

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU'NUN SISİFOSU KARAGÖZ: GÖLGE TİYATROSUNDA TRAJİK VE KOMİK BİRLİKTELİĞİ *

Karagöz as The Sisyphus of Traditional Turkish Theater: Tragic and Comic Elements in Shadow Theatre

Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT**

ÖZ

Bu yazıda Karagöz oyun içeriklerine absürt bir yaşam biçimi ve tutum üzerinden yaklaşılmaktadır. Sözü edilen kavram ile Karagöz oyunları birlikte düşünüldüğünde Karagöz'ün hem kişi olarak tepkilerinde hem de içinde bulunduğu bağlamda absürt bir durum içinde olduğu görülür. Oyun içerikleri incelendiğinde dengeli bir yaşam için gerekli olan temel ihtiyaçlardan yoksun bir mahalle ile karşı karşıya kalınır. İşsizlik, evlilik, dostluk, meslek ahlaki ve bir arada yaşama konusunda dinamiklerin sarsıldığı bir bağlamda kişiler arası iletişimin de kendi içinde absürt bir biçim kazandığı dikkat çeker. Burada Karagöz, oyunun baş kişisi olarak absürt kavramını iki yerde kendisinde toplar. Bunlardan ilki Karagöz'ün kendi yaşamı içinde değiştiremeyeceği şartlara karşı her şeyi olağan kabul edışı ve mahalleyi terk etmek yerine bir biçimde orada yaşamının bir yolunu buluşudur. İkincisi ise Karagöz'ün yanlış anlamalar üzerinden çıkamadığı bağlama komik bir dil ile karşılık vermesidir. Böylece bir tarafı cinler, cadılar, “kanlı kavak” lardan oluşan fantastik bir yaşam alanı içinde bir tarafta işsizlik, aile, dostluk gibi topluluk yaşamının dinamiklerini yansıtan gerçekçi alanda komik bir dil ve komik bir tutum sergileyerek yazgısını devam ettirir. Söz konusu özellikleriyle Karagöz, Antik Yunan mitleri içinde geçen Sisifos'a benzer bir özellik gösterir. Bir anlamda Karagöz de tıpkı Sisifos gibi her gün yukarı çıkarmaya cezalı olduğu kayanın, günün sonunda yuvarlanacağını bilerek aynı güçle hayatına devam eder. Bunun yanı sıra tıpkı Sisifos gibi bir yanılla hilebaz ve kurnazdır. Tüm olumsuzluklara ve sıkışmışlıklara rağmen Karagöz, kendisini bir biçimde var etmeyi, sözünü sakınmadan söylemeyi ve zaman zaman hileleriyle dinamiği bozulmuş bir yaşam içinde var olmayı başarır. Bütün bunlardan hareketle bu çalışmada Karagöz metinlerindeki mizahi dile absürt bir yaşamın iletişim dinamiği olarak yaklaşılmaktadır. Bunun yanı sıra oyunların baş kişisi/dişi konuşanı Karagöz'ün tepkileri ve komikliği üzerinden uyumsuz bir yaşama gösterdiği tepkiler irdelenmektedir. Absürt bir bakış açısıyla irdelendiğinde Karagöz oyunları, topluluğun çıkmazlarını, sıkışmışlığını yansıtan bir içeriğe sahiptir ve bu içerikten komikliği alındığında trajik bir yaşamla yüz yüze kalınmış bir bağlam tiyatrosuna dönüşür. Bu nedenle Karagöz oyunlarındaki mizah algısı ve komik oluşturma biçimlerinin uyumsuz bağlam ve kilitlenmiş iletişim dili üzerinden de değerlendirilebileceğini söylemek mümkündür. Tüm bunlardan hareketle çalışmada Karagöz oyunlarındaki içeriklere absürt bir kişi olarak Karagöz, bağlam içinde uyumsuz kalan ve iletişim dilini kitleleyen komik bir başkişi olarak ele alınmıştır. Oyun metinleri Cevdet Kudret tarafından hazırlanmış üç ciltten oluşan Karagöz eserinden seçilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Absürt, geleneksel tiyatro, Sisifos, Karagöz, Mizah.

ABSTRACT

In this article, the content of Karagöz plays is approached through an absurd lifestyle and attitude. When the aforementioned concept and Karagöz plays are considered together, it is seen that Karagöz is in an absurd situation both in his reactions as a person and in the context he is in and an absurd attitude when he meets them. When the contents of the plays are examined, one is confronted with a neighbourhood that lacks the basic needs necessary for a balanced life. In a context where the dynamics of unemployment, marriage, friendship, professional ethics and coexistence are shaken, it is noteworthy that interpersonal communication gains an absurd form in itself. Here, Karagöz, as the main character of the play, gathers the concept of absurd in two places. The first of these is Karagöz's acceptance of everything as normal against the conditions that he cannot change in his own life and finding a way to live there instead of leaving the neighbourhood. The second is that Karagöz responds to the context he cannot get out of through misunderstandings with a funny language. Thus, it is seen that Karagöz continues his fate by displaying a funny language and a funny attitude in a realistic area

* Geliş tarihi: 14 Haziran 2024 - Kabul tarihi: 5 Kasım 2024
Metin Basat, Ezgi. “Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun Sisifosu Karagöz: Gölge Tiyatrosunda Trajik ve Komik Birlikteliği”, *Millî Folklor* 145 (Bahar 2025): 5-16

** Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı ABD, öğretim üyesi, ezgimetinbasat@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-4909-7558.

that reflects the dynamics of community life such as unemployment, family, friendship on the one hand and in a fantastic living space consisting of goblins, witches, bloody poplars on the other. With these characteristics, Karagöz is similar to Sisyphus in ancient Greek myths. Every day he continues with the same vigour, knowing that the rock he is sentenced to lift will roll away at the end of the day. Besides, just like Sisyphus, he is also tricky and cunning. Despite all the negativities and stuckness, Karagöz manages to exist in a way, to say his word without holding back and to exist in a life whose dynamics are disrupted by his trickery from time to time. Based on all these, this study approaches the humorous language in Karagöz texts as the communication dynamics of an absurd life. In addition to this, the reactions of Karagöz, the protagonist of the plays and the female speaker who provides the comedy, to an incompatible life will be analysed through his reactions and humour. When analysed from an absurd point of view, it is seen that Karagöz plays have a content that reflects the community's dilemmas and stuckness, and thus Karagöz plays turn into a contextual theatre that is faced with a tragic life when its comedy is taken. For this reason, it is possible to say that the perception of humour and comic forms in Karagöz plays can also be evaluated through incompatible context and locked communication language. From this point of view, in this study, Karagöz as an absurd person and his incompatibility within the context, as a comic protagonist who locks the language of communication in an incompatible way, are considered in the content of Karagöz plays. The play texts were selected from the three-volume Karagöz work prepared by Cevdet Kudret.

Keywords

Absurd, traditional theatre, Sisyphus, Karagöz, humour.

