

## Metinlerarasılık Bağlamında Temaşa, Sinema, Tarih: *Hacivat Karagöz* *Neden Öldürüldü?\**

**D. Burcu Eğilmez\*\***

Öz

Bu yazıda, Ezel Akay'ın "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? (2005)" filmi- nin, özellikle Karagöz ve Osmanlı kuruluş tarihi yazını ile ilişkisi, metinlerarasılık kavramı çerçevesinde tartışılmakta ve yönetmenin filminde faydalandığı bu yöntem ile ortaya deneysel/postmodern bir tarihi film koyduğu iddia edilmektedir. Bu çerçevede ilk olarak, Akay'ın Osmanlı kuruluş dönemindeki sosyal yaşama dair "bir takım soruların peşinden giderek," "parçalı" ve "seçici" olarak "inşa ettiği geçmiş," yönetmenin deneysel tarihi filminin bir boyutu olarak tartışılmaktadır. Devamında, Akay'ın, Karagöz'ün tarihini halk arasında yaygın olan söylentileri referans olarak on dördüncü yüzyıl Bursa'sına taşıması, Karagöz'ün tarihinin "inşası"nın işareti olarak analiz edilmektedir. Son olarak ise, Akay'ın, Karagöz'ün biçimsel özelliklerini kullanarak ve ruhuna (eleştireliliğine ve arsızlığına) sadık kalarak filminin diğer deneysel boyutunu kurduğu iddia edilmektedir. Böylelikle, Akay'ın deneyselliğinin bir boyutuna Karagöz'ün tarihinin, biçiminin ve ruhunun; bir diğer boyutuna ise Akay'ın Osmanlı kuruluş dönemine dair sorduğu tarihsel soruların ilham verdiği ve her iki durum için de Akay'ın Brecht'yan epik tiyatroyu takip etmesinin önemli olduğu göste-

---

\* Bu yazıya ilham olan ilk çalışma, Petra de Bruijn'in Leiden Üniversitesi'nde verdiği ders kapsamında "Spirit of Traditional-Turkish Drama on Turkish Contemporary Movie: Karagöz and Ezel Akay" başlığı ile kaleme alınmış ve aynı isimle 13. International Cultural Studies Symposium: Change and Challenge'da (2011) sunulmuştur. Söz konusu metin için eleştirilerini ve görüşlerini esirgemeyen Petra de Bruijn'e çok teşekkür ediyorum. Ayrıca, metnin son haline gelmesinde önemli katkıları bulunan hakemlere de teşekkürlerimi sunuyorum.

\*\* İzmir Ekonomi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi, burcu.egilmez@ieu.edu.tr.

rilmektedir. Akay'ın faydalandığı metinlerarasılık hem yazarın ortaya koymaya çalıştığı gerçeklik, hem de izleyicisinin (bu yazının) söz konusu anlatıdan çıkarıldığı anlamdan yola çıkarak tartışılmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Deneysel tarihi sinema, Metinlerarasılık, Karagöz, Brecht, Osmanlı.

## Theatre, Film and History in terms of Intertextuality: *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?*

### Abstract

This article shall discuss the intertextual relationship between Ezel Akay's film *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2005) and the texts related to the history of the early Ottoman Empire, as well as the texts of Karagöz. In line with this discussion, the article argues that Akay creates an experimental/post-modern historical film with the aid of an intertextual method. Within this framework, I first claim that one dimension of Akay's experimental historical film is the way he "partially and selectively" constructs the past in terms of a set of questions regarding the "social life of the early Ottoman Empire". Following this point, I discuss his construction of a history of Karagöz by situating it in Bursa of the fourteenth century. Finally, I claim that Akay constructs the other experimental level of his film by using the stylistic features of Karagöz plays and by maintaining their satirical and shameless spirit. Thus, this paper presents the style, spirit and the history of Karagöz texts and the questions Akay has raised about the early period of the Ottoman Empire as constitutive elements of his experimental historical film. Both elements, I maintain, are closely related to his commitment to Brechtian epic theatre. Hence, this article shows that Akay's intertextual method is indispensable to the creation of meaning and a sense of history in and through his film.

**Key words:** Experimental historical film, Intertextuality, Karagoz, Brecht, Ottoman.

*Gerçek olmak için, perdede, tarihin kurmaca olması gerekir.*

R. Rosenstone (1995) *Visions of the Past*, s. 70

## Giriş

Bu yazıda Ezel Akay'ın 2005 yılında senaryosunu Levent Kazak ile beraber yazarak perdeye aktardığı *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (HKNÖ) filminin, post-modern/deneysel bir tarihi film olduğu<sup>1</sup>; bunu gerçekleştirmek içinse Akay'ın güçlü bir metinlerarasılık yöntemi izlediği iddia edilmektedir. Osmanlı kuruluş dönemi sosyal yaşamına dair bir takım sorulara cevap aradığı düşünülen Akay, sorularının cevaplarını bir yandan Osmanlı kuruluş dönemi tarihini ve Karagöz'ün tarihini “inşa ederek,”<sup>2</sup> bir yandan da Karagöz'ün biçimsel özelliklerini kullanarak ve ruhuna sadık kalarak ortaya koymuştur. Akay'ın deneysel bir tarihi film yaptığı ve Karagöz'ün biçimsel özelliklerini kullandığı iddiası, yazının devamında tartışılacak ayrıntılar dışında, Akay'ın Brechtien epik

<sup>1</sup> Post-modern/deneysel tarihi film kavramsallaştırması Robert Rosenstone'un (1995) *Visions of the Past, The Challenge of Film to Our Idea of History* çalışmasına referansla tartışılmaktadır. Rosenstone'un çalışmasında kimi yerlerde deneysel kimi yerlerde post-modern kavramını kullanmasından hareketle, yazıda deneysel tarihi film diye devam edilecektir.

<sup>2</sup> Yazıda; “yapısöküm, simgesel yeniden inşa, sübjektif yorumlama, vb.” postmodern tarih çalışmalarının kavramlarına başvurmadan kaçınılmıştır. Bu, deneysel tarihi film kavramsallaştırmasının teorik çerçevesini çizen R. Rosenstone'un (2005), mevcut post-modern tarih çalışmalarına yönelttiği eleştiri ve kimi yerlerde “yeni inşa” olarak ifade etmek zorunda kalsam da yazarın kitabı boyunca kullandığı “inşa (*construction*)” kavramına bağlı kalmaya çalışmam ile ilgilidir. Rosenstone (2005) bir grup post-modern teorisyenin, post-modern tarih anlayışına uygun kabul ettiği kimi teorisyenleri (örneğin Jacques Derrida, Michel Foucault), tarihi türleri (örneğin post-kolonyal tarih yazımı) ve bireysel tarihi çalışmaları (örneğin Roy Ladurie'nin *Montaillou* adlı kitabı); geleneksel tarih yazımına karşı durmadıkları ve post-modernizme uygun olmadıkları için reddeder (s. 199-206). Ona göre, bunlar, öncelikle geleneksel tarih yazımına içkin olan “realistik anlatı, mantıksal açıklama, lineer argüman, geleneksel sebep sonuç” gibi görüşlerden uzaklaşmamışlardır (s. 205). Ayrıca, post-modern olarak adlandırdığımız örneğin mizah, türlerin birbirine karıştırılması, pastiş, kolaj, tuhaf bir araya getirmeler, zamansal atlamalar gibi hiçbir özelliği de sahip değildiler, (s. 205-206). Bu nedenle Rosenstone (2005) postmodern tarihin, sadece görsel medyada “film-yapımcıları ve video-yapımcıları (*videographers*)” tarafından gerçekleştirildiğini söyler (s. 199). Bu anlamda, Rosenstone'un postmodern/deneysel tarihi film anlayışına hâkim olan tarih anlayışı, s. 12'de tartışılan özelliklerin bütünüdür.

tiyatro ekolünü takip etmesi ile de yakından ilişkilidir.<sup>3</sup> Brechtien epik tiyatro ile hatırı sayılır biçimsel benzerlikler taşıyan deneysel tarihi film ve Karagöz oyunları, Akay'ın filminin merkezinde neden Osmanlı kuruluş tarihinin ve Karagöz'ün yer aldığıın en önemli açıklamasıdır. Öncelikle, bu konuya ilişkin kısa bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır.

## **Brechtien Epik Tiyatro, Karagöz, Deneysel Tarihi Film ve Metinlerarasılık**

Walter Benjamin (2014), epik tiyatrodaki amaçlananın “sahnede gösterileni coşkudan arındırmak” olduğunu söyler ve bunu gerçekleştirebilmek için, Brecht'in gösterilenin “önceden bilinen olaylar olması” gerektiğini düşündüğünü ifade eder (s.29). Dolayısıyla da “tarihi olaylar”ın epik tiyatro için en uygun seçenek olduğunu dile getirir (A.g.e.). Bu çerçevede, Brechtien epik tiyatronun bir özelliği olan “tarihsellik” (Parkan, 2015, s.43-44), Akay'ın deneysel bir tarihi film yapması için gerekli olan zemini sağlar. Brechtien epik tiyatro ile deneysel tarihi film arasındaki tek bağlantı tarihsellik değildir. Parkan'ın (2015) “naivite” ve “mesel” olarak adlandırdığı, Brechtien epik tiyatroya has iki diğer özellik, söz konusu bağlantının diğer boyutlarını oluşturur (s.32-34). Brechtien tiyatrodaki mesel ile kastedilen “bir yapıtın ilk bakışta ve düz bir okumayla bulgulanması mümkün olmayan toplumsal anlamıdır” (A.g.e., s.34). Bu toplumsal anlama ulaşmanın ön koşulu ise, olaylara naif bir tutumla yaklaşmak, görüneye dair bitmek tükenmek bilmeyen bir merakla sorular sormaktır. Bu çerçevede, Akay'ın Osmanlı kuruluş dönemine dair deneysel bir tarihi film yapması, Brechtien epik tiyatronun tarihsellik özelliğinden yola çıkması ile yakından ilişkilidir. Dahası, Akay'ın öne çıkardığı “konuları olaylardan soyutlayarak, bu konulara sorular ile yaklaşarak ve bildiğimizin ötesindeki anlama, ilişkilere işaret ederek” anlatması (Rosenstone, 2005), bir yandan Brechtien epik

<sup>3</sup> A. Ç. Öztürk (2007). *Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri*, Akay'ın Brecht ile ilişkisini ayrıntılı olarak tartışmaktadır (s.188-209). Ayrıca aynı tez içerisinde yer alan “Ezel Akay ile Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri Üzerine Yapılan Görüşme”de, Akay bu ilişkiyi doğrulamaktadır (s.270).

tiyatronun “naivite” ve “mesel” özelliklerine bağlı kaldığının işareti iken; aynı zamanda bunlar, *HKNÖ*'yü deneysel bir tarihi film olmaya yaklaştıran özelliklerdir.

Akay'ın, Osmanlı kuruluş tarihini “inşa” ettiği deneysel bir tarihi film yapmasında etkili olan Brecht'yan epik tiyatro, *HKNÖ* filminde Karagöz oyunlarının neden merkezi bir yerde olduğunu anlamak için de önemlidir. Çünkü, Brecht'yan epik tiyatro ile Karagöz'ün biçimsel özellikleri arasında da hatırı sayılır benzerlikler bulunmaktadır. Bu noktada ise, Karagöz ile Brecht'yan epik tiyatro ya da geleneksel Doğu Tiyatrosu ile Çağdaş Tiyatro arasındaki ilişkilere odaklanmak gerekir. Çünkü Çağdaş Tiyatro'nun, Doğu Tiyatrosu'ndan ilham aldığı dikkate alındığında (And, 2005/1963, s. 63), Brecht'in tiyatro estetiği ile Karagöz'ün biçimsel özellikleri arasında ortak noktalar bulunmasının tesadüfi olmadığı görülecektir. Brecht'yan epik tiyatro ile Karagöz oyunları arasında kurulabilecek en temel biçimsel ortaklık, Brecht'yan epik tiyatronun “yabancılaştırma” özelliğinin Karagöz'de de –amaçlanan yabancılaştırma olmasa da – biçimsel olarak mevcut olmasıdır. Epik tiyatrodaki –daha önce de ifade edilen – “seyircinin coşkudan arındırılması gerekliliği”, izlenen olaya veya karakterlere yabancılaşması ile gerçekleştirilir ki bu “ ‘onu (*olayı ya da karakteri*) öncelikle kendiliğinden, anlaşılabilirliğinden, tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır” (Parkan, 2015, s.43). Benjamin (2014), bunun, “süreçlerin kesintiye uğratılışıyla” gerçekleştirilebileceğini söyler (s.31). Bir tiyatro oyunu, bu sebeple “kesik kesik yol alır,” ve durumlar birbirlerinden “şarkılar, başlıklar ve jestle dayalı ortak tavırlar” ile ayrılır (A.g.e., s.34). Karagöz oyunları, biçimsel olarak bu kesintiler için gerekli altyapıyı sağlar. Karagöz, “mukaddime, muhavere, fasıl ve bitiş” gibi birbirinden bağımsız bölümleriyle (And, 2011, s.45), perde gazelleriyle; Brecht'yan epik tiyatro için elzem olan, kesintiye uğratma eylemi için biçilmiş kaftandır. Akay, Karagöz'ü anlatısının bir parçası yaptığında, onun biçimsel özelliklerini de Brecht'yan tiyatroya bağlılığını göstermek için doğal bir biçimde filminin merkezine alır. Ama aynı zamanda da deneysel tarihi filmin temel özelliklerinden “geleneksel giriş, gelişme, sonuç anlatısından uzak dur[ma]” işlevini de yerine getirmiş olur (Rosenstone, 2005, s.207).

