanbul merkezinde Türkçe konuşmaları ya da öğrenme sürecinin bütünüdür. Klasik karagöz müzik metinlerinde (text) elde ettiğimiz türler gösteriyor ki bu müzik ürünlerinin karagöz repertuarına girme sürecini İstanbul kent folklorunun kültürel mekânları ile Karagöz sanatının tümelci bir yapısının¹³ iç içe olması ile ilgilidir. Herhangi bir halk bilgisi unsurunu bir kişi dokusu (texture), metni (text) ve onun çevre ve şartları (context) itibariyle tahlil edebilir. Bir halk bilgisi türünün sadece bunlardan birinin temel alınarak tarif edilmesi mümkün değildir (Dundes, 2003). Günümüzde mevcut klasik Karagöz oyun repertuarı ve özel olarak Karagöz müzik metninin dokusu ve onu oluşturan çevre ve şartlarını İstanbul Kent folkloru bağlamında çözümleyebiliriz.

Karagöz müziği aktarımı usta çırak ilişkisiyle bütünsel bir eğitim aracılığıyla sözlü kültür ortamında aktarılır. Müzik standartlaşmış metinler ile değil, değışken kültürel bağlamlar ile çeşitlenerek ilerlemektedir.¹⁴ Karagözcü güfteyi icra etmeyi başladığı zaman yordak tef ile ritmik alt yapıyı oluşturmaktadır. Eserin melodik örgüsü ile tutulan ritim güfte ile uyumsuzluk göstermesi sorun olarak görülmezdi. Karagöz müziğinin genel yapısını şekillendiren temel etken müzik icracısının (genelde yordak), hayalinin sahneye sokacağı tipin hayalinin sahneye sokacağı tipin tasvirin hazırlanmasını beklemektedir. Karagöz tümelci tiyatro özelliği taşımaktadır ve bu özellik karagöz müziğindeki çeşitliliği de açıklamaktadır. “ Birincisi tek tek aynı seyircide çeşitli izlenim düzlemlerine seslendiği gibi, cahili ile okumuşu, yoksulu ile zengini, egemen sınıfı ile yönetilen; toplum içinde çeşitli kesimlerden oluşan insanlara aynı rahatlıkla seslenebilir. Gülme, korku,

12 Anadolu Türklerinin kültürü, dolayısıyla dramatik sanatı beş önemli etkenin bir araya gelmesiyle meydana çıkmıştır. Kısa adlar altında bu etkenler şunlardır: a) Yer, b) Soy, c) İmparatorluk ç) Batılılaşma, (And,1985;9)

13 Bunun en güzel örneği Geleneksel Türk Tiyatrosu'dur. Eski seyirlik oyunlar birbirinin içine geçmişti. Karagöz oynatanın meddahlık veya hokkabazlık ettiği, Ortaoyununa çıktığı çok görüldüğü gibi, pek çok seyirlik oyun içinde başka seyirlik oyunlara yer veriliyordu. Tümelci tiyatronun doğal bir özelliği oyuncu ve oynatıcının çok yönlü oluşunda görülür. Söz gelimi tiyatro oyuncusu olduğu kadar dansçı, ses sanatçısı, mim ustası, müzikçi vb. Bu da en iyi gölge oyununda görülmektedir. Burada en önemli özellik göstermeci biçim, şarkı, mim, müzik, tavır ve sözün aynı önemde katkısı ile ortaya çıkan tümelci tiyatro anlayışıdır (And,1977;52).

14 Günümüzde yaşayan bir Karagözcü Haluk Yüce'nin Klasik Beberuhi şarkısı farklı bir müzik alt yapısıyla bestelemiş ve “Karagöz'ün Şarkısı” adlı oyununda icra etmiştir. Konuyla ilgili örnekler artırılabilir.