Geleneksel Türk tiyatrosu türlerinden biri olan gölge oyunu, farklı türden performansları bir araya getirir. Yapı ve içerik olarak katmanlı yapıya sahip oluşu, onu müzik, tiyatro, anlatı gibi farklı türler üzerinden değerlendirmeye imkân tanır. Bu yazıda Türk gölge oyunu metinlerinden hareketle Karagöz'ün yaşam ile arasında kurduğu bağ, absürt kavramı üzerinden incelenmektedir. Burada absürt kavramı, ilk olarak Karagöz'ün içinde bulunduğu ve dinamiklerinin anlamsızlaştığı bağlama karşı takındığı tutum üzerinden, ardından Karagöz'ün komikliğini sağlayan iletişim dili üzerinden ilişkilendirilmektedir. Karagöz oyunlarının bir absürt tiyatro örneği olduğunu söylemek elbette oldukça iddialı ve tarihsel açıdan yanlış bir ifade olacaktır. Absürt tiyatro kuramının ikinci dünya savaşı sonrasında ortaya çıkışı ve belirli bir ideolojik tavır üzerinden biçimlendiği akılda tutulduğunda Karagöz ile ilişkilendirilmesi oldukça zordur. Ancak bir kavram olarak düşünüldüğünde absürtlük zorunlu bir tarihsel döneme ilişkin olmadığı gibi aynı zamanda her türden gerçeklik karşısında bir duygu ve tepki biçimidir. Bu nedenle farklı zamanlarda farklı biçimde ortaya çıkabilir. Ayrıca geleneksel tiyatronun yapısının ortak duyusu temsil eden, ideolojik, toplumsal, imgesel, bilinçaltı vb. bakımlardan çözümlemelere elverişli olması, onlara ayrıca metinlerarası, hatta kültürlerarası bir boyut kazandırmaktadır. Böylece insanın, gerçeklik karşısında aynı tepkiler vermesinin kaynağı olarak arketipsel bir bilinç durumu ve tutumu olarak bir değerlendirme yapılmaktadır. Burada absürt kavramının saçma anlamına geldiği gibi bir başka modele örnek olan bir fikri de karşılaması, Karagöz ile bir mitik kişi arasındaki koşutluk kurmanın temel nedenidir. Bütün bunlardan hareketle makalede Karagöz oyunlarından çok Karagöz'ün kişiliği ve uyumsuz tavrı üzerine odaklanılarak, oyunun tarihsel bağlamı ve diğer tipler dışarıda tutulmuştur.

Absürt tiyatro, kendi bağlamında yaşamın anlamının yitiminin metaforu olarak dildeki kökten değer yitimine, sahnenin kendisinin soyut ve nesneleştirilmiş görüntülerinden ortaya çıkacak bir şiire yatkınlık gösterir. Dil ögesi bu kavramda önemli bir rol oynar. Ancak sahnede olup biten, kişilerin ağzından çıkan sözleri aşar ve çoğunlukla onlarla çelişir. Absürt tiyatro böylece anlatımını, resimlerdeki “yazınsal” unsurları dışlayan soyut resimde ya da nesneleri betimlenmesi ve empati ve insanbiçimciliği dışlaması nedeniyle Fransa'daki “yeni roman” da bulunan, zamanımızın yazın karşıtı eyleminin bir parçası olmuştur (Eslinn 1991: 27). Yeni Romancıların yazma

biçimleri de hem absürtlük hem de yerleşik uzlaşılara bir karşı çıkışın, çatışmanın dışa vurumudur. Dil yıkılır, kişiler bir bakıma dil becerilerini ve kimliklerini yitirirler. Benzer biçimde geleneksel Türk tiyatrosunda kişiler konusunda göze çarpan özelliklerden biri iletişim kopukluğudur; en büyük çatışma ve gerilim kişilerin birbiriyle anlaşamamasından çıkar. Örneğin, Karagöz Hacivat'ı anlamaz, Türkçesi bozuk Rum, Yahudi, Laz gibi taklitlerin hiçbirinin ne dediği anlaşılmadığı gibi Kekeme, Tiryaki gibi tipler de kendi özellikleri nedeniyle anlaşamazlar. Seyirciyi dürtükleyen, sürükleyen, onu yadırgatan, tedirgin eden anlamsız uyumsuz sözler, uydurma deyişler, uyumsuz sesler kendi başına nesnedir. Hatta oyunun her şeyidir (And 2005: 61). Buradan hareketle Karagöz oyunları incelendiğinde ilk olarak dildeki anlam yitimi dikkat çeker. Karagöz'ün neredeyse kimseyle açık ve anlaşılır bir iletişim kurmadığı görülür. Oyunlarda gülünçlük etkisi yaratan en temel unsur ise yanlış anlaşılmalara dayalı bir üsluptur. Ancak olay örgüsünden komiklik çıkarıldığında seyirci/okuyucu katlanılması zor bir gündelik yaşam ile karşı karşıya kalır. Absürt tiyatrodaki komik ve trajik olanın iç içeliğini temsil eden trajikomik bir tür vardır ve trajik ev komik olan aynı gerçekliğin önü ve arkası gibidir. Birbirini tam olarak anlayamayan insanlar perde üzerinde bir iletişim kurmaya çalışırken bir yandan da komikliği alındığında sıkıntılı bir yaşam ortaya çıkmaktadır. Böylece oyunun mizah dilini oluşturan absürt ile metnin içeriğini oluşturan absürt Karagöz'ün tavırlarında birleşir ve ortaya kilitlenmiş bir iletişim dili çıkar. Eugene Ionesco, çılgın, saçma, komik bir metin üzerinde ciddi, gösterişli, törensiz bir sahneleme yapılabileceğini belirtir. Aksi olarak da kolay gözyaşlarının ve aşırı duygusallığın komikliğini önlemek için dramatik bir metnin de gülünç olarak yorumlanabileceğini belirtir. Ona göre ışıık gölgeyi karartır; gölge ise ışııkı ortaya çıkarır. Bu nedenle komedi ve trajik arasındaki ayrım anlaşılır değildir. Komedi absürütün önsezişidir ve bu nedenle trajediden daha umutsuzdur. Komedi bir çıkış sunmaz. Bir anlamda umutsuzluğun ve umudun ötesinde ya da berisindedir (Ionesco 2020: 47). Karagöz, perdenin Hacivat'a göre duygularını ifade etmede belli bir estetik kazanamamış kişisi olarak görünse de ortaya çıkardığı söz ve beden komiği onun bir anlamda yaşama karşı duruşunu sergiler. Oyunlarda sunulan gündelik hayata genel hatlarıyla bakıldığında Karagöz'ün genel geçer bazı kabullerle kendisini var etmek zorunda kaldığı görülür. İstanbul'un mahallelerinden birinde yaşayan Karagöz; bir türlü sonuca bağlayamadığı iletişim ağı içinde, ekonomik, sosyal ve bireysel olarak zor bir hayata komikliğiyle karşılık verirken, bu süreci algılama ve onu yönetme biçimi dikkat çekicidir. Tam da bu özelliğiyle Alberta Manguel'in *Türkler'in Sisifosu* benzetmesi ona uygun düşmektedir. Manguel, Karagöz'ün Hacivatla olan ilişkisinde sonuçlanması imkânsız türden bir ilişki olduğunu söyler. Ona göre bu ilişki Nietzsche'nin aynı olayları defalarca tekrarlamaya mahkûm varlıklar olarak değerlendirmesine uygundur. Bunun yanı sıra Manguel, Camus'nün bu tekrarların hayatın anlamsızlığını yansıtan ama bunun aynı zamanda çabalarımıza kadere boyun eğmenin gönül rahatlığını kattığı görüşüne de uygun olduğunu belirtir (Manguel 2021: 168). Karagöz özelinden ilerlendiğinde de perdeye yansıyan gündelik yaşamın aynı döngüyü tekrarladığı, kişinin özel alanı ve toplulukla ilişkisinde de benzer sorunların tekrar biçiminde sunulduğu görülür. Kötü giden bir evlilik, işsizlik, borçlar ve en yakın arkadaşının didaktik bir tavırla kendisini küçümsediği, zaman zaman zor durumda bıraktığı bir gündelik yaşam içinde Karagöz hayatını sürdürmektedir. O, komikliği en uç düzeye vardırıarak yaşamın olduğu kadar kendi trajedisini de bastırır. Bu nedenle Manguel'in tekrarlanan hayat ve Sisifos benzetmesi onu komik ve trajik arasında bir yere taşır. O da tıpkı Sisifos gibi hilebaz, ölümü alt eden ancak verilen cezada tekrarlayan döngü içinde yaşamını sürdüren biri gibidir. Bütün olanlara bir son vermek, çözüm aramak veya başka yere gitmek gibi bir

