

KARAGÖZ NEDEN YENİDEN SAHNEDE?: İNCİ ARAL'IN KENDİ GEÇESİNDE ROMANINDA KARAGÖZ'E YÜKLENE ANLAMLAR*

**Why Is Karagöz on the Stage Again?:
The Meanings Attributed to Karagöz In İnci Aral's Novel *Kendi Gecesinde***

Doç. Dr. Pelin ASLAN AYAR**

ÖZ

İnci Aral'ın 2014 yılında yayımladığı *Kendi Gecesinde* adlı romanı halk tiyatrosu türlerinden biri olan gölge oyunundan yeni bir estetik formda yararlanmanın bir örneğini sunar. Her bir bölümü Karagöz ve Hacivat tasviriyile başlayan romanda hem Karagöz'ün oğlu, Kara adıyla bir karakter olarak vücut bulmuş hem de romanda Karagöz yeniden yazılıp sahnelenen bir metin olarak ortaya konmuştur. Böylece romanın içinde varlığı somut bir biçimde görünür olan Karagöz, romanı metinlerarası ilişkiler ve yeniden yazım kuramları bağlamında incelemeye olanak tanır. Hacivat ve özellikle de Karagöz romanın bağlamına taşınmış, romanın bir parçası hatta ana izleğin yansıma alanı olmuş, romanı hem izleksel hem anlamsal yönden desteklemiş, başta romanın başkarakteri olmak üzere roman kişilerini anlayıp yorumlamada kilit bir rol üstlenmişlerdir. Belirtmek gerekir ki romanın ortaya koyduğu anlama süreci tek yönlü değildir; Karagöz roman karakterlerini aydınlatmakla kalmaz, romanın başkarakteri sayesinde Karagöz de yeniden yorumlanır. Aral, geleneksel gölge oyununa bağlam merkezli halk bilimi incelemelerinin anlayışıyla paralel bir biçimde yaklaşmış, kendi romanı bağlamında Karagöz'ü özgürleştirici, düşsel açıdan zengin, toplumsal, siyasal ve cinsel göndermeleri yoğun bir metin olarak ele almıştır. Başkarakterin anlatıcı olarak işlevi, yazarın bu yaklaşımını okura geçirmektir. Başkarakterin toplumsal dayatuları, "normal" ve "gerçek" olarak sunulana, verili erkeklik ve kadınlık tanımlamalarını, kendilik, farklılık, ötekilik, cinsellik, cinsiyet, aile, özgürlük gibi kavramları sorgulayarak özfarkındalık geliştirip eleştirel bir tavır takınması Karagöz'ün onun önüne serdiği her türlü varoluşa, muhtelif olma biçimlerine açık çoksesli âlem sayesinde gerçekleşmiştir. Yine aynı biçimde Karagöz alıcısında böyle bir bilinç düzeyi oluşturacak bir metin olarak yorumlanmıştır. Aral'a göre gücünü düş ve mizahtan alarak haz, keyif ve eğlence dolu bir dünyada alıcısını eğlendirirken bilinçlendiren böyle metinler günümüzde yeniden yazılmalıdır. Yazar, Karagöz'ü sadece tipleri ve içeriği açısından kıymetli bulmaz, Karagöz'de yüksek bir estetik ve sanatsal değer de bulur. Bunlar, yazarın Karagöz'ün yeniden dolaşıma girmesini istemesindeki poetolojik, edebî gerekçeleridir; yazara göre mizahtan gücünü alan, komedi yönü ağır basan Karagöz metinleri zaten gündelik hayatında onlarca sorunla uğraşan insanlar için trajik metinlere göre daha ilgi çekici, daha rahatlatıcı ve daha inceliklidir. Aral, içerdiği yapısal ve estetik özellikler bakımından Karagöz'ün ayrıksılığını ve etkileyciliğini ortaya koyarken aynı zamanda ideolojik gerekçelerle de Karagöz'ün yeniden yazımını savunur. Başkarakteri üzerinden, yaşadığı dönemde Karagözvari bir metne ihtiyaç olduğu düşüncesini okurla paylaşır; ona göre siyasal, toplumsal her türlü güncel sorunu sahneye taşımak için Karagöz çok uygun bir ideolojik araçtır. Yazar, mevcut Karagöz diriltmelerinden memnun değildir. Toplumsal, siyasal ve cinsel meseleler üzerine zengin çağrışımları, yoğun göndermeleri olan bir metin, geleneksel öz korunarak yeniden yazılmalı, oyun çağın teknolojik imkanlarından yararlanarak yenileşmeli, canlı ve etkili olmalı, seyirciyi kendisine çekmeyi başarabilmelidir. Aral, yenileşmenin ve gelenekle kurulacak bağın nasıl olması gerektiği konusundaki önerilerini Kabare Kara için yapılan hazırlıklar ve bir hayaliye dönüşmüş başkarakterinin taslak Karagöz metni üzerinden somut bir biçimde ortaya koyar. Makale, bu bağlamda yazarın poetolojik ve ideolojik gerekçelerle başkarakteri üzerinden Karagöz'e yüklediği anlamları ve roman içinde yeniden sahnelenen Karagöz'ü gelenek ve yenilik eksenini üzerinden yorumlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Karagöz, gelenek, yenileşme, metinlerarasılık, yeniden yazma.

ABSTRACT

Kendi Gecesinde written by İnci Aral in 2014 offers a model of using the shadow play which is the one of the genres in folk theatre in a new esthetical form. The novel whose each chapter begins with the description of Karagöz and Hacivat includes both a character called Kara who is the son of Karagöz and a text as staging with rewriting Karagöz. As a result of this explicit presence of Karagöz, the novel can be analyzed with the

* Geliş tarihi: 24 Mayıs 2021 - Kabul tarihi: 15 Mart 2022

Aslan Ayar, Pelin. "Karagöz Neden Yeniden Sahnedeyi: İnci Aral'ın *Kendi Gecesinde* Romanında Karagöz'e Yüklene Anlamlar" *Milli Folklor* 135 (Güz 2022): 95-106

** Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kocaeli/Türkiye, pelin.aslan@kocaeli.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-8877-1739.

theories of intertextuality and rewriting. Hacivat and especially Karagöz are carried into the novel context, they become the part, even the reflection of the main theme, support the novel with both the thematic and the semantic aspect and take a crucial role in understanding and interpreting of firstly the protagonist and the rest. It should be mentioned that, the process of understanding that the novel reveals is not one-way; not only Karagöz enlighten the characters of the novel but also Karagöz is reinterpreted through the protagonist. Aral's approach is parallel to the context-oriented folklore approach and she evaluates Karagöz in her own novel as a text which is emancipating, rich in terms of imagination, intense in social, political and sexual references. The function of the protagonist is to convey her approaches to the readers. The protagonist develops a self-awareness by questioning and criticizing social norms, "normality", "reality", manhood, femininity definitions and the notions such as self, difference, otherness, sexuality, social gender, family, freedom etc. thanks to Karagöz that narrates a polyphonic universe which is open to diverse existence forms. Again the same way, Karagöz is interpreted as a text which awakens up such consciousness on its recipients. According to Aral such texts whose power originated from imagination and humor and make its recipients conscious while giving them fun with world full of pleasure and joy should be rewritten. She does not appreciate Karagöz only in terms of characters and content but also she finds a high esthetic and artistic value in it. These are her poetological, literary reasons in order to rewrite Karagöz. From her point of view, comic Karagöz texts are more interesting, more relaxing and more nuanced than tragic texts for people who are already exposed to daily problems. While she put forwards Karagöz as unique and effective in terms of its structural and esthetical characteristics, at the same time she supports rewriting of Karagöz with ideological reasons. She shares her thought with the readers that through her protagonist, there is a need a text like Karagöz in her time she lived. In order to reflect all kind of current social and political issues from the stage Karagöz is an appropriate medium. She is not pleased with the existing adaptations of Karagöz. Karagöz which is full of social, political and sexual implications should be rewritten with both conserving traditional essence and benefiting from technological opportunities of the era and should be lively, impressive and attractive for the audiences. The author exhibits concretely her offers about how tradition and modernization should be handled through the preparation for Cabaret Kara and the draft text of Karagöz written by the main character who is transformed a puppeteer. In this context, this article aims to interpret Karagöz which is rewritten by the author's poetological and ideological necessities in the light of the notion of tradition and modernization.

