

T. C.
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**GÖRSEL BİR YARATIM OLARAK GELENEK:
HACİVAT ve KARAGÖZ NEDEN ÖLDÜRÜLDÜ
ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

AHMET HACIALIOĞLU

Danışman

DOÇ. DR. LEVENT SOYSAL

İstanbul, 2010

ÖZET

Görsel Bir Yaratım Olarak Gelenek:

Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü

Örneği

Ahmet Hacıalıoğlu

İletişim Bilimleri Bölümü Yüksek Lisans Program

Danışman: Doç. Dr. Levent Soysal

Mart 2010

Gelenek kavramına dair yapılan incelemeler, sıklıkla geleneğin nasıl var olduğu noktasında yoğunlaşır. Yapılan tartışmalarda, geleneğin toplumun geçmiş bilgilerinin belli bir süreklilik içerisinde tekrar edilmesiyle ya da toplumun geçmiş bilgilerini yalnızca bir sembol olarak kullanarak oluşturduğu yeniden yaratımlarla varolan bir kavram olduğu tezleri öne çıkar. Bu çalışmada incelenen *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü* filmi örneğinde görülmüştür ki gelenek, sinema perdesinde, geçmişe ait bilgilerin birer sembol olarak kullanılmasıyla sürekli yeniden yaratılan ve böylelikle var olan bir kavramdır.

Anahtar Sözcükler: Kültür, Gelenek, Sinema.

ABSTRACT

Visual Creation of Tradition:
Example of
Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü

Ahmet Hacıalıoğlu

Science of Communication Master Programme

Consultant : Doc. Dr. Levent Soysal

March 2010

The studies related to tradition often focus on how tradition occurs. Discussions highlighted that traditions arise with the repetition of the passed knowledge in certain period of time and when the society's passed knowledge is used as a symbol of recreation for the existing concept. As it can be seen in the example of *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü* movie that tradition is a symbol that is recreated in order to continue its existing with new concept.

Keywords: Culture, Tradition, Cinema

Bilge için...

Elinizde tuttuğunuz kısa metnin oluşmasında řu anda okuduğunuz kısa nota asla sığmayacak kadar çok kişinin katkısı var. Belki tek tek sayamayacağım ama, hepsi benim için ne denli önemli olduklarını biliyorlar. Beni her daim haketmediğim kadar taltif eden Metin Özarıan hocama, tezimin sıkıntılı dönemlerinde hep yanımda olan tüm dostlarıma, hocam ve dostum Övgü Gökçe'ye, defalarca değiştirdiğim metnimi sabırla okuyup eleştirilerini esirgemeyen Melis Behlil ve Çetin Sarıkartal'a, her defasında; bu tezi sen yazdığına göre daha iyisi olmalı diyerek beni daha iyisini yapabileceğime inandıran tez danışmanım Levent Soysal'a sonsuz teşekkür ediyorum. Hem bu çalışmayı yaparken hem de hayatımın her anında, ardıma her baktığımda asla eksikliklerini hissetmediğim ailem, yazdığım ve yazacağım her metin için müteşekkir olacağım tek varlıklarım, teşekkürden fazlasını hak ediyorlar.

İstanbul, Mart 2010

1. Giriş	1
2. Kültür, Gelenek ve Sinema	3
3. Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü Örneği	14
5. Sonuç: Geleneğin Görsel Yaratımı Sinema	37
Kaynakça	40

1. Giriş

Sinema kültürel öğelerden görsel olarak geleneksel gösteri sanatlarından yararlanırken, anlatı çatılarını oluşturmak için geleneksel anlatı formlarına da sıkça başvurur. Sinema filmi, film anlatıcısı Ezel Akay'a göre "gelenek aktarıcı, gelenek yaratıcı bir kitlesel sanat eseridir" (Hacıoğlu 2009). Sinemanın gelenek aktarma ya da gelenek yaratma işlevi, seyircisinin izlediği filmde aldıklarıyla yeni bir kültür yaratması olarak düşünülebilir. *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü* (Akay 2006) adlı filmi izleyen iki tiyatro sanatçısının Karagöz'ü Küşteri Meydanı'ndan sokağa taşıyarak, Hacivat ve Karagöz'ü iki canlı tiyatro olarak sahnelemeleri bu filmin yarattığı bir gelenek olarak düşünülebilir ("Karagöz ve Hacivat Perdede" 2009). Küşteri Meydanı Karagöz oyunlarının sahnelendiği perdeye verilen isimdir ve mesleğin piri olarak anılan Şeyh Küşteri'nin adıyla anılır ('Karagöz ve Hacivat Oyunlarının Tarihçesi' 2009). Ancak bu çalışmada filmin doğrudan ya da dolaylı olarak Karagöz anlatım geleneğine ve Karagöz geleneğinin oluşum mitine getirdiği farklı bakışla bu geleneği ve miti filmin kendi gerçekliği içerisinde nasıl yeniden kurduğuna değinilecektir.

Halkbilimi geleneksel anlatı formu olarak anılan destanlar, halk anlatıları, dedikodular gibi sözlü kültür ürünlerini, giyim-kuşam, mimari, zanaatlar veya el sanatları gibi maddi kültür ürünlerini ve halk tiyatrosu olarak adlandırılabilir olan orta oyunu, gölge oyunu gibi sanatları inceleme konusu olarak alır. Tüm bu verinin kuşaktan kuşağa aktarımı da bu sanatlar, sözlü veya yazılı kültür ürünleri aracılığıyla

gerçekleşir. Türk kültüründen örnek vermek gerekirse, sözlü kültür döneminde Oğuz Kağan destanıyla, sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş döneminde Dede Korkut Hikayeleri'yle, yazılı kültür döneminde halk şiiri, halk Hikayeleri, seyahatnameler veya romanlarla kuşaktan kuşağa aktarım sağlanmış ve bu süreç halen devam etmektedir.

Halkbilimin bir akademik disiplin olmasından sonra ise alan araştırmaları veya köy-kent monografileri ile tüm bu aktarım süreçlerinin veya incelenen kültüre ait ürünlerin belgeleme çalışmaları başlar (Oğuz 2002). Başka bir deyişle, halkbilimi toplumun içgüdüsel olarak yaptığı aktarımı, bilinçli olarak belgelemeye ve aktarmaya başlar. Alan araştırmalarının veya monografilerinin yapılan mülakatlar yoluyla yazılı kaydı, ardından fotoğraf ve çizim destekli olarak kaydedilmesi ile bu süreç devam etmiştir. Etnografik film terimi de yapılan bu alan araştırmalarının ve derlemelerin görüntülü olarak kaydının yaygınlaşmasından sonra ortaya çıkmıştır. Ancak uzun bir süre yapılan çalışmaların görüntülü kaydının alınmasından başka bir anlam ifade etmeyen bu türden çalışmalar için yeni yönelimlere ihtiyaç duyulmuştur. Bu doğrultuda belirli üst başlıklarla çekilen ve etnografik veri içeren belgeseller de etnografik film olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Ancak belgelemeye ve korumaya yakın olan monografi türü son dönemlere gelindiğinde güncelliğini yitirmiş ve bu türün işlevi kurmaca filmlerin geleneksel öğeleri konu almasıyla farklı bir boyutta karşımıza çıkmaya başlamıştır (Oğuz 2004). Geleneksel öğeleri konu alan kurmaca sinema filmleri, kullandıkları anlatım öğeleri nedeniyle geleneğe referans vermekle birlikte, yaratılan senaryo içerisinde bu öğeleri yalnızca bir sembol olarak kullanır. Hikayesini anlatırken bir araç olarak kullandığı geleneksel öğelerin etrafında

oluşmuş sınırlayıcı kabulleri göz ardı edebilir. Bu durum geleneğin var oluşu ile ilgili Richard Handler'ın teziyle ilişkilendirilebilir:

Bizce sınırlı ve gerekli bir gelenek yoktur; gelenek geçmişin bir modelidir ve kendisiyle ilgili olan yorumlardan ayrılamaz. Geleneksel eylemler inkar edilemez bir biçimde geçmiş referans gösterebilir. Fakat hakkında olma ve referans olma doğal olmaktan çok semboliktir (1984: 276).

Bu çalışmada Karagöz geleneğine bugünden geriye bir bakış getirerek hem Karagöz etrafında gelişen oluşum mitini hem de Karagöz etrafında oluşmuş anlatım geleneğini yeniden yaratan Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü adlı filmin, Karagöz'ü ve Karagöz etrafında oluşan kültürel birikimi bir araç olarak kullanan yeni bir kültürel yaratım olduğu ortaya konacaktır.

2. Kültür, Gelenek ve Sinema

Kültür toplum hayatına katkıda bulunan ve aynı zamanda toplum hayatını düzenleyen bir araçlar bütünüdür.

Kültür denilince bir toplumun her bağlamda kendini ifade edişlerinin tamamı veya her türlü ihtiyacını karşılayan toplam hayat tarzı anlaşılmaktadır. Bu ifade edişler, davranışlardan alışkanlıklara, törelerden gelenek ve göreneklere, korkulara kadar pek çok değişik şekillere sahip olabilir. Aynı şekilde sanat, müzik, mimari, düşünce, edebiyat gibi fikri ve estetik üretim alanları da kültür içinde yer alır (Yıldırım Çobanoğlu ve Özarslan 2004: 12).

Geniş bir hareket alanına sahip olan kültür kavramını daha özel ve bu çalışmanın çerçevesine göre daraltmak gerekirse kültür içinde var olduğu toplum tarafından edinilen, öğrenilen ve yeniden yaratılan bir yapıya sahiptir. Yani toplumun belli bir edim üzerinde uzlaşması ve bu edime ait ortak bir hareket alanı yaratması, ardından da bu yaratımı yeni ihtiyaçlara göre düzenlemesi ile kültür oluşur. Kültür belli bir sürekliliğe sahiptir. Sürekliliği olmayan bir edim etrafında belli bir kültürden bahsetmek oldukça zordur. Toplumunu oluşturan bireylerin üzerinde uzlaştıkları edimlerde kültürden bahsedilebildiği için bireyler arasında bütünleştirici bir rol oynar. Ancak bütünleştiricilikten kasıt yalnızca ortak düşünce yapısı değildir. Çünkü bazı ortaklıklar, toplumun belirli kesimleri arasındaki farklılıkları derinleştirebilir. Kültürün bu özelliğine en çarpıcı örnek dinin farklı kültür çevrelerinde değişik şekillerde yorumlanmasıdır. Herhangi bir kültürün, var olduğu toplumdaki genel yapısının bölgesel, yöresel, hatta kişisel gerekliliklere göre yeniden düzenlenebilir olması kültürün değişken bir yapıya sahip olmasının bir sonucudur (Yıldırım Çobanoğlu ve Özarlan 2004).