çözüm yerine başta karısı, arkadaşı ve mahallenin sakinleriyle iletişimini komik bir dil üzerinden biçimlendirirken bir anlamda yazgısı içinde mutlu görünür. Yanlış anlamalarla iletişimi kilitler, zaman zaman dayanamayarak fiziksel şiddete maruz bırakır ancak günün sonunda Karagöz aynı döngüyü “her ne kadar sürç-i lisan ettiysek affola” cümlesiyle tamamlar. Karagöz bir halk adamı tipidir. Yoksul, evli ve aile babasıdır. Okuma yazma bilmeyen tembel, belli bir mesleği olmayan Karagöz para sıkıntısı içindedir. Karagöz görgü kurallarını bilmez ancak kurnazlıktan ve beceriden yoksun değildir. Cesurdur. Her işe burnunu sokar. Girişimcidir, ufak tefek hırsızlıklardan yüksünmez, dobra konuşur, doğallığı gerek dilinde gerek hareketlerinde kendini gösterir. Ama hiçbir zaman yaşama sevincini yitirmez ve en inanılmaz durumlardan sıyrılmasını bilir. Onun için “tam bir hergele ama antipatik itin teki değil” denir (Nicholas 2000: 69).

Karagöz kendi hâlinde otururken onu ayak taşı, horoz ve cin gibi nesne, hayvan ve olağanüstü varlıklara benzeten kadınlara verdiği tepkide, evlenirse içki kumar gibi kötü alışkanlıklardan kurtulacağı düşünülen birine, başka bir kadının canı yanmasın diye gelin oluşu, kanlı bir kavak tarafından yutulmuş, annesinin küpe binerek kız istemeye gidişi gibi fantastik yaşamının yanında, gerçekçi bir yaşamı da aynı anda yaşayarak kendiliğinden absürt bir alan oluşturmaktadır. Bu nedenle olaylar mantık dışına çıkarak komik bir alan içine yerleştirilir. Oyun içerikleri geri plana atıldığında ise geriye sadece söz ve beden komiği kalır. Camus’nün de ifade ettiği gibi şartlar içinde mantıklı olmak her zaman kolay olsa bile sonuna kadar mantıklı olmak neredeyse imkânsızdır (Camus 2016: 27). Yukarıda sözü edilen fantastik ve gerçekçi alan içinde Karagöz’ün mantıklı eylemler zinciri bozulmuş, yaşam alanındaki pratikler sekteye uğramış görünmektedir. Böylece kaotik bir mahallede komik bir dinamik yakalayarak yaşayan Karagöz, oyunun merkezinde konumlanmış görünmektedir. Tam da bu özelliğiyle Sisifos gibi bir biçimde asla tamamlanamayacak bir yaşam düzeni peşinde gibi görüldüğü söylenebilir. Sisifos miti hatırlandığında aynı döngünün tekrarı ve onun bu döngüye karşı gösterdiği tepki(sizlik) de benzer bir yerden okunabilir.

Karagöz oyunlarına bakıldığında oyun içinde herkesin mekanik katılığa sahip olduğu görülür. Perdeye yansıyan herkesin zaten tip oluşu bu katılığı belirginleştirmektedir. Karagöz’ün tepkileri ise mekanik biçimde ilerleyen bir düzenin katılığını ve ritmini bozmaktadır. Burada olan her şey artık esneklik ve katılıktır. Kalıplaşmış tüm davranışlar cezalandırılır ve zaaflar yakından tanıtılır. Bu nedenle Bergson’un da ifade ettiği gibi biçim hareketin çerçevesidir ve otomatizm komiklik getirir (Bergson 2014: 24).

Karagöz’ün kişilik özellikleri irdelendiğinde onun yaşadığı bağlam ile uyumsuz olduğu açıktır. İlk olarak iletişim hâlinde olduğu insanlarla benzer bir dil kullanmayışı onu uyumsuz birine dönüştürür. Perde üzerinde en çok diyalog hâlinde olduğu en yakın arkadaşı Hacivat’ı neredeyse hiç anlamamaktadır. Burada teknik olarak “dişi konuşan” ve “erkek konuşan” üzerinden kurulan komik dil devreye girerek iletişimi bozmaktadır. Her ne kadar bu iletişim üzerinden komik anlar oluşturulsa da Karagöz’ün zaman zaman fiziksel şiddete başvuruşu onun kendi uyumsuzluğu üzerinden düştüğü sıkıntının bir sonucu olarak düşünülebilir. And’ın ifade ettiği gibi Karagöz açık bir biçimdir, her olaya, her amaca, her konuya kendini uydurabilen bir yöntemi vardır ve Karagöz’ün kendine göre de bir dokunulmazlığı vardır (And 1983: 95).

Karagöz’ün yaşamı belli başlıklar altında incelendiğinde İstanbul’un bir mahallesi ve bu mahalle içinde farklı kültürlerden ve milletlerden birikmeliğinden oluşan bir yaşam alanı karşımıza çıkar. İşsizlik, borçlanma, evlilik ve dostluk gibi temel tüm kavramlar tedirgin edici bir zemin üzerinde hareket hâlinde görünür. Buradaki