Keywords

Karagöz (Shadow Play), tradition, modernization, intertextuality, rewriting.

Giriş

Meddah, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu gibi halk tiyatrosu türleri geçmişte icra edildiği şekilde günümüzde artık neredeyse hiç uygulanmamaktadır ancak metinlerarası ilişkiler bağlamında söz konusu türlere roman türü içinde rastlamak mümkündür. Her biri kendi içerisinde ayrı değerler barındıran halk tiyatrosundan yeni bir estetik formda yararlanmanın bir örneğini İnci Aral, 2014'te yayımladığı *Kendi Gecesinde* adlı romanında sunar. Roman, Hayali isimli başkarakterin bulunmak zorunda kaldığı Londra'dan geçmişine uzanan iç hesaplaşmasını konu edinir. Romanın anlatıcısı da olan Hayali, babasıyla çatışmalı ilişkisi, annesinin yokluğu, aşk ilişkileri, meslek hayatına ilişkin aldığı kararlar gibi kişisel yaşamına dair mevzuları Türkiye'yi etkileyen sosyopolitik olayların eşlik ettiği içsel yolculuğunda yeniden yorumlarken, şimdiki de hikâyesine katar, sevgilisi Reyân'ı ve İstanbul'a dönüp kendisini sanatla, Karagöz'le nasıl iyileştirdiğini anlatır. Çocukluktan yetişkinliğine Karagöz onun hayatında daima merkezî bir konumdadır. Karagöz sadece etkileyici bir karakter olarak değil, bir edebî tür olarak da romanda önemli bir yer kaplar. Bu bağlamda *Kendi Gecesinde*, Genette'nin tanımladığı anlamda, bir metnin başka bir metindeki varlığının somut bir biçimde gözlenmesiyle (1997: 2) tam bir metinlerarası evren barındırır. Karagöz hem romanda kurulan dünyayı anlamlandırmada hem de Karagöz'e dair bir yirmi birinci yüzyıl yorumunu tahlil etmede önemli veriler sunar. Zaten romanın içerdiği her bölümün başında bulunan Karagöz ile Hacivat tasviri –ki bu da Genette'nin metinlerarası ilişkilerde işaret ettiği paratext (1997: 3) unsurlardan biri olarak– okuru doğrudan gölge oyunuyla bağlantı kurmaya yönlendirir ve roman bir yeniden okuma deneyimine okurunu ortak ederken metnin derinliğini kavrayabilmesi için

ondan Karagöz'le yoğun bir ilişki kurmasını talep eder. Romanda yazar, Karagöz'ü metnine yalnızca başkarakterin iç dünyasının ve onu çevreleyen yaşamın yorumlanmasına katkı sağlamak için değil, bilindik bir tiyatro türünün yeniden, taze bir estetik bakışla nasıl yazılabileceğine dair bir öneri sunmak için de yerleştirmiştir. Bu açıdan içi içe geçen metinler, Karagöz'ün aşına olunan ve *Kendi Gecesinde*'nin özgün içeriğinden teşekkül metinler, anlam çokluğuna olanak sağlar. Aktulum'un belirttiği üzere, metinlerarası göndergelerin olası anlamlarını çözümleyebilmek için yararlanılan metnin bağlı olduğu yazınsal gelenek, yazarın yeniden yazıma yaklaşımı, yeniden yazmadaki amacı, metindeki bakış açısı, metnin stratejisi, tarihsel ve toplumsal koşullar gibi (2000: 167) birçok unsuru bir arada düşünmek elzemdir. Bu makalenin amacı tüm bu unsurlar eşliğinde, metinlerarasılık ve yeniden yazım kuramlarını temel alıp *Kendi Gecesinde* romanında zuhur eden Karagöz'ü yorumlayarak geleneğin modern edebiyat içerisinde büründüğü görünümü ve kazandırdığı işlevi değerlendirmektir.

Bilindiği üzere, geleneksel tiyatro ürünleri kapalı ve yazılı metinler içermez; halk hikâyelerine, masallara, efsanelere, dinî öykülere ya da tamamen gündelik gerçeklere dayanarak şekillenirler (Pekman 2002: 29). Bunlardan biri olan Karagöz de “hayvanların, bitkilerin, canlı cansız her şeyin birer oyun kişisine dönüştüğü, sanatçının sonsuz ve sınırsız hayaline imkân tanıyan (...) her an her şeyin mümkün olduğu son derece zengin bir tiyatro formu” (Pekman 2002: 57) olarak çok sesli, çok anlamlı olma özelliği gösterir. Zaten “bağlam merkezli” halk bilimi incelemeleri anlayışı, halk anlatılarının, sabit bir metne sahip olmayıp pek çok etkenle bağlama göre değiştiğini savunur. Bu da “doğru” metne ulaşmanın imkânsızlığını ortaya koyar (Çevirme, Oymak 2009: 76). Söz konusu Karagöz olunca “doğru” metne ulaşma imkânsızlığın yanı sıra pek çok tartışmayı da beraberinde gelir. Sayısız işte, bin bir kılıktaki görülen Karagöz karakterinin zeki mi saf mı; ahlaklı mı, ahlaksız mı; bilgisiz mi, kıvrak zekâlı mı olup olmadığı, hangi toplumsal kimlikleri temsil ettiği bile tartışmaya açıktır. Bazı metinler Karagöz ve siyaset ilişkisine, Karagöz'ün siyasal taşlamalar yaparak yönetimden hoşnutsuz halkın sesi olduğuna vurgu yaparken onun cinselliği sınırsız sunmasından, açık saçıklığından hiç bahsetmez. And, genel bir suskunluk hâlinin hâkim olduğu bu konu hakkında yerli kaynaklarda pek az bilgi bulunduğunu, edinilen bilgilerin çoğunlukla yabancı kaynaklardan alındığını kaydeder (2014: 43). Araştırmacıların büyük bir kısmı çoğu zaman Karagöz'ün açık sözlü, dürüst, adil, fedakâr gibi kişilik özelliklerini, resmî bir eğitim almamasına rağmen irfan sahibi olmasını, halkın saf ve manevi yanını temsil etmesini, kullandığı dili öne çıkararak onu; bazen de akıl veren âlim pozisyonu ile Hacivat'ı olumlarken bazı araştırmacılar da olumlu özelliklerini görmezden gelip söz konusu özellikleri ters yüz ederek onları olumsuz tipler olarak değerlendirmişlerdir. Değerlendirmelerin çoğunda Karagöz övgüsü ile Hacivat yergisi geniş yer tutar. Coşar ve Usta, her iki tipin de böylesi net yargılarla değerlendirilemeyeceğini söyleyip Karagöz ve Hacivat'ın tek yönlü değil, çok boyutlu bir şekilde ele alınmasını önermiş ve Karagöz metinlerini inceleyerek örnekler üzerinden, Karagöz veya Hacivat'ın sadece iyi, ideal ve örnek tipleri temsil etmediklerini, hem iyi hem de mizahın etkisiyle her ne kadar abartılı bir biçimde gösterilse de kötü özellikler de taşıdıklarını ortaya koymuşlardır (2009). Ek olarak, abartılı mizah konusunda Pekman'a başvurmak yerinde olur. Pekman, halk tiyatrosunun önemli bir özelliğinin doğanın ya da yaşamın uyumlu gibi gözükken kurallarını, geleneklerini, alışkanlıklarını, töre ve davranışlarını altüst etmek, onları karikatürleştirmek olduğunu vurgular. Bu anlamda Halk tiyatrosu, son derece grotesk bir yapı sergileyerek seyircinin izlediği şeye yabancılaşım onu sorgulamasını sağlar (2002: 33). Karagöz de bu özellikleri gösterir, And'ın daha çok yabancı kaynaklardan yola çıkarak belirttiği üzere, cinselliği, iğrenç ve pornografik olanı