hayranlık gibi izlenimlerle seyirciye coşkusal yoldan, renk, müzik, giysi dans yoluyla onun fizik beğenisine, bu dünya ile ötekisi için [immanent] ile taşkın [transcendental] arasındaki ilişkisi yoluyla tinsel eğilimine ve ayrıca ussal yönlerine seslenebilir” (And, 1977;50). Tasviri oynatan ile müziği icra eden yordak arasındaki uyum hem görsel hem işitsel yapıya hâkim olmasını sağlar. Karagöz müziğinde ritim hafızayı tazelediği gibi sahneye gelen tipin ağız özelliklerinin pekişmesini sağlamaktadır. Karagöz müziği bağlama göre iki tür icra göstermektedir. Birincisi beste- güfte uyumu ile usulle icra edilen ikincisi tipin ağız özelliklerini taklit ederek yapılan müzik icrasındır ki burada müzikten çok tipin ağız-şive özellikleri taklit etmek amaç güder. Tipin ağız özellikleri uygun icra hafızayı tazelemekte ve hayalinin bir sonraki muhaverede tipin rolüne girmesini kolaylaştırmaktadır. Hafızayı tazeleyen bir unsurda ritimdir (usul). Hayalinin taklit edeceği tipin aynaya¹⁵ girmesi sürecinde tasvirin eklemelerinden yararlanarak, hayalinin el uzvunun devamı niteliğinde olan değnek ile ritim tutar. Sözel hafızayı tazeleyen bu iki etmen yordak ile hayalinin uyumu ile doğru orantıdadır. İcranın bu kısmındaki görsel ve işitsel uyum, seyircinin oyuna olan ilgisini artırmaktadır. Artistik bir proses olarak folklor, müziğe ait, göze hitap eden, harekete dayanan veya dramatik herhangi bir iletişim aracıyla bulunabilir (Amos, 2003). Karagöz müziğinde ritim, yardağın öğrenme süreci hayalinin hafızasını tazelediği, icra sırasında aynada tasvirin eklemeleriyle ritim tuttuğu ve böylece sözel ve hareket komikliğinin sağlandığı bütünsel bir süreçtir. Karagöz müziğinin geleneksel aktarımında, müzik hafızasını sağlayan bu bütünsel koşullar perde arkasında yardağın sağ tarafında hayalinin perdenin ortasında yordak-hayalinin mütemadiyen tekrarlama, böylece yardağın tiplerin ağız-şive özelliklerini öğrenmesiyle bir sonraki kuşak karagözcülerin yetişmesiyle geleceğe aktarılmış olmaktadır.

Karagöz müziğinin beslendiği kaynaklar arasında; saray ve konak müziği, dinsel müzik (cami ve tekke müziği), askeri müzik, eğitim müziği (enderun meşkhane müziği, medrese müziği) Kent eğlence müziği (fasıl: ince saz-kapalı alan müziği) gösterebiliriz. Her dönemin popüler müzik türleri Karagöz geleneği ile bütünleşerek zamanla anonimleşmiş, Karagöz repertuarına has müzik olarak kabul görmüş günümüze intikal etmiştir. Üngör’ün eserinde (1989), belirttiği üzere karagöz müziğine ait bestelerin temeli, İstanbul kent folkloru içerisinde geleneksel sohbet ve toplantı olarak kabul edeceğimiz meşk kültüründen perdeye yansımış eserlerdir. “Kendi kültürel çevresinde folklor, bir şeylerin derlenmesi değil, bir proses (işlem), tam olarak da nakletme esasına dayalı bir prostestir” (Amos, 2003). İstanbul kent folklorunda tam olarak meşk, hoca ve talebesinin birlikte çalışmaları suretiyle sözlü eserler ve saz eserleri repertuarının yüzyıllar boyu nesilden nesile intikalini sağlamış bir eğitim ve öğretim yöntemidir. XIX. asrın ilk çeyreğine kadar Türk musikisi öğretimi tamamen bu sisteme dayalı olarak devam etmiş, daha sonraları Batı etkisiyle kurulan konservatuvar vb. musiki kurumlarında da meşk kısmen uygulanmış olup günümüzde de belirli ölçülerde sürmektedir.¹⁶ Karagöz sanatındaki göstermecî biçim, şarkı, mim, müzik, tavır ve sözün aynı önemde katkısı ile ortaya çıkan tümelci tiyatro anlayışı (And, 1977) ile onu oluşturan sosyal çevre ve şartlardan etkilenmesine¹⁷ neden olmuştur. İstanbul kent folklorunda farklı kültürel icralar ortak kültürel mekânlar ile etkileşim sürecine girmesi kaçınılmazdır. Meşkhaneler ve Karagözcülerin kültürel bağlamındaki ortaklık Karagöz müziği repertuarında kendi göstermektedir.