Kültür yukarıda saydığım özellikleri, toplumun ya da toplumu oluşturan bireylerin yarattığı ürünler üzerinden kazanır ve devam ettirir. Toplumun ya da bireylerin yarattığı kültürel ürünler sanat, gündelik yaşam pratikleri, yeme-içme gibi çok geniş bir alana yayılır ve ürettiklerinin tamamını kültürel ürün adını alır. Kültürel ürünlerin devamlılığını sağladığı düşünülen kavram ise gelenektir. Kültürel ürünler birbirleriyle doğrudan ya da dolaylı bir biçimde ilişki içerisindedir. Kültürün geniş sahası içerisinde sinema filmi de kültürel bir ürün olarak değerlendirilir. Bu düşünce Ezel Akay tarafından "Film, kültür yaratıcı, gelenek yaratıcı bir kitlesele sanat

eseridir” (Hacıoğlu 2009) cümleleriyle vurgulanırken, Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Metin Erksan tarafından da

Sinemabilim; sinema sanatı ve sinema bilimi kapsamında; sanatsal düşüncenin ve uygulamanın, sinemasal düşüncenin ve uygulamanın, yaratısal düşüncenin ve uygulamanın görüntüsel düşüncenin ve uygulamanın, çekimsel düşüncenin ve uygulamanın, oluşumunu, gelişimini, dönüşümünü saptar ve oluşturur. Kısacası sinema bir kültürdür (Erksan 2009).

cümleleriyle dile getirilir.

Kültürün devamlılığını sağladığı varsayılan gelenek kavramı ise birçok araştırmaya tartışma konusu olmuştur. Edward Shils geleneğin geçmişte var olan ve bugün yaşayan toplum tarafından benimsenmiş olan kurallar bütünü olduğuna dikkat çeker:

Gelenekten söz ettiğimizde temsilcileri veya koruyucuları bulunan birşeyden söz ediyoruz. O, olmuş olan, tevarüs edilmiş veya intikal ettirilmiş olan traditum'dur. O, geçmişte yaratılmış, icra edilmiş ve inanılmış olan ya da geçmişte var olduğuna, icra edildiğine veya inanıldığına inanılmış olunan şeydir (2003: 111).

Ancak aynı kavram Eric Hobsbawm için çok farklı bir anlam ifade etmektedir. Hobsbawm'a göre gelenek bugünden geriye doğru yaratılan bir kavramdır:

Eski gibi görünen ya da eski olma iddiasındaki 'gelenekler'in kökenleri sıklıkla oldukça yakın bir geçmişe dayandığı gibi, bazen bu geleneklerin icat edilmiş oldukları da açık bir gerçektir (2005: 1).

Ben geleneğin sinemada varlığını tartışırken Hobsbawm'ın ortaya koyduğu kuramsal çerçevenin daha sağlıklı olduğunu düşünürüm. Çünkü sinema kültürel bir yaratım olarak incelendiğinde ortaya çıkan tablo tam da Hobsbawm'ın değindiği çerçevededir. İlk sinemada film izlemek yeni bir gelenektir. İkinci olarak sinema perdesinde izlenen sahne ne kadar geçmişe referans görüntülerden oluşursa oluşsun, öncelikle sinema perdesine yansıtılmış olmasından ötürü gelenekselci araştırmacıların savunduğu geleneksel yapıdan uzak olacaktır. Burada sözü edilen gelenekselci sözünü biraz daha açmak gerekir. Edward Shils'in sözünü ettiği gelenekselcilik devralınanı sürdüren geleneklerin daha sağlam olduğunu savunur (2003: 102).

Gelenekselci yapı iki farklı düşünüşe sahiptir. Bunlardan ilki T. S. Eliot'un "Geleneğe sahip olmak için, önce 'tarih şuuru' geliştirmeye ihtiyaç vardır. Tarih şuuru, sadece geçmişin geçmişliğini bilmek değil, fakat halde de var olduğunu anlamak demektir" (1983: 20) şeklindeki tesbitinde vurguladığı ve geleneğe geçmişten günümüze doğru ilerleyen ve bugün de temel özellikleriyle var olan, bugüne ışık tutan bir görev verdiği düşünüş biçimidir. Türk Halk Edebiyatı El Kitabı'nda halkbilimi için yapılan "Geçmiş yeniden kurmadan, geçmişten gelenlerle günümüz ve geleceği değerlendiren halkbiliminin, çağın gelişmelerini kendi disiplini çerçevesinde analiz etmesi; eleştirel bakış açısıyla gerekli değişim ve gelişimleri gerçekleştirilebilmesi; kültür malzemelerini geçerliliği olan ortam ve şartlarda

değerlendirerek fonksiyon devamlılığını sağlaması gerekmektedir" (Eker 2004 : 324) şeklindeki değerlendirme de aynı doğrultudaki düşünüşün yorumudur. Bu düşünüşe göre herhangi bir gelenek, kendisini günün koşullarına göre düzenleyerek varlığını devam ettirebilir. Ancak bir geleneğe ait geleneksel bilgi yeniden kurgulanamaz, kurgulansa da bu durum geleneği bozan bir müdahaleden ileri gidemez. İkinci yapı sinema için düşünüldüğünde daha katı ve muhafazakardır. Geleneksel olanın bağlamının önemine vurgu yapan bu görüşe göre bir kültürel ürün geçmişte hangi bağlamda icra ediliyorsa o bağlamda yaşamına devam etmelidir. Bu çalışmanın tartıştığı konu üzerinden örneklemek gerekirse; Karagöz geleneğinin Küşteri meydanında sürdürülmesi gerektiğini savunur. Metin konuları bakımından güncellenebilir, ancak varolduğu bağlamdan koparıldığı takdirde Karagöz oynatma geleneğinin yok olacağını varsayar (Çobanoğlu 1999).

Her iki düşünüş biçimini tek bir noktaya indirmek mümkündür. P. N. Boratav bu tavrı, Karagöz'ü yenileştirme çabalarından ümitsizce söz ettiği bir yazısında Karagöz geleneğinin günümüze ait konuları işleyebilecek ve yalnızca kendi bağlamı olan Küşteri Meydanı'nda değil birçok farklı alanda işleyebilecek bir yapısı olduğunu söyler. Ancak bu çabaların önceden belirlenmiş bazı sınırları olduğunun altını çizmeden geçemez. Bu sınırlar, yukarıda sözü edilen gelenekselci yaklaşımın geleneğe çizmiş olduğu düne ait bilgiler ve tecrübeler bütünü olma rolüne ait sınırlardır. Bu sınırların aşılması Boratav tarafından "ölçüyü kaçırmak" olarak değerlendirilir:

Aziz Nesin'in Karagöz piyesleri yayımlandı; bunlar eski oyunların, özellikleri yitirilmeden -ölçüsü kaçırılmadan- günümüze getirilmesinin mümkün

olduğunu ispatlıyor. Hem konuları işlemede, hem de icra işinde çağının kültür seviyesinin aşağısında kalmayan, aynı zamanda geleneği benimsemiş ve sindirmiş olan sanatçıların elinde Karagöz'ün bugün de diri kalma şansı vardır (2003 : 238-239).

P. N. Boratav'ın ölçüsünü kaçırmak olarak nitelediği durum Karagöz'ün oluşum mitine ya da konularına getirilecek yeniliklerin Karagöz'ü tamamen yeniden kurgulayan bir yapı arzetmesidir.

P. N. Boratav aslında şunu söylemek ister; Karagöz belirli kalıpları ve konuları olan bir gölge oyunudur, bu kalıpların ya da konuların dışına çıkılmadan Karagöz'ü sinemaya taşımak mümkündür. Yani Karagöz'e ait belirli kabuller vardır ve bu kabullerin dışına çıkmak ölçüyü kaçırmak anlamına gelir.

Sinema göz önünde bulundurulduğunda devralınan geleneğin perdeye yansıtılması bu sanat için içinden çıkılmaz bir sorun olur. Örneğin Karagöz perdesinin tüm öğeleriyle, Karagöz oynatma teknikleriyle sinemaya aktarıldığı düşünülürse, bu filme kurmaca bir sinema filminin değil, Karagöz oynatma tekniklerini konu alan bir belgesel filmin çerçevesinden bakmak gerekir. Kaldı ki Karagöz Küşteri Meydanı yerine, video kaydı yoluyla sinema perdesinden izleyiciye aktarılsa bile, perde arkasında bir Karagöz oynatıcısının olmadığını bilen izleyici için yeni bir kültürel deneyim olur. Çünkü Küşteri Meydanı ahşap çerçeveye gerilen bir perdeden ibarettir. Karagöz oynatıcısı ışık yardımıyla perdeye yansıttığı figürleri seslendirir ve böylece Karagöz oyunu oynanmış olur. Sinemada durumun bundan çok daha farklı olduğu açıktır. Bu noktada M. E. Smith'in “tüm kültürler durmadan

değişir, yeni bir şey geleneksel açıdan sembolik bir değer alabilmesine karşın ortada yalnızca yeni bir şey vardır” (Handler ve Linnekin 1984: 274) cümlesindeki tesbitine varabiliriz. Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü filmi için Karagöz geleneği sembolik olarak bir değer ifade etmekle birlikte, film kendi başına yeni bir kültürel yaratımdır.

Karagöz’e dair bir film yapılmak istendiğinde Shils’in gelenekselcilik olarak adlandırdığı düşünüş yapısının kurguladığı türden bir film yapmak olanaksızdır. Böyle bir çaba ancak yazılı bir Karagöz parodisinin sinema perdesine aktarımı olarak değerlendirilebilir. Zira Karagöz “bir aydınlatma kaynağı ile yarı saydam bir perdeden yararlanılarak, bu perdenin önünde ya da gerisinde, iki boyutlu saydam ya da saydam olmayan kuklaların oynatılması” anlamına gelmektedir (And 2004 :113). Öte yandan yapılacak film Hobsbawm ya da Smith'in çizdiği çerçeveden ele alınırsa çok daha sağlıklı bir inceleme yapılabilir. Karagöz’ü yalnızca sembolik bir geleneksel figür ve aynı zamanda bugünden geçmişe doğru bir bakışla yaratılan bir geleneksel figür olduğu kabul edilirse Karagöz’ü konu alan bir sinema filmini incelemek olağan hale gelir.