abartır (2002: 34). Sokullu, Karagöz’de böyle bir tutumun ikili bir anlam barındırdığını savunur. Oyundaki grotesk yapı sayesinde kişi, geride bıraktığını sandığı ilkel yanıyla tekrar karşılaşarak onu aşmak isteyen ahlak anlayışını görür ve uyarlaşmadan önceki yiyecek, içecek, sevişen yönüne yani doğal güdülerine yakınladır. Bu da ilkeli uyarlaştrıran insanın “yetkinleştirme ülküsü” ile onu “olduğu gibi kabullenme”yi eşzamanlı bir biçimde düşündürerek kişinin bir uyum aramasının yolunu açar (Akt. Pekman 2002: 34). Aral da Karagöz’e “bağlam merkezli” halkbilim incelemeleri anlayışına göre yaklaşmış, kendi romanı bağlamında Karagöz’ün en çok grotesk yapısından faydalanarak zorlu bir iç yolculuğa çıkan başkarakteri üzerinden kişi ve toplum arasındaki uyumsuzluğu irdelemiştir. Ayrıca Aral’ın roman içinde bir Karagöz metni de kaleme alıp doğrudan bir yeniden yazım eylemine girişmesi Lefevere’n işaret ettiği anlamda yeniden yazımın ideolojik ve poetolojik (poetological) yönünü gözler önüne serer. Lefevere yeniden yazılan eserleri değerlendirmede yazarların kendi zamanlarının egemen ideolojisiyle uyumunun ya da eserin ideolojik kısıtlamalar altında üretilmiş olup olmadığının ve poetolojik motivasyonların yani edebiyattaki baskın eğilimlere göre aldıkları tavrın çözümlenmesinin önemini vurgular ve yeniden yazımın her durumda manipülatif bir doğası olduğunun altını çizer (1992: 8-9). Bu doğrultuda olası ideolojik ve poetolojik etmenler ışığında makalenin ilk bölümünde roman karakterini anlamada Karagöz’ün işlevi, karakter üzerinden de Karagöz’ün karakterinin algılanışına getirilen yeni yorumlar; ikinci bölümünde, yeniden yazılan Karagöz’ün gelenekle bağı ve geleneğe getirdiği yeni açılımlar değerlendirilmeye çalışılacaktır.

1. Benliği ve Karagöz’ü Anlamada Bir Rehber: Kara

Roman türü söz konusu olduğunda, metinlerarasılık en çok roman karakterlerinin kişilik özelliklerinin, psikolojilerinin, takıntı, saplantı ya da çelişkilerinin daha iyi aydınlatılmasında önemli katkılar sağlar (Aktulum 2000: 167). *Kendi Gecesinde*’nin 1971 askeri darbesinin hemen öncesinde, ülkenin huzursuz ve karmaşık günlerden geçtiği bir dönemde doğan –ve roman boyunca da hep önemli sosyopolitik dönemeçlere şahit olan– babasının Hayati, annesinin Hayal olsun istediği, uzlaşıyla Hayal Ali adını verdikleri, zamanla ise adı Hayali’ye dönüşen başkarakteri kendisi ve geçmişiyle çetin bir hesaplaşmaya girmiş, bu hesaplaşmada çocukluğundan beri içinde yaşadığı Kara’yla yeniden teması geçmiştir. Kara, Hayali’nin vicdanıdır, öteki benidir, özgür yanıdır: “Konumuma pek uymayan görüşlerimi, inançsızlık ve umutsuzluğumu alttan alta körükleyen, olmadık zamanlarda kontrolden çıkıp beni zor durumlara düşüren ses. Susması gerektiğinde çenesi açılan, konuşmak zorunda olduğunda inatla susan, yalanlarımı hiçe sayıp yanlış ve doğrularımı birbirine karıştıran safdil!” (Aral 2014: 8). Hayali üst sınıf mensubu, sanat ve antika meraklısı entelektüel bir babanın oğlu olarak toplumun ondan beklediği rollere uygun davranırken, kendi için biçilmiş hazır kalıplara girerken; Kara, hem bunlara meydan okuyan sesi hem de safdil oluşuyla farklı Karagöz yorumlarını aynı potada eritir ve Hayali’nin de Karagöz gibi çok boyutlu bir karakter olduğu bilgisini açık eder. Kara; kötülük, bencillik, düşmanlık ve ihanetle dolu yoz bir dünyada o dünyaya uymak istemeyen, kendi olmayı, kendi sesini yitirmemeyi dileyen, aslında Hayali’nin dönüşmek istediği, bir olmak istediği imkânsız arzudur. Bu arzuyu birleştirmek, kendi yolculuğuna çıkıp “kendisine koyduğu sınırları esnetmek” (16) adına Kara onun rehberi konumundadır. Hayali, rehberi Kara’yla çocukluğunda babasının önüne serdiği âlem sayesinde tanışmıştır ve rehberinden öğrendiği ilk şey, ona şimdilerde yetişkin hayatında yaşadığı huzursuzlukta bile tutunacağı bir dayanak sağlayan, yıllara rağmen kısırlaşmayan hayal gücü ve kavrama yeteneğidir. Hayali, Karagöz’ü ilk kez 6 yaşında izlemiştir. Bir bayram günü Karagöz oyunu izlerken, oyunun bir yerinde cinlerden korkan Karagöz’ün oğlu perdeden ona

sığınmıştır: “(...) Karagöz’dü bu. Adı Kara’ydı. Benimle kaldı, arkadaşım oldu.” (30). Babasının kendi gölge oyunu tutkusunu Hayali’ye aktarması, Aral’ın gölge oyununun Osmanlı’ya nasıl girdiği konusunda And’ın verdiği bilgilerle metinlerarası bir ilişki kurmaya olanak sağlar niteliktedir. Nasıl ki 1517’de Mısır’ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, Roda Adası’ndaki sarayda izlediği gölge oyununu çok beğenmiş ve bu oyunu “(...) oğlum da görsün, eğlensin” (2014: 39) diyerek İstanbul’a getirmişse Kara’nın padişahları hatırlatacak kudret ve ihtişamlı bir yaşama sahip babası da aynı dürtüyle hareket etmiştir. Karagöz ve Hacivat, ebeveyn kavgalarının eksik olmadığı, kocaman bir yalıda yapayalnız hisseden Hayali’ye daha küçük yaşta özgür ve kendi olmanın kıymetini zerk ederler. Hayali için Karagözün gelişi “salıncakla gökyüzüne doğru havalanmak”, “sevdiği birini kucaklamak”, “papatya dolu kırlara açılmak” (31) gibidir. O, gölge oyunundan âdetâta büyülemiş, onun sayesinde yaratıcı yanını geliştirmiş ve olağanüstü bir hayal dünyasına dalmanın keyfine varmıştır. Gündelik hayatın sıkıcı ve tekdüze akışını kıran bu çok zengin, çoksesli, her türlü varlığa ve varoluş biçimine açık oyun, onu özgürleştirerek hem tuhaf hem rahatlatıcı, hazlarla dolu bambaşka bir âleme dâhil eder:

Orada, o hayal perdesinde bir şeylerin değiştiğini, gökyüzünün daha mavi, daha yüksek olduğunu, bir engeli aşmış başka bir yere adım attığımı duyardım. Orada hem ben vardım, hem de türlü insan ve mahlukat. Yılanlar, ayılar, atlar, eşekler. Büyücüler, iyiler ve kötüler, dürüstler ve çıkarıcılar, açlar ve toklar, deliler, akıllılar, ayıklar, ayyaşlar, yok yere görünür olanlar ve ister istemez görünmeyenler yani toplumun aykırı hayaletleri (32).