Sonuçta, Akay'ın takip ettiği Brecht'yan epik tiyatro ve Karagöz arasındaki ilişki; dahası her ikisinin de deneysel tarihi film için elverişli biçimsel özellikleri bu yazının teorik çerçevesini oluşturmaktadır. Akay'ın, *HKNÖ* filminde yoğunlaştığı Osmanlı kuruluş tarihi ve Karagöz yazını yardımıyla ortaya konulan metinlerarasılık üslubu ise bu yazının başvurduğu bir diğer teorik çerçevedir. Bu sebeple, yazıya, Akay'ın ortaya koyduğu deneysel tarihi film için önemli bir yeri olan, metinlerarasılığın çerçevesini çizmekle devam etmek yerinde olacaktır.

Metinlerarasılık kavramının tek bir anlama ya da tek bir teorik çerçeveye tekabül etmediği açıktır (Haberer, 2007, s.55; Ott&Walter, 2000). Kavram, post-yapısalcı, yapısalcı, feminist, post-modern yaklaşımlar tarafından farklı şekillerde ele alınmaktadır (Allen, 2011). Bu yazıda da, metinlerarasılık post-yapısalcı ve post-modern medya çalışmaları ekseninde ele alınacaktır.<sup>4</sup> Metinlerarasılık kavramının Julia Kristeva tarafından keşfedildiği fikri kabul görse de, Ferdinand Saussure'ün ve Mihail Bahtin'in farklı şekillerde tartıştığı “dil-in ilişkiseliliği” fikrinin ve özellikle de Bahtin'in diyaloji kavramının söz konusu kavramsallaştırmadaki önemi açıktır (Allen, 2011, s. 11, 21).<sup>5</sup> Metinlerarasılığın kökenlerine dair gelişme bir kenara bırakıldığında, 1970'lerdeki post-yapısalcılık tartışmaları kapsamında önemli bir yeri olan kavramın, J.Kristeva, R.Barthes, J. Derrida gibi yazarların katkısıyla, yapısalcılığın hem biçimsel hem de politik olarak eleştirisini hedef aldığı söylenebilir. Yapısalcılığın, gösteren ve

<sup>4</sup> Yazının temel tartışmalarından birisi, Akay'ın deneysel/post-modern bir tarihi film ortaya koyduğudur. Post-modernizm çerçevesinde şekillenen bu janrın metinlerarasılık ile ilişkisini en iyi anlatan iki yaklaşım, post-yapısalcı ve post-modern medya çalışmaları alanı olduğu için, özellikle bu iki yaklaşım çerçevesinde metinlerarasılık analiz edilmektedir.

<sup>5</sup> Ferdinand Saussure'ün ilişkisellik ile kastettiği, “hiçbir gösterenin (*sign*) kendisine ait bir anlamı olmadığı, gösterenlerin bir sistem içerisinde var olduğu ve diğer gösterenlere benzerlikleri ve gösterenlerden farklılıkları çerçevesinde anlam ürettikleridir.” Saussure'ün, dile atfettiği bu “genelleştirilmiş ve soyut” ilişkisellik açıklamasının aksine, Mihail Bahtin için “kelimenin ilişkiyel doğası,” “somut sosyal konumlanmışlıklar”dan kaynaklanmaktadır. G. Allen (2011) *Intertextuality*, s. 10-11; 19. Bahtin'in bu anlayışı, her bir sözün bir başka söze verilen yanıt ve her konuşanın bir muhatabı olduğu fikri üzerine kurulan diyalojik dil kuramının da temelidir. Kristeva'nın metinlerarasılık kavramsallaştırmasında önemli bir yeri olan Bahtin'in dilin ilişkiselliğine dair görüşleri ve dilin kurucu ögesi olarak tartıştığı diyalojiklik fikirleri, kavramın ortaya çıkışında Bahtin'in yerini ve önemini göstermesi bakımından önemlidir.

gösterilen arasında sabit bir ilişki olduğu iddiasına, post-yapısalcı yaklaşım metnin farklı, çoğul gösterilenlerle ilişkilendirilebileceği tartışması ile karşı çıkar (A.g.e., s. 31). Politik olarak ise, varsayılan bu sabit ilişkiyi “baskın olan ideolojinin gücünü sürdürdüğü, devrimci olan ya da en azından ortodoks olmayan düşüncüyü bastırdığı için eleştirir” (A.g.e.). Böylece, post-yapısalcı teorisyenler, gösterilenin çoğulluğu fikrinden hareketle aslında, farklı ideolojik gösterilenlere ya da fikirlere de kapı açmayı amaçlar. Bu çerçevede, metinlerarasılık ile kastedilen, anlam üretme sürecinde öncelikli olduğu düşünülen yazarın, yazma sürecinde dile getirebildiklerinin ancak başka metinlerle (gösterilenlerle, fikirlerle) ilişki çerçevesinde olanaklı olduğudur. Barthes, buna, “bir metin, kültürün sayısız merkezinden toplanan alıntılardan oluşmuş bir dokudur” diyerek “yazarın tek gücünün, hiçbirine kesinlikle dayanmayacak bir şekilde, yazıları karıştırmak, birbirleriyle karşılaştırmak” olduğunu ortaya koyarak öncülük eder (Barthes’den alıntılanan Ott&Walter, 2000, s.431; Haberer, 2007, s.58).<sup>6</sup> Kristeva da “her metnin bir alıntılar mozağını olarak inşa edildiğini, her metnin [diğer metinlerin] özümsemesi ve dönüştürülmesi” olduğunu söyleyerek tartışmayı güçlendirir (Kristeva’dan alıntılanan Ott&Walter, 2000, s.432). Bu yaklaşımın amaçlarından birisi metnin “özgünlüğünü” ve yazarın “etkisini” eleştirmektir (A.g.e., s.431). Bu eleştirinin vardığı nokta ise, anlamı yaratanın okuyucunun yorumu olduğu ya da diğer bir deyişle “monolojik olamayan bir metnin üretilmesinde okuyucunun rolünün açıkça vurgulanmasıdır” (Allen, 2011, s.67).

İkinci anlamıyla metinlerarasılık, post-modern medya çalışmalarının başvurduğu bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bu, 1980’lerde filmlerin ve televizyon showlarının diğer kültürel ürünlere verdiği referansların ve alıntılardan artmasıyla kullanılmaya başlanan ve metinlerarasılığı seyircinin bu metinleri nasıl deneyimlediğini şekillendiren bir üslup aracı olarak değerlendirilen yaklaşımdır (Ott&Walter, 2000, s.429, 434). Bu yaklaşım, diğer metinlere yapılan göndermeleri, seyircinin uzmanlaşmış bilgiyi deneyimlemesine ve belirli kültürlere aidiyetlerini belirlemesine olanak veren bir üslup

---

<sup>6</sup> Aksi belirtilmeyen tüm çeviriler metnin yazarına aittir.

olarak görür (A.g.e., s.440). Post-yapısalcı edebiyat eleştirisi ve post-modern medya çalışmalarında yer aldığı biçimiyle metinlerarasılık, sırasıyla “seyircinin anlam yaratma sürecine” ve yazarın metni deneyimleme sürecine katkıda bulunduğu “üslupsal bir araca” tekabül etmektedir.

Yukarıda bahsedilen noktalardan hareketle, bu yazıdaki metinlerarasılık tartışması, bir metnin ancak diğer metinlerle ilişkisi çerçevesinde var olabileceği ve ortaya çıkan anlamın gerek yazar gerekse okuyucu için farklı gerçekliklere, anlamlara yani gösterilenlere işaret edebileceği fikrini takip edecektir. Ancak yukarıdaki tartışmalarla ilgili olarak, birkaç noktaya daha açıklık getirilmelidir. Hem post-yapısalcı edebiyat eleştirisi hem de post-modern medya çalışmalarına egemen olan fikir, yani, “yaratılan her türlü metnin (görsel, işitsel, yazılı) birbiriyle ilişkisi içerisinde var olabilirliği” anlamlıdır. Gerçekten de bir roman, bir akademik metin, bir şarkı ya da bir film varoluşunu diğerlerine borçludur ki bu da dilin kaçınılmaz ilişkişelliğinden kaynaklanır.<sup>7</sup> Ancak, böylesi bir sürecin sonucunda ortaya çıkan metin özgün değildir ya da yazarın yaratım sürecindeki etkisi sınırlıdır demenin bir takım sorunları vardır. Çünkü, bir yazarın, “karıştırmayı, karşılaştırmayı, özümsemeyi, dönüştürmeyi” seçtiği metinler, bilinçten ve politikadan muaf değildir. Etkileşilen, ima edilen, referans verilen metinler, yaratılan metnin bir parçasıdır. Ama aynı zamanda bu metinler, yazarın yaratmayı amaçladığı politik ve estetik anlam için araçsaldır da. Bilinçli ve politik olarak tercih edilen metinler arasındaki ilişkilerin sonucunda ortaya çıkan, yazarın bizzat işaret etmek istediği, öznel politik ve estetik bir anlam vardır. Bu çerçevede, yazarın anlam yaratma sürecinde mutlak olmadığına katılmakla birlikte; yazarın ortaya koyduğu metnin hem özgün, hem etkili olabileceğini de düşünmekteyim. Aynı zamanda, yazarın niyetinden, yaratmak istediği anlamdan bağımsız olarak, metinlerin okuyucunun/ seyircinin/dinleyicinin yorumlayıcı eylemine de açık olduğuna katılıyorum. Çünkü, metinlerarasılık, bir metnin, okuyucusu için diğer metinler çerçevesinde anlamlı/anlaşılabilir olacağı

<sup>7</sup> Dilin ilişkişelliği fikri, çeşitli dil teorileri tarafından farklı açılardan tartışılmaktadır. Dipnot 5’te ortaya koyulan Saussure ve Bahtin’in yaklaşımları, sırasıyla yapısalcı ve post-yapısalcı dil ve edebiyat eleştirilerine temel teşkil ettiği için önemlidir.



çok katmanlı bir ilişki tanımlamaktadır (Ott&Walter, 2000, s.430) ve tam da bu çok katmanlılık okuyucunun yorum yapma evrenini zenginleştirmektedir. Bu noktada, Ezel Akay'ın, filmsel metnini kurarken göndermelerde bulunduğu diğer metinlerin ne olduğu, yönetmenin ortaya koymak istediği politik ve estetik anlam için olmazsa olmazdır. Diğer taraftan, yönetmenin ortaya koyduğu metin ile ilgili tartışmalar da bize seyircinin bu metni kendi anlam dünyası çerçevesinde okuduğunda, ne anlam çıkardığını anlamak için yol göstericidir. Yazının devamında, Akay'ın metninin ortaya çıkmasına aracılık eden diğer metinler, yönetmenin işaret ettiği ve izleyicisinin bu metinden çıkardığı anlamlar tartışılmaya açılacaktır.