uyumsuzluk Karagöz'ü bir anlamda tiksindirir gibi durmaktadır. Böylece bir anlamda sıkıntılı bir hayat akışı Karagöz'ün duruşuyla absürt bir sahneye dönüşür. Uyumsuzluk duygusu her sokağın dönemecinde, herkesin yüzüne çarpabilir. O durumuyla acıklı çıplaklığı, parıltısız ışığı içinde kavranılmaz bir şeydir. Ama bu güçlük bile düşünülmeğe değerdir. Dekorların yıkıldığı olur. Yataktan kalkma, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku, aynı uyum içinde salı, çarşamba, perşembe, cuma, cumartesi kolaylıkla izlenir bu yol. Yalnız bir gün “neden” yükselir ve her şey bir şaşkınlık kokan bıkkınlık içinde başlar. Bıkkınlık mekanik bir yaşamın edimlerinin sonundadır. Ama aynı zamanda bilincin devinimini başlatır. Onu uyandırır, gerisine yol açar. Gerisi bilinçsiz olarak yeniden zincire dönüş ya da kesin uyanıştır. Uyanışın ardından sonuç gelir zamanla. İntihar ya da iyileşme. Tek başına ele alınınca bıkkınlıkta tiksindirici bir şey vardır. Çünkü her şey bilinçle başlar, ancak onunla bir değer taşıyabilir (Camus 2016: 31). İkili diyaloglarında verdiği tepkiler, tüm sorunlara rağmen karısıyla ilişkisi, işini doğru yapmayan tipler, borçlar ve kandırılmaların hepsi Karagöz'ü bıktırmış gibi düşünülebilir. Bu nedenle bıkkınlığı onda başta hayatın temel sorunları olmak üzere herkesle dalga geçmesine neden olur. Böylece uzun bir zamana ve düzleme yayılan tüm sorunları şimdiki “an” a çekerek onları komik bir an içinde yuvarlar. Geçmiş ve geleceğe yayılan tüm sorunlar artık komik bir tepki içinde dönüşmektedir. Örneğin, *Aşçılık* oyununda Karagöz'ün ustası tarafından düşürüldüğü durum oldukça zordur. Ancak tüm zorlukları komikliği ile alt etmiş görünür. Oyun özetle aktarılsa, Bolulu Memiş Usta bir önceki dükkânının giderlerini ödeyemediği için iflas etmiştir. Bir süre memleketine dönse de işsizlikten canı sıkılarak babadan kalma birkaç eşyayı satarak İstanbul'a geri dönmüştür ve Hacivat'tan kendisine yardım etmesini ister. Hacivat ona bir dükkân verir ve çırak olarak da Karagöz işe girer. İşin başındaki ilk karşılaşmalarında bile diyalogları sıkıntılı başlar. Burada ilk saygısız ifadeleri beklenenin tersine Aşçı Memiş Ağa'dan çıkmıştır. Karagöz'ün her merhabasına karşılık Memiş Ağa'dan “gözün çıksın”, “ciğerini köpekler dolasin” gibi bir karşılık gelir. Bunun üzerine sinirlenip “merhaba ayı” dediğinde ise Memiş'in “merhaba dayı. He söyle canum” diyerek konuşulabilir bir alan oluşturur. O ana kadar Karagöz'ü anlamamakta direnir ve “Sen zarafetten ne anlarsın eşek” (Kudret 2004: 150) gibi ifadelerle karşılık verir. Buradaki diyalogda da görüldüğü gibi Aşçı Memiş daha ilk baştan bir ustaya yakışmayacak biçimde Karagöz'e yaklaşır. Ardından Karagöz'den eski dükkân zamanından alacaklıları olduğunu ve geldiklerinde ellerindeki senetleri alıp bir şekilde yok etmesini ister. Meslek etiğine aykırı bu isteğin arkasından da Karagöz'den “doğru çalışmasını”, “çırak demenin evlat demek olduğunu” kendisine öğütler (Kudret 2004: 152). Ancak dükkâna yağ getiren hamallara yardım ederken hamalların çekilmesi üzerine küfenin altında kalan Karagöz'e “senin ezildiğin bir şey değil yağ ziyan olmadı ya” (Kudret 2004: 154) diyerek yine usta-çırak ilişkisinde olması gereken ilişkiyi bozmuş olur. Buradan bakıldığında Karagöz'ün bir çırak olarak kendisine işi öğretecek uygun bir ustayla çalışmadığı ve bu anlamda bir uyumsuzluğun içinde kaldığı açıktır. Kendisi yine de ustasının tüm alacaklılarının senetlerini yırtarak onun alacaklılarını göndermektedir. Ancak soranlara da “ustamız var ama adam dolandırmaya gitti” diyerek de cevabını vermektedir (Kudret 2004: 166). Örnekte görüldüğü üzere iletişim meslek etiğine aykırı bir biçimde devam ederken, kurulması gereken güven, kurulamamış, örnek davranışların yerini tam tersi tavırlar almıştır. Sonunda, bir işe ihtiyacı olan Karagöz, alacaklılarla dalga geçerek, onların ellerindeki senetleri yırtarak, yeri geldiğinde ustasının dolandırıcı olduğunu herkese söyleyerek yaşamını itelemek zorunda kalır. Bu hâliyle itikamını almak için uygun yeri ve eleştirici için toplumsal alanları bekler gibidir. Bütünsel olarak bakıldığında komik halk kahramanlarının aynı zamanda kolektif gülme biçimi olduğu da

akılda tutulmalıdır. François Georgeon'un da ifade ettiği kolektif gülme her yerde patlamaz, ayrıcalıklı yerleri vardır; halka hâlinde oturan ve gülenlerin ahbablığını güçlendiren mekânları, kendi alanları ve gülmece yuvaları vardır (Georgeon 2000: 83).

Karagöz'ün içinde bulunduğu bağlam sıkıntılı bir yapı gösterir. Sisifos gibi kendi sıkıntısıyla uğraşan birisi söz konusudur. Camus'ye göre Sisifos tutkularıyla olduğu kadar sıkıntısıyla da uyumsuz biri olarak karşımıza çıkar. Kayası kendi nesnesidir. Birdenbire sessizliğine bırakılmış evrende, yeryüzünün binlerce hafif, hayran sesi yükselir. Bilinçsiz ve gizli seslenişler, tüm yüzlerin çağrıları, bunlar için kaçınılmaz ters yüz ve yenginin pahasıdır (Camus 2016: 140). Buradan hareketle Karagöz'ün de kendi uyumsuzluğunun etrafında döndüğü görülür.

Karagöz'ün perdedeki en iyi “arkadaş” ı Hacivat da o kadar iyi değildir. Örneğin *Bahçe* oyununda Çelebi, bahçesini Hacivat'a teslim ederek orayla ilgilenmesini ister. Bunun üzerine Hacivat perdeden en iyi arkadaşına “Ey Karagöz, bak, ben bir bahçe sahibi oldum, hem de beş on kuruş, beyefendiden aldım. /Sen orada çatla patla!” (Kudret 2004: 183) biçiminde seslenir. Burada da görüldüğü gibi Karagöz ve Hacivat arasında bir güven duygusu oluşturulmamıştır. Ancak bunun üzerine Karagöz türlü hilelerle yalan söyleyerek, başka kılıklara bürünerek bahçeye girmeye çalışır ve Hacivat'tan intikamını alır. Burada Hacivat'ın, mahallenin akıl danışılan, yardımsever kişisi olmasına rağmen Karagöz'den sürekli dayak yemesinin, onun tarafından anlaşılmasının da gizi saklıdır. Bunun nedeni Hacivat'ın Karagöz'de bir “sanma” hissi uyandırdığıdır. Bir başka ifadeyle Hacivat, Karagöz'ün en iyi arkadaşı değil en iyi arkadaşymış izlenimi yaratan ve dostluk algısını tam olarak oluşturamamış biridir. Bu nedenle Karagöz'ü asıl sınırlendirenin, birinin kendisine karşı arkadaşymış gibi davranmasında gizli olduğu söylenebilir. Richard Sennett'ten aktarılsa, görüntüler maskenin altındaki kişiye ait ipuçları verebilir. Bir kişinin tüm görüntüleri bir şekilde gerçektir, öncelikle somut olduğu için. Gerçekten de bu görüntü bir giz olsaydı, bu onun daha da ciddiye alınmasını gerektirirdi. Görüntü hangi temelde zihinden çıkabilir ya da diğerlerinden ayrılabilir. Özel duygularla bu duyguların kamusal teşhiri arasındaki sınır silinebilir. İradenin düzenleme gücü buna karşı koymaktan aciz olabilir. Kamusal ve özel alan arasındaki sınır, artık azimli insanların çizdiği bir şey olmaktan çıkmış; böylelikle kamusal alanın kendi başına gerçekliği inanılır olmaya devam ettiyse de ona egemen olmak artık toplumsal bir etkinlik olarak görülmez olmuştur (Sennett 2013: 39-43).