Karagöz metinlerinde ayrıca birçok sözcük, deyim, atasözünün anlamlarıyla birlikte kullanılması, soyut düşünce ve mecazlı ifadelerin sıklığı çocukların kelime dağarcığı, dil, ifade ve düşünme gelişimlerine de önemli katkılar sağlamaktadır (Tazegül ve Özdemir 2013: 78). Hayali de bu konularda oldukça iyidir. Aral, böylece karakterinin Karagöz’le olan macerasını, çocuk yaştan başlatarak ve Karagöz’ün nasıl bir oyun olduğunu anlatarak girişte sözü edilen ideolojik ve poetolojik amaçlarından birini ortaya koymuş olur: Bu metinler, bir çocuğun zekâsından hayal gücüne besleyici, öz farkındalık yaratıcı, eğlendirirken geliştiren, sorgulatan eşsiz araçlardır ve çocuk edebiyatının bu tarz metinler içermesi çocuğun hem kendine hem ötekilere hem toplumu düzen ve işleyişine dair güçlü bir içgörü ve kavrayış kazanmasını sağlarlar.

Oyunun her türlü varoluşa, çeşit çeşit insan hâllerine açık çoksesli dünyası ve “Karagöz ve Hacivat’ın istediklerini yapabilmekte cesaretleri, rengârenk karakterleri, hayatın görünen yüzünü yalanlayıp gerçeği güldürerek dile getirme becerileri ve alçakgönüllü bilgelikleri” (31) sayesinde kazandığı yüksek içgörü, Hayali’ye izlediği hayalî ve eğlenceli dünyanın aslında gerçeğin perdeye yansımış hâli olduğu bilgisini erken yaşta kavratır. Burada altı çizilmesi gereken nokta Karagöz oyununun “gerçek” denen mefhumun nasıl oluşturulduğu hakikatini izleyene sunmasıdır. Işık-gölge tekniğine göre düzenlenen, “surre” oynatmaya dayanan, olduğu gibi taklit etmek yerine tabiatı aşan metafizik bir sanat olarak değerlendirilen (Baltacıoğlu 1959: 1922) Karagöz, başta bu tekniği sayesinde gerçekçi temsilden uzaklaşıp yaşattığı yabancılaştırma ve “gerçek”te bir kırılma yaratmasıyla hakikat konusunda aydınlatıcı bir role bürünür. Felski sanatın, edebiyatın alıcısına kendi benliği, toplum ve onun işleyişi hakkında derin bilgiler sunduğunu söyler ve gerçekten görmenin “sözcük bolluğundan çok bir yokluğu; etraflı bir özetten yahut ansiklopedik bir tasvirde çok ustaca düzenlenmiş birkaç çarpıcı ayrıntıyı” gerektirdiğini ve bilmenin “içeride tutulan şeyler kadar dışarıda bırakılanlar tarafından da şekillendirildiğini” (2000: 129) savunur. Bu anlamda Aral da Hayali üzerinden Karagöz’ü tam olarak bunu başardığı için takdir eder: “Karagöz’de ise perdeye yansıyan nesne ve dekorlar gerçek ölçülerle ilgisiz ama yalın ve dingin birer izdüşümdüler. Hikâyelerin yarattığı düşsel

zenginlik bu yalınlıkta gizliydi. Çocuk ruhunun dünyayı keşfetme serüvenine dil, müzik, sesler ve düş geliştiren işaretlerle katılan o oyunları heyecanla izlerdim.” (31). Karagöz tasvirlerinden dekoruna, dilinden müziğine, metninden performansın icra edilmesine kadar her unsuruyla izleyicisine yabancılaşma yaşatarak onun gerçeğe dair algısını tazeler ve yeni görme biçimleri kazanmasının yolunu açar.

Hayali, çocuk yaşta zihnine yerleştirdiği Karagöz sayesinde yetişkinliğinde çok sesli, çok renkli, çok tahammüllü bir iç dünya kurmuş, yeni görme biçimleri kazanmış, dayatılanlarla kendi içinden gelenler arasındaki gerilimin bilincine varmıştır. Kara, Hayali’yi Heidegger’in işaret ettiği dalgınlıktan, gündelik olaylara kapılıp gitmiş bir varoluş biçiminden varoluşun farkındalığı aşamasına taşımış; onu mutlak özgürlüğün yanı sıra hiçe indirgenme riski de içeren, sınırlarını ve imkânlarını genişletecek bir varlığını anlamlandırma çabasına itmiştir (Akt. Geçtan 2013: 183). Hayali, yaşamını yeniden sorgularken toplumsal düzenin kısıtlayıcı ve yönlendirici tutumunu en çok cinsellik söz konusu olduğunda hisseder ama meselenin yalnızca cinsellikle sınırlı kalmadığının da bilincindedir: “Sadece cinsellik değil konu. Baskıcı toplumda çoğunluktan farklı olan ya da düşünen, inandığı gibi yaşamak isteyen pek çok insan susmak, katlanmak ya da saklanmak zorunda kalıyor.” (49). O, yaşamın her aşamasında kişilerin üzerine boca edilen tanım, rol ve beklentileri bunları sanki doğalmış gibi kabul edenlerin aksine sorgular. Her şeyin egemenlerce şekillendirildiği normatif toplumda kimin kimi sevmesinin uygun ve kabul edilebilir olduğu bile çoktan belirlenmiştir. Hâlbuki Hayali, birçok sevmeye biçiminin var olduğunu bilir, kendini ne aşkını yönlendirmede ne de cinselliği deneyimlemede sınırlar. O; verili erkeklik, kadınlık tanımlarını sorgular, kendisini tanımlamaların kısırıcılığından kurtarmaya çalışır, ne erkekliğin ne evliliğin ne tekeşliliğin sınırlandırıcılığında yaşamaktan yana olmaz çünkü arzu nesnesinin kalıcı olmayıp sürekli yer değiştirdiğini ve asıl arzunun kişinin kendi yansımasıyla, içindeki bastırılmış ötekiyle birleşmeye yönelik olduğunu çoktan fark etmiştir.