15 Karagöz perdesi

16 İslam Ansiklopedisi, (2004), Meşk, Cilt: 29, Syf: 374-375

17 İstanbul kent folklorunda eğlence kültürü olarak Karagöz icracıları aynı zamanda, meddah, hokkabaz, kuklacı olabilirlerdi.

Geleneksel Osmanlı/Türk musikisi esas itibarıyla bir saray müziği olmadığı gibi müzisyenlerinde büyük çoğunlukla ne saray mensubuydular ne de saraya bağlıydılar. Osmanlı kentlerinin musiki dünyasında gerçekten profesyonel müzisyenler her zaman azınlıkta kalmışlardır (Behar, 2016; 63). Meşk kültürü tam anlamıyla münevver kesimin müziği olmamış, halkın yaşadığı birçok kültürel mekânlarda icra edilen sözlü kültür ortamının ürünüdür. “Meşk edilerek öğrenilen eserlerin hafızada daha sağlam ve kalıcı bir yer edindiği, sistematik olarak nota kullanmanın ise hafızayı körelttiği sık sık dile getirilmiştir (Behar, 2016; 62). İstanbul kent folklorunda toplumsal bir uygulama olarak yaşanmış ve günümüzde kısmen devam eden meşk ortamında icra edilen müzik ürünleri usta-çırak ilişkisi ile sözel bir sanat olarak yaşamıştır. Bu geleneksel uygulama İstanbul eğlence kültüründeki birçok meslek folklorunu da etkilemiştir (tulumbacılar, kahvehane, halk tiyatrosu... vb.). Üngör’ün klasik Karagöz metinlerinde elde ettiği müzik formları neredeyse tamamı bu Osmanlı/Türk meşk kültüründe ortaya çıkan bestelerdir; nitekim Karagöz müziğinde bestekârı belli¹⁸ olan eserlerin bestekârları aynı dönemin meşk kültürü icracılarıdır. 17. yy’dan önceki dönemlerde de Osmanlı başkentlerinde usta-çırak tarzı öğrenildiği kesin olan meşk kültürünü oluşturan sosyal çevre ve şartlar ile Karagöz mesleğinin yaşadığı mekânlar ortak oluşu müzikteki ortaklığının sebebini açıklamaktadır. Meşk kültüründe mekân meşki veren ve alan kişinin sosyal statüsünü belirlemekteydi. Bu neden ile meşk icra mekânları saray, evler, tekkeler dışında camiler, bahçeler, kıraathaneler, mesire yerleri olduğuna değinilmiştir (Behar, 2016). Folklor materyalleri bir yerden başka bir yere taşınan, farklı şekillerde yorumlanan (manipule edilen) kültürler arası yaratmalardır (Amos,2003). Bu kültürler arası yaratma meşk kültüründe üretilen ürünlerin, karagözcülerin belleği ile karagöz perdesinde tekrar yaratılmıştır.

