

# ŞİDDETE GÜLMEK: GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDA ŞİDDET VE MİZAH

TO LAUGH AT VIOLENCE:  
VIOLENCE AND HONOUR  
IN TRADITIONAL  
TURKISH THEATRE

ASLIHAN ÜNLÜ\*

## Özet

*Şiddet, kültürel ve dönemsel farklılıklarla tanımı değişen bir olgudur. İlk çağlardan itibaren, kutsal ve oyun ile de yolu kesişir. Kutsal, oyunda ciddi ve komik biçimlerde ortaya çıkarken toplumdaki kötü güçler dışsallaştırılıp arındırılır. Köy seyirlik oyunları, şenliklerdeki gösteriler, meddah hikayeleri, karagöz ve ortaoyunu şiddetin konu, dil, hareket gibi pek çok yolla dışavurumunu içerir. Oyunların bu özelliği çok kültürlü ve çok çatışmalı Osmanlı'da şiddetin sağılılmasına katkıda bulunur. Seyircinin, ritüellerde olduğu gibi güçlenerek oyun sırasında kuralları bozulmuş günlük yaşama yeniden uyumlanmasını sağlar.*

## Abstract

*Violence is a phenomenon whose description changes parallel to cultural and periodical differences. From the first ages on, its route also intersects with the holy and the play. Whereas the holy appears in serious and comic forms, the evil powers in the society are externalized and bowdlerized. Village performance plays, performances in Otoman festivals, Meddah's stories, Karaghioz and Ortaoyunu embrace expressions of violence through many different means such as subject matter, language and movement. This property of plays contributes to the uncoiling of violence in the multicultural Ottoman society which is a settlement of great dispute. It helps the audience get stronger as in the rituals and in this way harmonize with the daily life whose rules are broken throughout the play.*

\* Yard.Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne  
Sanatları Bölümü

**A**ntropologlar, kültür bilimcileri kültürel yaşamın süreçlerini incelerken iki olguyla hep karşılaşmak, onları çözümlenememek zorunda kalmıştır. Bunların birisi oyun, diğeri ise şiddettir. Doğumdan ölüme uzanan ve doğanın ritmine benzeyen yaşamın her aşamasında bu iki olgu iç içe geçmekte, ayin ve ritüeller şiddetin oyuna, oyunun şiddete dönüşümünü göstermektedir. Burada söz konusu olan kişisel saldırganlığın ve öfkenin sonucu ortaya çıkan “kaba” şiddet değildir. Şiddetin kültürler arası değerlendirmesini yapan David Riches, Anglosakson kültüründe şiddetten söz edildiğinde, ölçütün devlet tarafından belirlendiği fiziksel zararın ve gayri meşruluğun anlaşıldığını söyler. Oysa “antropologlar şiddetin bireysel değil kolektif, toplum dışı veya karşıtı değil toplumsal olduğunu göstermiştir”<sup>1</sup>. Şiddet pek çok toplumda kutsal olanın ve törenlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Günlük yaşamdaki şiddetten, yani zararlı, yıkıcı şiddetten kaçmak için bunun oyunlaştırıldığı, böylece sağaltıcı, yararlı şiddete geçildiği de görülmektedir. Hatta uluslararası savaşlar, kitlesel imha silahları, sokak çatışmaları dikkate alındığında çağımızın Batı dünyasındaki “ölçsüz şiddet terör”e karşı, Batılı olmayan toplumlarda savaş, kan davası, kavga ya da ritüeller dolayısıyla yaşanan şiddetin “ölçülü şiddet” olduğu vurgulanır.<sup>2</sup> Kültürden kültüre ya da aynı kültürde değişik dönemlerinde şiddetin tanımı, amacı ve yönelimini de değiştirir.

İnsanın, bitimli, tekdüze yaşamı ile sonsuz bir döngü içinde olan doğayı ve tanrılar düzenini uzlaştırmak için bulduğu “oynama” çözümü, avın, günlük yaşamın zorluklarının, doğa olaylarının taklidi ile başlamış, ayin ve ritüellerle devam etmiştir. İbadeti bir simgeleştirme, bir dramatik temsil olarak gören Huizinga, kültürün ilk aşamalarından itibaren oyunla geliştiğini, başlangıçtan beri oyun biçiminde doğan ve oynanan bir şey olduğunu iddia eder.<sup>3</sup> Zamanla geri plana çekilen oyunsal nitelik, günümüzün toplumsal çatışmalarında, kültürel faaliyetlerinde, hatta en ciddi alanlar olan uluslararası hukuk ve ticarete gördüğümüz gibi yeniden “bireyi de kitleyi de her an devasa bir oyunun sarhoşluğuna”<sup>4</sup> sürükleyebilecek bir şekilde, kültürel alanlar içinde varlığını sürdürmektedir. René Girard ise Huizinga’nın önermesini tersine çevirir. Kutsal olandaki oyunu değil, oyunlarda dönüşüme uğramış ama varlığını hep hissettiren kutsalı arar.<sup>5</sup> Girard, ayini dramatik bir

<sup>1</sup> Kudret EMİROĞLU, Suavi AYDIN, Antropoloji Sözlüğü, Bilim ve Sanat Y., Ank., 2003, s.767.

<sup>2</sup> Bkz.; Semra SOMERSON, “Şiddetin İki Yüzü”, Cogito-Şiddet, Y.K.Y., sayı 6-7, kış bahar 1996, s.41-50.

<sup>3</sup> J. HUIZINGA, Homo Ludens, çev:M.A.Kılıçbay, Ayrıntı Y., İst.,1995.