Bahtin, karnavaleks roman yapısında hiçbir son nokta tanımayan imgelerle; dogmacı yaklaşımların, tek bir bakış açısının egemenliğinin, düşüncenin ve yaşamın kutuplaştırılıp tek bir kutbun hâkim kılınmasının altının oyulduğunu belirtir (2001: 297). Bu bağlamda, girişte bahsolunduğu üzere, sergilediği grotesk yapıyla, uygarlaşmanın gerektirdiği ve uyuma zorladığı toplumsal yapıya karşı ilkel güdülerini öne çıkarmasıyla, her türlü mahlûkatı aynı anda ve kendi sesleriyle perdeye taşımasıyla Karagöz karnavaleks bir yapı sergiler. Bir açık eser örneği olarak Karagöz’ün öğeleri, parçaları sonsuz olanakla değişkenlik gösterebilir (Kırcı 2005: 25). Muhtelif olma biçimlerine var olma imkânı veren, görmezden gelinenleri görünür kılan bu sonsuz oluş biçimlerine açık yapıyı Hayali de yaşamda aramış ve onu bir sahilde bulmuştur. Romandaki gece, deniz ve sahil metaforunun ilk adının “hayal-i zili” olan, perdeye gölge hayaletleri yansıtan (And 2014: 34) Karagöz oyunuyla doğrudan ilgisi vardır. Bu bağlamda gölgenin toplumsal hayatta bastırılan vahşi istek ve duyguların yerine geçen bir metafor olması da anlamlıdır (Fordham 1994: 62-63). Nasıl ki hayal perdesine yaşamda görünmez olanlar ve yaşamın susturulmuş alanları yansıtılıyorsa Hayali’nin sahilinin sakinleri de geceleri sahilde, kendi gecelerinde var olmaya çalışanlar, bastırdıkları, gizledikleri karanlık yanlarını gecenin karanlığına katarak özgür kılmaya çabalayan ötekilerdir:

Sahil ilginç bir yer, şehir içinde bir tür kaçış bölgesi, fantastik bir özgürlük sığınağıydı. Orada alışıldık kesinlikler yoktu. Kimilerinin yasak yorgunluğunu, kimilerinin bilinmeyene duyduğu arzuyu besleyen bu sahil, amaca göre başka birinin arzu ve iradesiyle rastlantı sınıfına giren bir araya gelişlerin alanıydı (98).

Burada cinsellik her biçimde, en çıplak ve yalın hâliyle deneyimlenir. Hayali de bu deneyimi yaşayanlardan biridir. Tıpkı Karagöz metinlerinde olduğu gibi ilksel yaşama,

doğaya dönme özlemi bu sahil üzerinden giderilir. Toplumsal normlarla şekillendirilmiş bakış açısına göre “iğrenç” olarak değerlendirilebilecek bu sahil üzerinden Aral, aslında ilksel olanı bastırıp üzerine inşa edilen uygar dünyanın ahlak anlayışını eleştirir.

Sahile göre şehrim çok daha tehlikeli, kanlı ve zalim bir kuyu olduğunu düşündüm. Kaza eseri yan yana düşmüşlerin, zorunluluktan birlikte kalanların, zorla alıkonanların, tecavüzcülerin, fuhuşa zorlanmışların, ensest düşkünlerinin, kadın katillerinin ve istekli isteksiz, yasal ya da yasadışı cinselliklerin yaşandığı bir Gayya kuyusuydu büyük şehir (105).

Hayali’ye sarf ettirilen bu sözlerle Aral, ikiyüzlü bir ahlaka sahip olmanın, düzgün, doğru dürüst görünmek adına gizli saklı yaşamının sahteliğini ya da suça bulaşıp marjinalleştirerek toplum dışına itilenlerin sanıldığı gibi marjinal olmayıp her yerde olduklarını göstermek ister. Sonuçta sahil, zengininden yoksuluna her kesimden insanı bir araya getirerek, onların gündelik yaşamda diğerlerine açamadıkları yanlarını, kendi hayaletlerini, özgür bırakmalarını sağlayarak, hayal ve fantezilerini sınırsızca yaşamalarına olanak tanıyarak, her türlü tutku ve eğilime alan açarak Hayali’nin ifade ettiği gibi “bir karnaval” ortamı, bir başka dünya yaratmanın yolu olur. Orada ne erkeklik ne kadınlık ne de başka tanımlamaların geçerliliği vardır. Bahtin’in sözünü ettiği karnaval, romanda Karagöz’den ilhamla oluşturulmuş, bu da Hayali’nin kendisini sıkışmış, kısırılmış hissettiği, çıkar ve hesap üzerine kurulu gördüğü dünyadan kaçarak özgürleşmesini sağlamıştır. Çocukluğunda perdede bulduğu haz ve ferahlamayı yetişkinliğinde çoğunluğa benzememenin yaşattığı dehşetli baskıdan kurtulmanın yolu olan bu sahilde yeniden tatmıştır. Zaten roman boyunca Hayali ruhsal, zihinsel ve cinsel özgürleşmeye ulaşmayı arzular, ahlak adı altında üstüne vurulan zincirleri kırmak için çabalar. Bu bağlamda Aral, Sokullu’nun öne sürdüğü Karagöz’ün ortaya koyduğu ilkeli uygarlaştıran insanın “yetkinleştirme ülküsü” ile onu “olduğu gibi kabullenme” eğilimini hem kabul etmiş hem de ona yeni bir yorum getirmiştir. Uygarlık adı altında ehlileştirmeyi olumsuz bir noktadan ele almış, kişiyi doğasından ve kendi asıl benliğinden uzaklaştırarak sahteleyen bir süreç olarak görmüştür. Bu tavır uygarlaşmaya karşı değil, uygarlaşmayı farklı olanlara yaşam hakkı tanımadan tektipleştirip talimatlarla dayatmacı bir şekilde uygulayanlara karşıdır.

Sonuçta Karagöz, Hayali’nin çocuklukta muhayyilesini genişletmiş, yalnızlığını giderip onu eğlendirmiş ve ona çeşitli hazlar yaşatmıştır. Ancak yetişkinliğinde içine dâhil olduğu dünya kendisi olmayan, buna izin verilmeyen insanların huzursuzluğuyla doludur; burada hazlar yapaylaşmıştır, özgürlükler sahtedir ve hayatın nasıl “doğru” bir şekilde yaşanabileceği çoktan belirlenmiş, buna uymayanlar ötekileştirilmiştir. Onun hayal perdesinde bulduğu çok sesli, açık ve özgür dünya sadece bir hayal ya da sahilde bir hayalet olarak yaşanabilen bir şeye dönüşmüştür. Onun sahnesi sahilidir ve orası içindeki Kara’nın sesini duyurabildiği tek yerdir; Hayali orada kendisi olmakta, var olmaktadır ama bunu diğerleri bilmez. Resmî Hayati dışarıda bırakılır; görünür Hayal Ali ve görünmez Kara bir olur. Hayalî olanın, perdeye yansıyanın hakikate dair çok şey söylemesi gibi, sahilde de Hayali’nin hakikati kıyıya vurmuştur. Ekleme gerekir ki romanda Hayali kendisini Karagöz’le özdeşlik kurarak tanımaya çalıştığı gibi diğer roman kişilerini de gölge oyunu karakterleri üzerinden yorumlar. Dedesinin hırsız yeğeni Tuzsuz Deli Bekir’dir, daha da önemlisi çocukluğunda Karagöz’ü birlikte canlandırdığı arkadaşı Cevat, Hacivat’tır. Gecekondu mahallesinde büyümüş yoksul Cevat, büyüyünce de canlandırdığı Hacivat’a dönüşür. Düzenin adamı olur, bu yolla mevki kazanarak hayal ettiği “saygınlığa” kavuşur. Bu bağlamda Aral, Hacivat yorumunda genel kanıya sadık kalmıştır; onun için Hacivat, Cevat gibilerini temsil eder: “Günümüzün çok yüzlü, modern molla kılıklı, inançsız, derinlikten yoksun, çıkarıcı, kuşkulu tipi.” (255). Böylece gölge oyunu sadece

Hayali'nin gerçek benliğini bulmada değil, kendisini çevreleyen yaşamı yorumlamasında da biricik rehberi olur.