Ancak bu noktada şöyle bir soru ortaya çıkar; peki bugüne kadar bilinen Karagöz oynatma geleneği ya da Karagöz’ün oluşum mitini ne yapacağız? Bu sorunun cevabını da yine Hobsbawm'ın "geleneğin icadı" olarak adlandırdığı tezini biraz daha açmakla mümkündür. Hobsbawm, “Gelenekleri İcad Etmek” adlı makalesinde

Dünyada en eski -ve geride kalmış bir maziyle bağlantılı izlenimi veren şey, herhalde kamusal törenlerdeki tezahürleriyle Britanya monarşisini kuşatan debdebeli merasimlerdir. Halbuki modern haliyle bu merasimler, ancak geç on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın ürünüdürler. Eski gibi görünen ya da eski olma iddiasındaki 'gelenekler'in kökenleri sıklıkla oldukça yakın geçmişe dayandığı gibi, bazen bu geleneklerin icat edilmiş oldukları da açık bir gerçektir (2005 :1).

cümleleriyle vurgulamak istediği icat edilmiş gelenekler, Karagöz için de geçerlidir. Zira Karagöz'ün eldeki kâr-ı kadim ve nev-icad olarak adlandırılan tüm yazılı metinleri ve bir anlamda tüm Karagöz anlatı geleneği 19. yüzyıl ve sonrasına aittir ("Klasik Karagöz Oyunları" 2009). Oysa Karagöz'ün oluşum mitine dair en yakın tarihi veren kaynak Karagöz geleneğinin 16. yüzyılda Mısır'dan Türkiye'ye geldiğini savunur (And 1968). Evliya Çelebi bu geleneği Sultan Orhan zamanına, farklı kaynaklar ise Karagöz geleneğini Orta Asya Türk toplumuna kadar götürür (Şapolyo 1946). Ancak burada önemli olan Karagöz'ün nerede ve ne zaman Türkiye'ye taşındığı değil, kökeninin çok eskiye dayandığı düşünülen Karagöz geleneğinin aslında çok da uzak bir mazisinin olmadığı vurgulanmasıdır. Bu noktadan yola çıkarak Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü adlı filmde Karagöz geleneğinin ve oluşum mitinin ne şekilde yeniden yaratıldığına değineceğim.

Karagöz'ün oluşum mitlerini açmak gerekir. Türkiye'de Karagöz geleneğinin oluşum mitiyle ilgili birçok farklı kabul vardır. Karagöz'ün Orta Asya Türk toplumunda var olduğunu savunan görüşe göre gelenek Anadolu öncesine dayanır. Evliya Çelebi, geleneğin Sultan Orhan zamanında yaşamış iki duvarcı ustanın

birbiriyle atışmasını izleyen Şeyh Küşteri tarafından yaratıldığını nakleder. Evliya Çelebi'ye göre Hacivat ve Karagöz Sultan Orhan tarafından cami inşaatını geciktirdikleri gerekçesiyle idam edilir. Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü bu oluşum mitlerinden ilk ikisini harmanlayarak yeni bir Karagöz oluşum miti yaratır. Karagöz'ü Şaman yaparak oyunun kökeninin Orta Asya'dan Türkiye'ye geldiğine dair görüşü destekler bir görüntü çizse de Evliya Çelebi'nin naklettiği oluşum mitindeki tarihi referans alır ve hikayesinin tarihi çerçevesini buna göre kurgular. Bu yolla da Karagöz'ün oluşum mitini filmin hikayesi içerisinde yeniden yaratır. Bu da filmin gelenekselci yaklaşımın aksi bir mecrada kalmasına sebep olur. Bu düşünüş metin merkezli halkbilim kuramı olarak bilinen kurama yakındır (Çobanoğlu 1999).

Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü incelenirken halkbilim araştırmalarında karşılaşılan bu tartışmalara sinema kuramı ile ilgili eskidenberi yapılagelen tartışmalar da eklemenebilir. Türk sinemasında Milli Sinema, Ulusal Sinema ve Yeni Sinema olarak anılan üç ayrı akım, halkbilim alanındaki gelenek tartışmasını sinema alanına taşır.

Milli Sinema akımı geleneğin geçmişten günümüze miras kalan bilgiler ve kurallar bütünü olduğunu, bu nedenle de korunmaya muhtaç olduğunu savunur ve kültürel yaratımların değişime ya da dönüşüme uğratılmadan sinema perdesine aktarılmasını öngörür:

Sadece yorum açısından değil biçim yönünden de ahlakçılık ilkesine bağlı olunmalıdır.

Sinemanın kitlelerin bilinçleri ve kültürleri üzerindeki etkisi dikkate alınarak

sık sık Batı kaynaklı sinema filmleri bir eleştiriye tabi tutulmaktadır.

"Cumhuriyet idaresinin batıya dönük politikaları yüzünden Türkiye batıdan gelen her türlü filme kapılarını açmıştır." denilmekte ve özellikle 1950'li yıllardan sonra sinemalarda gösterilen yabancı filmlerin Amerikan tarzı bir yaşam biçimine karşı halk arasında hayranlık uyandırdığı öne sürülmektedir. Böylece müzikten, insan iliş-kilerine ve giyim kuşama kadar birçok şey filmlerdeki görsel etkinin sonucunda değişmektedir. Sinema bu kapitalist kültürün yanısıra ideolojik propaganda aracı olarak sol kesim tarafından da kullanılmaktadır. MTTB tarafından bu yabancı kültür ve ideolojilerin taşıyıcısı olan sinema anlayışının karşısına "köylüsü ve şehirlisi ile, manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş Anadolu gerçeğini yansıtan Milli Sinema" anlayışı koyulmaya çalışılmaktadır.

Milli Sinema kavramının yanı sıra İslam Sineması gibi eklektik bir kavram da kullanılmaktadır. Burada kastedilen bir İslam sanatı olarak sinemanın teşekkülüdür. Tıpkı Allah'ın birliğini merkeze alan Hat sanatı ve diğer İslam sanatları gibi islam sineması da bu temel ve değişmez ilke etrafında odaklanmalıdır (Milli Sinema 2009).

Ulusal Sinema akımı herhangi bir kültürel yaratımın sinema diliyle yorumlanmadan olduğu gibi sinemaya aktarılmasından ulusal sahtekarlık olarak sözer:

Asıl mesele filmin özünde, genel yapı ve karakterinde ulusal olabilmektir. Bu da ulusal sanatlarda aynı temelde buluşmakla olur. Yoksa geleneksel temaşa

unsurlarını rastgele tiyatrodaki yahut sinemada kullanmak yahut onları tarihsel değişimi hiç göz önünde tutmadan olduğu gibi tekrarlamaya kalkmak ulusal sanata değil, ulusal sahtekarlığa giden bir yoldur (Refiğ 1971: 97).

Kuramın öncüsü Halit Refiğ bu cümlelerle bir anlamda Karagöz'ün sinemaya aktarımının yeni ve sinema diline uygun bir metinle mümkün olabileceğini savunur. Bu da Ezel Akay'ın filminde yapmaya çalıştığı işlerden birisidir.

Yeni Sinema ise bu tartışmanın en uç kısmında yer almayı tercih eder. Yeni Sinemacılara göre gelenek, yeni yaratımlar için ilham vermekten uzaktır:

Bu kavramı -halk sineması- savunanlar şunu söylüyorlar: 'Sinema yığınlar için yapılan bir sanattır. Bir avuç aydının bilgiçlikleri ve batılı beğenileri bizi ilgilendirmiyor ... Filmlerimiz Türk toplumunun yapısına uygun olacaktır' ... Türkiye'de elbette bir 'halk sineması' yapılacaktır. Ama bu sinemanın geçmişten alacağı tek kalıt, birkaç dürüst çıkışın şimdi unutturulmak istenen küçük geleneği olacaktır ... Ama bu gerçek hiçbir zaman yarının sanatçısına geçmişin geleneklerini sürdürmek, onu örnek almak zorunluluğunu yüklemez (Özön vd 1966).

Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü ise P. N. Boratav'ın vurguladığı Karagöz tekniği, sanat görüşü ve anlatım özelliklerini sinemaya uygulamak yerine Hacivat ve Karagöz'ü birer araç olarak kullanarak sinema tekniği, sanat görüşü ve anlatım özelliklerini kullanarak yeni bir kültürel yaratım ortaya koyar. Örneğin; Hacivat ve Karagöz denilince akla komik, eğlenceli birçok çağrışım gelir. Film çok güçlü bir sistem eleştirisinde bulunmaktadır ve bu eleştiriye eğlenceli kılan araç da Karagöz'dür. İzleyicinin filmde eleştirilen hemen her toplumsal olaya ya da iki

karakterin idamına tebessüm edebilmesini toplumun Hacivat ve Karagöz'e atfettiği kimlik neden olur. Akay da bu karakterleri hikayesini eğlenceli kılmak için birer sembol olarak kullanır:

Zaten hikaye onlar. Yani çok basit bir şey söyleyeceğim; biraz dikkatli bir tarihçinin, seyirci anlamamış olabilir, hemen anlayabileceği bir şey var; filmde Hacivat ve Karagöz'ün göbek delikleri yoktur. Ne diyor o zaman bu adam, ben size bir şey anlatıyorum; bunlar yaşayan insanlar değil, filmi ona göre seyredin. Bu karakterler bu filmi, bu hikayeyi anlatmak için birer araçtır. Sizin tanıdığınız, efsaneleşmiş birer araçtır (Hacıoğlu 2009).

Film bu savı destekleyen onlarca örnek bulunmaktadır. Şimdi bu örneklerden yola çıkarak filmin Karagöz geleneğini ve oluşum mitini nasıl yeniden kurduğuna değineceğim.

3. Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü Örneği

Filmi Karagöz geleneğini ele alışı bakımından incelemeyi önce filmin hikayesi üzerinde durmak gerekir. Filmin hikayesi 14. yüzyıl Anadolu'sunda, Anadolu insanının bir yandan beylik çekişmeleri diğer yandan da Moğol baskısından yıldıkları bir dönemde geçmektedir. Osmanlı henüz kuruluş aşamasındadır ve Bizans'a karşı aldığı üst üste zaferlerle Orhan Gazi Anadolu halkı için yeni bir umut kaynağı olmuştur. Anadolu'nun dört bir yanından göçen insanlar yeni fethedilen Osmanlı başkenti Bursa'ya akın etmektedir. Bursa kenti kozmopolit bir hal almıştır. Başkentte Müslümanlığa geçiş hızlı ve modayı andırır bir biçimde gerçekleşmektedir. Çünkü Müslüman halkın diğerlerine göre çok fazla ayrıcalığı

bulunmaktadır. Tüm bunların yanında bu karmaşık yapı nedeniyle siyasi çekişmeler ve siyasi oyunlar da had safhadadır. Yerini korumak isteyen beyler, daha iyi şartlarda yaşamak isteyen Ahiler, inançlarını korumak isteyen Hristiyanlar da yine resmedilen Bursa şehrinin içerisinde. Orhan Gazi ise Bursa'da kendi adını taşıyan bir camii yapılmasını emretmiştir. Ancak camii inşaatı türlü nedenlerden ötürü tamamlanamamaktadır. Hacivat ve Karagöz bu karmaşık şehirde tanışırlar. Hacivat, Karagöz'ün ölmekte olan ineği Altun'u bir hile ile ondan satın alır ve kasaba satar. Aralarındaki bu husumet, Karagöz'e annesi Kam Ana tarafından göbek deliği olmayan bir ademe ün salacağını söylemesiyle son bulur. Karagöz eşini bulmuştur. Bu olayın ardından olaylar gelişir ve filmin siyasi erk adına yapılan tüm hileleri gözler önüne seren hikayesi başlar. İkilinin yaptığı hiciv doruk noktasına ulaştığında kaçınılmaz son gelir ve Hacivat ve Karagöz'ün kellesi vurulur.

Bilindiği gibi filmin iki ana karakteri Hacivat ve Karagöz'dür. Hacivat (Beyazıt Öztürk) bu karmaşık siyasi hayat içerisinde beylikler arasındaki iletişimi sağlamaya çalışan bir ulaktır. Çevresindeki diğer karakterlere bakıldığında mürekkep yalamış bir karakterdir. Kadınlara olan düşkünlüğü onu zor durumlara sokar ama hazır cevaplığı ile bu zorlukların üstesinden gelmeyi başarır. Karagöz (Haluk Bilginer) ise cahil bir demirci, aynı zamanda bir Türkmen göçeridir. Moğol baskısından yılmış ve artık yatık olup evlenmek isteyen saf bir göçerdir. Bir kulağı az duyduğu için söylenenleri yanlış anlar ve bu nedenle komik duruma düşer. Ayşe Hatun (Şebnem Dönmez) Bacıyan-ı Rum adlı kadın savaşçılardan oluşan birliğin başıdır. Babası Kösemihal'in İslamiyeti benimsemesinden sonra Müslümanlığa alışmaya çalışmaktadır. Ancak bu durum pek de kolay olmayacaktır. Ayşe Hatun

dürüstlüğü, açık sözlülüğü simgeler. Kösemihal (Serdar Gökhan) mecburiyetlerin Müslümanlaştırdığı bir Bizans uç beyi-tekfurudur. Karakteri gereği yeni inancına sıkı sıkıya bağlıdır. Ancak kızının inancına istediği tepkiyi veremez.

Kadı Pervane (Güven Kıraç) Anadolu'nun karmaşık siyasi yapısından kendisine pay kapmaya çalışan, ismi gibi birçok dolap çeviren ve her zaman güçlünün yanında olmayı başarabilen bir kadıdır. Ayşe Hatun'un dürüst kimliğinin olumsuzlamasıdır. Nilüfer Hatun (Ayşe Tolga) Orhan Gazi'nin eşidir. Ayşe Hatun gibi sonradan Müslüman olmuştur. Ancak Pervane gibi güçlünün yanında olmayı tercih eder. Sözlerini çıkarlarına göre söylemeyi tercih eder. Kam Ana (Ayşen Gruda) Karagöz'ün annesi ve bir şaman bilicisidir. Osuruklu adındaki cini sayesinde gelecekte haberler verir. Aynı zamanda Orhan Gazi Camii'nin bitmesi için gerekli olan taşın sırrı-çimento yapımını bilen tek kişidir. Bu sırrı Karagöz'e öğretmek Hacivat'la birlikte dünyaya nam salmalarını sağlamak ister. Şamanizmi simgeler. Küşteri (Hasan Ali Mete) yapımı bitmek bilmeyen camiinin imamıdır. Çalınan taşlara, başka işlerde çalıştırılan işçilere, harca katılacakken yemeğe katılan yumurtalara ses çıkaramaz. Odasında gizliden gizliye oynattığı iki küçük kuklayla kendi kendini hicvetmekten kaçınmaz. Kendi halinde samimi bir Müslümanı simgeler. Orhan Gazi (Ragıp Savaş) fetihlerden arta kalan vaktinde şehre uğrayabilen bir kumandandır. Aldığı zaferlere rağmen adına yapılmakta olan camiinin inşaatının yavaş ilerlemesi canını sıkmaktadır. Bu nedenle kimliğini önemsemeden inşaatı yavaşlatan iki kişinin -Hacivat ve Karagöz- boynunun vurulması emrini verip, aynı iki kişiye geniş topraklar verilmesinin de emrini aynı anda verecektir. Çoban (Altay Özbek) Kadı Pervane'nin sağ koludur. İçinde belli belirsiz bir saflık taşımasına

rağmen Kadı Pervane'nin oyunlarını uygulattığı karakterdir. Çoban adı da bu özelliği nedeniyle seçilmiştir. Dimitri (Levent Kazak) Bursa şehrinde *teatron* sahibi olan bir Rum sanatçıdır. Tiyatrosunda sergilediği oyunlar Bursa halkı tarafından beğenilmez. Dönemin Bursası'nın kozmopolit yapısını yansıtan bir karakterdir.

Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü hitap ettiği izleyici kitlesine ve hatta birçok sinema eleştirmenine göre bir komedi filmidir. Bu nedenle de mizah yönünden eksik kaldığı yönünde sıkça eleştiri almıştır. Ancak filmin geneline bakıldığında Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü bir komedi filmi değildir, ancak içerisinde barındırdığı ve toplum tarafından komik olmakla görevlendirilmiş iki karakter Hacivat ve Karagöz nedeniyle bir komedi filmi olarak görülmek istenmiştir. Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü aslında ciddi bir siyasi hiciv filmidir. Ancak içerisinde barındığı karakterler nedeniyle komik sahneler barındırır. Ezel Akay da bu durumu şöyle açıklar: “... yaptığımız film bir komedi filmi değildir. İki mizahçının hayatını anlattığı için içinde komik sahneler barındırıyor ama dikkatle baktığımızda bir komedi filmi değildir” (Hacıoğlu 2009).

Filmde karakterlerin kullanımına bakıldığında dikkati çeken ilk nokta Küşteri'nin yan karakterlerden biri haline gelmiş olmasıdır. Evliya Çelebi'nin naklettiği hikayede Küşteri hikayenin baş aktörlerinden birisidir ve Karagöz geleneğinin oluşmasını sağlayan bir meslek piridir. Ancak filmin hikayesi içerisinde Küşteri yalnızca yapılmakta olan caminin imamı ve bir süre sonra da Kadı Pervane tarafından sisteme dahil edilen bir karakteri yansıtır. Filmde Hacivat'ın ya da Karagöz'ün karakterleri tamamen yok sayılmaz. Ancak derin bir dönüşüme uğrar. Bu da filmin gelenek yaratıcı kimliğiyle birebir örtüşen bir durumdur.

Geleneğin icadı olarak kabul ettiğimiz olgu ancak bugünden geçmişe doğru yapılabilir ve gelenekten yararlanarak ve geleneğin birçok özelliğini kullanarak günümüze ait mesajlar üretir. Akay da geleneği olduğu gibi aktarmak yerine onu yeniden kurarak bugüne dair yeni bir hikaye anlatmayı tercih eder:

Film, kültür yaratıcı, gelenek yaratıcı bir kitlesel sanat eseridir. Aynı zamanda aktarıcıdır da ama bu aktarım müzecilik mantığıyla yapılan bir aktarım değildir. Müzecilikteki aktarım bir olguyu ne haldeyse koruma çabasıdır. Ama sinemada benim yapmaya çalıştığım şey bu değil, tam tersine gelenekten etkilenmek ve yeni bir hikaye aktarmaktır (Hacıoğlu 2009).

Film, Eşrefoğlu beyliği topraklarında yaşayan bir şaman bilicisinin fal baktığı sahne ile başlar. Bu giriş metninde şamanlar'ın sona bırakılmış olması bir tesadüf değildir. Bu girişle Karagöz metinlerinde gayr-ı müslim tipler arasında yer almayan şamanların da anlatılacak hikayede yerinin olduğu vurgulanmak istenmiştir. Karagöz oyunlarında birçok gayri müslim tiplere yer alır. Ancak bu tiplerin içerisinde hiçbir şamana rastlanmaz (Akarpınar 2004). Yukarıda sözü edilen gelenekselci düşünüşün kabulünün aksine Karagöz geleneğinin böyle bir dönüşüme uğratılması filmin gelenek yaratıcı yönüne örnektir. Akay, bu giriş metniyle kendine ait bir Karagöz hikayesi yarattığını henüz filmin başında belli etmektedir:

14. yüzyıl, Anadolu

"Doğu Roma" topraklarına

"Rum Diyarı" dendiği zamanlar...

Tatarlar

Anadolu'yu işgal etmiş...
Bizans'ın ve Selçuklu'nun
hükmü kalmamış...
Türkmen beyleri ve Bizans tekfurları
yeni, güçlü bir devlet peşinde...

Orhan Gazi

Bursa'yı yeni fethetmiş...
umutla bu ışığa koşmakta herkes

Hristiyanlar

museviler

Müslümanlar

ve tabii...

şamanlar

Kam Ana adındaki karakter, ölümlüler alemine nam salacak ademin kim olduğunu merak etmektedir ve bu soruyu Osuruklu adındaki cinine sorar. Osuruklu bu ademin Karagöz olduğunu bildirir ve kendine has osuruk şakasını yapar. Sahnenin kesileceği noktada kamera çadırın çıkışına döner ve Karagöz'ün gölgesi ile Osuruklu'nun gölgesi çadırın çıkışına asılan perdede bir bütün oluşturur. Osuruklu bir sonraki sahnede Karagöz'ün dünyaya nam salması için süslü bir ademle buluşması gerektiğini anlatır. Cin, kendi içinden bir cin daha çıkararak göbeklerinden bir iple bağlıymışçasına bir görüntü oluşturur. Bu görüntüyü filmin ilerleyen dakikalarında Hacivat'ı dövmek için kuşağından çeken Karagöz'ü izlerken yeniden, bu kez Hacivat ve Karagöz'ün vücutları üzerinde görürüz. Hacivat'ı da gölgeler aracılığıyla resmeden cin sahnenin sonunda Kadı Pervane'nin konağındaki perdede

Hacivat'ın gölgesiyle bir bütün oluşturur. Osuruklu ile Karagöz'ün ve Hacivat'ın gölgelerinin perdede birleştiği bu resimler izleyiciye Hacivat ve Karagöz'ün gerçekte yaşamış kişiler olmadıklarını, anlatılacak hikayenin tamamen bir kurgudan ibaret olduğunu ve Hacivat ve Karagöz karakterlerinin bu hikayeyi anlatmada kullanılacak birer araç olduklarını hissettirir. Aynı duruma ilişkin olarak Karagöz'ün Kam Ana'ya yörüklükten bezdiğini anlattığı ve annesi ile arasında geçen diyalog da örnek olarak verilebilir:

Karagöz: Bu senin cinlerin dediği ademin işareti neydi, neye benzer?