<sup>4</sup> A.g.e., s.68.

<sup>5</sup> René GIRARD, Şiddet ve Kutsal, Çev: Nemciye Alpay, Kanat Y., Est., 2003., s.454.

bütün, bir tür sanat yapıtı olarak değerlendiren Turner'a değine- rek tiyatroda oynanan dramın da " bir tür ayinden, dinsel görün- günün karanlık bir yenilenmesinden ibaret" olabileceğine dikkat çeker.<sup>6</sup> Girard'ın çalışmasına adını veren ikilik "şiddet ve kutsal", bir başka olgu olan oyunla hep kesişir.

Ancak kutsalın da oyunun da ortaya çıkış biçimi her zaman "ciddi" değildir. Nasıl ki tanrılar hem ciddi hem komik olabiliyorsa, oyunun da "ciddi" ve "komik" yansımaları aynı kutsallık kökeninden kaynaklanıp benzer amaçlara, sadece farklı yöntemlerle hizmet eder. Ayinler sırasında toplulukların içlerinden atıp rahatlamak istedikleri duygular, itkiler bir yandan da alay etme, gülünçleme şeklinde ortaya çıkar. Karnavallarda hiyerarşilerin bozulmasında, başlangıcı çok eskilere giden ve pek çok kültürde görülen kralın ikamesi olan soytarılarda, Dionysos'da bulduğumuz komik öge, kutsal olanın oyuna yansması olarak belki de dramdan daha çok varlığını sürdürür. Girard, kurbandan ya da bunun başka bir biçimi olan sürgün etmeden söz ederken "toplumsal dışlamanın yumuşatılmış, gündelik ve sıradan kılınmış biçimleri günümüzde hala uygulanıyor; genellikle de gülünçlük temelinde"<sup>7</sup> der. Riches de "şaka ya da ritüel edimler de ya ciddi şiddet "tehditleri" olarak tasarlanmıştır ya da söz konusu toplumda şiddete başvurmanın ya da başvurmaya hazırlıklı olmanın taşıdığı değerin oyun biçimindeki simgeleridir"<sup>8</sup> derken şiddetin komik olan yoluyla da dışsallaştırıldığından söz eder. Mizahın her zaman başkaldırıcı bir yönü olmuştur. Bu nedenle Antik Yunan'da ortaya çıkan dram Dizonizyak etkinin Apolloncu güç tarafından kontrol altına alınması olarak da değerlendirilmiştir. Günlük yaşamın hiyerarşik ve kurallarla belirlenmiş, sabitlenmiş yapısı mizah yoluyla parçalanırken kişinin ya da toplumun kendinde gördüğü ama bastırdığı ya da ortaya çıkmasını istemediği kötü güçlerin başkasına gülme yoluyla dışarı atıldığını görebiliriz. "Komik unsur, bastırılanı sö- küp atmasa da, onun ağırlığını azaltır, böylece bir katarsis etkisi yaratır."<sup>9</sup>

Sert doğa koşulları, insanın barınmak, karnını doyurmak, yaşam- da kalabilmek için mücadelesi ilkel topluluklarda doğadan sakın- ma veya ona egemen olma arayışını getirmiştir. Günlük yaşamın

<sup>6</sup> A.g.e., s.421.

<sup>7</sup> A.g.e., s. 366.

<sup>8</sup> David RICHES, "Şiddet Olgusu", Antropolojik Açıdan Şiddet, Çev: Dilek Hattaoğlu, Ayrıntı Y., İst.1998.

<sup>9</sup> İrene FENOGLİO, Francois GEORGEON, "Sunuş", Doğu'da Mizah, çev: Ali Bertay, Y.K.Y., İst., 2000, s.9.

koru ve şiddet dolu yönleri ayinlerde ve bunların oyunu yansımalarda da kendini bolca gösterir. Bu dönemlerin animistik inançları var olan, canlı cansız her şeye bir ruh atfetmekte, canlılar skalası yapıp insanı onun en üst basamağına yerleştirmektir. Bu nedenle avcılık bile bir tür rıza işidir. Hayvanın rızasını almak için özel bir tören düzenlemeden ya da onu postlara bürünüp yanılmadan yapılan av, soyun başına belaların gelmesine neden olabilir. Bireyin toplumsallaşmasında bir sınav olan erginlenme törenleri de korku ve şiddetin bileşimidir ve bireyi bunlara karşı aşılı hale getirirken, topluluğun şiddetinin dışı vurulması, savuşturulması işlevini de yüklenir. Benzer ritüeller, göçebe aşiretlerde biçim değiştirerek halen yaşamaktadır. Örneğin, Tahtacı düğünlerinde damadın yüzünün boyandığı, üzerine çamurlu su döküldüğü, gün boyunca arkadaşlarının şakalarına maruz kaldığı, hırpalandığı, hatta üzerine oturarak içki içildiği görülür.<sup>10</sup> Bütün bunlar bir karnaval havasında yapılmakta, genç adam eski kimliğini terk etmekte yeni yaşama adım atmakta, bu kimlik değişimini anının getireceği bunalımdan bu yolla kurtarılmaktadır. Geçiş ritlerinin genelinde şiddetin aldatıldığı, yönünün değiştirildiği, oyun içinde eritildiği görülür.