Karagöz ve Hacivat'ın arkadaşlığını aktaran en dikkat çekici oyunlardan birisi ise *Ters Evlenme* oyunudur. Oyunda Çelebi alkolik abisini kötü alışkanlıklardan vazgeçirmek için Hacivat'tan yardım istemeye gelir. Çelebi'nin annesi iyi bir kadınla evlendirilirse oğlunun kötü alışkanlıklarını bırakacağını düşünmektedir. Bu nedenle de Çelebi'yi Hacivat'a göndermiştir. Ancak Hacivat bahsedilen kişinin tavrı ve davranışlarının iyi olmadığını ve böyle tavırları olan biriyle kimsenin kızını evlendirmeyeceğini söyler (Kudret 2004: 285). O, bu işe yanaşmasa da Çelebi ısrar eder. Burada Çelebi'nin verdiği cevap da toplumsal cinsiyet üzerinden oldukça eleştireldir. Bu anlamda kadına bakışın ve erkek egemen bir topluluğu yansıması açısından dikkat çekicidir. Hacivat'ın bu isteği reddetmesi üzerine “Mutlaka kız olması farz değil ya! Dul da olsa olur”(Kudret 2004: 286) ifadesiyle toplumsal cinsiyetin mahalledeki yansıma biçimi açıkça görülür. Bunun yanı sıra Hacivat'ın “ben şimdi kimin kızının başını yakayayım” biçimindeki söylenişi de bir anlamda aktarılan fikrin ve bakış açısının ne kadar da sorunlu olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir (Kudret 2004: 286). Burada Hacivat'ın karısından gelen fikir ise evlilik üzerinden dikkat çekicidir. Hacivat'ın karısı Karagöz için şunları söyleyerek soruna çözüm bulur:

Hacivat'ın Karısı: Mademki o sarhoş gece gündüz içiyormuş, “kendisini bilmiyor” diyorsun, Karagöz de apdal herifin biri, “kızsın” diye Karagöz’ü kandırır o herife verirsek, belki o da “sarhoşluk fena şeymiş” diye nedamet getirir, tövbe eder sarhoşluğa (Kudret 2004: 286).

Yukarıda da görüldüğü gibi mahallenin ilk gözden çıkarılabilir olanı Karagöz’dür. En iyi arkadaşı ve onun eşi tarafından ortaya atılan bu fikirle Karagöz ikna edilmeye çalışır. Karagöz para karşılığı gelin olmayı kabul eder. Bunu kabul etmesi şaşırtıcı bir tavır değildir. Hacivat da parayı verirken “yağa, bala verirsın” diyerek onun temel ihtiyaçları olduğunu ve parasızlığını hatırlatır (Kudret 2004: 289). Her ne kadar Karagöz bu işi yapmak istemese, çekinse ve başına bir şey geleceğinden korksa da kabul eder. Karagöz rolünü iyi yapabilmek için eve gider ve karısına kendisinin kadın olduğunu ve evlenmek için koca istediğini defalarca söyler. Bu tepkileri karşısında Karagöz’ün karısı onu dövmekle, öldürmekle tehdit eder ancak Hacivat konuyu Karagöz’ün karısına anlatır. O da bu oyuna dâhil olur ve Karagöz’ü kadın kılığına sokarak hazırlar, adı da Kartopu olarak değiştirilir. Kadınları kapıda bekleyen Karagöz ise onlara verdiği tuhaf cevaplarla dalga geçer. Örneğin sesi ve tepkisi farklı olduğu için kendisine “sen horoz musun?” diye soran kadına “hayır efendim tavuğum, gıd gıd gıdak”, “Yaban kazıyım”(Kudret 2004: 296) gibi cevaplar verir. Kadınların Kartopu hanımı sorması üzerine de Karagöz Kartopu hanımı kötülemeye başlar:

Güzel ama, o Kartopu Hanım pek tembeldir: altı ayda bir kere yatağını kaldırır, ayda bir kere yüzünü ya yıkar ya yıkamaz, yemek yediği vakit asla elini yıkamaz, ortalık süpürmez, çamaşırını değiştirmez, üstü başı pis kokar (Kudret 2004: 297).

Karagöz’ün mahalledeki insanlarla farklı bir dilden konuştuğu açıktır. Kendi oğlunun kötü alışkanlıklarını düzeltmek için onu, başka bir kadının düşeceği zor durumlara aldırmadan evlendirmeye kalkan kadınlar, diğer taraftan ne kadar kötülenirse kötülenirse yine kendi beğendikleri kadınla evlendirmeye de razıdırlar. Bu anlamda mahallenin ve belki de genel olarak kolektif belleğin temel sorunu olan bu uyumsuzluk, Karagöz’ün dilinden ve dayatından nasibini almaktadır. Oyunun sonunda mahallenin imamının da gelerek dua etmesiyle Karagöz ve Tuzsuz evlendirilir. Kendisini görmek için çabalayan Tuzsuz’un sonunda Karagöz ile karşılaşmasıyla oyun biter. Burada görüldüğü gibi geçiş ritüellerinden birisi olan evlenme, oyunda tamamen absürt bir biçim kazanmıştır. Bu yönüyle bir erkeğin kötü özelliklerinin evlenince değişeceği fikrine yönelik eleştiri biçiminde yorumlanacak bir oyun olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra bir kadına böyle bir kötülük yapmaktansa yine bir erkeğin bu konuda gözden çıkarıldığı da içerik olarak oldukça dikkate değerdir. Konuya farklı bir yerden yaklaşıldığında ise başına tehlikeli bir durum gelme ihtimali oldukça yüksek olmasına rağmen ilk gözden çıkarılacak kişinin Karagöz olduğu görülür. Arkadaşı ve eşi onun böyle bir duruma düşmesine razı oldukları gibi bir taraftan onu bu sürece de hazırlamaktadır. Bu oldukça amaçsız ve sinir bozucu görünebilir. Roland Barthes, amaçsız bir kahramanlıktan daha sinirlendirici bir şey olamayacağını söyler. Ona göre bilgi ve söylen ezici bir karşıtlık içindedir. Anlam yoksunluğu hiçbir biçimde bir sıfır derece değildir. Bunun için söylen çok güzel el koyabilir ona, örneğin saçmalık, gerçeküstüçülük vb. anlamları verebilir (Barthes 2011:198). Bu saçma ve gündelik yaşamın düzenine aykırı tavırlar içinde Karagöz; arkadaşları, mahalleli, görücü gelen kadınlarla ironik konuşmalar yaparak ve de yanlış anlamalar üzerinden gülünç etki oluşturarak direnmektedir. Biraz daha ileriki boyutunda ise onlara fiziksel şiddet uygulamaktadır. Bu yönüyle sarsılmış bir güven duygusu içinde komikliği ve dalga geçen yanıyla sisifk bir özellik taşıdığı söylenebilir. Baudelaire’in belirttiği gibi gülme şeytansı, hınzırca bir şeydir; yani alabildiğine insansaldır. İnsandaki kendini yüksek görme