2. Kabare Kara: Karagöz Yeniden Sahnede

Disiplinler arası bir bilim olarak halk bilimi sadece sözlü edebiyat ya da anonim ürünlerle değil töreden gelenek göreneğe, giyim kuşamdan mutfağa, müzikten mimariye kısacası halka ait maddi kültürün tamamıyla ilgilenir (Sarıtaş 2019: 30-31). Bu noktada Aral'ın romanında âdeta bir halk bilimcisi gibi hareket ettiği öne sürülebilir çünkü Karagöz'de maddi kültüre dair birçok unsuru gözlemek mümkündür. Hayali de Karagöz'e sadece benliği açısından bir yakınlık duymaz; kullanılan tasvirlerle kültür taşıyıcısı sanatsal objeler olmaları bakımından büyük bir hayranlık besler ve bu hayranlığa başkalarını da ortak etmek ister. Tıpkı Karagöz'ün nesilden nesle aktarılması gibi, onun ailesi için de Karagöz bir gelenek olmuş, kendisine Karagöz sevgisi aşıl原因an babasının amcası hayali iken 40'lı yaşlarında o da hayali olarak geleneği sürdürmeye girişmiş, tutkusunu başkalarıyla paylaşmaya karar vermiştir. Bu sayede Aral, karakterinin tavrı aracılığıyla hem kültürel belleği taze tutmaya katkı sağlar hem de yirmi birinci yüzyılda tekrar yorumlanacak Karagöz'e dair estetik, yapı ve içerik açısından bir yeniden yazım örneği verir. Hayali ilk gençlik yıllarındaki (80'ler, 90'lar) Karagöz uyarlamalarından memnun değildir: "Televizyonlarda deli bozuk, Ramazanlık Karagöz-Hacivat oyunları cansız, kuru. Perdenin perdesi, gölgenin gölgesi." (64). Bu memnuniyetsizliği ilerleyen yıllarda da devam eder. Sevgilisi Reyhan'a "(...) Karagöz çocuk eğlencesine indirgendi. Toplumsal, siyasal içeriği, zengin cinsel çağrışımları hadım edildi. Sana garip geliyor ama Kara olmasaydı ben de delirebilirdim." (145) der. Onu maruz kaldığı aile içi acılardan, eve hâkim olan hüzünden kurtaracak kadar etkili, hem eğlenceli hem de doyurucu ve eleştirel bir içeriğe sahip Karagöz oyunlarının içinin boşaltılması Hayali'yi kendi tutkusunu yaşama geçirme konusunda tetiklemiştir. Aslında bu Karagözcülüğün zaten doğasında mevcuttur. Baltacıoğlu'nun belirttiği üzere, hayal perdesinin mekân ve mesafe tanımaz özgürlüğünde Karagözcü o perdeyi istediği gibi kullanır, "her şeyi koyar, kaldırır, kurmak da elindedir yıkmak da, Karagöz suretlerini durdurur, yürütür, zıplattır, uçurur, askıda bırakır." (1959: 1922). Aral da karakterinin kendi hayal âlemini perdeye yansıtmasını ister, hayaller sınır tanımayacağına göre perde de tanınamalı, Karagözcüler ve Karagöz metinleri toplumsal, siyasal ve cinsel çağrışımları hadım edilmek şöyle dursun muhayyileyi genişletecek zengin imgelere açık olmalıdır. "Picasso portreleri" (251) kadar canlı ve diri Karagöz tasvirlerinin yeniden yorumlanması yazarın böylece poetolojik niyetini bir başka açıdan bir kez daha ortaya koyar. Yazar, Karagöz gibi toplum, siyaset ve cinselliğe dair gerçek diye bilenenleri ön kabulleri sorgulatan, alıcısına zihnini tazeleme imkânı sağlayan bu tarz metinlerin özüne sadık bir biçimde yenilenerek tekrar dolaşıma girmesinden yanadır. Karagöz'ün cinsel içeriğinin çok fazla araştırılmadığı (Sevinçli 2009: 38) veyahut içeriğinin bilhassa da dilinin sansürlenerek ya da hafifletirilip özünden uzaklaşarak verildiği (Pekman 84), dilinin kabalığı ve açık saçıklığı nedeniyle çok suçlandığı (Sokullu 2009: 158) çeşitli araştırmalarda ortaya konmuştur. Aral, bu tarz görmezden gelme, sansür ve suçlamaların Karagöz oyunundaki zenginliği ve oyunun asıl amacını gölgelediğini düşünür. Bu noktada yeniden yazımın ideolojik bir hedefe yönelik manipülatif yapısı da devreye girer; Karagöz'ü yeniden sahnelemek yazara döneminin sosyopolitik ortamına dair eleştiriler getirme imkânı sağlar:

Dönem de uygun. Siyasi, toplumsal, her türlü güncel sorunu sahneye taşıyacağız.

Eski Karagöz oyununun ruhunu yansıtan taşlamalarla, çağdaş yerli tiplerle ciddi konulara gireceğiz (234).

Ortalık eskiye göre daha garip tiplerle dolmuş. Herkes Hacivatlaşmış, Karagözler çekilmiş ortalıktan. Hep böyle olur, tarihin ve talihin rüzgârları bazılarını dışarı atar,

yerlerine daha niteliksiz birilerini getirir. Eski düzenbazla yeni takkeli, usta çırak olurlar. Çarklar öteki yöne dönmeye başlar. Kimse kimin ya da kimlerin hesabına nefret, kıskançlık ve siyasal öfkelerle ne dolaplar çevrildiğini bilmiyormuş gibi yapar. Ne de olsa, paranın ışıltısıyla aydınlanmış, her bir parçası kusursuzca cilalanarak yan yana getirilmiş geniş yüzeylerin birliğini hiçbir şey bozamıyor (261-262).

Hayali eleştirdiği bu yeni düzeni Kabare Kara'da Karagöz'ü sahneleyerek insanlarla paylaşacak, onlardan yaşadıkları topluma karşı sorgulayıcı bir tavır geliştirmelerini, uyanık ve adaletten yana olmalarını talep edecektir. O, Karagöz'ü diriltip halkın arasına sarak olarak onların kanıksadıkları, dalgın bir tavrıyla alıştıkları ve karşısında dilsizleştikleri ülke sorunlarının, kendilerinin içinde buldukları olumsuz durumların aslında bir düzen bozukluğundan kaynaklandığını anlayıp harekete geçmelerini umar. Yazar, kendi ideolojik duruşunu Lanser'in anlatıcı işlevlerinden (1975: 216) biri olarak tanımladığı üzere, anlatıcı Hayali'ye devretmiş Hayali de entelektüel, sanatsal birikim ve zevkine uygunluk dışında gölge oyununu ideolojik tavrını yansıtacak uygun bir metne sahip olduğu için de bugüne uyarlamayı seçmiştir. "Bilgiç, eyyamcı Hacivat ve sevimli, kurnaz Karagöz çok eğlendiriyor seyirciyi. Bağırıp çağırma, gürültü yok, akla ve zamana uygun anlamlı diyalog ve göndermelerse yoğun." (351). İşte Karagöz, yazara göre bu şekilde yeniden doğmalı, özüne içinde bulunduğu zamanın meseleleri zerk edilmeli, boş ve kuru bir eğlence-den ibaret bir metne değil, güldürürken zihni de eleştirel bir biçimde çalıştırmaya hizmet eden bir metne dönüşmelidir.

Aslında Karagöz'ün bu biçimde yorumlanması gerektiğini Hayali çok erken yaşlarda kavramıştır. O, henüz çocukken gündelik olayları Karagöz'ün ağzından oynamaya, hatta kısa diyaloglar yazmaya başlayarak, bunu kendisine iş edinerek gerçek bir hayali olma yolunda ilerlemiştir; zira hayaliler günlük olayları çok yakından takip edip oyunlarını oradan devşirirler (Sakaoğlu 2002: 46). Bu noktada Aral da gelenekle birleşir ve o, Karagöz'ün nostaljik bir yaklaşımla diriltmesinden yana değildir; Karagöz ve diğer oyun kişilerinin hatırlanması, yeniden sahneye çıkıp görünür olmaları son derece önemlidir ama onları çağa uydurmak koşuluyla:

Bir hayalim var Reyân. Bir kabare tiyatrosu açmak ve iki yetenekli komedyenle Karagöz-Hacivat ikilisi oluşturmak. Belki vardır, ama benimkiler, giyimleriyle, tipleri ve oyunlarıyla günümüzün insanı olacaklar. Modaları geçmiş görünüyor ama her devre uyacak zenginlikler. (...) Üstelik şimdi zengin teknik olanaklar da var. Sahnede danslar, saydam gösterileri olduğunu düşün (222-223, 235).