Kökenini ritüellerden alan, büyük çoğunluğunun oyun yapısı doğanın canlanışı, hayvanların yavrulaması, ya da yağmur yağdırılması gibi doğayı etkilemek ve ondan sakınmak üzerine kurulu olan köy seyirlik oyunlarımızda şiddet ve oyunun bileşimini çok net görebiliriz. Dede, Çoban, Arap, Muhtar gibi oyun kişilerinin kimliğinde ak ve kara güçlerin çatışması, doğanın ritmine öykünen kahramanların ölme-dirilmeleri, baharın kaybolup yeniden gelmesini anlatan kız kaçırmalar oyunlarda yinelenir. Oyun kişilerinden birinin ya da bir kaçının nedensiz bir şekilde düşüp ölmesi ağıtlarla karşılanırken, ağzına konulan yemiş, para ya da su ile yeniden dirilmesi sevinç nidaları, dans ve türkülerle kutlanır. Bu oyunlarda oyuncuların ya da seyircilerin itilip kakılması, üzerlerine oturulması, değişik gerekçelerle canlarının yakılması sık görülen ve seyredenleri güldüren hareketlerdir.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Bkz.; Handan TÜRKELİ, "Tahtacı Düğünü", Atlas, Sayı 94, Ocak 2001, s.84-98.

<sup>11</sup> Bkz.; Nurhan KARADAĞ, Köy Seyirlik Oyunlar, Türkiye İş Bankası Y., Ank.,1978.

Canlılığın kutsanması ve düzenin devamının sağlanması yolundaki ayinler imparatorluk yapısı içinde biçim değiştirerek padişah

şenliklerine dönüşmüşlerdir.<sup>12</sup> Padişahların tahta çıkışı, sultan hanımların evlenmeleri, veliahtların sünnetleri, okula başlamaları, bir zaferin kazanılması gibi nedenlerle yapılan şenlikler, geçit törenleriyle, hediyeleşmelerle başlayan, sportif gösteriler, hüner gösterileri, dans ve müziğin yanı sıra dramatik temsillerle devam eden, her kesimden herkesin bir arada eğlendiği yapıyla ilksel ayinlere çok benzemektedir. Bu şenlikler zorbazların acıya dayanıklılık sınavı vermelerinin yanı sıra eşeklere fişekler bağlayıp yakmak gibi hayvanların acısına gülme türünden şiddet öğeleri de içermektedir. Bu şiddet biçimlerinin en ilginç tiryakilerin afyonun etkisiyle uyukladıkları kahvehanelerden çıkartılıp sokaklarda dolaştırılmaları, çevrelerini saran insanların alay ederek, korkutarak onlarla eğlenmeleridir. Bunu, Antik Yunan'da pharmokosların kurban töreninden önce bütün kirleri üzerlerinde toplamaları için halkın arasında dolaştırılmalarına benzetebiliriz. Çevresinden alay, hakaret ve şiddete maruz kalan kurbandan, "kötücül şiddeti üstüne çekerek, ölümüyle bu şiddeti iyicil şiddete, barışa ve berekete dönüştürmesi"<sup>13</sup> beklenmektedir. Tiryakiler de kendi istemleri dışında şenlik oyunlarına dahil olmakta, kötücül güçlerin dışı atımının bir aracı yapılmaktadırlar. Tiryakilerdeki tek yönlü alayı çift yönlü saldırıya dönüştüren tulumcular ise ellerindeki tulumlardan halkın üzerine su fişkırtarak, hem onları eğlendirir hem de şenlik alanının düzenini sağlar. Yüzlerini boyayıp güldürücü danslar yapan soytarıların, sokak komiklerinin alayından, grotesk mizahından devlet büyükleri bile kurtulamaz. Şehzadenin taklidi bile yapılır; gerçi bu oyunun yasaklandığı ama sadrazamın taklidine izin verildiği yabancı gezginlerin notlarında yer alır. Şenliklerde iki tarafın askerlerinin gerçekçi bir biçimde birbirine saldırdığı, çok başarılı maketler eşliğinde bir kaleyi ele geçirmeye çalıştığı ya da şenlik alanına kurulmuş göllerde kalyonların çatıştığı savaş oyunları da oynanır.

Şiddet öğeleri, daha çok sokağın gerçeğini anlatan meddah hikâyelerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Tifli'nin hikâyelerinde paşa kılığına giren Halepli Türk'e gerçek ortaya çıkınca dayak atılır, padişaha giden ulak saraya paldır kültür girince askerlerden dayak yer. Mahmut Sebüktekin hikâyesinde Şah'ın oğluna görünerek kehanetin gerçekleşmesini sağlayan Mahmut hem oğlanın ölümüne neden olur hem de Şah tarafından yakılarak

<sup>12</sup> A.g.e., s.421.

<sup>13</sup> R. GİRARD, Ön. Ver., s.133.

cezalandırılmaktan son anda kurtulur. Derviş Halil hikâyesinde tılsımı elde etmeye çalışan Hasan Ağa insanları öldürür. Hançerli Kadın aşık olduğu gence türlü eziyetler yapar hatta onu öldürmeye çalışır. Sadabat'ın Ölü Kadını'nda hem Mihrimah Sultan öldürülmek istenir, hem de bunu planlayan cariye Esmâ bir kuyunun dibine sallandırılarak ölüme terk edilir. Karısı, kendisine oyun oynamak isteyen ve bir çuvala gizlenen Hacı Vesvese'yi, çuvaldaki keteni ıslatıp dövme bahanesiyle bir güzel pataklar. Meddah hikâyelerinde şiddeti yansıtan böyle daha pek çok örnek bulunabilir.<sup>14</sup> Halk hikâyelerinde var olan olağanüstüye, kahramanın mertliğine, bağlılığına meddahın yer vermediğine, bu hikâyelerde şiddet ve vahşetin çok olduğuna dikkati çeken Özdemir Nutku, bunu meddahın anlattığı günlük gerçekliğin acımasızlığına bağlar.