Kam Ana: Onun da senünkü gibi göbek delüğü yoktur.

Karagöz: Ne delüğü?

Kam Ana: Göbek delüğü.

Karagöz göbek deliği olmadığı için göbek deliğinin ne olduğunu da bilmez. Yani kendinin bir hikaye kahramanı olduğundan haberdar değildir. Aslında Hacivat da göbek deliğinin olmadığından, yani bir hikaye kahramanı olduğundan haberdar değildir. Hacivat ve Karagöz'ün ikinci karşılaşmalarında kavga ederlerken Karagöz'ün Hacivat'ın elbisesini yırtıp göbeğinin kendi göbeği gibi deliksiz olduğunu görmesiyle Osuruklu'nun haber verdiği kişi olduğunu anladığı sahnede Karagöz Hacivat'ı Altun'u kasaba verdi diye öldürmek için kovalamaktadır ve yakalar yakalamaz kaçmasın diye elbisesini yırtıp eline dolar. Hacivat'ın yırtılan elbisesinin altından deliksiz göbeği görülür. Hacivat da bu duruma şaşırır. Sahne Hacivat ve Karagöz'ün slüetleriyle kararır ve yerini Bursa'nın gece görüntüsüne bırakır.

Ardından da Hacivat ve Karagöz'ü Kam Ana'nın çadırında görürüz. Birbirlerinden haberi olmayan iki karakteri yazgı birleştirmiştir.

Hacivat: Ne demekmiş şimdi bu? Kim seçmiştir bizi?

Kam Ana: Yazgu. Yazgu öyle dedü.

Hacivat: Yani yörük ile Hacivat ün-nam-şöhret salacak, öyle yazmış. Öyle mi?

Karagöz: Bi siküm olmadu bi araya geldük de. Millete rezil olduk depüşdük.

...

Hacivat: Bu daşun sırrı gerçek üse akıl gerekür. Sır akulsuz para itmez.

Kam Ana: Akul ve kalp.

Karagöz: Kalp olan menüm.

Hacivat: Eyi eyi. Peki bi şey soracam. Niçün Hacivat?

Bu diyalogun ardından Karagöz göbeğini açar ve Hacivat'a gösterir. Hacivat da göbeğini açacakken Kam Ana sırrın bozulmaması gerektiğini söyler. Bu sahne de Hacivat ve Karagöz'ün yalnızca hayal ürünü olduklarını anlatan bir sahnedir. Bu durum Ezel Akay tarafından da dillendirilmiştir.

Bunlar tarihsel figürler değildir. ... Biz onları ... daha sonra onların ismi kullanılarak yazılmış oyunlar ve hikayelerle tanıyoruz. Zaten hikaye onlar.

Yani çok basit bir şey söyleyeceğim; ... filmde Hacivat ve Karagöz'ün göbek delikleri yoktur. Ne diyor o zaman bu adam, ben size bir şey anlatıyorum; bunlar yaşayan insanlar değil, filmi ona göre seyredin. Bu karakterler bu filmi, bu hikayeyi anlatmak için birer araçtır. Sizin tanıdığımız, efsaneleşmiş birer araçtır (Hacıoğlu 2009).

Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü izleyiciye bir hikaye anlatmak istediğini açıkça bildiren bir giriş ile başlar ve bu girişin ardından, filmin yukarıda örneklerini verdiğim sahnelerinde bu çaba sıkça vurgulanır. Ayrıca filmin künyesini takip ederken Öykü: Ezel Akay ve Levent Kazak ibaresiyle filmin öyküsünün de senaryoyu yazan bu iki kişiye ait olan yeni yaratım bir öykü olduğu vurgulanır. Akay'ın bu türden bir kurguyu tercih etmiş olmasının altında da filmin geneline yayılan gelenek yaratıcı kimliğe karşı olası eleştirileri en aza indirebilmek amacının yattığı söylenebilir. Zira filmde izlediğimiz Karagöz ve Hacivat ne kâr-ı kadim ne de nev-icad olarak adlandırılan Karagöz metinlerine benzememektedir. Zaten göze çarpan ilk farklılık perdedir. Hacivat ve Karagöz bu oyunda Karagöz perdesinden sıyrılmış ve sinema perdesine taşmıştır. Hacivat ve Karagöz, Karagöz oynatma geleneğinde tüm vücutlarıyla ve iki boyutlu olarak izleyicisinin karşısındadır. Perdeye yansıyan görüntüleri de net değildir. Sinema perdesinde ise iki oyuncu tarafından canlandırılır ve karakterlerin tüm detaylarını Hacivat ve Karagöz'ün karşı karşıya geldiği tüm sahnelerde görebiliriz.

Filmin girişinin ardından film başlar ve filmin başında Hacivat ve Karagöz'ü canlandıran Beyazıt Öztürk ve Haluk Bilginer'in seslendirdiği şarkıları dinleriz. Bu şarkılar bir anlamda iki kahramanın filmdeki karakteristiğini izleyiciye anlatır.

Hacivat: On kere demedim mi sana sevme dokuz yar

Sekizde sefa yedide vefa olmaya zinhar

Altı ile beş, dört ile üç başa çıkılmaz

Üçün ikisin terk edegör, ta kala bir yar

Karagöz: Yüklenüp karanluğu ışıklara yörürün

Yıldızları aş edüp rüyalara yörürün

Göç dedüğün heç bitmez bilinmeze yörürün

Gurbettür memleketüm yalnızluğa yörürün

Güzel kızlar gülüştü gülücükle yörürün

Durmak isterün elbet durukene yörürün

Canum ister bir memüş özlerkene yörürün

Çaruklarum aşundu ölürkene yörürün

Şarkılara göre Hacivat çapkın ve ehli keyf bir karakteri ifade eder. Zaten filmde de bu özelliğinden sıkça söz edilir. Karagöz metinlerinde ise Hacivat'ın bu yönleri resmedilmez. Hacivat daha oturaklı, akli başında bir karakterdir. Bu yönüyle de Karagöz'ün vurdumduymazlığını olumsuzlar. Ancak filmde bunun tersi bir karakter yaratılmıştır. Karagöz ise bir yörük ve aynı zamanda bir şamandır. Karagöz metinlerinde Karagöz başıboş, işi-gücü olmayan bir karakter olarak resmedilir ve Müslümandır. Hacivat'ın seslendirdiği bu şarkı Karagöz oyunlarında da kullanılan bir şarkıdır ("On Kerre Demedim Mi" 2009). Bununla birlikte Karagöz'e filmde yüklenen yeni karaktere uygun şarkı hem Karagöz oyunlarında geçmez hem de tamamen yenidir. Karagöz geleneğinin iki ana karakteri üzerindeki değişiklik de gelenekselci düşünüş yapısına değil, Handler'ın gelenek yorumuna yakındır. Çünkü karakterlerin Karagöz geleneğinde yer almayan biçimlerde resmedilmesi Boratav'ın

deyişyle “ölçüyü kaçırmak” olarak değerlendirilir (2003 : 238-239). Ancak Karagöz geleneği olarak bilinen tüm metinler ve bu metinlerde oluşan karakterler 19. yy. ve sonrasına aittir ve bu karakterlerin hiçbiri doğru ya da gerçek karakterler olarak değerlendirilemez. Zira Hacivat ve Karagöz’ün yaşayıp yaşamadıklarına dair herhangi bir tarihi belge ya da buldu dahi yoktur. Onlar, Akay’ın da vurguladığı gibi “hikayedir” (Hacıalıoğlu 2009).

Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü’de Hacivat, film anlatıcısı Ezel Akay'a (Ezop) göre bir ulaktır. Akay bu yolla Karagöz metinlerinde sıkça karşımıza çıkan ve Hacivat'ın okunuşlarını bozarak kullandığı yabancı kökenli kelimeleri ulaklık mesleği ile öğrendiğini kurgular. Hacivat'ın hazır cevaplığı ve zor durumlara karşı takındığı tavır da film içerisinde sıklıkla görebiliriz. Hacivat Kadı Pervane'nin konağında, kadının cariyeleriyle eğlenmektedir. Kadının geldiğini duyan cariyeler bir anda kaçırlar ve sahnede yalnızca yarı çıplak Hacivat kalır. Ne yapacağını şaşırarak Hacivat, hemen duruma uygun bir bahane bulur ve yatağı örten perdeyi üzerine sarar. Ardından Kadı Pervane içeri girer.

Hacivat: N'aptın Hacivat n'aptın? Yıktın perdeyi eyledin viran mal sahibi geldi kaçalım heman. Eyvaah, heh yoğurt.

(Hacivat yanı başında bulduğu yoğurdu yüzüne ve göğsüne sürer.)

Hacivat: Şeref-i ihsan eylediniz kadı hazretleri. Eşrefoğlu beyimiz bendegahını göndermişti Antalya'ya ulak olarak. Antalya hisarından Tekelioğlu selam eyledi. Mektup... Sahil kenarıdır, yanmışuz. Yoğurt ilacıylan derman araruz. Allah'tan sizin ev ahalisi evcek yardım ettiler de

cacuk olduk elhamdülillah.

Bu monoloğun ardından kamera Kadı Pervane'ye döner, söylenenlere inanmadığı bellidir. Kadının hemen arkasındaki yaverleri ise bu duruma gülmektedirler.

Ardından Kadı Pervane konuşur.

Pervane: Benüm saruk da yakuşmuş.

Hacivat: Hee, saruk... Saruk sararuk, sarumsak severük, o da bi yerde cacuğun pezevengü.