*HKNÖ*, bir geleneksel temaşa olan Karagöz'e (Karagöz hakkındaki yazılı tarih metinlerine, Karagöz'ün karakterlerine, biçimine, üslubuna, dünyasına, ruhuna), Osmanlı'nın kuruluş dönemi yazılı tarih metinlerine, Brechtien epik tiyatroya, içlerinde "Fransız ressam Gerome'un, Hamdi Bey'in ve Mehmet Siyah Kalem'in de eserlerinin bulunduğu on yedi oryantalist sanatçının eserine, Sokrat'ın Ölümü" tragedyasına referans verir (Öztürk, 2007, s.270-71;Çelik, 2006, s.66, 67). Bu anlamda, *HKNÖ*, Ott and Walter'ın (2000) bahsettiği dikey metinlerarasılığa -bir birincil metnin, örneğin bir televizyon programının, farklı biçimdeki diğer metinlere açık bir şekilde referans vermesine- iyi bir örnektir (s.433). Ancak, Akay, bunları yaparken bize ne bir Karagöz oyunu sahneler, ne Karagöz'ün tarihi söz konusu olduğunda tarihçilerin kabul ettiği tarihsel gerçekliğin peşinden gider ne de tarih anlatısının çerçevesini çizdiği Osmanlı erken dönemi tarih metinlerini tam anlamıyla takip eder. Her birine referans verir, metinlerin birbiriyle etkileşimini sağlar ve sonuçta hepsini dönüştürerek bize yeni bir anlatı sunar. Bu anlatının çerçevesini ise biçimsel olarak "deneysel tarihi film" oluşturur. Bu çerçevede, Akay, eleştirel medya çalışmalarının işaret ettiği gibi, metinlerarasılığı bir üslupsal araç olarak kullanarak, politik ve estetik anlatısını kurmak için deneysel bir tarihi film yapar. O zaman deneysel tarihi film nedir? *HKNÖ* neden bir deneysel tarihi film olarak adlandırılabilir? Cevapları ortaya koymaya başlayabiliriz.

## ***Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?: Tarihi Film/ DeneySEL Tarihi Film***

*HKNÖ* filmi, gösterime girdikten hemen sonra içlerinde tarihçilerin ve edebiyat eleştirmenlerinin de bulunduğu araştırmacılar tarafından çeşitli boyutlarıyla değerlendirilmiştir. Bu anlamda, entelektüel hayatının iki önemli ayağını “tarih ve edebiyat” olduğunu söyleyen Murat Belge (2006b) ile bu bölümü açmak yerinde olacaktır. Murat Belge (2006a) tarihe yaklaşımı üç düzleme ayırdığını söyler ve bu düzlemler Akay’ın filminin değerlendirilmesi için önemlidir:

1. Olgular. Yani Fatih Sultan Mehmet “arş yiğitlerim” dediği zaman kol saati görünmeyecek. 2. Asıl önemli olan, ele alınan dönemde insanlar nasıl düşünürler, nasıl duygulanırlar, buna bir titizlik göstermek. Yani bir film ya da herhangi bir sanat eseri cevap vermekten çok soru sormalı. Ama o soruyu sormanın da bir adabı var. Belli koşullarda belli soruları soruyorsun. Tarihi dönemler var. Yani bir zaman mekân meselesi var. Tarihi film bağlamından çıkarıp, bir başka mekânı anlamak, o şekilde o toplumu anlamak deyince yine empati meselesi gene bütün önemiyle işin içine giriyor. Sen olmayanı anlamak, bunu ne kadar beceriyorsun?...3. İnsanların hem ayrıştıkları noktalar, hem de bir araya geldikleri noktalar vardır. Süreklilikler ne, bunlar nerede kurulabilir ve farklılıklar ne, bunlar nerede ortaya çıkar? (s. 349).

Bu çerçevede, *HKNÖ* filminin, en ağır eleştirileri olgusal düzlemde tarihçilerden aldığını söylemek gerekir. Örneğin, İbrahim Demirkol, Mustafa Armağan ile 2009 yılında yaptığı söyleşide Akay’ın filmindeki olgusal hatalara dikkat çeker ve şunları dile getirir: Orhan Bey’in fiziksel olarak filmdeki oyuncuyla benzerlik göstermesi mümkün değildir. Köse Mihal’in Ayşe isimli bir kızı yoktur ya da Demirkol duymamıştır. Şamanlık, söz konusu dönemde heterodoks İslam’a karışmıştır. Kafinur adlı bir elmas yoktur, Kûh-i Nur elması vardır ve söz konusu elmas hiç Osmanlı topraklarına girmemiştir. Orhan Bey’in sefer dönüşü Nilüfer Hatun’la karşılaştığı ve aşk ile özlem kokan sahne yersizdir. Bacıyan-ı Rum var olmasına olmuştur, ama *HKNÖ*’deki temsili ancak hayal ürünü olabilir. Akay’ın filmde kullandığı dil dönemi yansıtmamaktadır. Osmanlı’da şarabın o şekilde hem de meyhanelerde hem de Ahi bacılar tarafından erkeklerle beraber içilmesi mümkün değildir. Karagöz ve Hacivat Orhan

Bey zamanında yaşamış olamazlar. Ahiler yolsuzluklara karışmış bir teşkilat değildir (Aydan, 2006, s.67). Aslında biz de bu olgusal yanlışlara eklemelerde bulunabiliriz. Pervane, Orhan Bey zamanında değil Selçuklular döneminde yaşamış, 1277'de öldürülmüştür (Köprülü, 1993, s.21). Karagöz oyununun yaratıcısı Şeyh Küşteri olamaz. Evliya, Küşteri'yi mizmar'ın –gölge oyunlarında da kullanılan bir çeşit pan flütün– kâşifi olarak anlatır (And, 1979, s.34). Osmanlı'da her bir mesleğin, loncası ve bu loncaların da bir baş evliyası olduğunu söyleyen And, Küşteri'nin de olsa olsa gölge oyuncularının baş evliyası olabileceğini söyler (A.g.e.). Bu olgusal hatalar ve Akay'ın filmde ortaya koyduğu anakronizmler çoğaltılabilir. Ancak, Akay, kendisine yöneltilen olgusal eleştirileri değillemek için ortaya yeni belgeler koymaz. Bu zaten ne Akay'ın işidir, amacıdır ne de muhtemelen var olan tarihsel olguları radikal olarak değiştirecek ortaya çıkmamış belge vardır.<sup>8</sup> O zaman, Akay'a yöneltilen bu eleştirilerin arka planında nasıl bir söylem vardır? Bu kadar olgusal problemi olan bir filmi biz nasıl deneysel bir tarihi film olarak adlandırabiliriz? İlk sorunun cevabı ile devam edelim.

Demirkol'un dile getirdiği noktalar ve aslında söyleyişe hâkim olan hava, “yazılı tarihin, hem sözlü tarih hem de görsel tarih anlamlarına göre geçmişin gerçekliğini temsil etme konusunda ayrıcalık sahibi olduğu” fikridir (Hughes-Warrington, 2007, s.24). Bu üstünlük de açıkça tarihçinin bilgisinin kaynağının belgeler olmasından kaynaklanır. Demirkol, Köse Mihal'in Ayşe adlı bir kızı olduğuna dair bir belge görmemiştir. Nilüfer Hatun belgelere göre (İbn-i Battuta'nın seyahatnamesine göre) “olgun ve dindardır”. Bursada alkol tüketimi Akay'ın bahsettiği şekilde olamaz, çünkü belgelere göre beylikten İmparatorluğa geçilmiş ve Sünni İslam güç kazanmaya başlamıştır. Kafinur yoktur, belgelere göre Kûh-i Nur vardır. Örnekler çoğaltılabilir. Belgelerin sağladığı somut gerçeklikler şüphesiz çok önemlidir. Sosyal ve beşeri bilimlerin birçok alanı, tarihsel verileri kendilerine kılavuz alarak, şimdikiyi anlama çabası göstermek-

<sup>8</sup> Murat Belge (2006a) bu noktaya dikkatimizi şöyle çeker: “Biz bir sürü olguyu bilmiyoruz ve muhtemelen bir sürü olguyu bilmeyeceğiz. Belgeler, gizli bir dolapta durmuyor, çıkan çıkmış,” Murat Belge: Bir film ya da herhangi bir sanat eseri cevap vermekten çok soru sormalı, (s. 350).

tedir. Bu anlamda tarihçilerin yaptığı hem külfetli hem değerlidir. Ancak “yazılı tarih, diğer metinlere (sözlü ve görsel) üstündür” ve dolaylı olarak “bir tarihi film yazılı tarihe sadık kalmalıdır” diyen yaklaşımının görmezden geldiği, tarih yazımının ve tarih disiplini- nin kendine has sorunlarıdır.

Öncelikle tarih, geçmiş olduğu gibi yansıtan bir ayna değildir. Tarih, (*belgelere dayansa bile*) bir inşadır (Rosenstone, 2005, s.11, 49; Guynn, 2006, s.134). “Anlatısını keşfetmeyen, ancak elindeki belge- ler ve onların eleştirel incelemelerine sadakat göstermek konusunda ahlaki bir sorumluluğu olan tarihçi” (Guynn, 2006, s.134), ne kadar objektif olmaya çalışırsa çalışsın hepimizin her an yaptığı gibi, “nes- nel verilerle uyumlu ve bağdaşır kılmaya çalıştığımız bir ‘yorum’” ya- pıyordur (Belge, 2006b). Bu sebeple, geçmişin inşası, belgelere rağ- men, onu inşa edenin yorumunu içermektedir. Tam da bu nedenle ideolojiktir. Bu çerçevede, Demirkol’un belgelerin ışığında ideolojik olarak inşa ettiği geçmiş de, Sünni Müslüman, dolayısıyla cinsellik, toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda ve hatta siyaseten “ahlak- lı” bir Osmanlı toplumdur. Akay’ın deyimiyle, Demirkol’un yaptığı bir “mistifikasyondur,” olguların idealize edilmesidir.<sup>9</sup> Bu anlamda, Demirkol’un ki ve benzer eleştiriler, filmdeki olguların, belgelerin dillendirdiği olgularla örtüşüp örtüşmemesinden çok, Akay’ın ana akım ideolojik inşayı kabul etmemesinden rahatsızdır. Çünkü, tari- hi metinlerin görsel ve sözlü metinlere üstün olduğunu iddia eden bir yaklaşımın, tarihi filmde beklentisi de “gerçekçi” olması, yani belgeler ve metot aracılığıyla inşa edilen geçmiş, sunulduğu gibi ak- tarmasıdır. Diğer bir deyişle, ana akım bir tarihçinin beklentisi de standart, ana akım bir tarihi filmidir.

Kendisi de bir tarihçi olan Rosenstone, yazılı tarihi, görsel ve sözlü metinlere yeğ gören yaklaşımı eleştirir. Aynı şekilde, ana akım tarihi filmler ve belgeseller de eleştirilerden nasibini alır. Rosenstone’a göre (2005), ana akım filmler, diğer özelliklerinin yanı sıra, bize “ka- palı, tamamlanmış ve basit bir geçmiş” sunar (s.57). Perdedekinden başka alternatif, şüpheye izin vermez ve her bir tarihsel ifadeyi aynı

<sup>9</sup> Akay, bunu Demirkol özelinde dile getirmez (Çelik, 2006, s.66). Aynı nokta, Murat Belge (2006a) tarafından da vurgulanır.

güven derecesiyle destekler (A.g.e.). Bu çerçevede, dramatik tarihi filmler ve belgeseller “tarihi oldukça gelişmiş ve cilalanmış bir şekilde sunarlar ki bu da sorular sormaktansa soruları bastırır. Çoklukla böylesi çalışmalar tanıdık olanı göstermekten fazlasını yapmazlar. Çok ender olarak, halihazırda bildiğimizin ötesini zorlarlar” (A.g.e., s.11). O zaman, Rosenstone’u izlemeye devam edersek, bir tarihi filmde beklenenin “sorular sormak ve bilinenin ötesini göstermek” olduğunu ifade etmek gerekir. Bu Belge’nin dile getirdiği tarihe yaklaşımın ikinci boyutuyla, yani sorular sorabilmekle ilintilidir. Tarihe, bir görsel metin aracılığıyla “sorular” ile yaklaşmak bir yöntemdir. Akay da, Rosenstone ve Belge’nin dile getirdiklerine paralel olarak bir sinemacının geçmişi gözünde canlandırmak gibi bir sorumluluğu olduğunu ve kendisine sürekli “Acaba gündelik hayat nasıldı? Sosyal durum neydi?” gibi sorular sorduğunu söyler (Çelik,2006, s.65). Tam da bu nedenle, Akay’ın filmi bir yandan yukarıda ifade edilen olgusal hatalarla bezeli olmakla itham edilirken, diğer yandan “tarihin gerçekliğinden uzaklaştığı (*taking liberties with history*)” ve “filminin profesyonel tarihçiler için ilham olabileceği” fikirleriyle övülmektedir (Belge, 2006a, s.353,349; 2006b). Peki Akay tarihi neden değiştirmektedir ve bunun tarihçilere ilham olabilecek noktası nedir? Bu soruların cevabı, Akay’ın filminin neden deneysel bir tarihi film olduğuna dair bilgimizi de pekiştirecek cinstendir.