Sözlü kültür ürünleri, toplumun ortak malı olan hazır kalıpların deneyimleri pekiştirecek şekilde biçimlendirilmesiyle oluşan ve yazılı metinden yoksun olduğu için toplum belleğinde yüzyıllarca gelişerek varlığını sürdüren canlı organizmalar bütünüdür. Sözlü ürünler halkın bilincinde sözle biçimlendikleri için, sözün ilk kaynağı olan düşünce geliştikçe hazır deyişlerin kullanımı da daha ince bir ustalık kazanarak ifade alanını genişletmiştir (Ong, 1995: 50). Konumuzun odağı olan Karagöz müziği yaratmaları ve onun oluşturan “sosyal çevre, kültürel davranış, retoriğe ait durum ve şahsi kabiliyet değişkendir. Ve bunlar sözlü, müziğe ait veya plastik sanatlara ait bir ürünün nihaf şeklinde, metninde ve yapısında açık farklılıklar meydana” getirmiştir. Folklorun ana özelliği aynı kalır; sözlü sanat bütün zamanlarda bir cemiyetin tamamının yaratmasının toplamıdır (Amos, 2003). Günümüzde yaşayan Karagözcülerin ve geçmişte yaşamış karagözcülerin dansı, ritim, kulak, ses sanatçısı, mim ustası, müzikçi bu özelliklerin tümünü karagöz icra bağlamı ile gerçekleştirebilmesine rağmen her birini kendi bağlamlarında icra edebilen bir aktör değildir. Bu neden ile Üngör’ün eserinde (1989) bahsettiği 211 hayal şarkıları içinde türkü ve diğer batı formları hariç diyebiliriz ki, Karagöz folkloru içerisinde yeniden yaratılmış meşk kültürü musiki eserleridir. Meşk kültürü içerisinde yazısı ve notasız intikal sistemi eserin az ya da çok versiyonların oluşmasıyla, bu sözlü eserlerin İstanbul kent folklorunda çok yönlü yayılmasına sebep olmuştur. Üngör’ün hayal şarkıları olarak kabul ettiği Karagöz musikisinin içerisinde 107 anonim eser bulunması bu kültürel aktarımın (yayıma) sonucudur. Örneğin; Üngör’ün (1989, 20), eserinde Karagöz için bestelenmiş olarak kabul ettiği Rifat Bey’e ait “nar-ı aşkıyla senin ey nehçivan” Nihavent-A/Aksak makamında eseri hakkında yaşadığı dönemde iki basılı eş metnin olduğuna

18 Rifat Bey; 10, Nikoğas; 8, İsmail Dede; 6, Bekir Ağa; 4 karagöz sanatında en çok müzik üreten kişilerdir.



ve birbirinden farklı olduğuna tespit edilmiştir.¹⁹ Yörük Semai makamındaki Hacivat'ın söylediği ve bestekârı bilinmeyen “on kere demedim mi sana yar” ya da Bebe Ruhî'nin saba/düyek makamında söylediği “vardım Halebe bindim dolaba” eserleri²⁰ bir dönem meşk kültüründe sözlü olarak icra edilmiş, bestekârı unutulmuş ve daha sonra Karagöz icra bağlamıyla tekrar yaratılarak perdeye yansımış eserlerdir.

Her dönemin popüler müzik türleri Karagöz geleneği ile bütünleşerek zamanla anonimleşmiş, Karagöze repertuarına has müzik olarak kabul görmüş günümüze gelmiştir. Karagöz musikisi denilen kavram aslında farklı çağrışımlar içermekte anlam kaymalarına neden olmaktadır. Karagöz icra eden hayalilerin icra ettiği oyunlara has güfte ve beste yarattığı gibi bir özellik katmaktadır. Yapılan literatür çalışmasında Karagöz aktörleri tarafından karagöz müziği besteledikleri üzerine hiçbir kayıt bulunmamıştır. Ethem Nuri Üngör'ün “Karagöz Musikisi” eseri; araştırmacıların oyunlarda icra edilen hayal şarkılarını salt karagöz için üretilmiş müzikler olduğunu algılamasına sebep olmuştur. Genel olarak Türk Musiki tarihine ve geçirdiği evrelere baktığımız her dönemin yaşamış müzik türlerin bir halk yaratısı olan Karagöz sanatı içerisinde yaşadığı gözlemlenmektedir.²¹ Hayal şarkılarının beste ve güftesinin yaratıcısının belirsizliği karagözün sözel bir sanat olmasıyla ilgilidir. Karagöz müziğindeki bu anonimlik, Klasik Türk musikisinin icra geleneğinden kaynaklanmaktadır. Üngör'ün eserin sonunda sorduğu şu soru dikkat çekicidir. “Pek çoğunun bestekârı bilinmeyen bu hayal şarkılarının Türk musiki repertuarından mı Karagöz'e uygulandığı? Yoksa Karagöz için mi bestelenmiş olduğu düşünülebilir (Üngör, 1989;52). Sorduğu soruya şu şekilde cevap vermiştir; Müzikoloji açısından yapılacak bu tahminde ise Türk musikisinin genel karakteri göz önünde bulundurularak tahmin edilebilir ki Karagöz oyunları için yapılan özel bestelerdir. Halkbilimsel bakış açısı gösteriyor ki Karagöz müziği olarak kabul edilen repertuar İstanbul kent folklorunda yaşamış meşk kültürünün ürünlerinin, karagözcü belleği ile hayal perdesinde **karagöz tarzı müzik söyleme geleneği** ile çeşitlenerek aktarılmış musiki eserleridir.