Hacivat'ın bu özelliğine gönderme yapan bir diğer sahne de Eşrefoğlu Süleyman tarafından Demirtaş Han'a gönderilen, ancak Kadı Pervane tarafından değiştirilen mektubu okuduğu sahnedir. Küfür dolu mektubu okumaya başlamadan önce yüzünü buruşturur, etrafındakileri kolaçan eder ve biraz bocalar ama üstün doğaçlama yeteneği ile durumu kurtarmaya çalışır.

Hacivat: Bismillahirrahmanirrahim. Hakanlarun hakanu, alemü cihan, hemü adül, hemü de hakim. Melik ve sultanlarun medaru iftiharü Demirtaş Han. Allah bizi sana bağışlaya. Zamanun ışığı, dahili ve harici mihraklarun yok edicüsü, kafir ve müşriklerün kökünü kazuyucu, mücahüt. Her şeyden önce... Allah cennette rütbesünü yükseltsün inşallah. Memalikül İslam ve Biladi Rum'un koruyucusu. Gazilerün gazisü Demirtaş han. Ala-üd dünya ve eddün münzil islam vel müslimin.

Demirtaş: Ben Müslüman değilim.

Hacivat: Ni?!

Demirtaş: Ben Müslüman değilim.

Bu diyalog Hacivat'ın bildiğini sandığı şeylerin çoğunu eksik ya da yanlış bildiği, ancak yaşadığı an neyi gerektiriyorsa o ana göre çözümler üretmeye çalıştığını gösteren bir sahnedir. Hacivat'ın karakterinde yaşanan bu dönüşüm, filmin gelenek yaratıcı kimliğine bir örnektir. Sahne Hacivat'ın yaptığı hata üzerine Demirtaş'ın askerlerinden biri Hacivat'ın elinden mektubu alması ve okumasıyla devam eder. Hacivat kaş-göz işaretleriyle ona mektubu okumamasını söylemeye çalışır. Ancak asker okumaya devam eder.

Asker: Domuzun yılandan doğmuş evladı Demirtaş. Senin o taş gibin karafilünü kızgın demürden anahtar ile açacağız. Billur kasenü Rum diyarunun en yaşlı kısraklarına tokmaktatacağuz. Senün ananın o yoğurtlu...

Bu sözlerden sonra Hacivat askere *ben sana söylemiştim* diyen bakışlarla bakar ve askerinin boynu vurulur. Öfkeyle kalkan Demirtaş'ın gazabından da Eretna'ya yaptığı övgü ile kurtulmayı başarır.

Hacivat: Elçilik senün neyüne! Götün kadar Eşrefoğlu hanluğu, ey kendini han sanan dübürzade Süleyman, afedersünüz, içiyü içiyü ondan sonra sizün gibi tanrı suretli insanların arkasundan konuşuyu küfür ediyü! Allah onun belasunu versün, Allah bin beterünü versün.

Bu sahnelerde ve Karagöz metinlerinde de Hacivat, kendisi için durum ne kadar korkunç olursa olsun kendisini kurtaracak bir yol aramaktan vazgeçmeyen bir

karakter olarak karşımıza çıkar. Karagöz metinlerinde Hacivat'ın Karagöz'ün gazabından kurtulmak için giriştiği türlü oyunlar filmde çok daha farklı şekillerde izleyiciye aktarılır. Filmde Hacivat'ın Karagöz'le giriştiği tartışmalar elbette vardır. Ancak bu sahneler daha çok tatlı birer didişme olarak izleyiciye aktarılır. Filmin genelinde ise Hacivat ve Karagöz ters giden düzene karşı birlik olmuş iki dostu simgelemektedir.

Karagöz: Geldik kadiya!

Hacivat: Kadıyı bilirim, kararı için hediye gerekir. Yeni adettir.

Karagöz: Benim kadım işini bilir!

Pervane: Bizim de teşaşür vaktimiz gelmiştir, hele bir yol kalkalım.

Karagöz: Hacivat'ım ben de ahi olmak isterim, kuşak bağlamak isterim.

Hacivat: Niçin?

Karagöz: Ben de caminin taşlarından kendime hususi tekke yapmak isterim.

Hacivat: Ben de aynı caminin yumurtasından kendime aşevi tekkesi açmak isterim.

Karagöz: Cami inşaatı n'etcen?

Hacivat: N'etcem?

Karagöz: Dua et cami bitmesin!

Bu diyalog, Orhan Gazi'nin fetihleri şerefine verilen yemekte Hacivat ve Karagöz'ün görsel olarak izleyiciye orta oyununun muhavere bölümünü anımsatan sahnesinden bir parçadır. Yaratılan sahne de iki ayrı gösteri sanatını aynı sahnede buluşturan bir sahnedir. Sahnenin içerisinde filmde yer alan bütün ana karakterler özenle yerleştirilmiştir. Bir yanda filmin hikayesini belli bir çerçevede tutan Kafinur adlı elması paylaşan, dönemin siyasi erkine sahip Kadı Pervane, Nilüfer Hatun,

Eretna ve Ahiler, diğer yanda bu tiplerin olumsuzlaması olan Hacivat, Karagöz ve Ayşe Hatun ve öte yanda da tüm bu oyundan habersiz Orhan Gazi ve Kösemihal bulunmaktadır. Kamera Hacivat ve Karagöz'ü karşılıklı söyleşirken detaylı olarak görür. Hacivat ve Karagöz'e özel giysilerin Ayşe Hatun tarafından diktirilmesinden sonra ilk gösterilerini yapan ikilinin kostümleri renk bakımından Küşteri meydanındaki figürlerin renklerine yakındır. Ancak görsel olarak çok daha derin ve detaylıdır. Hacivat ve Karagöz'ün yaşantısına dair üç farklı anlatı bulunmaktadır. Bu üç anlatının hiçbirinde Hacivat ve Karagöz'ün Orhan Gazi karşısında bir gösteri yaptığından söz edilmez. Filmde sinema tekniği, sanat görüşü ve anlatım özelliklerini kullanarak Karagöz'ün yeniden yaratılmasına bir örnektir. Sahne filmin tüm derdini özetleyen bir sahne olmakla birlikte Hacivat ve Karagöz oyununa yeni bir kimlik kazandırmakta ve bu geleneği film içerisinde yeniden kurmaktadır. Filmde Karagöz cahil, Türkmen bir göçer olarak yaratılmıştır. Mesleği demirciliktir. Ancak babasından ona miras kalan bir sır vardır; taşın sırrı. Film anlatıcısı Ezel Akay (Ezop) Karagöz gibi cahil bir Türkmen'le Hacivat'ın kader birliği yapmasını bu sır üzerinden kurgular.

Hacivat: Bu daşun sırrı gerçek üse akıl gerekür. Sır akulsuz para itmez.

Kam Ana: Akul ve kalp.

Taşın sırrı aslında filmin sırrıdır. Akay, Hacivat ve Karagöz'ü siyasi bir hiciv için kullanabilmenin yolunu bu sır ile inşa etmiştir. Filmde Karagöz şamandır. Bu nedenle de toplumca hor görülen, söylediği her şey bir eğlence aracı olarak görülen bir karakteri yansıtır.

Hacivat: Sen ne iş tutarsun?

Karagöz: Ben yörüküm. Ben hem yürürün, hem de verürün.

Hacivat: Ne verürsün?

Karagöz: Vergi deyü Tatar'a buzağıları verdük, beygürlerü verdük, kazları verdük, gardaşları verdük, toprak anaya bubayı verdük, halayı verdük, teyzeyi verdük, eşkıyaya malımızı verdük, aşımızı verdük, ama anacuğumla ben hep yörüdük, yörüdük ama eksilerek...

Hacivat: Ama Karagöz kardeş şimdi burdaki esnaf efendüler daha iyi bilürler, alışsuz verüş olmaz.

Karagöz: He biz de öyle dedik. Çoğalak dedük, şehirli olak dedük. Tatar'dan kalan son ineğü de bu cav cav konuşan Hacivat'a kapturduk. Sorarun size nedür bu yörüklerün halü? Niden hep bizden alunur? Sizin ki aluşverüş de bizim ki niden verüş? Bizde niden aluş eksüktür? Yörüklere bu dünya hörgüç oldi.

Sahne kullanılan müzik yörüklerin içler acısı halini anlatan Karagöz'ün durumuna uygun bir müziktir. Son cümlelerinde sesi ve eleştiri dozu yükselen Karagöz'ü izleyen Kösemihal durumdan rahatsız olur. Ancak sözlerinin bitimiyle etrafta toplananlar kahkahalara boğulması ve bu komik adamı alkışlamaları üzerine bunun bir oyun olduğunu varsayarak duruma müdahale etmez.

Buna karşılık Karagöz metinlerinde bir güldürü unsuru olarak kullanılan Karagöz'ün ağır işitmesi filmde işlenen sıkça işlenen bir imgedir. Karagöz'ün kendisinden vergi isteyen iki askerle ve Altun'u satmak isteyen Hacivat'la girdiği diyaloglarda bu durum irdelenir:

Hacivat: Dilü dirün dilü, ey cahil-i cühela.

Karagöz: Ya ne bilem ben hela, get ağacın dibine!

Bir diğer örnek ise Hacivat'ın, Altun'u satmak isterken yaptığı pazarlığa kulak

misafiri olan Karagöz'e açıklama yaptığı sahnede görülür:

Karagöz: Ne dirhemi?

Hacivat: Dirhem değil, dirhem değil, merhem diyü. Kulakta maraz var herhal!

Söylenenleri yanlış anlamak Karagöz'ün karakter özelliklerinden biridir. Ancak Karagöz bu özelliğini bir avantaj olarak kullanmaz. Filmde ise bu özelliğin avantaj olarak kullanıldığı da olur. Kendisinden vergi isteyen iki askeri çadırlarını kurduğu yerden kovmak için askerlerin söylediği sözleri yanlış anlar:

Karagöz: Lan göçen kuşun vergisi mi olur? Biz göçerük, buralardan geçerük.

1. Asker: Geçmeyesüz, bizimdür bu diyar!

Karagöz: Hıyar?! Sen bana hıyar mı dedin?

2. Asker: Hıyar demedi, diyar dedi.

Karagöz: Hem de bebicüklerin yanında?