Rosenstone’a göre tarihi film, kelimesi kelimesine tarihi anlatılara sadık olmamalı, tersine kurmaca olduğunu seyircisine hissettirmelidir (Guynn, 2006, s.142). Geçmiş anlatılarının değiştirilmesi ve kurgu olarak tarihe yaklaşmayı olumlamanın iki önemli nedeni vardır. Öncelikle, deneysel tarihi filmler, perdenin geçmişe/gerçekçi bir dünyaya açılan aracısız/transparan bir pencere olabileceği varsayımını reddeder (Rosenstone, 2005, s. 12, 53). Yeniden inşa sürecinden geçmeden –ki bu süreç çoğu kez ideolojiktir– geçmişin okuyucuya ulaşması mümkün değildir. Keza bu bir film için de geçerlidir. Yazılı metinlere tamamen sadık olan bir filmsel metin, ancak ideolojik olarak yeniden kurulan geçmiş, tekrar gösterebilir. Zaten, bu sebeple, deneysel tarihi filmler, bunu yapmaya kalkışan ana akım filmlerin de bir eleştirisidir. İkinci olarak, tarihin değiştirilmesi ve kurmaca, yeni gerçekliklere ulaşmak için bir araç olabileceği için onaylanır. Çünkü

kurmaca, “şüphe uyandırmak, yorumların çeşitliliğini ya da daha so-  
yut tarihi gerçekleri ifade etmek için” önemli bir araçtır (A.g.e., s.142-  
143). Bu sebeplerden, deneysel tarihi filmler, “geçmişî gerçekçi bir şe-  
kilde yeniden yaratmaya çalışmaz; yerine, geçmişe işaret eder, onunla  
oynar, geçmişe dair bilgimizin dayandığı her türlü kanıta dair sorular  
ortaya atar ve yaratıcı bir şekilde ipuçlarıyla etkileşime geçer” (A.g.e.,  
s.12). Akay, *HKNÖ*de –birazdan temel bilgilere sadık kalacağını gös-  
terecek olsam da– olaylarla, karakterlerle oynayarak tarihi değiştirir,  
anlatının kurmaca olduğunu seyircisine gösterir. Yönetmen, var olan  
ideolojik yeniden inşaların farkında olarak, bunlar ve hakkında eli-  
mizde belgeye dayalı fazlaca bilgi olmayan konular hakkında sorular  
sorarak,<sup>10</sup> bildiğimizin ötesindeki olası farklı gerçekliklere (belgeye  
dayalı olmasa da) işaret etmeye çalışır. Akay’ın filminin, Belge’nin ifa-  
de ettiği şekilde tarihçilere ilham olacağı nokta ise tarihteki olguları,  
karakterleri değiştirmek değil; tarihçinin ideolojik yeniden inşaların  
farkında olarak belgeleri yorumlaması olmalıdır.<sup>11</sup>

Bu çerçevede, *HKNÖ*, ana akım bir tarihi film değil, deneysel  
bir tarihi filmidir. Rosenstone’un (2005) bize on bir maddeyle açık-  
ladığı, deneysel tarihi film özelliklerinin çoğunu taşır. Deneysel film  
olarak *HKNÖ*:

- 1) Geçmişin film yapımcısı için ne anlama geldiğini anlatır, özdeşü-  
nümseledir (*self-reflexive*).
- 2) Geçmişî, çeşitli bakış açılarından yeniden anlatır.
- 3) Geleneksel, giriş, gelişme, sonuç anlatısından uzak durur...
- 4) Normal hikâye gelişimini terk eder, ya da hikâye anlatır ama bunu  
ciddi bir şekilde anlatmayı reddeder.
- 5) Geçmişe nükte, parodi ve absürdist, sürrealist, dadacı ve diğer hür-  
metsiz tavırlarla yaklaşır.

<sup>10</sup> Akay, “Osmanlı kuruluş döneminin pek anlatılmamış olduğunu, filmde de ipuçlarını  
birleştirdiklerini, özellikle de sokaktakilerin tarihini yazmak” gibi bir hedefi olduğunu ken-  
disiyle yapılan röportajda da ifade etmiştir. (Öztürk, 2007, s.271).

<sup>11</sup> Kendi adıma, ideolojik olmayacak bir “yeniden inşa” ya da “yorum” görmüyorum. Ancak  
geçmişin inşasında da, çoğulluğun (farklı ideolojik yeniden inşalar), özellikle tarih (yazılı,  
sözlü, görsel) metni okuyucusuna, anlam çıkarabileceği yeni alanlar sunması bakımından  
önemli olduğunu düşünüyorum.

- 6) Birbirine zıt elementleri, geçmişle şimdiyi, drama ve belgeseli iç içe geçirir ve yaratıcı bir anakronizme izin verir.
- 7) Kendi seçiciliklerini, parçalılıklarını, partizanlıklarını ve retorik karakterlerini kabul ederler hatta zevkini çıkarırlar.
- 8) Geçmiş olaylara odaklanmayı ya da bunların anlamını özetlemeyi reddeder, toplam yerine geçmiş olayları parçalı ve açık-uçlu olarak anlamlandırır.
- 9) Olay ve karakter değiştirir ve keşfeder.
- 10) Parçalı ve şiirsel bilgiden istifade eder.
- 11) Şimdinin tüm geçmiş temsil ve bilgisinin alanı olduğunu unutmaz. (s.207).

Yazının devamında, ilk olarak, Akay'ın *HKNÖ* filminde karşımıza çıkan geçmişi kurmak için başvurduğu metinlerarasılık üslubu çerçevesinde işaret edilen Osmanlı kuruluş tarihi ve Karagöz tarihine odaklanılacaktır. Bu tarihte nelerin değiştirildiği, keşfedildiği (9); Akay'ın geçmişin kendisine ifade ettiği anlamı bulmak için (1, 8) ne tür sorular sorduğu, bakış açıları geliştirdiği (2, 10) analiz edilecektir. Ardından da, Akay'ın başvurduğu ve bu anlatıyı mümkün kılan biçimsel özellikleri (3, 4, 5, 6, 7), Akay ile Brecht ilişkisini göz ardı etmeden ama temel olarak Karagöz metinleriyle kurulan metinlerarasılık çerçevesinde değerlendirilecektir.

## **Osmanlı Kuruluş Tarihi, *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?*'nin Osmanlı Kuruluş Tarihi**

Akay'ın tarihi anlatılara ne kadar sadık kaldığı ya da Akay'ın bahsedilen tarihi ne şekilde inşa ettiğini tartışmak için "14. yüzyıl Anadolu yazılı tarih metinlerinde ne şekilde resmedilmiştir?" başlangıç sorumuz olabilir. Hatta biraz daha geriye giderek, sorunun cevabını 13. yüzyılda aramanın vaktidir.

13. yüzyıl Anadolu topraklarında olan bitenlere baktığımızda, en önemli gelişmenin Moğollar'ın istilası olduğunu görürüz (Köprülü, 1959, s. 32). Bu hem Anadolu Selçuklularının hem de Anadolu'da yaşayan Türkmen nüfusun hayatında önemli değişikliklere yol açar. Moğol tehlikesi ile birlikte "güçlü göçebe Türk boylarının, yani Türk-

menlerin” batıya göçtüklerini ve dönemi Selçuklulardan boşalan otoriteyi ele geçirmek isteyen gâzî beylerinin iktidar mücadelelerinin belirlediğine tanık oluruz (İnalçık, 2006, s.13; Çetin, 1994, s.9). Hem nüfus hareketleri hem de beyliklerin siyaseti açısından hareketli olan bu dönemde, Osman Gâzî tarih sahnesinde ön plana çıkmayı başarır. Osman Bey, “daha önce beyliğin yönetimini teslim ettiği Orhan Bey’e, yanına Köse Mihal, Turgut Alp, Şeyh Mahmud ve Ahi Hasan’ı da vererek Bursa’ya gitmesini ve şehri zapt etmesini” söyler ve “...Nisan 1326 tarihinde Türk ordusu Pınarbaşı’na açılan kapıdan Bursa’ya” girer ve “Ahi Hasan surlara Türk bayrağını” diker (Çetin, 1994, s.12, 13). Daha filmin girişinde Akay, anlatısının tarihi arka planını yukarıdaki yazılı tarih anlatısına uygun bir biçimde, görsel metin tekniklerinden ve anlatılanın kurgu olduğunu seyirciye hissettirecek bir yabancılaştırma tekniği aracılığıyla (ekranda kayan yazılar) bizim için özetler: “14. Yüzyıl, Anadolu. ‘Doğu Roma’ Topraklarına ‘Rum diyarı’ dediği 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” (Akay, 2005, 0-0:46 sn.). Ancak, Akay, bu çerçeveye bağlı kalsa da, bir takım “olayları ve karakterleri keşfeder, değiştirir”, bize “parçalı” ve “seçici” bir anlatı sunar. Beylikler arasındaki olaylar ve özellikle beylerin karakter özelliklerinin Akay’ın keşfi olduğunu, kurgu olduğunu, karakterlerin ve olayların “nüktedan,” “ciddiyetsiz” ve “hürmetsiz” bir biçimde temsil edilmesinden anlarız. “Cenk etme sevüş” ya da ciddi bir görüşmenin ortasında “şeref dedük de, canım nasıl turşu çekti” diyen bir Eşrefoğlu Beyi (Süleyman); dinlediği mektubun içeriğinden sonra bıraktın Hacivat’ı önüne gelen Beyliği yıkmayacak bir Tatar tekfuru (Demirtaş) pek tabii var olmamıştır. Hacı Pervane’nin Moğol ve Selçuklular arasındaki elçiliği malumdur ama Akay’ın anlatısının bir mübalağa olduğu da açıktır. Bu anlamda, Akay, bize yazılı tarih metinlerine uygun bir kuruluş anlatısı sunmaz. Bize beyliklerin arasındaki siyasi savaşları ve beylerin insani hallerini nükteli bir şekilde, tarihi yeniden inşa ederek resmeder. Akay filmine bu şekilde giriş yaptıktan sonra, bizi filminin esas mekânına Orhan Gazi zamanının Bursa’sına götürür.