“Özellikle XVIII. yüzyıl meddah senaryolarının dünyası, herkesin kendi için yaşadığı, başkasını hiç düşünmeden yok ettiği, acımasız, karanlık ve ahlak-dışı bir dünyadır. Bu dünyada ayakta durabilmek için çıkarıcı, günün adamı, ikiyüzlü, dalkavuk, hırsız ve mirasyedi olmak gerekir.”<sup>15</sup>

Benzer biçimde karagözün hayal perdesi de İstanbul'un günlük yaşam gerçeğini, mahalle yaşantısı, gezinti yerleri, düğünler, iş hayatıyla gözler önüne serer. Ancak meddahın tek kişilik anlatısına karşılık burada perdenin ardındaki (bazen yardımcıları olsa da) tek ustanın elinde pek çok tasvir canlanır. Başta diğer tiplerin aksine belirli bir cemaate gönderme yapmaksızın toplumun geneline yayılmış olan okumuş-cahil, kurnaz-saf vb. karşıtlıkları sergileyen eksen kişiler Karagöz ve Hacivat olmak üzere, kadınlar, özürülüler, abdallar, mahallenin namus bekçileri, tüccarlar, yolu mahalleye düşen her kesimden insan sergilenir. Karagözde perdenin yarattığı yanılsamadan ve bu yanılsamanın kolayca bozulabilmesinden yola çıkılarak mizahın grotesk anlatımı diğer tüm geleneksel Türk tiyatrosu türlerinden daha üst boyuta ulaşır. Meddahta pek de yer bulmayan olağanüstülükler, cadılar, büyücüler, tekin olmayan yerler kimi zaman fasılların konusu olmasına karşın, karagözün çoğunlukla milletler ve inançlar çeşitliliğine sahip İstanbul'daki çatışmaları yansıttığını söyleyebiliriz. Burada bolca kullanılan mizah yöntemlerinden biri de vurma, vuruşma,

<sup>14</sup> Bkz.; Özdemir NUTKU, Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Y., Ank., 1997.

<sup>15</sup> A.g.e., s.95-96.

ölme, öldürme, ölüp-dirime vb. biçimlerde aksiyon ve dile yansıyan şiddettir. “Perdenin zalim mizahı” İstanbul’daki yaşam koşullarının bir yansımasıdır aslında. “İstanbul’da (...) cemaatler de sürekli bir rekabet halinde görülüyor. Bu rekabet meslek zümreleri arasında iktisadi bir mücadele olarak belirdiği gibi, doğrudan doğruya kaba güce dayanan saldırılar ve kanlı isyanlar olarak da ortaya çıkıyor.”<sup>16</sup>

François Georgeon, Osmanlı’nın farklı dini, etnik, yöresel grupların bir tür iletişim ve aralarındaki çatışma doğurabilen farklılıkların sağaltılma biçimi olan, kendiyile alay etme üzerine kurulu halk mizahından, Batılılaşma ile birlikte gelişen tek bir “batılı” kimlik üzerinden kurgulanan, bu kimliğin kendinden önceki gülme biçimleriyle ve diğerleriyle alay eden, öğretici mizaha dönüşmesini incelediği yazısında, yazının başlığına da yansıyan temel sorudur? : “Tarihi esas olarak dramlarla dolu bir imparatorlukta gülmekten nasıl söz edilebilir?” Georgeon sorusunu yanıtlarken sadece Osmanlı’da değil tüm imparatorluklarda şiddete paralel, hatta bu şiddetin egemenlik iddiasına dayanan bir gülmecenin var olduğuna dikkati çeker. Georgeon’un aktardığına göre, Batılılaşma sürecinde mizahın zararlarının tartışıldığı, Matbuat Müdürlüğü’ndeki bir toplantıda akliselim sahibi bir müdür “Dünyada komedi ile mizah kalkarsa, fenalığı tepelemek için elimizde silah kalmaz” der.<sup>17</sup>

Gerek halk adamı Karagöz ile okumuş Hacivat arasındaki temel mizaç farklılığının, gerekse Rum, Kürt, Laz, Çelebi, Frenk, Ermeni, Yahudi, Kastamonulu, Hırbo vb. etnik, dini bölgesel cemaatler arasındaki tavır, anlayış ve yaşayış farklılığının aşılması, sokaktaki çatışmanın perdede gülünecek bir şeye dönüştürülmesi söz konusudur burada. Zaten karagözün ve yeni yeni uygulanmış ortaoyunun sonunu getiren Batı etkisindeki tiyatrunun tanınıp sevilmeye başlaması kadar, milliyetçilik hareketleri ve Balkanlar’daki karışıklıklarla birlikte toplumsal çeşitliliğin artık üzerine mizah yapılacak bir halinin kalmamasıdır. Cumhuriyet ile birlikte gelen, kimilerine göre millet bilincinin gerçekleşmesi için zorunlu, kimilerine göre ise bir dayatma olan tek kimliklilik bu süreci tamamlar. İçine dahil olmaya çalıştığımız modern dünya-

<sup>16</sup> Mahir ŞAUL, “Taklitler Güldürüsü ve Cemaatler Toplumu Karagöz Mizahı Üzerine Bir Deneme”, Boğaziçi Üniversitesi Halkbilim Yıllığı, 1975, s.138.