düşüncesinin bir sonucu olarak vardır. Gülme öz olarak insansal olduğu için öz olarak çelişkilidir. Gülme sonsuz bir yüceliğin ve aynı zamanda sonsuz bir düşkünlüğün imidir. Gülünç, yani gülmeyi yaratan güç, asla gülmenin nesnesinde değil, gülen kişidedir (Baudelaire 1997: 11). Terry Eagleton'un da ifade ettiği gibi nüktenin sivri bir amacı vardır. Bu nedenle bazen ince kılıçla dürtmek ile karşılaştırılır. Hızlı, düzgün, düzenli, çevik, yanıp sönen, göz kamaştırıcı, maharetli, sivri uçlu, çatışan yönleriyle ince kılıç benzeri bir şeydir; fakat aynı zamanda delebilir ve yaralayabilir. Bir zekâ oyunu gibi nükte, kaçamaklı cevap vermede aynı anda hem maharetli hem potansiyel olarak ölümcül olmasıyla temkinliliği ve zarafeti son derece stilize edilmiş bir saldırganlık biçimiyle birleştirir. Bir anlık bir nükteyi umursamazlık gösterip bir hakareti savuştururken hem saldırı hem bertaraf etme olarak kullanabilirsiniz (Eagleton 2019: 119).

Aile ilişkilerine bakıldığında da Karagöz'ün tam olarak bir güven alanı oluşturamadığı görülür. *Büyük Evlenme* oyununda karısı ile Karagöz kavga eder ve karısı evi terk eder. Karagöz'ün eve geldiğinde "kapıyı aç" diye seslenmesi üzerine karısı "Aç geldinse ne yapalım? Zaten evde de bir şey yok. Sen de aç, biz de aç" (Kudret 2004: 311) diye cevap verdiği ve kapıyı açmadığı görülür. Burada da görüldüğü gibi Karagöz'ün işsiz oluşu, ailesinin ihtiyaçlarını karşılayamadığı karısı tarafından her fırsatta dile getirilir. Bunun yanında aile olarak da iletişimlerini kuramadıkları oyun içindeki diyaloglarında görülür:

Karagöz: Ulan, sen bana herif diyorsun ya! Ben hiçbir gün ağzından efendi dediğini işittim mi?

Karısı: Güleyim bari, senin efendilik nene. Okuman yok yazman yok.

Karagöz: O senden sorulmaz. Bir adam evinin hem efendisidir hem beyidir.

Karısı: Sana beylik de uzak efendilik de (Kudret2004: 311).

Yukarıdaki diyaloglarda görüldüğü gibi Karagöz ile karısı arasında evlilik ve "hayat arkadaşı" konumu sarsılmış görünmektedir. Karagöz'ün karısının Karagöz'ü işsiz olduğu için en başından suçlaması, okuma yazması olmadığı için onun efendi ya da bey olamayacağını ısrarla söylemesi üzerine Karagöz'ün kapıyı kırarak eve girdiği görülür (Kudret 2004: 314). Bunun üzerine sorunu çözmek yerine Hacıvat'ın ona yeni bir eş araması da yine dikkat çekicidir. Mahalledeki diğer sorunlar gibi buradaki sorun da olduğu gibi kabul edilir, bir çözüm bulunmaz ve akış içinde yeni bir alan açılır. Karagöz'ün hâlâ okuma yazması yoktur, hâlâ işsizdir ancak yeni eş adayı için meydana çıkarılmıştır. Burada yeni eş adayının annesi ile yapmış olduğu diyalog da mahallenin etik anlayışını yansıtmaları açısından dikkat çekicidir. Karagöz'ün kendisinden başkasıymış gibi bahsettiği diyalogda duydukları karşısında verdiği cevap oldukça vurucudur.

Karagöz: Onu ne yapacaksınız?

Gelin: Kızımız var da, ona vereceğiz.

Karagöz: Ona vereceksiniz ama, o iyi adam değildir.

Baldız: İyi olmasın, biz de pek iyi adam değiliz.

Kaynana: Peki, bunun fenalığı nedir?

Karagöz: Hırsızdır.

Gelin: Hırsızsa fena değil ya! Çalar çalar bize getirir.

Karagöz: Ala! Yüzsüzdür, namussuzdur.

Baldız: Biz de aşüfteyiz, ne ziyarı var?

Karagöz: Biz suya düşmemişiz, Balat'ın lağımına düşmüşüz! (Kudret 2004: 323).

Yukarıda incelenen örneklerde meslek, dostluk ve aile gibi kavramların Karagöz'ün yaşam alanındaki anlamlarını yitirdikleri, içlerinin boşaltıldığı açıktır. Bütün bunlarla birlikte Karagöz alaycı tavrı ile bu insanları eleştirmekte ve bir yandan da gerek fiziksel şiddet gerek sözlü şiddetle cevaplarını vermektedir. Bu yönüyle de o perdenin uyumsuz

tipi olarak görünmektedir. George Orwell'a göre bir şakanın amacı insanı aşağılamak değil ona zaten çoktan aşağılanmış olduğunu hatırlatmaktır (aktaran Eagleton 2019: 39). Bütün bunların yanında Karagöz'ün yaşama dair bir tutkusu olduğu açıktır ve kişileri ve tavırları uyumsuz bir iletişim alanı içinde dönüştürmüştür. Karşılaştığı durumlar ve tavırlar sonunda kendi gerçekliği ile mahallesinin gerçekliği arasında uyumsuz birine dönüşmüştür. Bu nedenle varoluşsal bu uyumsuzluk mizahın uyumsuzluğu ile birleşmiştir.

Camus'den aktarılsa uyumsuz insan kendi dışındakilere başvurmadan yaşamasını, elindekiyle yetinmesini öğretir. Sınırlı özgürlüğünden, geleceksiz başkaldırısından, ölümlü bilincinden kuşkusu olmayınca, serüvenini yaşamı süresince sürdürür. Alanı burasıdır. Kendisinden başka her yargıdan uzak tuttuğu eylemi buradadır (Camus 2016: 81). Karagöz'ün verdiği tepkiler irdelenirse onun kimseyi yargılamadığı karşıdan gelen tepkilere göre bir iletişim biçimi belirleyerek devam ettiği görülür. Bedensel ve zihinsel olarak verdiği tepkilerde bir gelecek kaygısı olmadığı, an içinde kendisine yöneltilen bir söz ya da eyleme karşı tavır belirlediği açıktır. Örneğin kadınların kendisini adım taşı sanması üzerine adım taşı taklidi yapması, zenneleri tavuk veya horoz olarak kovalayışı, cinlerin çarpması sonucu bir eşeğe dönüşmesi an içinde gerçekleşen ve Karagöz'ün başına gelen şeylere verdiği anlık tavırlardır. Bir taraftan gündelik akış ve toplumsal ritüeller sürmekte bir taraftan da fantastik olan bir araya gelmektedir. Tam da burada gerçek yaşamın tüm sorunlarına karşı Karagöz hem an içinde hem de mitik bir zaman içinde var olabilir.