Osman Çetin (1994), Bursa fethedildiği zaman şehrin nüfusunun Hristiyan Rumlardan ibaret olduğunu, zaman içerisinde Yahudilerin, Acemlerin ve Arapların da nüfusun bir parçası olarak Türklerle beraber yaşadıklarını söyler (s.20, 22-23). Bu yönüyle, Bursa'nın öne çıkan özelliği, çok etnili ve çok dinli yapısıdır. Şehrin Türk nüfusunun karakterlerini tartışmak gerekirse, Türk nüfusun arasında öncelikle, “askeri ve mülki erkan” ve “ulema ve ticaret erbabi” bulunduğu söylenmelidir (A.g.e., s.15). Aynı zamanda, “Moğol istilasından ve İlhanlı zulmünden bunalan Anadolu halkı” da Bursa'nın Türk nüfusunun oluşturan öğeler arasındadır (A.g.e., s. 15). İkinci gurubun çoğunluğu ise “yoksul halk ve göçebelendir” (A.g.e.). Çetin'in (1994) Sinop'a referansla tartıştığı ve Bursa için de geçerli olduğunu ifade ettiği bir nokta, özellikle göçebelere Bursa'ya neden yerleşmiş olabileceğinin sebeplerinin anlaşılması için açıklayıcıdır. Çetin (1994), “nüfusu çoğaltmak ve şehri bir Türk ve İslam beldesi haline getirmek için boş kalan evler, sahihsiz kalan bağ, bahçe ve tarlalar Anadolu'dan gönüllü olarak Sinop'a gelenlere dağıtıldı. Bu gönüllüler genellikle yoksul insanlar ve şehirlere yerleşmek isteyen göçebelere” der (s.15). Böylelikle, zorunlu iskân politikalarına gerek kalmadan, göçebeler hem zulümden kaçmak hem de yerleşik hayata geçmek için sunulan fırsatlardan yararlanmak amacıyla Bursa'ya yönelir. “Zaman zaman tarım işçiliği yaparak yerleşik hayatın geçici bir parçası olan göçebeler, halı dokumacılığı, kilim yapımı ve diğer tekstillerin üretilmesi gibi işlerde çalışabilmekte, İmparatorluğun et sağlayıcısı olabilmektedir; devlete ait madenlerde, yol köprü, vb. yapım işlerinde çalışabilmekte, asker olarak çalışabilmektedir” diyen Kasaba (2012) göçmenlerin yerleşik hayata ne şekilde adapte olduğunu dile getirir (s.15-16). Böylelikle, gerek mevcut Hristiyan ve Yahudi nüfusuyla gerekse Acem, Arap ve Türklerden oluşan Müslüman nüfusuyla Bursa, Osmanlı Beyliğinin başkenti olarak hızlı bir biçimde gelişir, “bir ilim kültür ve ticaret merkezi” olan şehir, buna paralel olarak Türkleşir ve İslamlaşır (Çetin,1994, s.15). Akay, filmsel metni aracılığıyla Karagöz'ün özelinde, göçebelere kente yerleşme süreçlerini ve yaşamlarını; ayrıca Bursa'nın nüfus yapısını gayet güzel bir şekilde özetler. Karagöz ve Kam Anası, vergilerden bunaldıkları ve şehirde yaşamak istedikleri için Bursa'ya yerleşirler. Göçerlerin

yaptığı iş kollarına uygun olarak, Karagöz bir cami yapımında, taş ustası olarak çalışmaya başlar. Kentten gönüllü ya da gönülsüz ayrılanlardan kalması muhtemel olan bir eve yerleştirilirler. Akay, ayrıca kostümleriyle, aksanlarıyla, tabelalarıyla farklı dinlerden olduğu ayırt edilen kentin diğer sakinlerini yani çok etnili Bursa'yı ve çok dinli Türkleri, Hristiyanları ve Yahudileri resmetmeyi başarır. Şimdi, genelde Osmanlı kentlerinin, özelde ise Bursa'nın Türkleştirilmesinin ve İslamlaştırılmasının yazılı tarih metnilerindeki yansımalarına bakabiliriz.

Özellikle göçebe kitlelerin İslam'ı kabul etmelerinde sufilik önemlidir ve bunun nedenleri Osmanlı tarih çalışmalarında açıkça ortaya konulmuştur (Köprülü, 1993, 1959; Ocak, 2012, 1992). Bu nedenlerin başında da, Orta Asya'da İslam'ı kabul etmeden önce, Türklerin inandığı çok çeşitli dinler gelir. Bunların arasında "Gök-Tanrı kültü, muhtelif tabiat kültürleri, atalar kültü ve benzeri birçok eski inanç kalıntılarını barındıran Şamanizm gibi" dinler ile (Su, 2009, s. 48), Şamanizm'e ek olarak "Budizm, Mandaeizm ve Manichaeizm" gibi dinler de vardır (Köprülü, 1993, s. 5). Tam da bu nedenle, göçebeler İslam'ın Sünni öğretilerinden çok, babalar, dervişler aracılığıyla yayılan mistik ve heterodoks bir İslam'ın peşinden gitmişlerdir (Faroqi, 2000, s. 22, 25; İnalçık, 2006, s. 194-195; Ocak, 2012, 1992; Köprülü, 1993). Bu mistik ve heterodoks İslam'ın, Şamanizm'le ve şaman gelenekler ile güçlü bağları olduğu konunun erbapları tarafından ortaya konulmuştur. Köprülü (1993), Türkmenler üzerinde etkili olan "Babalar, eski Türk kam (Şaman) ve ozanlarının İslamlaşmış biçimleridir" diyerek (s. 5) ya da Anadolu halkının Müslümanlıkla tanışmasında önemli bir isim olan Ahmed Yesevi'nin Şamanizm ile ilişkilerini ortaya koyarak bu konuya ilişkin olası soru işaretlerini ortadan kaldırır (1959, s. 98). Ayrıca, ekonomik alandaki faaliyetlerinin yanı sıra, sufi duruşlarıyla halkın İslam'a geçmesinde etkin olan Ahi teşkilatının varlığı da halk arasında sufiliğin neden bu kadar güçlü olduğunun bir başka işaretidir. Bu çerçevede, Ezel Akay, Türklerin dini söz konusu olduğunda, Şamanizm'i kendisine izlek olarak belirler. Karagöz ve Kam anası, Şamandır. Her ikisi de, yerden, gökten, cinlerden medet ummaktadırlar. Karagöz ve kabilesinin şaman olması, Akay'ın tarihi bozmasının bir işaretidir.

Ancak Akay'ın bunu yapmasının bir sebebi vardır. Akay, heterodoks İslam'ın güçlü ve Türkler üzerinde etkili "Kalenderilik, Melametilik, Haydarilik" (Köprülü, 1993, s. 13; Ocak, 1992) geleneklerine özgü ve tarihi metinlerce de vurgulanan Şamanizm'i öne çıkarmayı seçmiştir. Bir anakronizm vardır var olmasına ama bu göçerlerin heterodoks İslam anlayışının temellerinden birisine, Şamanizm'e, odaklanmak için yapılmıştır. Şimdi, İslamlaştırmanın bir diğer ayağı ile dolayısıyla Ahilerle devam edebiliriz.

Osmanlı kuruluş dönemindeki İslamlaştırmanın tek ayağı iskan değildir. Bunun bir başka ayağını da ekonomik alan oluşturur. Çetin (1994) İslamlaştırmanın ekonomik boyutunun "...esnafın arttırılması suretiyle yeni Türk kitlelerinin şehre çekilmesi, böylece yerli unsurun yoğunluğunun azaltılarak eritmeye çalışılması, özellikle Ahi esnaf kuruluşunun organizasyonu ile ticaret ve sanayinin Türklerin eline geçmesi" yoluyla gerçekleştirildiğini söyler (s. 16). Aslında, Ahi teşkilatı sadece ticaretin Türklerin eline geçmesi meselesinde değil, göçebelere ya da köy hayatına alışkın insanların şehirlerde yaşayabilmesi için de önemli bir rol üstlenmiştir. Bunu ise, bu kitleleri iş ve meslek sahibi yaparak sağlamıştır (Bayram, 1995, s. 35). Ahi teşkilatı ile Osman Bey'in, devamında Orhan beyin kurduğu güçlü ilişkileri ise Halil İnalçık (2006) özetler:

En eski öyküler, Osman'ı, ahi örgütü ile ilişkide bir Vefâfiyye şeyhi, Ede Balıdan kut alırken gösterir. Şeyh, sözde Osman'ın ahfadının dünyayı yöneteceği kehanetinde bulunarak ona bir gâzi kılıcı kuşandırır. Osmanlı'nın ucdaki en etkili din adamı olan Ede Balı'nın kızıyla evlendiği de ileri sürülmüştür. Osman'ın ölümü üzerine yerine geçecek olanı seçmek için yapılan toplantı Ede Balı'nın yeğeni Ahi Hasan'ın zâviyesinde olmuş; Orhan ve oğlu Süleyman yeni fethedilen alanlarda bu ahiler ve öteki dervişler için vakıflar yaptırarak Osmanlı devlet ve hanedanının kuruluşunda ahilerin ve dervişlerin önemli rol oynadıklarını teyid etmişlerdir (s. 61-62).

Akay'ın filmi, bir kez daha yazılı tarih anlatısının çerçevesine sadık kalır. Ahilerin ekonomik ve politik olarak gücü, özellikle Orhan Bey ile yakın ilişkileri *HKNÖ*'nün önemli bir parçasıdır. Filmin merkezindeki cami inşaatı Ahiler tarafından yönetilmekte, Şaman bir göçer olan Karagöze ev, iş ve aş onlar sağlamakta, dolayısıyla

Karagöz'ün pragmatik nedenlerle İslam'ı kabul etmesinin de sebebi olarak resmedilmektedirler. Yine, Akay'ın, Şeyh Küşteri'yi, anakronik de olsa, Ahilerle ilişkilendirmesi yazılı tarih metinleriyle paralel bir anlatıdır. Akay'ın bu tarihi anlatıya eklediği ise Ahilerin bir takım yolsuzluklara karışmasıdır. Bu ise, yazılı tarihte kabul gören "Bursada ekonomik faaliyetlerin Türklerin eline geçmesinde Ahilerin tesiri büyüktür. Hatta Ahiler siyasi otorite üzerinde de etkili olmuş..." (Çetin, 1994, s.18) açıklamasının, aslında Akay'ın bakış açısı ile yorumlanmasıdır. Din ve siyasetin elbirliği üzerine kurulu bir dünyada Ahilerin siyasi entrikalara karışmış olabileceği hiç de inandırıcılıktan uzak değildir.

Bu noktada bir başka önemli mesele, Bacıyan-ı Rum oluşumudur. Böylesi bir teşkilatın Türk tarihinde, gerçekten var olup olmadığı tartışılmaktadır.<sup>12</sup> Ancak Köprülü (1959) ve Bayram (1987), böylesi bir teşkilatın var olduğunu dile getirmekle kalmamış, özelliklerine de değinmişlerdir. Köprülü (1959), Bacıyan-ı Rum ile ilgili olarak "acaba bu isim, âzası kadınlardan mürekkep bir sofi zümresinin mi ismidir?" sorusunu sorar, ama Âşık Paşazâde'nin "uç beyliklerindeki Türkmen kabilelerin müsellâh ve cengâver kadınlarını" kastetmesinin olası olduğunu dile getirir (s.94). Bayram da Anadolu Bacılarını, Ahi Teşkilatı ile ilişkileri çerçevesinde tartışır. Bu teşkilatı, Ahi Evren'in eşi Fatma Hatun'un kurduğunu ve "dini-tasavvufi faaliyetlerin" yanı sıra "örgüçülük ve dokumacılık, askeri faaliyetler, misafir ağırlama" gibi işlerle sorumlu "Bacıların ahiliğin kadınlar kolu olduğunu" iddia eder (Bayram,1987, s.47-55). Bayram (1987), Köprülü gibi bu kadınların savaşçı olduklarını, Moğollar 1243 yılında Kayseri'yi kuşattığı zaman Bacıyan-ı Rum mensuplarının savaşa katıldığı tartışması ile destekler (s. 42). Bacıyan-ı Rum üzerine yazılan temel metinlerin kısa bir

<sup>12</sup> Yazılı tarihe kaynaklık eden belgeler içerisinde, Bacıyan- Rum'un sadece Âşık Paşa-zade (886-1481) tarihinde yer aldığı söylenmektedir. Onda da, bir yazım hatası olabileceği, bahsedilenin Bacıyan-ı Rum değil, "Hacıyan-ı Rûm (yani Anadolu Hacıları) ya da "Bahşiyân-ı Rum" olabileceği çeşitli araştırmacılarca benimsenmiş bir görüştür. Ancak Köprülü bu fikri kabul etmemiş ve Bacıyan-ı Rum üzerine çalışan araştırmacılar arasında da, onun görüşü egemen olmuştur. Konu ile ilgili tartışmalar için: Mehmet Fuad Köprülü (1959). *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu*, s. 93-94; Mikail Bayram (1987). *Bacıyan-ı Rum (Anadolu Selçukluları Zamanında Genç Kızlar Teşkilatı)*, s. 9-10.