<sup>17</sup> Bkz.; François GEORGEON, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Gülmek mi?”, Ed. I. FENOGLIO- F. GEORGEON, Doğu’da Mizah, çev: Ali Berktaş, Y.K.Y., İstanbul, 2000, s.79-102.

nın insanın özelliği özelliksizliktir. Bu dünyada “her şey birbirinin yerine geçebilir, hiçbir şeyin değeri yoktur. Bu, dünyanın büyü-  
sünden arındırılması ya da karakterin devalüasyonudur; insan ile dış dünya arasına mesafe konması ve ortak yaşamın tutkularının boşaltılması demektir.”<sup>18</sup> Herkesin birbirine benzemesi, herkesin ortak bir paydada toplanması ilk bakışta çatışmaları dindirecek bir şeymiş gibi görünebilir ama tam tersi olur. Çünkü farklılıklar kişilere ait olunacak ve içinde gündelik yaşamın açmazlarına da en genel hukuki sorunlara da çözüm bulacağı kendine özgü kuralları verdiği gibi, cemaat aracılığıyla bir benlik duygusu da verir. Farklılık, öteki ile kurulan ilişki, kişinin kendini kurmasını da sağlar. Girard, Yunan tragedyasında da ilkel dinlerde de şiddetin, kargaşanın farklılıktan değil, farklılığın yitiminden kaynaklandığını söyler. “Bu bunalım, insanları her türlü ayırt edici nitelikten, her tür “kimlik”ten yoksun bırakan süreğen bir çatışmanın içine atar.”<sup>19</sup> Karagöz ve ortaoyunu ise mizahını tam da bu farklılıklar üzerinden kurar. Bu nedenle de perdede dövüşen, birbirini anlamayan, birbirine zulüm eden insanlar, öncelikle ötekinin karşısında kendi var oluşunu sonra da ötekiyle bir arada olmanın koşullarını yaratır. Girard’ın ayınlar üzerine yaptığı değerlendirme öznesine geleneksel tiyatromuz ve özellikle de karagöz oyunları konularak yeniden okunabilir rahatlıkla: “Düzenleyen, barış getiren, uzlaşma sağlayan oybirliği, her zaman kendi tersinden, yani bölen, düzleyen ve yıkan şiddetin doruğa ulaşmasından sonra geliyor. (...) Topluluğun oybirliğine yeniden kavuşması, kısa ve dehşet verici bir “zıtların birliği”nde gerçekleşiyor.”<sup>20</sup>

Oyunlarda kahramanın dövülmesi, öldürülmesi, parçalarına ayrılması bir tür kurban edimidir. “Kurban edimi öncelikle, anlaşmazlıkları, rekabetleri, kıskançlıkları, yakınlar arası kavgaları ortadan kaldırmak, topluluk uyumunu yeniden kurmak, toplumsal birliği güçlendirmek iddiasındadır.”<sup>21</sup> Toplumda var olan anlaşmazlıkların kurbanda toplanıp giderilmesi, böylece topluluğun kısmi bir arınma, doyunluk yaşaması, burada kahramanın komik bir biçimde dil anlaşmazlığına düşmesi, dayak yemesi, büyüsel etkilerle çarpılması ya da oyuna getirilip alaşağı edilmesi yoluyla olur.

<sup>18</sup> Nuri BİLGİN, Kimlik Sorunu, Ege Y., İzmir, 1994, s.46.

<sup>19</sup> R. Girard, Ön. Ver., s.70.

<sup>20</sup> A.g.e., s.161.

<sup>21</sup> A.g.e., s.11.



Karagöz en başta arkadaşı Hacivat ile daha sonra da işlettiği yere gelen ya da durum gereği mahallede karşılaştığı tiplerle vuruşur. Özellikle Karagöz'ün her sözü sonrası Hacivat'a vurması karakteristik hareketidir. Karagöz'ü psiko-sosyal açıdan ele alan Sabri Esat Siyavuşgil, Karagöz'ün önüne gelene vurmasında onun inatçı, şekilci efendilere ders veren, hataları yüze vuran kimliğini görür; Karagöz diğerlerinde bulunmayan "hakiki bir efendi serbestliğiyle hareket eder". Özellikle Hacivat ile yarattığı bu kimlik karşıtlığı tasvirlerin duruşuna, hareket özgürlüklerine de yansır. "Hacivad'ın iki eli de daima göğsüne yapışık durur. Onun böyle söz ve formül mekanizmi içinde kaskatı kesilmesine mukabil Karagöz'ün tabiate uygun dinamikmi, iki karakter arasındaki derin tezadı tebarüz ettirir."<sup>22</sup> Karagöz de bu hareket özgürlüğünü, eline fırsat geçirdiği her an sonuna dek kullanacaktır.

Bütün mukaddimelerde, yani oyun giriş bölümünde iki eksen karakter vuruşmalı bir dostluk sergilerler.<sup>23</sup> Bir eğlence, bir dost arayan Hacivat'ın ısrarlı çağırısı, rahatı bozulan Karagöz tarafından dayak ile karşılanır. Hacivat'ın perdeden kovulmasının ardından yerlere yayılan Karagöz bazen "Of! Öldüm, bayıldım, muşmula gibi yerlere yayıldım!" deyip ağrıyan yerlerini sıralarken, bazen de "Seni gidi beni bilmez, hiç kimseden utanmaz, asla borcuna para vermez, dolandırıcı herif seni! Seni iki bacağından tuttuğum gibi sallar sallar Tekfurdağı'na kadar fırlatırım, alçak herif, Benimle ne alıp veremiyorsun, a mum bacaklı kerata" diye verip veriştirir. İki eksen kişinin oyunun asıl konusundan bağımsız, kendi kişilik özelliklerini sergiledikleri, atışarak mizah yarattıkları muhavere kısımlarında ve fasılların kimi yerlerinde de dayak eksik olmaz. Muhaverelerin başlaması yine vuruşmaya dayanır, Hacivat'ın iletişim kurma çabası Karagöz'ün öfkesi ile karşılanırsa da, dayığa bir son vermezlerse oyuna geçemeyeceklerini bilirler ve nasıl birden başladılarsa vuruşmaya birden de dostluğa/muhabbete geçerler:

HACİVAT	(Gelir.) Vay efendim! Akşam-i şerifler hayırlar olsun!
KARAGÖZ	Râriha-i kerine burnuna dolsun! (Vurur.)
HACİVAT	Bendenize vurmanın vechi?
KARAGÖZ	Pek büyüktür Eleni Hanımın ferci! (Vurur.)

<sup>22</sup> Sabri Esat SİYAVUŞGİL, Karagöz (Psiko-sosyal Bir Deneme), Maarif Mat., Ank.,1941, s.157.

<sup>23</sup> Karagöz metinleri için bkz.; Cevdet KUDRET, Karagöz I-II-III, Y.K.Y., İst., 2004.

HACİVAT	Bana vurmanızın sebebi?
KARAGÖZ	Manavındır, bırak yerine sepeti! (Vurur.)
HACİVAT	Bendenize vurmanızda bâis?
KARAGÖZ	Bıyığına osursun ahırdaki kör seyis. (Vurur.)
HACİVAT	Vurmanızdan aksâ-yi murâd?
KARAGÖZ	Aksaray'da murtad babandır! (Vurur.)
HACİVAT	Ne hakkın var beni dövmeye?
KARAGÖZ	Yalnız dövmek değil, şimdi başlayacağım sövmeye! (Vurur.)
HACİVAT	Seni idbâr köpek seni! (Hacivat da Karagöz'e vurur.)
KARAGÖZ	Seni müflis pezevenk seni! (Vurur.)
HACİVAT	Seni arsız herif seni. (Vurur.)
KARAGÖZ	Seni yüz­süz herif seni! (Vurur.)
HACİVAT	Böyle dayakla vakit mi geçireceğiz.
KARAGÖZ	Artık dayağın hızı geçti. <sup>24</sup>

Fasılarda yaptığı iş ya da gözetlediği-gözetlediği yer gereği değişik cemaatlerin temsilcileriyle karşılaşan, onlarla bir türlü iletişim kurmayı başaramayan Karagöz kimi zaman dayak atmaya kimi zaman da yemeğe devam eder. Aslında burada iki tür vuruşma söz konusudur. Hem kaba bedensel, hem de anlaşmazlık üzerinden dilsel. Şairlik/aşıklar faslında şiirlere ölçüye uygun ama anlamsız ya da çarpıtılmış sözlerle karşılık vererek atışan Karagöz'ün "Var mı başka dayak yiyecek? Kendine güvenen gelsin" diye meydan okumasına şiirleriyle karşılık veren taklitler Aşık Hassan, Tiryaki, Kabakçı Arap, Beberuhi hep dayak ile uğurlanır perdeden. Bazen de dayak yiyen Karagöz'dür. Tahmis'te kahve dövmeye çalışan Arap'ın tokmağını yer kafasına. Kanlı Kavak faslında iki Arnavut Karagöz'e beş yüz değnek vuracaklardır ama her seferinde sayıyı şaşırıp baştan başlarlar.

Vuruşma-dayak, atışma konusunda Karagöz'le en çok yarışan tiplere Karagöz'ün Karısı'dır. Şirretlikte, ahlaksızlıkta, küfürbazlıkta birbirlerine karşı sınır tanımazlar. Hekimlik faslında kocasından dayak yiyen ve bağırıp ağlayan Karagöz'ün karısı, Havicat'ın araya girmesine "Belki benim canım dayak yemek istiyor" diyerek itiraz eder: Karısının itirazını destekleyen Karagöz'ün vuruşları bu

<sup>24</sup> A.g.e., Cilt II, s.893-894.

kez kavgaya karışan Hacivat'a yönelir. Ancak aynı fasılda Karısı Karagöz'den intikamını fazlasıyla alacaktır. Ağasının dili tutulmuş kızına doktor arayan Bayram Ağa'yı Karagöz'ün çok iyi bir hekim olduğuna ama iyice bir dövülmedikçe hekimliğini kabullenmediğine ikna eder. Bu sayede fasıl boyunca değişik kişilerden bol bol dayak yiyen Karagöz, en sonunda aklını kullanarak kızı sahte hastalığından kurtardığı gibi para da kazanır.

Karagöz kendisiyle bile dövüşür. Bahçe faslının ara muhavere-sinde karşısında ikinci ve o ne söylerse tekrar eden bir Karagöz daha bulunca çileden çıkar ve onu perdeden kovalayana dek dövüşür. Bu ara muhavere-nin ardından gelen muhavere de zaten Karagöz'ün yanlışlıkla karanlık, ahıra benzettiği bir yere girmesini ve oradaki yangını gerçek sanıp ortalığı birbirine katmasını anlatır. Aslında girdiği yer tiyatro, yangın bir hayaldir ve seyircilerden bir temiz dayak yer oyunu bozduğu için.