Bilindiği üzere, geleneksel oyunda oyun kişilerinin ait oldukları sınıfı, yetiştiği bölgeyi belli eden keskin, yalın çizgili giysiler tercih edilir ve tasvirler giysi formlarına dönüştürülürken dönemine göre çeşitli, yeni renk ve biçimler kazanırlar (Koç, Koca 2006: 244, 268). Oyunların genelinde Karagöz ve Hacivat'ın giydikleri şalvarlar etek görüntüsü verir (Koç, Koca 2006: 269). Romanda da Karagöz'e yeni yorum katmada giysiler önemli bir yer tutar. Modacı Reyân oyun için özgün, "üniseks" (317) giysiler hazırlar. Böylece romanın başından beri cinsiyet kalıp ve kodlarının yapaylığını ve ne denli kısıtlayıcı olduğunu göstermeye çalışan yazar, yeniden yazılacak bir Karagöz'ün görüntü olarak cinsiyetsizleştirildiğinde daha özgür olup muhayyilenin sınırlarını aşmada daha fazla etkili olacağını düşünmüş gibidir. Yazarın altını çizdiği en önemli noktalardan biri şudur ki Karagöz güncelleştirilirken hayal gücü ilhamını güncel olandan almalıdır zira Reyân da Karagöz'ü, Hacivat'ı, Beberuhi'yi, Çelebi ve zenneleri gerçek hayatta, sokaklarda, kenar mahallelerde arar ama onları sokak modasının tektipleştirici etkisinden çeşitli ayrıntılarla kurtarmanın çabası içindedir (340). Sadece kıyafetler için değil metinden dekora oyunun yeniden sahnelenmesi için her detay üzerinde titizlikle çalışılmıştır. Klasik Karagöz oyunları okunmuş, eski hava içselleştirilmeye çalışılmış, yeni oyunlar araştırılmış,

tartışmalar, güncel saptamalar yapılmış, oyun metinleri oyuncuların atışmalarını tetikleyip köpürtmelerine açık kapı bırakır biçimde kurgulanmış, seyirciyi de oyun içine katan anlık çıkışlarla kabare türüne yaklaşılmaya uğraşmıştır. Orta oyunun ruhundan beslenen sade, sembolik bir dekor uygulanmış, yalın çok işlevli ışık düzeni ile sıcak bir hava yaratılmaya çalışılmıştır (348). Yapılan tüm bu hazırlıklar Karagöz'ü yeniden yorumlayıp sahnelemek isteyenler için âdeti bir "yapılması gerekenler listesi" gibidir. Kaçırılmaması gereken en mühim nokta özü koruyarak yenileştirip güncelleştirmektir. Hayali'nin dediği gibi "Hikâye dediğin canlıdır, zor beğenir. Kendini doğru dürüst anlatacak kişiyi bulmazsa küser, kaçar gider." (17). Bu noktada Aral da uzam ve zamanla bağı oldukça gevşek olup her yerde ve her zamanda geçerliliğini koruyabilecek bir metin olarak gölge oyununun her dönemde yeniden dolaşıma girebileceğini ama bunun özenli ve titiz bir hazırlık sürecinden sonra, bu işe gerçekten gönül vermiş "doğru bir hayali" tarafından yapılmasının önemini vurgular.

On iki yaşındayken bile bir başlığa püskül eklemek, bir giysiye aykırı bir renk kondurmak, yeni yüzler ve roller uydurarak (253) –örneğin, bir ara içinden öyle geldiği için Hacivat'ı eteklikli, yüksek ölçekli bir kadın (329) olarak çizmiştir– yalnız kopyalamayı değil figürlere yenilik katarak yorumlamayı kendisine şiar edinen Hayali tam da böyle biri, doğru bir hayalidir. O, gölge oyununun figürleriyle konuşacak kadar onlara meftundur ve onları yeniden hayata katmaya kararlıdır: "(...) sahneye dönmek için çok beklediniz, sabrınız tükenmek üzere, biliyorum. Sakin olun az kaldı. Hazırlıklara başlıyoruz. Yakında özgür olacaksınız." (252). Onları özgür kılıp hayata katarken özgürlükçü, yaratıcı ve yeniliklere açık olunmalıdır ama, vurgulandığı üzere, geleneksel özün, geleneksel havanın korunması da en az bunun kadar önemlidir. Hazırlığı yapılan kabare metninin Hayali tarafından yazılan bir taslağı romanda paylaşılır ve paylaşımında görülür ki yeniden yazımda Karagöz ve Hacivat özelinde geleneğin baskın eğilimi takip edilmiştir. Hayali, Hacivat'ı kulaktan dolma bilgilerle hareket eden yarı bilgin, nabza göre şerbet veren, çıkarıcı, her kalıba giren, herkesle geçinmesini bilen, ara bulucu, gösteriş meraklısı ve Karagöz'ü içgüdülerine göre hareket eden, saf, temiz ruhlu, meraklı, kimseye yaranma derdinde olmayan, sözünü sakınmayan, özü sözü bir, sağduyulu halk adamı, olayların gülünç taraflarını ustalıkla yakalayabilmesi açısından zeki bir tip (Gölpınarlı 1959: 1924-195, Baltacıoğlu 1959: 1923, And 1985: 469, 471, Boratav 1969: 221, Banarlı 2001: 734) olarak tanımlayan geleneksel yaklaşıma sadık kalarak Hacivat'ı çıkarıcı, inançsız, derinliksiz, Karagöz'ü "külyutmaz, dürüst, serüvenci, çok bilmiş halk adamı" (255) olarak kurgular. Toplumun o devre özgü sorunları, bu sorunlar karşısında Karagöz'ün külyutmaz tavrı ve Hacivat'ın her fırsattan haksız bir biçimde nemalanma arzusu aynen korunmuştur. Paylaşılan taslak metinde oyunun biçimsel özelliklerinin de muhafaza edildiği görülür. Hacivat "Hakikatin resmidir hayal perdesi"yle (334) başlayan gazelini Hay Hak diyerek bitirip hoş geldiniz dedikten sonra Karagöz gelir ve atışmaları başlar.

Geleneksel Hacivat ve Karagöz'le çok uyumlu ama güncelleştirilmiş bu oyun sayesinde Hayali hem hafiflemiş, geçmişle barışmış, kendi hikâyesinin gerçekliğinde kendisini var edebilmiş hem de Karagöz'ün yeniden doğmasını sağlamıştır. Farklı yaşam biçimlerine müsaade edilmeyen toplumda sahil de kapatılmıştır. Hayali, sahildeki karnavalı perdeye taşıyarak kaybettiği farklı yaşamlara özgürlük alanına da kabaresiyle bir bakıma yeniden kavuşmuştur. Ortaya çıkan oyun şarkılar, danslar, gülüşmeler ve renklerle dolu, aydınlık, çekici, "çok neşeli, biraz hüznümlü bir komedi"dir (350). Seyircinin oyuna ilgisi yüksektir:

İzleyicinin tepkisi o kadar canlı ki tragediyaların günümüz seyircisi bakımından görkemini kaybetmiş olduğunu düşünüyorum. Doğal bu, hayat çoğunluk için zaten

trajedi. Bu ortamda gülmek ve güldürmekse ciddi iş. Yine de seyirci sorunlarını ağlayarak değil, içine girerek, eğretilerek yaşamak istiyor. En azından şu an bu salonda bulunanlar karanlığa başışıklık kazanmış görünmüyor, tersine, saçmalıkları gülünçlüğe varyırma oyununa katılıyorlar (350-351).