özeti neredeyse bu kadardır. Yazılı kaynakların kısıtlı olması, önemli tarihçilerin bile, söz Bacıyan-ı Rum'a geldiğinde, konu ile ilgili sadece güçlü tahminlerde bulunmalarına sebep olmuştur. Ama yine de, Ahilik, "Türlere has bir futuvvettir" ve futuvvet de "İslam dünyasındaki kahramanlık, yiğitlik ve cömertlik ülküsüdür" diyen Bayram'a (1987, s.31-32) ve Köprülü'nün yukarıda geçen tartışmasına kulak verdiğimizde, Bacıyan-ı Rum kadınlarının *HKNÖ* filminde yiğit ve savaşçı olarak resmedilmesi, çok da mantık dışı değildir. Akay, Bacıyan-ı Rum hakkında var olan bu parçalı ve muğlak bilgiden faydalanarak, Köprülü'nün dile getirdiği anlamda bir teşkilat tahayyül eder. Bu kadınlar gündelik hayatta nasıl yaşarlardı, davranırlardı sorusunun peşine düşerek, bize bir bakış açısı sunar. Bacıyan-ı Rum'u, Ayşe Hatun kişiliğinde, haksızlıkların karşısında, güçlü, savaşçı, cengâver, cesur, mert ve bağımsız kadınlar olarak perdeye taşır. Bu kadınlar, beyliğin yani devletin tarafındadırlar. Akay bu güçlü kadın anlatısını, aslında sadece Bacıyan-Rum çerçevesinde değil, Nilüfer Hatun karakteri aracılığıyla da devam ettirir. Nilüfer Hatun'u, Orhan Bey'in yokluğunda Beyliği çekip çeviren, varlığında onun yanında yer alan, hayır işlerinde ve tabii entrikaların da içinde yer alan bir kadın olarak resmeder. Bu da, Bacıyan-ı Rum gibi, Selçuklular zamanında siyaseten de saygı gören güçlü kadın anlayışına bir göndermedir.<sup>13</sup>

Osmanlı'nın İslamlaştırma yöntemleri arasında, yukarıda bahsedilen iskân ve iktisadi politikalarla beraber tartışılabilir sufi İslam'ın temsilcileri derviş ve babaların yanı sıra, bir noktadan daha bahsetmek gerekir ki bu bize Akay'ın mizansenini değerlendirmek için gereken ipucunu da verecektir. Çetin (1994), İslamlaşma politikalarının son halkası olarak kültür boyutunu tartışır. Bunu ise, "cami, tekke, medrese, darüşşifa, han, hamam, imaret gibi vakıf müesseseleri ile kültür hâkimiyetinin sağlanması" olarak özetler (s.16). Özellikle imaretler Osmanlı başkentleri için önemli kurumlardır. İnalçık (2006), "dindarlık ve hayırseverlik dürtüleriyle kurulmuş

<sup>13</sup> H. Çubukçu, *Bâciyân-ı Rûm ve Anadolu Tasavvufundaki Rolü*, (s. 225). Bu noktada belirtmek gerekir ki, Akay, bir yandan güçlü kadınların tarihini yeniden inşa ederken, bir yandan da Şaman Ana'ya fal baktırarak aşk ve eş bekleyen Anadolu Bacıları ya da ağda yapan Nilüfer Hatun sahneleri ile bu kadınların "kadınlıklarına" işaret etmekten geri durmaz.

olan imâretlerin”; “cami, medrese, misafirhane, su yolları, yol, köprü, hayrat ve bunların bakımları için gelir getiren han, çarşı, kervansaray, hamam, değirmen, boyahane, mezbaha ya da aşevi gibi kurumlardan” oluştuğunu, “dini hayır kurumları[nın], genellikle bir cami çerçevesinde,” “ticari kurumlar[ın] ise yakınlarda ya da uygun işlek bir yerde” kurulduğunu ifade eder (s.148). Osmanlı Beyliği de bu konuda öncüdür. Amy Singer (2012), ilk imaret benzeri kurumun Orhan Gazi zamanında İznik’te kurulduğunu, Bursa’da da birçok imaret olduğunu söyler (s.77). *HKNÖ*’nün mizanseni ve sahneleri, Osmanlı Bursa’sına ve Osmanlı kent hayatına dair bir takım temel gerçekleri dikkate alır. Bir cami yapımı çerçevesinde kurulan Karagöz ve Hacivat’ın hikâyesi, Orhan Gazi ve Nilüfer Hatun’un dağıttığı hayır yemekleri, hamamdaki Nilüfer Hatun, yaşamın merkezindeki çarşı tam da Bursa’nın ve dolayısıyla Osmanlı kuruluş dönemindeki hayatın kentsel yaşamına birer göndermedir. Şimdi, yukarıda tartışıldığı biçimiyle, Akay’ın Osmanlı kuruluş metinlerini yeniden inşasının öğelerini ve dolayısıyla *HKNÖ*’yü deneysel tarihi film yapan özelliklerini özetleyebiliriz.

Akay, Bursa’nın alınışında Orhan Bey’e eşlik eden Köse Mihal, Ahi Hasan ve Şeyh Mahmut karakterlerini (Şeyh Mahmut’u, Kadı Pervane ile değiştirerek) perdeye taşır ve karakterleri soyutlayarak, filmini ana akım tarihi filmlerin yaptığı “kişiselleştirmeden” kırtarır ve bu karakterlerin işaret ettikleri gerçekliğe odaklanır. Osmanlı zamanında, çeşitli sebeplerle İslam’a dönmek (ki çoğu kez cizyeden kurtulmak ya da politik, ekonomik fayda elde etmek için izlenen pragmatik bir yöntemdir) sık görülen bir pratiktir. Akay, bunu hem Karagöz hem de Köse Mihal karakteri aracılığıyla vurgular. Evlilik yoluyla İslam’a dönmüş karakterlerin temsilcisi ise Nilüfer hatundur. Orhan Bey’in dört eşinden sadece bir tanesi Türk’tür (Kurt, 2013, s.144) ve Nilüfer Hatun İslam’a dönmüş bir Hristiyan kadın olarak, ileride karşımıza çıkacak olan, çoklukla Hristiyanlıktan dönme güçlü saray kadınlarının da ilk temsililerindedir. Akay, Köse Mihal’in kızı Ayşe Hatun özelinde ise, “İslam’a dönmüş insanlar neler hisseder?” sorusunun peşinden giderek, yaşayabilecekleri arada kalmışlığı, ikiliği anlatır seyircisine. Ahi teşkilatının İslamlaşma ve Türkleştirme politikalarındaki rolünü, Ahileri yazılı tarih metinlerine uygun

bir şekilde iş dağıtırken, Şaman Karagöz'ün İslam'ı kabul etmesinin pragmatik nedenini açıklarken kullanmasının yanı sıra; bu gücün illegal boyutuna da dikkat çeker. Kadı Pervane'nin temsil ettiği Sünni İslam'ın karşısına ise Akay, Türk İslam'ının bir başka boyutunu, heterodoksiyi koyar. Şamanizm'in perdede görünmesine de geçer Karagöz ve Kam anası aracılık eder. Böylece, İslam'a dönmüş güçlü beyler, sufi ve esnaf Ahi teşkilatı, güçlü Baciyân-ı-Rum karakterleri ve Sünni İslam'ın temsilcisi Pervane ile sıradan halkın İslam'ının bir parçası olarak Şamanizm, Akay'ın geçmişi inşasının temel taşları olarak karşımıza çıkarlar. Şimdi, *HKNÖ*'nün; Karagöz'ün tarihi, biçimi, üslubu ve ruhu ile ilişkisine, dolayısıyla Akay'ın metinlerarasılık üslubunun ve deneysel tarihi filminin diğer boyutuna odaklanabiliriz.

### **Karagöz'ün Tarihi, *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?*'nün Karagöz'ü**

Karagöz'ün bir gölge oyunu olarak kökenleri, özellikle de gölge oyununun Türk topraklarına ne zaman girdiği konusundaki tartışmalar, “belirsizlik” noktasında uzlaşır (Kudret, 2004, s. 10; Duyuran, 2000, s.15; Oral, 2009, s. 24). Ancak öne çıkan görüş, Metin And tarafından savunulmaktadır. And'a göre, gölge oyunu Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan gelmiştir. Kanıt ise Mehmed bin İlyas-ül-Hanefidir ve onun anlatısına göre Karagöz'ü 1517'de Mısır'da izleyen Yavuz Sultan Selim oyunu çok beğenmiş ve oynatıcısını İstanbul'a davet etmiştir (And, 1979, s.25-6; 2011, s.39-40). Bundan başka, 1582 şenliğini anlatan Surname-i Hümayun'da gölge oyununun uzun uzun anlatılması, Karagöz'ün az bilinen bir oyun olması ile ilgilidir (And, 2011, s.41). Ayrıca And (2005/1968), “Mısır gölge oyunlarının konularının... XVI. yüzyılda Türkiye'deki gölge oyunu üzerine kaynaklardaki konuların benzerliği[ni]...Ayrıca XVI. yüzyılda Türkiye'de birden konu ile bilgi veren kaynakların sayıca art[masını]...Gölge oyunu üzerine Ebusuud'un fetvaları[nı], kuklayı belirten hayal sözcüğünün gölge oyunu ile ayırımı belirtmek için gene bu çağda hayal-i zill denilmesini, gölge oyunu oynatanların adlarını veren listeye bu çağda rastlamamız[ı],” gölge oyununun Türkiye'ye 16. yüzyılda girmesinin kesin kanıtları olarak ortaya koyar (s. 30). *HKNÖ* filminde,

Akay'ın bu çokça kabul gören tarihsel bilgiyi kabul etmediği açıktır. Tersine Akay –birazdan tartışılacak noktalar nedeniyle– Karagöz ve Hacivat'a, 14. yüzyıl Osmanlı topraklarında hayat vermeyi seçmiştir. Bu noktada, Karagöz ve Hacivat'ın yaşayıp yaşamadığına dair tartışmalara kısaca değinmek faydalı olabilir.

Karagöz ve Hacivat'ın yaşamış olduklarına dair iddialar çoğu kez “söylenti” olarak adlandırılmaktadır. Örneğin, Evliya Çelebi'nin anlatısına göre “Karagöz ile Hacivat, Anadolu Selçukluları zamanında yaşamış, bunların birbirleriyle tartışma ve çatışmaları hayâl-i zillê koyup oynatılmıştır” (Kudret, 2004, s.11). Evliya Çelebi'ye göre,

Hacivat (Hacı Ayvad)...Alaeddin'in, Mekke ve Bursa arasında haber taşıyan ulağı... Karagöz (Sofyozlu Bali Çelebi) de son Yunan İmparatoru Konstantine'in Çingene ulağıdır/seysisidir... Karagöz, Selçuklu'ya, yılda bir kez yaptığı ziyaretlerde, Hacı Ayvad ile girdiği tartışmalarla taklitçilere ilham olmuş ve hayal perdesine taşınmıştır” (And, 1979, s. 33).<sup>14</sup>

Bir diğer söylentiye göre ise,

Sultan Orhan (hük. 1324-1362) devrinde Bursa'da bir cami yapımında Karagöz demirci, Hacivat da duvarcı olarak çalışıyormuş; ikisi arasında her gün sürüp giden nükteli konuşmaları dinlemek isteyen işçiler, işlerini güçlerini bırakıp onların çevresinde toplanır, bu yüzden de yapım işi ilerlemezmiş. Bunu öğrenen Sultan Orhan, Karagöz'le Hacivat'ı öldürtmüşse de, bir süre sonra iç-acısı çekmeye başlamış; padişahın acısını dindirmek isteyen Şeyh Küşteri bir perde kurdurmuş, Hacivat'la Karagöz'ün deriden yapılmış tasvirlerini (ya da kendisinin sarı çedik pabuçlarını) perde arkasında oynatıp onların şakalarını tekrarlayarak padişahı avutmuş (Kudret, 2004, s.12).

Hem Ünver Oral (2009) hem Metin And (1968/2005) bu söylentinin çeşitli versiyonları olduğunu anlatır. Ancak, Evliya Çelebi'nin hikâyesini dışarıda bıraktığımızda, bu söylentilerin ortak noktalarının, Karagöz ve Hacivat'ın meslekleri değişiklik gösterse de,

<sup>14</sup> Metin And (2005/1968) Evliya'nın kendi çağından dört yüzyıl öncesinin olayları üzerine vereceği bilginin doğruluğunu ve güvenilirliğini sorgulayarak, aslında Evliya Çelebi'nin de bir efsaneyi zikrettiğini dile getirmiş olur (s.33).



İstanbul'un fethinden önce bir tarihte, bir cami yapımını yavaşlatan iki arkadaşın öldürülmesi olduğunu görürüz (Oral, 2009, s. 26). Oral (2009) işaret etmese de bu söylentilerdeki bir başka ortaklık, Şeyh Küşteri'nin Karagöz'ün yaratıcısı olduğu ve dolayısıyla oyunun tasavvufi karakteridir.