Bazen de verilen zarar vuruşmadan öteye gider. Ya kutsal olana saygısızca davranan Karagöz ve Hacivat elleri ayakları çarpılarak (Kanlı Kavak), eşeğe ve keçiye dönüştürülerek (Cazular) cezalandırılır ya da Eczane faslında olduğu gibi şiddet iyice grotesk bir hal alır. Bu fasılda, diğer pek çok fasılda olduğu gibi yeteneği ve bilgisinin olmadığı bir alanda, eczacılıkta iş tutmaya çalışan Karagöz tedavi için kendisine başvuran taklitlere etmediğini bırakmaz. Kerpetenle Yahudi'nin çenesini çıkarır, İhtiyar'ın ise kolunu, başını kopartır, sonra yerine takmak isterse de ters takar, beceremeyeceğini anlayınca İhtiyar'ın vücudunu tekerlek gibi döndürerek perdeden çıkarır.

Karagöz'de seyirlik oyunların bir uzantısı olarak görebileceğimiz ölüp-dirilme motifine de rastlanır. Canbazlar'da ipe çıkan Karagöz düşüp ölür, tabuta konulur ama daha sonra canlanarak tabuttan fırlayıp kaçar. Salıncak'da Karagöz'ün sallarken düşürüp öldürdüğü Yahudi, tabuta konulur ama o da canlanır, hatta ölü taklidi yapıp Karagöz ile dalga geçerek onu pataklayıp kaçar. Bahçe faslının finalinde ölmekte olan Karagöz, onun kişiliğinde simgeleşen toplumsal nedenlerle dirilmek zorunda kalır. Hacivat onun vasiyetini alırken alacağını vereceğini sorar. Yenikapı'da ye-

diği karpuzun kabuklarını, Galata'da çorbaya kırdığı yumurtanın kabuklarını alacak olan Karagöz'ün vereceği ise "Bakkala bin beş yüz, kasaba beş yüz, zerzevatçıya altı yüzdür, ekmeğe bin"dir. Alacak vereceği karşılılamamaktadır. Bu yüzden Hacivat'ın "Kalk bakalım, ölmenin sırası değil" demesiyle ayağa kalkar. Yoksul halk adamı Karagöz'ün "ağız tadıyla" ölmesine bile izin yoktur. Kimi oyunlarda Karagöz'ün ölüp dirilmesi bir durum olarak işlenirken, kimi oyunlarda da ölümden söz edilerek mizah sağlanır. "Peder öldü" muhaveresi bunun iyi bir örneğidir. Sayfalar boyunca ölüm üzerine yanlış anlamalarla gelişen bu muhaverenin sadece çok kısa bir bölümünü buraya alacağız.

- KARAGÖZ Ah, Hacivat, babam hatırıma geldileysin tüylerim diken diken oluyor.
- HACİVAT Neden?
- KARAGÖZ Neden olacak? Babam öldü.
- HACİVAT Nerde gördü?
- KARAGÖZ Mahalle kahvesinin önünde rasgelmiş galiba. Alay mı ediyorsun be? Bizim peder sizlere ömür.
- HACİVAT Kömür mü? Karagöz, bu tabiatını çok severim; hiçbir şeyin vaktini geçirmezsin. Barı çokça mı idi? Ne kadar aldın bakayım?
- KARAGÖZ Herif saçmalıyor galiba. neyi be?
- HACİVAT Neyi olacak? Kömürü.
- KARAGÖZ Eh, alet-tahmin beş yüz okka olmalı. (...)
- KARAGÖZ Ulan sana nasıl lakırdı anlatmalı? Babam, kalıbı dinlendirdi?
- HACİVAT Galata'da değirmene mi gitti? Bundan ne çıkar, belki işi vardır.
- KARAGÖZ Hayır, giderken haber vermedi de, ona kızdım. Tepelerim, lafa omuz vurma.
- HACİVAT Canım sen de doğru dürüst söz söylemiyorsun ki anlayım.
- KARAGÖZ Allah Allah! Ulan, en doğrusu, peder vefat etti vefat.
- HACİVAT A kardeşim, bunda merak edecek ne var. Madem ki Vefa'ya gitti, Zeyrek'in alt

<sup>25</sup> A.g.e., Cilt I, s.356-357.

## ŞİDDETE GÜLMEK: GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDA ŞİDDET VE MİZAH

başında bakla avdette 'dönüşte) elbette yakalarsın.<sup>25</sup>

Oyunun bitişi de başlangıcı gibi vuruşmalıdır. Hacivat'ın kurnazlığı yüzünden başına gelmedik kalmayan ama yine Hacivat'ın yardımıyla güç durumdan kurtulan Karagöz'un öfkesi başındadır: Genellikle Hacivat'ın geçmiş ola dileğini, "Ölü kargalar gözünü oya" dilekleriyle ve vuruşla karşılar. Hacivat'ın "elin ayağın kırıl-sın" ilanmesine, "kenetlenir yine vururum" ya da "çıkıkçıya sardırır yine vururum" diye karşılık verir. Kurnazlığı, işbirliği Karagöz tarafından bozulan Hacivat, yakın durduğu, sürmesini istediği düzenden, düzenin başındakilerden medet umar ünlü sözlerinde ve böylece de oyunun bittiğini ilan eder: "Yıktın perdeyi eyledin vîrân / varayım sahibine haber vereyim hemân." Ters-yüz edilmenin sonu gelmiştir, günlük yaşam gerçekliğine, kurallarına dönüşecektir. Ta ki Hacivat başına gelecekleri bile bile bir kez daha Karagöz'ün kapısına gelip bir eğlence, bir dost arayınca dek. Çünkü, "Hacivat gene de Karagöz'süz edemez. Karagöz onun tamamlayıcısı, bilgisini görgüsünü satacağı kimsedir."<sup>26</sup>