Camus'den de özetle aktarılsa nesnelerin derin anlamına inanmamak uyumsuz insanın özelliğidir. Bu ateşli ve hayran yüzleri bir baştan bir başa dolaşır. Bir yere toplar ve yakar. Zaman kendisiyle birlikte yürür. Uyumsuz insan zamandan ayrılmayan insandır (Camus 2016:88).

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi Karagöz'ün yaşadığı mahalle onun evi, arkadaşları, bulduğu iş hepsi bir bütünün uyumsuz parçaları gibidir. Tüm bu uyumsuzluk içinde mahallenin dramından komik bir alan çıkaran Karagöz'dür. Çünkü Karagöz ne mahalleye uyum sağlamıştır ne de mahalleden kopabilmektedir. Olması gereken ve olanın absürtlüğü onu mahallenin komiği ancak kendi dünyasına hapsolmuş tipe dönüştürmüştür. Uyumsuz evlenmeler vardır. Uyumsuz meydan okumalar, kinler, susuşlar, savaşlar hatta barışlar vardır. Bunların hepsinde de uyumsuzluk bir karşılaştırmadan doğar. Öyleyse uyumsuzluk duygusunun bir olay ya da izlenimin basit incelemesinden doğmadığını bir durumla belirli bir gerçek arasındaki bir eylemle onu aşan dünya arasındaki karşılaştırmadan fıskırdığı söylenebilir. Uyumsuz her şeyden önce bir kopuştur. Karşılaştırılan öğelerin ne birinde ne öbüründedir. Karşılaştırılmalarından doğar (Camus 2016: 46). Örneğin *Bahçe* oyununda Hacivat'ın karısı, Hacivat'tan Karagöz ile ilişkisini ahlaki gerekçeler nedeniyle kesmek ister:

Hacivat'ın Karısı: Demek mahallede çalkalanan sözlerden hiç haberin yok?

Hacivat: Karagöz hakkında mı?

Hacivat'ın Karısı: Nasıl olacak, ayol! Onlar, karı koca, yolu tutmuşlar.

Hacivat: Ne gibi?

Hacivat'ın Karısı: Ne gibi olacak! O mıymıntı, musibet, çene kavafi herifin karısı olacak yelloz, şırfıntı musibetin her gün pudra, düzgünleri, alıkları sürüp sürüp de...

Hacivat: -Vah vah! Hakikat böyle ise çok teessüf ettim; zira biçare Karagöz'ün bunlardan hiçbirinden haberi yoktur.

Hacivat'ın Karısı: Güleyim bari! Haberi yok mu? Hatta-günahı üstünde kalsın-geçen akşam kendi eliyle eve müşteri getirdiğini üst yanımızdaki Zübey'de gözüyle görmüş.

Hacivat: - Efendim, yalandır! Ben Karagöz'den öyle şeyler beklemem.

Hacivat'ın Karısı: Lakırdının doğrusu, Hacivat Çelebi, eğer o Karagöz olacak edepsiz herifle konuşacak olursan, beni terk et! Zira bu utanmaz herif için benim namusumla, henüz yetişmiş gelinlik kızımın lekелendiğini istemem (Kudret 2004: 118).

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi mahallenin tam da merkezinde duran Hacivat'ın hiçbir şeyden haberi olmamasına rağmen arkadaşının ve karısı hakkında dedikodular yapılmaktadır. Burada Hacivat'ın karısı da kendi gözüyle görmediği bir bilgi nedeniyle eşinden en yakın arkadaşını terk etmesini ister. Bunu yapmadığında ise onu kendisini kaybetmekle tehdit eder. Karagöz oyun belleğinde zaman zaman Karagöz'e ve karısına bu tarz iftiralar atılmakla birlikte oyunun sonunda Karagöz'ün tam tersi durumları yakalayarak intikam aldığı bilinmektedir (Örnek için bakılabilir: Çeşme oyunu). Ancak burada uyumsuzluk üzerinden ilerleyen mesele mahallenin her şeyini bilen Hacivat'ın böyle bir şeyi bilmeyişi, karısının başkasının anlattığı bir konu üzerinden kendi ahlakını koruma biçimi ve Hacivat'ın ise karşılaştığı tehdit nedeniyle bunun karşısında duramayışıdır. Bunun üzerine Karagöz'ün tüm mahalleyle olan ilişkisinde kilitlenmiş bir iletişim başlatması olağan görünmektedir. Karagöz'ün benliği yaşadığı bağlam tarafından çalınmıştır. Evinde ve olmayan işinde ve kendisini var edemediği mahallesinde herhangi bir yetenek sergileyemeden, kendisini var edemeden beklemek zorunda kalmıştır. Karagöz'ün komik bir dille verdiği tepki, onun kendi içinde tutarsız mahallesine verdiği bir başkaldırı olarak düşünülebilir. Camus'nün de ifade ettiği gibi başkaldırı insanla kendi karanlığının sürekli biçimde karşılaştırılmasıdır. Olanaksız bir saydamlık gereksinimidir. Her saniyesinde dünyayı yeniden tartışma konusu eder. Tehlike insana onu kavramanın yeri doldurulmaz fırsatını verdiği gibi metafizik ayaklanma da tüm deneyim boyunca bilinci yaşatır (Camus 2016: 68).

Mahalledeki yaşamın bir tür denetimden çıkmış ve kendi akışı içindeki uyumsuzluğuna Karagöz verdiği tepkilerle direnir görünmektedir. Karagöz artık müdahale edemeyeceği bu bozulmalar içinde umarsız birine dönüşmüş biridir. Örneğin *Kanlı Kavak* oyununda iki Arnavut, Karagöz'ü kavak ağacını kestiği için dövmek isterler. “Kafasını keselim”, “derisini yüzelim içine saman dolduralım”, “ellerini ayaklarını bağlayalım baş aşağı sarkıtalım”, “tabanlarına beş yüz değnek vuralım”, “boynuna bir ip takalım sokak sokak gezdirelim” diyerek ona verecekleri cezayı sıralarlar (Kudret 2004: 295). Burada Karagöz'ün kutsal kabul edilen bir ağaca bilinçsizce zarar verdiği ve Hacivat'ın uyarılarını hiç dinlemediği ve ağaca gereken değeri vermediği için cinler tarafından çarpılması bile söz konusudur. Ancak perdenin diğer tiplerini korkutan ve endişe veren bu fantastik özelliğin Karagöz'de bir karşılığı yoktur. Bu nedenle o, ne mahallesinin kutsal bulduğu bir değere aynı özeni göstermekte ne de ondan korkmaktadır. Bu onun kendi bağlamına yönelik tüm değerlere yabancılaştığını göstermesi açısından dikkat çekicidir ve bu yönüyle de uyumsuz birisidir. Bunun yanı sıra oyunda Arnavut tiplerinin kendisini sırt üstü yatırarak dövdükleri sırada sürekli olarak sayıyı şaşırdıkları görülür. Her defasında sayıyı şaşıarak başa dönerler. Bu yanlış hesap karşısında da Karagöz'ün tepkisi olağandır. Kendini korumak ya da kurtulmaya çabalamak yerine “beni dayakla öldürecekler, bunlar hesap bilmiyorlar” diyerek tepki verir (Kudret 2004: 296). O, insanlarla olan iletişimini daraltmış ve bir anlamda kendisini kapatmıştır. Olan tüm absürt durumları kabul ederek tepkisini komik ama umursamaz bir noktaya çekmiştir. Zupancic'e atıfla bizim şeylerin aslında nasıl olduğunu bilmemiz yetmez; bir bakıma