1. Asker: Diyar...

2. Asker: Diyar dedi...

Film karakterler üzerinden Karagöz oluşum mitini derin bir dönüşüme uğrattırken bir yandan da Türkiye üzerindeki kültürel kimlik tartışmalarına katılır. Bugün sahip olduğumuz kültürel mirasın kaynağı ile ilgili birçok farklı görüş ve bu görüşler üzerinden yapılan birçok tartışma vardır. Film, bu akımlar içerisindeki Mavi

Anadolu akımına yakın görünür. Mavi Anadolu akımı Anadolu üzerinde yaşamış tüm kültürlerin bize doğrudan ya da dolaylı etkilerinin olduğunu savunur (Erhat 2009). Filmde Hacivat ve Karagöz'ün karşılaştığı ilk sahne olan ve Karagöz'ün ineği Altun'un Hacivat tarafından bir oyunla kesildiğini anlatan sahne geleneksel gösteri sanatlarından orta oyununa yapılan bir göndermeyi içerir. Karagöz'ün feryadını duyup etrafta toplanan halk iki karakteri izlemeye koyulur. Hacivat bir yandan Karagöz'ün ineğini satın almaya çalışırken bir yandan da yarı şaka yarı ciddi bir hikaye anlatmaya başlar. Etrafta toplanan halk da hem bu eğlenceli hikayeyi dinler hem de Karagöz'ün saflığına güler. Bu sahnenin hemen öncesinde Antik Yunan tiyatrosundan bir metni sahneleyen Hristiyan gençlerin oyununun çok az bir izleyici topluluğu tarafından izlendiğini görürüz. Sergilenen şeyin bir sahnesi olması ve yalnızca izleyenleri güldürmeyi amaçlayan bir etkinlik olmasına rağmen bunda başarılı olamaması da halk beğenisinin bu türden bir oyun izleme geleneğinden gelmemesine kolaylıkla bağlanabilir. Dimitri'nin "Birbirinize bol hakaret, küfür, tokat, öndekilere bol iltifat" cümlesi de kökü Roma'ya dayanan kaba güldürünün Hacivat ve Karagöz metinlerine nasıl yerleştiğine dair bir bilgiye gönderme olarak söylenmiştir. Hacivat ve Karagöz'ün Orhan Gazi huzurunda sergilediği oyunda Hacivat'ın kendi gölgelerine bakarak oyunu sürdürmesi de oyunların bu karakteristiğinin nasıl oluştuğuna dair bir düşüncenin ürünü olarak karşımıza çıkar. Ancak bu sahnenin devamında filmin söylediği bir söz daha vardır. Hacivat ve Karagöz'ün yaptığı gösterinin halk tarafından izlendiğini gören Dimitri hemen sahnesine döner ve bu gösteride geçen bir anı canlandırır. Bu imge, dönemin getirdiği hızlı değişimin sahne sanatlarına nasıl yansıdığını anlatması bakımından önemlidir. Dimitri ve tiyatro grubunun Pervane şerefine verilen yemekte

sergiledikleri oyunun Pervane tarafından beğenilmemesi üzerine Kösemihal'in "Değiştirin şunu, şarkılı türkölü bir nükte edin" demesi de yine dönemin halk beğenisinin bir yansıması olarak verilmiştir.

Yine aynı sahnede Dimitri'nin Sokrates adını Hacı Sokrat olarak değiştirmesi de dini motiflerin toplum hayatını ne şekilde değiştirdiğini anlatır. Bu da tamamen yeni bir kurgudan ibarettir. Hacivat ile Karagöz'ün yapacakları ilk gösteri öncesinde Karagöz'ün geç kalması üzerine söylediği "Tarih bizi yazacak; Hacivat ile Dimitri" cümlesi de farklı bir kurguyu anlatmaktadır. Eğer Karagöz olmasaydı ve onun yerine halk bir başka karaktere gülseydi bu isimle bildiğimiz ve benimsediğimiz oyunların adı da değişecekti. Akay'ın yaptığı bu yorum Handler, Hobsbawm ve Smith'in gelenek yorumlarıyla paraleldir. Gelenek olgusu bugünden dune bakılıp yorumlanarak değişen bir kavramdır. Çünkü Karagöz yaptığı şeyin oyun olduğundan habersizdir ve oyunun sonunda Hacivat'ın bölüştürdüğü paraları "Pullar itiştik diye mi" cümlesiyle ve şaşkınlıkla karşılar. Aynı doğrultuda Dimitri'nin Hacivat ve Karagöz'ün doğaçlama olarak sergilediği gösteriye Yörük ile Çelebi yakıştırmasını yapması Akay'ın, aslında çok bildik olan bir bilinmeyen sinema perdesinde yeniden kurgulanmasından başka bir şey değildir:

Hacivat ve Karagöz yazılı eserler, biz ise her şeyin başladığı bir tarihe gidiyoruz ve bu tarihte Hacivat ve Karagöz gölge oyunu diye bir şey yoktu. O zaman gölge oyunu diye bir şey vardı ve onun karakterleri Hacivat ve Karagöz değildi (Hacılioğlu 2009).

İkilinin kendilerine has kıyafetlerinin kökenine de değinen Akay, bu

kıyafetlerin muhtemelen bir kişi tarafından kendilerine uygun görülmüş olacağını düşünerek, Ayşe Hatun'un gösteriyi çok beğenerek verdiği bahşişle kıyafetlerin diktirildiğini anlatan bir sahne kurgulamıştır. Sahnede izlediğimiz Hacivat ve Karagöz aslında tanıdık-bilindik iki karakterdir. Ancak bu karakterlerin canlandırılması, elbiselerinin dikilmesi ve bu haliyle sinema perdesine aktarılması tamamen yönetmenin tasarrufundaki bir şeydir. Akay geleneği bir sembol olarak kullanmış –Hacivat ve Karagöz’ün kıyafetlerinin renk seçimi bu sembolik değeri ifade eder - ve bu yolla iki yeni sinema karakteri yaratmıştır.

Filmde Akay'a ait yorum niteliği taşıyan sahnelerin tamamı filmin gelenek yaratıcı yapısı için örnek gösterilebilir. Handler'a göre de geleneğin görevi tam olarak budur:

Geleneğin görevi bize ait yorum niteliği taşıyan modelleri anlamak değil, kültürel değerlerin gerekli özelliklerini tanımlamaktır. Hakim olan görüşe göre gelenek, hem yaygın anlamda hem de ayrıntılı olarak düşünülünce bu dayanak noktalarını oluşturur (Handler ve Linnekin 1984: 275).

Halbuki Handler bunun tersini savunur:

Bizce sınırlı ve gerekli bir gelenek yoktur; gelenek geçmişin bir modelidir ve kendisiyle ilgili olan yorumlardan ayrılamaz. Geleneksel eylemler inkar edilemez bir biçimde geçmişi referans gösterebilir. Fakat hakkında olma ve referans olma doğal olmaktan çok semboliktir ve bu en az süreklilik kadar süreksizlikle karakterize edilebilir. (Handler 1984: 276).

Filmde birçok tarihi karakterin günümüzde tanındığından farklı olabileceğine dair yorumlar bulmak mümkündür. Bunlardan en göze çarpanı Geyikli Baba'dır. Dimitri'nin Hacivat'ı Orhan Gazi huzurunda gösteri yapmaya ikna etmeye çalıştığı sahnede Geyikli Baba şarapçı bir Rum abdalı olarak nitelenir. Halbuki Geyikli Baba dönemin önde gelen dini motiflerinden birisidir. Filmde anlatılan Küşteri de aynı şekilde Karagöz'ün oluşum mitinde anlatılan özelliklerinden farklıdır. Akay, bugün Hacivat ve Karagöz metinlerini yazan kişi olarak bilinmesinden yola çıkarak hem yapılmakta olan caminin imamı hem de herkesten gizlediği bir kukla sanatçılığı yönü olduğunu düşünerek bu türden bir kurguya varmıştır.

Filmin sistem eleştirisi yapan tüm bölümleri filmin gelenek yaratıcı kimliği çerçevesinde değerlendirilebilir. Karagöz metinleri konuları bakımından araştırıldığında siyasi hiciv ya da taşlama gibi bir konu göze çarpmaz (Boratav 2003). Böylesi bir konudan yalnızca Metin And'ın bir makalesinde bahsedilir (And 1963). Filmde siyasi hiciv ya da taşlama olarak adlandırılacak sahnelere sıkça rastlamak mümkündür. Karagöz'ün iş aramak için başvurduğu bir karakterin "iş çoktur ama ahi değilsen zordur" cümlesi bilinen ahilik teşkilatına bir olumsuzlama olarak göze çarpar. Adam kayırmanın sıkça tartışıldığı bir dönem yaşayan toplumumuza bu geleneğin ahilik teşkilatıyla yerleşmiş olabileceğini düşündürür. Caminin taşlarını tekkenin duvarı için "ödünç alan" ahinin durumu da aynı şekilde bir olumsuzlamadır. Aslında toplumdaki herkes yapılmakta olan tek imaretin meyvelerinden yararlanmaya çalışır. Nilüfer Hatun'un dağıttığı yemek için kullanılan yumurtalar da caminin harcında kullanılmak üzere tahsis edilmiştir. Pervane'nin 'pul ve vergi işlerinden sorumlu nazırı' olmasının hemen ardından ortaya attığı rüşvet

fikri de yine günümüz toplumunda en sık tartışılan konulardan birine göndermedir. Pervane rüşveti tanımlarken 'icabında cenk ederken kılıcın açamadığı kapıyı rüşvet açar' diyerek bu müessesenin günümüzde geldiği durumu betimlemektedir. Hacivat ve Karagöz'ün Orhan Gazi huzurunda sergilediği oyunda geçen diyalog da bir sistem eleştirisidir:

Karagöz: Geldik kadıya!

Hacivat: Kadıyı bilirim, kararı için hediye gerekir. Yeni adettir.

Karagöz: Benim kadım işini bilir!

Pervane: Bizim de teşşür vaktimiz gelmiştir, hele bir yol kalkalım.

Karagöz: Hacivat'ım ben de ahi olmak isterim, kuşak bağlamak isterim.

Hacivat: Niçin?

Karagöz: Ben de caminin taşlarından kendime hususi tekke yapmak isterim.

Hacivat: Ben de aynı caminin yumurtasından kendime aşevi tekkesi açmak isterim.

Karagöz: Cami inşaatı n'etcen?

Hacivat: N'etcem?

Karagöz: Dua et cami bitmesin!

Film, Eretna ile Pervane'nin karşılaştığı bir sahnede Pervane'nin Eretna'ya yönelttiği 'Müslüman olmuşsun, alevi mi sünni mi' sorusuna Eretna'nın verdiği 'o işi alimlere bıraktım' şeklindeki cevapla da günümüz toplumunda din üzerinden yapılan siyasette sıkışılan her nokta verilen bir cümleyi o döneme taşıyarak yine bugüne getirilen bir eleştiri olarak işler. Filmin sonunda Pervane'nin ağzından söylenen "mizah bir yumruktur, kime vuracağı belli olmaz" cümlesi de Akay'ın anlattığı hikayenin mizah öğeleri taşıyan bir eleştiri olduğunun simgesidir. Film baştan sona kendi gerçekliğini

seyircisine kabul ettiren bir Hacivat ve Karagöz hikayesidir. Aslında tarihte yaşamış olmaları şüpheli iki karakterin dilinden anlatılmış bir hikayedir. Zaten yönetmenin yapmaya çalıştığı şey de tam budur.