Oyun yapısı, fasıl konuları, oyun kişileri Karagöze çok benzeyen ortaoyununda canlı oyuncuların olması hareketlerin daha özgürce kullanılmasını getirir. Dayak atma sahneleri burada da bulunmakla birlikte dayak atmış gibi yapılır ama gerçekten vurulmaz, karşıdaki de dayak yiyormuş gibi yapar. Daha oyunun başında Kavuklu ile Kavuklu arkasının, Pişekâr'dan korkması sonucu düşüp yuvarlanmaları ve birbirlerinden kurtulmaya çalışmalarıyla başlayan itişip kakışma da oyunlarda sıkça kullanılmıştır. Karagöz'ün ritüelistik etkileri daha çok taşınması ve bu nedenle de hem cinsellik hem de ölüm gibi konulara daha çok yer vermesine karşılık, ortaoyunu bazı abartılar, soytarlıklar ve hünerlerle eğlendirmeye yöneldiği için her iki öğeye de dolaylı olarak yer verir. Kavuklu'nun kendini korkuyla yerlere atıp yeniden ayağa kalkması, Büyücü ve Büyücü Hoca fasıllarında Kavuklu'nun tipleri dondurması ve sonra da Hoca'nın onları çözmesi bir tür ölüp-dirilme sayılabilir.

Karagöz ve Ortaoyunu dil anlaşmazlıkları, vuruşmalar kadar

<sup>26</sup> Metin AND, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Bilgi Y., Ank., 1985, s.474.

oyun-bozma yöntemleriyle de mizah sağlar. Kişilerin, perdenin, olayların iç gerçeği, bütün bunların bir oyun olduğu vurgusuyla tekrar tekrar bozular. Sadece günlük yaşam değil, onun taklidi olabilecek oyun da ters-yüz edilir. “Çoğul dillerin perdede bir-biriyle itişip kakışmasına, birbiriyle çene yarıştırmasına, altta kalmamasına dayalı basit bir olay örgüsü içinde kalarak, sürekli alaşağı edilen ciddiyetin ve oyunbozanlığın çatışmasından oyun doğar.”<sup>27</sup> Soyтары efendi ile yer değiştirmiş, efendiden intikam alınmış, ötekilerle yaşamının zorluğu gülünçleştirilmiş; seyirci hem bu oyunbozanlığın bir parçası olarak sağaltılmış, hem de günlük yaşamın kurallarına, ötekilerle hoşgörü içinde yaşamaya bir kez daha hazırlanmıştır.

<sup>27</sup> İlyaz BİNGÜL, “Osmanlı-Türk Edebiyatında Bir Devrim: Karagöz”, *Yıktın Perdeyi Eyledin Virân*, Y.K.Y., İst., 2004, s.53.

**Kaynakça**

- BOURDIEU, Pierre (1984) *Distinction*. Cambridge: Harvard University Press.
- AND, Metin (1985) *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Y., Ank.
- BİLGİN, Nuri (1994) *Kimlik Sorunu*, Ege Y., İzm.,1994, s.46.
- BİNGÜL, İlyaz (2004) *Osmanlı-Türk Edebiyatında Bir Devrim: Karagöz, Yıktın Perdeyi Eyledin Virân*, Y.K.Y., İst.
- EMİROĞLU, Kudret - AYDIN, Suavi (2003) *Antropoloji Sözlüğü, Bilim ve Sanat Y.*, Ank., s.767.
- FENOGLİO, İrene - GEORGEON, Francois (2000) *Sunuş, Doğu'da Mizah*, çev: Ali Berktaş, Y.K.Y., İst., s.9.
- GEORGEON, Francois (2000) *Osmanlı İmparatorluğu'nda Gülmek mi?*, Ed. I. FENOGLIO- F. GEORGEON, *Doğu'da Mizah*, çev: Ali Berktaş, Y.K.Y., İst.
- GIRARD, René (2003) *Şiddet ve Kutsal*, Çev: Nemciye Alpay, Kanat Y., Est., s.454.
- HUIZINGA, Johan, (1995) *Homo Ludens*, çev: M.A.Kılıçbay, Ayrıntı Y., İst.
- KARADAĞ, Nurhan (1978) *Köy Seyirlik Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Y., Ank.
- KUDRET, Cevdet, (2004) *Karagöz I-II-III*, Y.K.Y., İst.
- NUTKU, Özdemir (1997) *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Y., Ank.
- (1972) *IV. Mehmet'in Edirne Şenlikleri*, T.T.K. Y., Ank.
- RICHES, David (1998) *Şiddet Olgusu, Antropolojik Açından Şiddet*, Çev: Dilek Hattaoğlu, Ayrıntı Y., İst.
- SİYAVUŞGİL, Sabri Esat (1941) *Karagöz (Psiko-sosyal Bir Deneme)*, Maarif Mat., Ank.
- SOMERSON, Semra (1996) *Şiddetin İki Yüzü, Cogito-Şiddet*, Y.K.Y., sayı 6-7, kış bahar, s.41-50.
- ŞAUL, Mahir (1975) *Taklitler Güldürüsü ve Cemaatler Toplumu Karagöz Mizahı Üzerine Bir Deneme*, Boğaziçi Üniversitesi Halkbilim Yıllığı.
- TÜRKEKİ, Handan (2001) *Tahtacı Dügünü*, Atlas, sayı 94, Ocak, s.84-98.