Hayali'nin bu sözleri âdetâ Aral'ın Karagöz'ü yeniden gündeme taşımamasını özetler niteliktedir. Sorunları saçmalıştırıp güldürü kisvesi altında ama bunu incelikli bir biçimde yapan metinler, güçlü metinlerdir ve alıcısının metnin istediği doğrultuda değişmesine katkıda bulunurlar. Hayatın giderek zorlaştığı bir dönemde trajik değil, komik metinlere ihtiyaç vardır. Bu metinler alıcısını içine çekecek kadar onun yaşamından kesitler sunmalı ama ince taktikleriyle alışılmışı kırarak onu sarsmalıdır. Bu noktada Koestler'in mizaha yaklaşımı hatırlanabilir: Kahkaha özgürleştiricidir, gerilim gidericidir. Öfkeyi de, endişeyi de, gururu da söndürür (1997: 37). Bu bağlamda, Karagöz sayesinde çok eğlenen, çok gülen seyirci gündelik yaşamda kendisini çevrelemiş tüm duygulardan uzaklaşarak özgürleşir ve özgürleştikçe kendisine vurulan zincirlerin neler olduğunu daha çok fark eder hâle gelir. Komediyle birlikte büyüüp gülünçleşen dertleriyle daha çıplak, daha vurucu bir biçimde karşılaşır onlara karşı yeni görme biçimleri kazanır. Bu da bir kez daha Karagöz'e yirmi birinci yüzyılda neden hâlâ ihtiyaç duyulduğunun kanıtı olur.

Sonuç

İnci Aral, *Kendi Gecesinde* romanında gölge oyunu Karagöz'ü insanlar, insanlık hâlleri, muhtelif varoluşlar, töreler, davranışlar, toplumsal sınıflar hakkında anlam katmanlarıyla dolu bir metin olarak yeniden değerlendirmiş, romanını okuyanlardan da bu değerlendirmelerini dikkate alarak Karagöz'ün estetik değeri yüksek, siyasi, toplumsal ve cinsel içerik açısından zengin göndermelerle dolu bir metin olduğunu hatırlamalarını arzulamıştır. Yazara göre Karagöz'le erken yaşlarda tanışılmalıdır. Karagöz, çocuklara eğlence ve hazlarla dolu sonsuz bir düş evreni sunarken aynı zamanda onlar için kendi benlikleri, diğer benlikler, kendi benliklerinin diğerlerinininkile ilişkileri gibi konular üzerine düşünmenin yolunu açarak onların öz farkındalık kazanmalarını sağlar. Yazar, başkarakterini üzerinden Karagöz'e böyle bir anlam yüklemiş, bu anlamı irdeleyenlerin kendi başkarakterini gibi, toplumu, toplumsal yaşamın nasıl ve neye dayanarak ayrıştırmalar oluşturduğunu, gerçek diye bilinenlerin inşa sürecini eleştirel bir biçimde sorgulayarak manevi bir aydınlanma yaşamalarını ummuştur. Yazara göre Karagöz'ün alıcısına böyle bir manevi aydınlatma yaşatması için yeniden, doğru bir biçimde dolaşıma girmesi gereklidir. Yazarın "doğru" bulduğu yaklaşım, her ayrıntısı düşünülmüş titiz bir hazırlık eşliğinde Karagöz'ü özünde varsaydığı, dekorundan müziğine, kıyafetlerinden metnine taşıdığı incelikleri koruyarak yenileştirip güncel sorunların yansıtıldığı bir oyuna dönüştürmektir. Aral, giderek ağırlaşan yaşam koşullarında insanların psikolojik olarak rahatlamaya, gülmeye ihtiyaç duyduklarını, Karagöz'ün bu ihtiyaca cevap verecek nitelikte bir metin olduğunu ancak boş bir eğlenceye indirgenmemesi gerektiğini savunur. Karagöz mizahın ve düşsel olanın gücünden yararlanarak alıcısını büyülerken ondan zihninin eleştirel bölümünün de çalışmasını talep edecek güçlü bir içeriğe sahip olmalıdır. Böylece Aral, Karagöz'ü trajik metinlerden çok daha etkili ve incelikli bir biçimde kişiyi ve toplumu dönüştüren, estetik açıdan doyurucu bir metin olarak ele almış, yeniden üretilmesinin hem kişiye taze ve yeni görme biçimleri kazandıracak hem de güncel ülke meselelerini düşünmek ve tartışmak için yeni bir temsil alanı açacağını ortaya koymuş, bu ideolojik ve poetolojik gerekçelerini karakteri üzerinden okuruna aktarmıştır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- And, Metin. *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- _____. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi, 1985.
- Aral, İnci. *Kendi Geceğinde*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2014.
- Bahtin, Mihail. *Karnavaldan Romana*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. "Karagöz Kimindir, Nedir?". *Türk Folklor Araştırmaları* 119 (Haziran 1959): 1921-1923.
- Banarlı, Nihat Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II*. Ankara: MEB Yayınları, 2001.
- Boratav, Pertev Naili. *Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969.
- Coşar, Asiye Mevhibe ve Çiğdem Usta. "Geleneksel Türk Gölge Oyununda Ana Tipler ve Dil Yergisi". *bilig* 51(Güz 2009): 13-32.
- Çevirme, Hülya ve Rifat Oymak. "Halk Anlatılarının Metinselliği". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 3-4 (2009): 74-83.
- Geçtan, Engin. *Varoluş ve Psikiyatri*. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- Genette, Gerard. *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. İngilizce Çev. Channa Newman, Claude Dobinsky. Lincoln, London: Universtiy of Nebraska Press, 1997.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. "Karagöze Ait Bir Şaheser". *Türk Folklor Araştırmaları* 119 (Haziran 1959): 1924-1925.
- Felski, Rifat. *Edebiyat Ne İşe Yarar?* Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Fordham, Frieda. *Jung Psikolojisi*. Çev. Alan Yalçın. İstanbul: Say Yayınları, 1994.
- Lefevre, André. *Translation, Rewriting, And The Manipulation Of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- Kırcı, Nazan. "Dekonstrüktivizm Ve Ortaoyunu - Karagözde Ortak Kavramlar". *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi* 1 (2005): 21-27.
- Koç, Fatma ve Emine Koca. "Karagöz (Gölge Oyunu) Tasvirlerindeki Giysi Özellikleri". Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz". *Uluslararası Sempozyum Bildirileri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi, 2006: 241-270.
- Koestler, Arthur. *Mizah Yaratma Eylemi*. Çev. Sevinç Kabakçioğlu, Özcan Kabakçioğlu. İstanbul: İris Yayıncılık, 1997.
- Lanser, Susan Sniader. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1975.
- Pekman, Yavuz. *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitoş Boyut Yayınları, 2002.
- Sakaoğlu, Saim. *Türk Gölge Oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Sarıtaş, Süheyla. "Halkbiliminde Maddi Kültüre Teorik Ve Metodolojik Yaklaşımlar". *Millî Folklor* 122 (Yaz 2019): 29-40.
- Sevinçli, Efdal. "Cinsel Bilgileri Öğrenirken Sağdıçımız Karagöz: Karagöz Evleniyor (1913) Oyunu". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 27 (Yaz 2009): 33-50.
- Sokullu, Sevinç. "Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Durmak". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 28 (Yaz 2009): 151-160.
- Tazegül, Demir ve Banu Özdemir. "Türkçe Eğitiminde Karagöz/Gölge Oyunları ile Değer Öğretimi". *Değerler Eğitimi Dergisi* 25 (Haziran 2013): 57-89.