Bunlar da tarihsel figürler değildir. O büyük bir hata olur. Ben akli başında bir tarihçinin Hacivat ve Karagöz'ün gerçek karakterler olduğunu iddia etmesine katlanamam. Yani bu utanç verici bir şey olur. Onların birer kültürel figür olduğu, daha toplu, daha geniş bir şeyin ifadesi olduğu, kişileştirilmiş bir kültür ve fikirler yığını olduğu çok açıktır. Biz onları hayatlarıyla değil, daha sonra onların ismi kullanılarak yazılmış oyunlar ve hikayelerle tanıyoruz. Zaten hikaye onlar. Yani çok basit bir şey söyleyeceğim; biraz dikkatli bir tarihçinin, seyirci anlamamış olabilir, hemen anlayabileceği bir şey var; filmde Hacivat ve Karagöz'ün göbek delikleri yoktur. Ne diyor o zaman bu adam, ben size bir şey anlatıyorum; bunlar yaşayan insanlar değil, filmi ona göre seyredin. Bu karakterler bu filmi, bu hikayeyi anlatmak için birer araçtır. Sizin tanıdığınız, efsaneleşmiş birer araçtır (Hacıoğlu 2009).

Anlatılan hikaye Akay'ın hikayesidir ve anlatılan tarihe geri dönmek mümkün olmadığı için gerçek olabilmesi mümkündür. Eğer gerçek böyle değilse bile bunu bilebilmemiz mümkün değildir. Çünkü Hacivat ve Karagöz yaşamış, tarihi karakterler değildir. Ezel Akay'ın filmde ortaya koyduğu ve filmin senaryosuna ait kurguları içeren tüm sahneler ve yaratılan kültürel ürün Karagöz geleneğini, Hacivat ve Karagöz karakterlerini birer araç olarak kullanarak yeniden kurar. Yukarıda incelenen Hacivat ve Karagöz diyaloglarının hiçbiri, bilinen Karagöz metinlerinde geçmemektedir. Denilebilir ki Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü Karagöz geleneğini kökünden bozan bir yapıya sahiptir. Eğer geleneğin yeni yorumlar ve yeni yaratımlarla bozulabileceği düşünülürse ve yazılı olan tüm metinlerin Tanzimat sonrası döneme ait olduğu göz önünde bulundurulursa, yazılı olan metinlerin bir çoğunun da Karagöz geleneğini bozduğu iddia edilebilir. Örneğin filmin en yoğun olarak eleştirilen özelliği kullandığı dildeki *şive bozukluğu* eleştirisidir. Ancak yazılı Karagöz metinleri için de aynı eleştirinin yapıldığı bilinmektedir (Coşar ve Usta

2009). Elbette buradan hareketle Akay'ın tamamıyla yeni bir Karagöz metni yazdığı sonucuna da varılamaz. Akay'ın yapmış olduğu, geleneksel bir ögeye bugünden bakarak, bugünün değer yargılarıyla, bugüne ait dertleri anlatmak için yeniden yaratmaktır. Yani bugünden düne doğru bir bakışla geleneği inşa etmektir.

4. Sonuç: Geleneğin Görsel Yaratımı Sinema

Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü Karagöz geleneğini bir araç olarak kullanarak yeni bir yaratım ortaya koyan ve aynı zamanda Hacivat ve Karagöz gibi etrafında belli bir kültür oluşun iki karakteri, bu kültürün oluştuğu Küşteri Meydanı'ndan sinema perdesine taşıyarak yeniden yaratan bir kültür ürünüdür. Bu nedenle Karagöz'ün toplum tarafından edinilen, öğrenilen ya da kabul gören yönleriyle ilgilenmez, Karagöz geleneğini anlatmak istediği hikaye için bir anlatım aracı olarak kullanır. Film kendi gerçekliği içerisinde Karagöz geleneğine yoğun göndermeler yapan ve bu geleneği aktif olarak değiştiren bir yapıya sahiptir.

Karagöz, sinema sanatının kaygılarını taşımaksızın görüntülü köy-kent monografisi olarak da videoya kaydedilebilir. Bununla birlikte yapılan bu kaydın Karagöz geleneğini tam olarak yansıttığı ve kurmaca olan Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü adlı filmin Karagöz geleneğini bozan ve geleneğin devamlılığına sekte vurduğu yorumu da yapılabilir. Ancak bu çalışma ile görülmüştür ki Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü filmi Karagöz geleneğini bozan değil, bu geleneği sinema filmiyle bugünden geriye doğru bir bakışla yeniden kuran, bugünün meselelerine ait hikayesini anlatmada Karagöz'ü bir araç olarak kullanan yeni bir kültürel üründür. Yukarıda sıkça sözü edilen ve M. E. Smith'in (1982) dile getirdiği, geleneğin yeni

kültürel yaratımlardaki sembolik önemi Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü adlı film için de aynı değeri taşır.

Filmin kendi gerçekliği içerisinde Hacivat ve Karagöz'ü hikaye anlatmada bir araç olarak kullanması ve bilinen Karagöz metinlerini ya da Karagöz geleneğine ait oluşum mitlerini birebir olarak örneklememesi M. E. Smith'in sözleriyle açıklanabilir. Yukarıda da değinildiği gibi Karagöz'ün oluşum miti için tek bir hikayeden bahsedilemez ve yazılı Karagöz metinlerinin tamamı 19. yy. ve sonrasına aittir. Ayrıca Karagöz'ün oluşum mitlerinin tamamı, Hacivat ve Karagöz'ün gerçekte yaşamamış kişiler olmaları sebebiyle anonim bir yapıdadır. Yani doğruluğu ya da yanlışlığı üzerinden bir sonuca varılamaz. Bu geleneğe ait incelemede Hacivat ve Karagöz Orhan Gazi zamanında yaşamış duvar ustasıydı ya da Hacivat ve Karagöz dükkanları karşılıklı olan iki esnaftı demek geleneğin yorumlanması açısından hatalı bir değerlendirme olmaz. Çünkü geleneğe ait bugünkü kabullerin tamamı bugünden geriye doğru yapılır.

Bu çalışmada kabul edilen gelenek tanımı ile film okunduğunda görülmüştür ki Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü de bugüne dair eleştirileri olan hikayesiyle, bugünden geriye doğru geniş bir bakışla hem Karagöz'ün oluşum mitine dair hem de Karagöz metinlerine dair yeni bir yorumda bulunmakta ve bütün bir geleneği yeniden yaratmaktadır. Aynı zamanda bu yeniden yaratımın kültürel bir ürün olan Karagöz'ün geleneksel yapısını bozduğu da söylenemez. Gelenek sürekliliğini bugünün yorumlarıyla yeniden yaratılarak, yani kesintiler ve yeniden yaratımlarla sağlar. Gelenek düne ait bilgiler yığını değil bugüne ait yorumlar bütünüdür. Yorumlandıkça

yeniden yaratılır. Ezel Akay'ın Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü adlı filminde yaptığı da Karagöz kavramını yorumlayarak yeniden yaratmaktır.

KAYNAKÇA

And, M. 2004. Başlangıcından Günümüze Türk Tiyatro Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.

AND, M. 1963 “Karagöz Bir Siyasi Taşlamaydı Da” *Forum Dergisi* 214: 16.

Boratav, P. N. 2003. 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. İstanbul: K Kitaplığı.

Coşar, A.M., Usta, C. 2009. “Geleneksel Türk Gölge Oyununda Ana Tipler ve Dil Yergisi” *Bilig* 51: 13-32.

Çobanoğlu, Ö. 1999. Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş. Ankara: Akçağ Yayınları.

Dundes, A. 1998 "Halk Kimdir? (Who Are the Folk?)" M. Ekici (Çev.). *Milli Folklor* 37: 139-153.

Eagleton, T. 2005. Kültür Yorumları. Ö. Çelik (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Erhat, A. 2009. Mavi Anadolu. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Handler, R., Linnekin, J., 1984 “Tradition, Genuine or Spurious” *American Folklore Society* 97: 273-290.

Hobsbawm, E., Ranger, T. 2006. Geleneğin İcadı. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Oğuz, Ö. 2004. Türk Halk Edebiyatı El Kitabı. Ankara: Grafiker Yayınları.

Oğuz, Ö. 2002. Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özön, N. 1966 “Ellinci Yıla Önsöz” *Yeni Sinema* 3: 3-5.

Refiğ, H. 1971. Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Hareket Yayınları.

Shils, E. 2003. “Gelenek” *Doğu Batı* 25:101-131.

Yıldırım, D., Çobanoğlu, Ö. ve Özarıslan, M. 2004. Liseler İçin Halkbilimi. İstanbul: M.E.B Devlet Kitapları Müdürlüğü.

Web Adresleri

Hacıalıoğlu, A. 2009. “Ezel Akay Ahmet Hacıalıoğlu Röportajı” Blogspot.com.

Erişim Tarihi:

Ocak 2010

<http://lastiklidonvedefter.blogspot.com/2009/12/ezel-akay-ahmet-hacalioglu-roportaj.html/>.

Erksan, M. 2009. “Sinema Bir Kültürdür” Akademiart.tv. Erişim Tarihi: Aralık 2009

<http://www.akademiart.tv/haber.asp?haber=61>

‘Karagöz ve Hacivat’ Perdede Can Bulacak. 2009. Golgeoyunlari.org. Erişim Tarihi: Aralık 2009

<http://golgeoyunlari.org/gp/2009/%E2%80%98karagoz-ve-hacivat%E2%80%99-perdede-can-bulacak/>

Klasik Karagöz Oyunları - Kâr-ı Kadim (Eski Oyunlar) ve Nev İcad (Yeni Oyunlar). Karagoz.net

Erişim Tarihi: Aralık 2009

http://www.karagoz.net/karagoz_hacivat_oyunlar.htm

Karagöz ve Hacivat Oyunlarının Tarihçesi. Karagoz.net. Erişim Tarihi: Aralık 2009

http://www.karagoz.net/karagoz_ve_hacivat.htm

Milli Sinema Dirilisnesli.com Erişim Tarihi: Ocak 2010

http://www.dirilisnesli.com/Milli_Sinema.htm