Akay, bu muallak soykütüğü söylentilerinden, Karagöz ve Hacivat'ın, Orhan Gazi Bursa'sında bir cami yapımında çalışan, işleri aksattıkları için öldürülen, Şeyh Küşteri tarafından hayal perdesine yansıtılan, yaşamış karakterler olduğu hikâyesinin peşinden gider. Buna, Evliya'nın söylentisinden, Hacivat'ın bir ulak olduğunu ekler. Ancak, Akay, Hacivat ve Karagöz'ü ete kemiğe bürünmüş karakterler olarak beyaz perdede gösterse de, bu karakterleri göbek deliksiz olarak yaratarak, Hacivat ve Karagöz'ün yaşamış karakterler olduklarını kabul etmediğini gösterir.<sup>15</sup> Bu anlamda, Akay'ın, Osmanlı yazılı kuruluş tarihinin temel çerçevesine gösterdiği özeni, Karagöz'ün tarihine bilinçli olarak göstermediğini söyleyebilirim. Yine, Akay'ın, Osmanlı kuruluş tarihi söz konusu olduğunda ortaya koyduğu özenli inşasını, Karagöz söz konusu olduğunda devam ettirdiğini de söyleyebilirim. Bunun iki nedeni olabilir. Birincisi, deneysel bir tarihi film yapmasının uzantısı olarak, Akay, Karagöz'ün tarihi söz konusu olduğunda, yazılı tarih yerine sözlü tarihin peşinden gitmeyi seçmiş olabilir. Akay, bir Osmanlı padişahının Mısır'da izleyip beğenerek Osmanlı topraklarına getirdiği bir Karagöz tarihinden, Osmanlı topraklarında yaşamış halktan iki kişi olarak Karagöz ve Hacivat'ın peşine düşmüştür. Bu yanı sıra, Akay, Karagöz'ün tarihinin elitin Osmanlı topraklarına soktuğu bir kültürel miras olarak değil, yazılı tarih metinlerinin bunu değillendiğini bile bile bizatihi o topraklarda yaşamış kişilerin hikâyeleri olarak anlatmayı seçmiş olabilir. Bu çerçevede, Akay'ın sözlü tarihin peşine düşmesi, Osmanlı'nın kuruluş döneminde sosyal olanın tarihine ilgi göstermesiyle paralel bir tutum olarak değerlendirilebilir.

<sup>15</sup> A. Hacıoğlu, Görsel Bir Yaratım Olarak Gelenek: Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü Örneği, s. 14. Göbek deliksiz olarak temsil edilen karakterler aynı zamanda, eleştirel mizahın iktidardan bağımsız olması gerektiğinin işareti olarak da okunabilir. (Makaleyi değerlendiren hakeme bu noktaya dikkat çektiği için teşekkür ediyorum).

İkinci bir açıklama daha olasıdır. Bu, Akay'ın tarihsel olarak anlatmak istediği dönemin, Osmanlı kuruluş dönemi olduğudur. Bu çerçevede, Karagöz ve Hacivat karakterleri temsil ettikleri toplumsal kesimler ve göstermeye aracılık ettikleri Osmanlı toplumsal yapısı nedeniyle önemlidir. Karagöz dünyasının iki ana karakterini ve içinde yaşadıkları toplumu neredeyse hepimiz yakından tanırız. Hacivat, merkezi ya da eliti temsil eden mürekkep yalamış, nabza göre şerbet verebilen, Afyon tiryakisi bir Türk; Karagöz, çeperi yahut sıradan halkı temsil eden cesur, gözüpek, Türkçeyi ağıdalı bir şekilde konuşan, kendisini “efkâr-ı fukaradan ve gürûh-ı Kıptiyândanım”<sup>16</sup> diye tanıtan bir Çingene.<sup>17</sup> Oyunun merkezindeki bu iki erkek karakter aşına olduğumuz bir fiziksel mekânda, Osmanlı'nın İstanbul'unda nefes alır verir (Siyavuşgil, 2005/1938, s.104-118). Dolayısıyla, onları çevreleyen sosyal mekân da, İstanbul'un çok dinli, çok etnili, çok milletli renkliliğinden payına düşeni alır. Akay, Karagöz'ün tarihini inşa sürecinde, Karagöz ve Hacivat'ın parçası olduğu dünyayı Bursa'ya taşır. Bu anlamda Akay, Karagöz'ün tarihi söz konusu olduğunda, tarihsel anlatılardan en az kabul göreni takip etse de, metinlerde geçen Karagöz ve Hacivat karakterlerinin kimi temsil ettikleri sorusunu özenle perdeye yansıtır. Akay, filmde sadece Karagöz'ün tarihi ile ilgilenmez, HKNÖ ile aynı zamanda, Karagöz metinlerinin yapısına, üslubuna ve ruhuna selam gönderir. Aslında bu selam, dolaylı bir şekilde Brecht'e de gönderilmektedir.

Brechtien tiyatronun “tarihsellik, naivite ve mesel” özelliklerinin, *HKNÖ* filminin deneysel tarihi film boyutunun kurucu öğeleri olduğu ve Karagöz'ün, *HKNÖ* filminde önemli bir yer tutmasının da, Akay'ın Brechtien epik tiyatro ekolünü takip etmesi ile yakından ilişkili olduğu ilk bölümde belirtilmişti. Ayrıca, yine bu bölümde, Akay'ın, Brechtien epik tiyatronun bir özelliği olan “yabancılaştırma” karakterini, Karagöz'ün bölümlendirilmiş yapısı aracılığıyla doğal bir biçimde *HKNÖ*'nün bir parçası yaptığı dile getirilmişti. Bu

<sup>16</sup> C. Kudret (2004), *Karagöz*. Dipnot 40: Efkâr-ı fukaradan ve gürûh-ı Kıptiyândanım: Yoksulların en yoksuluyum ve Çingeneler güruhundayım, s. 269.

<sup>17</sup> Karagöz ve Hacivat'ın karakter özellikleri Karagöz üzerine yazılan neredeyse her metinde dile getirilir. Bunlardan bazıları için: U. Göktaş (2005) *Türk Gölge Oyunu Tasvirleri, Kişileri*, s. 66-86.

noktada, Brecht ve Karagöz arasındaki diğer biçimsel ortaklıklar ve bunların filmdeki yansımalarına değinerek devam edebiliriz.

Metin And'ın (2005/1968) Brecht'in olmasa da modern tiyatronun biçimsel özellikleri olarak tartıştığı – ki bunlar aslında Brechtien tiyatronun özellikleri olarak da tartışılabilir – ve Karagöz'de de gözlemleyebileceğimizi söylediği noktalar şunlardır:

(1)Açık biçim...(2)Olayların minimum olması...(3)Karakterlerin ruhbilimsel özelliklerinden sıyrılması...(4)Seyircinin anlam yaratma sürecine katılması...(5)Gösterilenin bir yapıntı olduğunun seyirciye hatırlatılması... (6)Gerçeğin zorlanması (düş yoluyla)...(7)Dilin oyunlarda merkezi bir yerinin olması...(8)Söz oyunları... (9)Dilin anlaşmazlıklara yol açması.

Gerçekten de bir sözlü gelenek ürünü olan Karagöz “açık bir biçim,” “her olaya, her amaca, her konuya kendini uydurabilen bir yöntemdir” (A.g.e. s. 55, 58). Akay'ın Hacivat ve Karagöz'ü 14. yüzyıl Bursa'sına taşıması, bu açık biçimliliğe dolaylı bir referanstır. Hacivat ve Karagöz, birçok şekle bürünebilen, sözlü gelenek icadı geleneksel bir temaşa olarak, 14. yüzyıl Bursa'sında neden öldürüldüklerinin hikâyesini de pek tabii anlatabilir. İkinci olarak, Karagöz oyunlarında fasıl bölümünde anlatılan hikâyeler minimumdur ve bu hikâyeler Karagöz'ün başının dertte olması ve çoğu kez Hacivat'ın yardımıyla kurtulması üzerine kuruludur. *HKNÖ* filmi de metinsel zenginliğine rağmen, temelde Hacivat ve Karagöz'ün neden öldürüldüğünün hikâyesini anlatmaktadır. Üçüncü olarak, Karagöz oyunlarındaki karakterler neredeyse karikatürize edilmişlerdir. Her biri, temsil ettikleri gurupların (Türk, Acem, Zenne, Sarhoş, vb.) birer stereotipidir. *HKNÖ* filminde de, tam da Hacivat ve Karagöz ve onların dünyasındaki diğerleri gibi, duyguları ya da karakter özellikleri ile farklılaşmayan kahramanlarla tanışırız. Akay, deneysel tarihi film ve Brechtien tiyatronun kılavuzluğunda, kişiselleştirilmiş ve duygulara oynayan bir anlatı sunmadığı için, buna katkıda bulunacak derinlikli karakterler yaratmaya gerek duymaz. Bu çerçevede, seyirci Beylerden Ayşe Hatun'a; Pervane'den Nilüfer Hatun'a hiçbir karakterle özdeşleşmez. Dördüncü bir özellik olarak, temelde İstanbul mahallelerindeki insanları ve yaşamları anlatan Karagöz, doğal olarak seyircisiyle

ve anlattığı dünyayla sürekli bir etkileşim halindedir. *HKNÖ* filmi de farklı boyutlarıyla ve sorularıyla, metinlerarasılığın ve deneysel tarihi filmin gerektirdiği gibi seyircisine kendi anlamlarının peşine düşebilecekleri geniş bir alan sunmaktadır. Beşinci ve altıncı özellikler, yani Karagöz'ün bir yapıntı olduğu ve gerçeğin zorlanması, oyunun mizansenini ile; özellikle mukaddime kısmında perdeye yansıyan oyunla ilişkisiz obje ve hayvanlarla; genellikle fasıl bölümünde ortaya çıkan Cazûlar gibi gerçeküstü karakterlerle pekiştirilmektedir. Bu iki özellik, Brechtien epik tiyatronun yabancılaştırma özelliğine de uygundur. Bu çerçevede, *HKNÖ* filminde de tam anlamıyla bir aşk, bir savaş, bir kavga yaşanmadığı gibi; anlatılan olaylara, anlatıldığı kadarıyla da kendimizi kaptırmamıza izin verilmez. Perdeden akan yazılarla, müzikle, beyaz perdede oynayan tiyatro sahneleriyle bölünürüz. Anlatılanların kurgu olduğu bahsedilen yabancılaştırma etkilerinin yanı sıra, sürreal cinlerle, döner üzerine fikir beyan eden Hacivat ile, canı turşu çeken absürd beylerle, olağanüstü boyuttaki elmasla de pekiştirilir. Son olarak, Karagöz oyunlarının temel olay örgüsü olan Karagöz ve Hacivat arasındaki dilsel yanlış anlamalar ve Karagöz'ün bir şekilde kendisini olmayacak olayların içerisinde bulması, Akay'ın filminin anlatısının kurulmasında da önemli bir yere sahiptir. Akay'ın, film boyunca, özellikle Hacivat'ı olmadık durumlar içerisinde (Pervane'nin evinde, onun haremyle basılması; zindanda hadım edilmenin eşğine gelmesi; Tatar tekfuruna yılan ve küfürlü bir mektup iletmesi) ve bunlardan kurtulmayı başaran bir karakter olarak resmetmesi, yine Akay'ın, Karagöz'ün biçimsel özelliklerinden dolayısıyla Brechtien tiyatrodan faydalandığının bir işaretidir. Sadece Karagöz ve Hacivat arasındaki değil, filmdeki diğer karakterler arasındaki yanlış anlamalar ve kelime oyunları da (Karagöz ile vergi toplayıcıları arasında, Hacivat ile Pervane arasında) Akay'ın Karagöz metinlerinin teknik anlatı özelliklerine göndermeleridir. Akay'ın Karagöz'ün ruhuna yaptığı göndermelerle bu bölümü bitirmenin vaktidir.