Sonuç olarak “karagöz musikisi” ki bu kavram karagöz için bestelenmiş müziklerden değil, karagöz tarzı müzikler icra edildiği için söylersek daha doğru olur. Gölge oyunu içerisinde işlenecek konunun sahnelenmesi ve oyun içerisindeki müziklerin oynatılan karakter ve tiplerin özellikleri hakkında bilgi vermesi görsel olarak bütünlük kazanmaktadır. Geçmişte kayda geçmiş bestekâr hayali yoktur; fakat çoğunun hanende özelliği vardır. Belirtilen müzik türlerinde kendi bağlamlarında işlendiği zaman konser verilebilir; fakat karagöz bağlamında işlendiğinde sadece perde de hayat bulabilir. Müzikler ilerleyen zamanlarda popülerliğini yitirmesine rağmen, karagöz bağlamında zamanlar üslup ve tavır kazanmakta geçmişten günümüze süregelen yaşamaktadır. Bu süreç zamanla müziğin yaratıcısının anonimleşmesine ve hayal şarkıları repertuarında yer almasını sebep olmaktadır. Karagöz müziğindeki bu anonimleşme, sanatın usta malı olmasındaki halkbilimsel bir süreçtir.

19 Rifat Bey (1820- 1888), Nihavent makamında “nar-ı aşkınla senin ey nehçivan” güfteli şarkısının bu ikili basılı versiyonu da birbirinden epey farklıdır. Borrel aynı eserden çok kısa sürede yeni versiyonlar türettiğine ve farklı notaların yayınlanıp çalındığına parmak basıyor böylece (Behar, 2016;95).

20 Bu durum Karagöz tiplerinin icra ettiği fakat bestekârı bilinmeyen 107 eser içinde geçerlidir

21 Günümüzde yaşayan karagözcülerin çağdaş müzikleri de perdeye yansıttığı gözlemlenmiştir. (Tarkan, Cigüli, Barış Manço, Ajdar... vb.)

KAYNAKÇA

- Amos, Dan Ben, (2003) “Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru”. Çev. Metin Ekici. Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, Millî Folklor Yay. Syf: 31, Ankara.
- And, Metin, (1977), “Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu” Türkiye İş Bankası Yay. Ankara.
- And, Metin, (1985), Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri, İnkilap Kitapevi, Ankara.
- Chen, Fan Pen Li, (2003), Shadow Theaters of The World, Asian Folklore Studies.
- Christel Lane, (1981), The Rites of Rulers, Ritual in Industrial Society- The Soviet Case, Cambridge University Press, pp. 11.
- Dundes, Alan, (2003), “Doku, Metin, Konteks” Çev. Metin Ekici. Halkbiliminde Kuramlar Yaklaşımlar, Millî Folklor Yay, Syf,67 Ankara.
- Dundes, Alan, (1998), “Halk Kimdir” Çev. Metin Ekici, Millî Folklor Dergisi, Say:37, Syf, 139-157 Ankara
- Göktaş, Uğur, (1986), Karagöz Terimleri Sözlüğü, Anadolu Sanat Yay, İstanbul.
- Huzianga, Johan, (2006), Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme, Çev; Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yay.
- Kahraman, Kasım, (2010), “Ritüellerin Toplumsal Etkileri” SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:21, ss.227-236.
- KAYGISIZ, Mehmet, (2000), **Türklerde Müzik**, Kaynak Yay, İstanbul.
- Diyarbekirli, Necati, (1972), Hun Sanatı, MEB, Ankara.
- Örnek, Sedat Veyis, (1988), 100 Soruda İlkelerde Din Büyü Sanat, Gerçek Yay.
- Üngör, Ethem Ruhi, (1989), Karagöz Musikisi, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.
- TİLAKASİRİ, Jayadeva, (2008), **Asya Kukla Tiyatrosu**, Çev; Çağrı YILMAZ, Mitos Boyut Yay, İstanbul.