Karagöz'ün ruhuna yapılan göndermelerin başında, "Karagöz'ün tasavvufi karakteri" yatar (Kudret, 2004, s. 10; And, 2005/1963a, s.30; Siyavuşgil, 2005, s.113; Oral, 2009, s.102-4). Akay'ın, Osmanlı kuruluş tarihinde, sufiligi dolayısıyla Şamanizm'i, geçmiş ile ilişki-

sinde ve geçmişi anlamlandırmasında önemli bir yere koyduğunu tartışmıştım. Halk arasında yaygın ve sevilen bir temaşa olan ve 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın ilk yarısındaki İstanbul'u ve dolayısıyla sosyal yaşamı anlamak için önemli bir metin olan Karagöze hâkim olan ruhun "tasavvuf olması" bu anlamda Akay için önemli olsa gerektir. Karagöz oyunları, Şamanizm'in olmasa bile, sufiliğin yüzyıllar boyunca halk arasında kabul gördüğünün, sıradan insanların inançlarını belirlemeye devam ettiğinin kültürel bir göstergesidir. Karagöz sufiliği kadar eleştireliliği ve arsızlığı ile de meşhurdur (And, 2005/1963a). Akay'ın, tarihin yeniden inşalarına gösterdiği eleştirel tutum zaten *HKNÖ* filminin ortaya çıkış nedenidir. Filmin içerisinde de, Akay'ın bu tutumu Karagöz ve Hacivat'ın eleştirel diyalogları, göçerlerin vergi eleştirisi, Ahilerin yolsuzlukları, Nilüfer Hatun'un hilelere karışması, Ayşe Hatun'un entrikalara duyarlılığı gibi meseleler aracılığıyla devam ettirilişi, Karagöze verilen metinlerarası referanslar dikkate alındığında, Karagöz'ün taşlama karakterinden ayrı düşünülemez. Orhan Bey'in sefer dönüşü Nilüfer Hatun ile kucaklaşması ve birazdan sevişeceklerinin ima edilmesi, ya da "cenk etme sevuş" diyen Anadolu beyleri, filmde duyduğumuz argo da Karagöz'ün edepsiz ruhunun *HKNÖ* filmine basit birer yansımalarıdır.

## Sonuç

Bu yazının dikkat çekmeye çalıştığı nokta; Akay'ın, güçlü metinlerarasılık yönteminin yanı sıra Brecht ile Karagöz'ün sağladığı biçim ve içerik özellikleri sayesinde ortaya başarılı bir deneysel tarihi film koyduğudur. Akay, *HKNÖ* aracılığı ile seyircisine, tam da Rosenstone'un (2005) ifade ettiği gibi, anlam arayışı çerçevesinde sorular soran ve bugünü de anlamak amacı taşıyan bir film sunar. Dahası, post-yapısalcı metinlerarasılığın ifade ettiği anlam çoğulluğunu içeren, çok katmanlı bir dünya resmeder. Bu çerçevede, *HKNÖ*, bir deneysel tarihi sinema örneği olarak, geçmişe açılan gerçekçi bir pencere değildir. Akay'ın penceresinden görünenler, bir takım olgusal gerçeklere bağlı kalmış olsa bile, "tarihi filmlerin veri sunmak ya da bir argüman oluşturmak için bir araçtan fazlası" olması tartışmasıyla paralel olarak (Rosenstone, 2005, s. 241), ne olduğu gibi tarihsel

metinlerin bilgisini perdeye aktarır ne de yeni belgeler sunarak yeni gerçeklik iddialarında bulunur. Ama bize, geçmişle ilgili nasıl daha farklı düşünebileceğimizin ipuçlarını sağlar. Elimizde yeterince belge olmayan sosyal/gündelik hayata dair düşünme biçimlerinin ilhamını verir (Rosenstone, 2005, s. 3).

Bu anlamda, Akay, seyircisini Osmanlı kuruluş dönemine götürerek, din, siyaset, göçebeler, kadınlar, toplumsal cinsiyet ve gündelik hayat ile ilgili olarak sorduğu ve kendince cevapladığı sorularla baş başa bırakır. Akay, hakkında “parçalı” bilgi sahibi olduğumuz Osmanlı’nın kuruluş tarihini inşa sürecinde, çoğu kez temel yazılı tarih anlatısına sadık kalarak ama yine çokça yeni olaylar, karakterler “keşfederek” ya da bunları “değiştirerek”, “yaratıcı anakronik” kurgular aracılığı ile olayları ve kişilikleri soyutlayarak, “seçici” bir geçmiş anlatısı sunar. Bir takım temaların ve soruların peşinden gider. Kuruluş aşamasındaki Osmanlı’nın, özellikle de Bursa’nın çok etnili, çok dinli yapısı, Şamanizm ve İslamlaşma süreci, Ahiler ve Baciyan-ı Rum teşkilatı Akay’ın hakkında sorular sorduğu, bu başlıkların ardında başka gerçeklikler yatabileceğine dikkatimizi çekmek istediği mevzular olarak *HKNÖ*’ünün merkezinde yer alır. Diğer taraftan, filmin ana karakterlerinden olan Karagöz ve dolayısıyla Karagöz oyunları; oyunların mizah ve taşlama anlayışı, sufi karakteri, oyunların geçtiği dünyanın Osmanlı’nın sıradan insanların bir mikro evreni olması, deneysel bir tarihi film yapmaya uygun özellikleri ve Akay’ın takip ettiği Brechtien tiyatro ile biçimsel ortaklıklara sahip olması nedeniyle *HKNÖ* filminin bir diğer önemli boyutunu oluşturur. Bu çerçevede, Akay’ın başarısı, Brecht, Karagöz ve deneysel tarihi film arasındaki biçimsel ilişkileri kullanarak, Osmanlı kuruluş tarihini kendi anlam dünyası çerçevesinde anlatabilmesinden kaynaklanmaktadır.

Akay’ın, geçmişe atfettiği anlam ki bu şimdinin bilgisi için de önemlidir, idealize edilen Osmanlı’nın ve Osmanlı kuruluş tarihinin bir eleştirisidir. Bu çerçevede, *HKNÖ* filminde Türkler, Müslüman da olsalar içki de içer afyon da. Tarihe iz bırakmış karakterler de olsa insandırlar ve sevişirler ve gülerler. Sünni İslam’ın dışında da inançları vardır ve bu da bir tür İslam’dır. Siyasette, hele siyaset ve dinin iç içe geçtiği yerde, güç ve bozulma olağandır ve bu Karagöz’ün

yaptığı gibi eleştirilir. Kadınlar kamusal alanda, aktif ve güçlü olabilirler. Akay, *HKNÖ*, aslında bugünü anlatır dediğinde (Çelik, 2006), anlatısının sürekliliğini de, bu temalar çerçevesinde seyircisine göstermiş olur.

Sonuç olarak, Rosenstone (2005), en iyi tarihi filmler “anlamla dolup taşacak kadar karmaşık bir tarihi dünya yaratır, öyle ki anlamları her zaman çokludur, bu yüzden kolayca kelimelere hapsedilemez ya da kelimelerle ifade edilemez (s. 238) tespitinde bulunur. *HKNÖ* filmi, tam da bu anlamda iyi bir deneysel tarihi filmidir. Film hakkında bunca çalışma olması ve hala hakkında konuşulacak noktalar bulunması da bu sebeptendir.

## KAYNAKÇA

Aça, M. ve Aça, M. (2009), *Hacivat ve Karagöz’ü Belli Bir Döneme Tarihsel Kişilikler Olarak Konumlandırma Çabalarına Sinemadan bir Örnek: “Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?”* Filmi. *TUBAR XXVI*, 9-20.

Akay, E.(Yönetmen). (2005). *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* [Film]. TR: İFR. İstisnai Filmler.

Allen, G.(2011). *Intertextuality, The New Critical Idiom*. London: Routledge.

And, M. (2011). *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim.

And, M. (1979). *Karagöz, Turkish Shadow Theatre*. Ankara: Dost.

And, M. (2005/1963). İonesco ve Karagöz. Sevgül Sönmez (Haz.). *Karagöz Kitabı* (s.59-66). İstanbul: Kitapevi.

And, M. (2005/1963a). Karagöz Siyasal Bir Taşlamaydı da. Sevgül Sönmez (Haz.). *Karagöz Kitabı* (s.55-59). İstanbul: Kitapevi.

And, M. (2005/1965). Karagöz'de Muhavere. Sevengül Sönmez (Haz.). *Karagöz Kitabı* (s.49 55). İstanbul: Kitapevi.

And, M. (2005/1968). Karagöz Üzerindeki Bilgilere Yeni Katkılar. Sevengül Sönmez (Haz.). *Karagöz Kitabı* (s.21-49). İstanbul: Kitapevi.

Armağan, Mustafa (2009). Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? üzerine. İbrahim Demirkol ile söyleşi. Kasım, 2009. <http://gizlenentarihimiz.blogspot.com.tr/2009/11/hacivat-karagoz-neden-olduruldu-uzerine.html>.

Bayram, M. (1995). *Tasavvufî Düşüncenin Esasları (Ahi Evren)*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Bayram, M (1987). *Bacıyan-ı Rum (Anadolu Selçukluları Zamanında Genç Kızlar Teşkilatı)*. Konya: Selçuk Üniversitesi.

Belge, M (2006a). Murat Belge: Bir film ya da herhangi bir sanat eseri cevap vermekten çok soru sormalı. *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı*, 341-355.

Belge, M. (2006b, 7 Mart). Hacivat'la Karagöz. [www.radikal.com.tr](http://www.radikal.com.tr).

Benjamin, W. (2014). *Brecht'i Anlamak*. İstanbul: Metis.

Çelik, Aydan (2006). Gölgeyi Öldürmek. Ezel Akay ile Söyleşi. *Toplumsal Tarih* no.148, 64, 67.

Çetin, O. (1994). *Sicillere Göre Bursa'da İhtida Hareketleri ve Sosyal Sonuçları (1472-1909)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çubukçu, H. (2015). Bâciyân-ı Rûm ve Anadolu Tasavvufundaki Rolü. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 5: 217-231.



Duyuran, D. (2000), *Topkapı Sarayındaki Tasvirleriyle Karagöz*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat yayınları.

Faroqhi, S. (2000). *Subjects of the Sultan*. London:IB Tauris.

Faroqhi, S. (2000). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Guynn, W. (2006). *Writing History in Film*. London: Routledge.

Göktaş, U. (2005/1989). Türk Gölge Oyunu Tasvirleri, Kişileri: Asıl Kişiler ve Kadınlar. Sevgül Sönmez (Haz.). *Karagöz Kitabı* (s.66-85). İstanbul: Kitapevi.

Haberer, A. (2007). Intertextuality in Theory and Practice. *Literatūra* 49 (5), 54-67.

Hacıalıoğlu, A.(2010). *Görsel Bir Yaratım Olarak Gelenek: Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü Örneği* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Kadir Has Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Hughes-Warrington, M. (2007). *History Goes to the Movies, Studying history on film*. London: Routledge.

İnalcık, H. (2006). *Osmanlı imparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*. İstanbul: Yapı Kredi.

Kasaba, R. (2012). Nomads and Tribes in the Ottoman Empire. Christine Woodhead (der.) *The Ottoman World* (s.11-25). New York: Routledge.

Köprülü, F. (1959). *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Köprülü, M.F. (1993). *Islam in Anatolia after the Turkish Invasion (prolegomena)*. Gary Leiser (çev.). Salt Lake City: University of Utah (özgün eser 1992 tarihlidir).

Kudret, C. (2004). *Karagöz*. İstanbul: YKY.

Kurt, A. (2013). Polygamy in the Ottoman City of Bursa. *International Journal of Social Inquiry* 6:2; 140-161.

Oral, Ü.(2009). *Turkish Shadow Play, Karagöz*. Ankara: Ministry of Culture and Tourism.

Ocak, A.Y. (2012). *Perspectives and Reflections on Religious and Cultural Life in Medieval Anatolia*. İstanbul: ISIS.

Ott, Brian & Walter, Cameron (2000). Intertextuality: Interpretive Practice and Textual Strategy. *Critical Studies in Media Communication* vol. 17 no.4, 429-446.

Öztürk, A. Ç. (2007). *Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri* (Basılmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Parkan, M. (2015). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Yazılama.

Rosenstone, R. A. (1995). *Visions of the Past, The Challenge of the Film to Our Idea of History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Singer, Amy (2012). İmaret. Christine Woodhead (der.). *The Ottoman World* (s.72-86). New York: Routledge.

Siyavuşgil, S.E. (2005/1938). İstanbul'da Karagöz, Karagöz'de İstanbul. Sevgül Sönmez (Haz.). *Karagöz Kitabı* (s.104-118). İstanbul: Kitapevi.

D. Burcu Eğilmez

Su, S. (2009). *Hurafeler ve Mitler, Halk İslamında Senkretizm*. İstanbul: İletişim.

Terzioğlu, D. (2012) Sufis in the Age of State-Building and Confessionalization. Christine Woodhead (der.). *The Ottoman World* (s.86-99). New York: Routledge.