şeylerin kendilerinin de nasıl olduklarının farkına varmaları gerekir (Zupancic 2011: 23). Karagöz de mahallenin klişelerini anlamayarak onlara verdiği tepkilerle var olan düzeni yıkarak onları yok eder. Böylece klişeler, alışlagelmiş düzen, kişilerin tipik tepkileri kendi konumlarından sarsılmış olur.

Karagöz’de acıma veya şefkat duygusu hiç görmeyiz. O ne kimseye acır ne de şefkatlidir. Bu nedenle perdenin komiği odur. Herkesin tüm ciddiyeti ve bir sorunla yaşadığı perdede Karagöz hiçbir dramı ciddiye almayarak absürt bir durum yaratır. Bergson’un ifade ettiği gibi mesafe alındığında pek çok şey güldürüye dönüşür (Bergson 2014: 16). Karagöz de bu nedenle herkese mesafelidir ve gülme yankıya ihtiyaç duyar, yankılanarak uzayıp gider. Alabildiğine geniş bir daire içinde dolaşır. Yani gülme bir topluluğun gülmesidir. Tam olarak bu nedenle Karagöz, Hacivat’a ihtiyaç duyar. Çünkü onun komikliğinin yankılanması gerekir; bu önemlidir ve güldürenin verdiği mesaj temelde ben bu cemaatten değilim (Bergson 2014: 7) ifadesidir. Oysa Karagöz de bizi güldüren tam olarak dalga geçtiği topluluğun suç ortağı oluşudur. Nitekim komik olan her zaman iki farklı düzey ve deneyimin belli bir biçimde karşılaşmasını içerir. Yüksek-alçak, ruh-beden, zihin-madde, yapay-doğal, ruh-lafız, insan hayvan, kutsal insani, idealler-gerçeklik, kendiliğindenlik- alışkanlık, kültür- bayağılık, yüce amaçlar-aşağılık ihtiyaçlar... Komedide bu iki unsurdan biri bir patlama yaparak daha önce tablonun tamamına hükmeden ya da tabloyu gasp etmiş olan diğer unsuru geriletir. Daha genel terimler kullanılsa zıt eğilimleri ve yan anlamları yüzünden birbirini dışlayan iki unsur aynı düzeye aynı ufuk içerisine yerleştirilir (Zupancic 2011: 110).

Sonuç

Karagöz oyun metinleri incelendiğinde Karagöz’ün iki alan üzerinden absürt bir yaşam içinde olduğu görülür. Bunlardan ilki onun komik bir dil ile yaşadığı bağlamın uyumsuzluğunu gösterişidir. Onun yaşam alanı komik algısı çekildiğinde zor, sıkıntılı ve temel ihtiyaçların karşılanmadığı bir alandır. Burada temel olarak işsizlik, ahlaki sorunlar, dostluk, aile gibi kavramlar anlamsal olarak değerini yitirmiştir. Bu nedenle Karagöz kendi başına çözemeyeceği ancak içinde yaşamak zorunda olduğu bir bağlamda yaşamını devam ettirmek zorunda kalmıştır. Bu nedenle olması gereken ile olan arasında sıkıştığı alan absürt bir yaşam biçimini beraberinde getirmiştir. Diğer taraftan mahallesini, eşini ve arkadaşlarını terk edemeyen ancak gündelik hayatını onlarla devam ettirmek zorunda kalan Karagöz, komik bir dil kullanarak iletişim yollarını kilitlemektedir. Bu onun uyumsuz insan olarak durduğu bağlamı, insanlara yönelik algısını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra Karagöz’ün iletişim dili de uyumsuz bir özellik kazanarak absürt bir mizah dili ortaya çıkarmıştır. Yanlış anlamalar özellikle dışı konuşan erkek konuşan üzerinden yürütülen mizah algısında hem içerik hem de üslup olarak komiğin uyumsuz ve eleştirel dili kullanılmıştır. Sonuç olarak Karagöz metinlerinin içeriğini değerlendirebilmek için metinlerdeki absürt tavrı anlamak, oyunların bir mizah metni olmaktan çok kendi içinde sıkışmış ve çözümsüz kalınmış bir toplumsal eleştiri olarak değerlendirmeyi sağlayacaktır.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.

ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

Alberta Manguel. *Efsanevi Yaratıklar* (Çev. Lale Akalın). İstanbul: YKY Yay., 2021

And, Metin. “İonesco ve Karagöz”. *Karagöz Kitabı* içinde (Ed. Sevengül Sönmez), İstanbul: Kitabevi, 2005, ss. 59-66

- And, Metin. *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi, 1983.
- Bergson, Henri. *Gülme*. İstanbul: İş Bankası Yayınevi, 2014.
- Camus, Albert. *Sisifos Söyleni* (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları, 2016.
- Cevdet Kudret, *Karagöz* I. Cilt, Ankara: BilgiYay., 1992.
- Cevdet Kudret, *Karagöz* II. Cilt, Ankara: Bilgi Yay., 1969.
- Cevdet Kudret, *Karagöz* III. Cilt, Ankara: Bilgi Yay., 1970.
- Eagleton, Terry. *Mizah* (Çev. Melih Pekdemir). İstanbul: Metis Yay., 2019.
- Eslinn, Martin. *Absürt Tiyatro* (Çev. Güler Siper), Ankara: Dost Yay., 1999.
- Francois Georgeon, “Osmanlı İmparatorluğunda Gülmek mi?” *Doğu'da Mizah İçinde* (Ed. Irine Fenoglio-Francois Georgeon), (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: YKY Yay., 2000.
- Ionesco, Eugene. *Notlar ve Karşı Notlar* (Çev. Hanife Güven), İstanbul: YKY Yay., 2020.
- Michele Nicholas, “Karagöz’de İnsanlık Komedyası” *Doğu'da Mizah İçinde* (Ed. Irine Fenoglio-Francois Georgeon) (Çev: Ali Berktaş). İstanbul: YKY Yay., 2000.
- Morreall, John. *Gülmeyi Ciddiye Almak* (Çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soyer), İstanbul: İris Yay, 1997.
- Richard, Sennet. *Kamusal İnsanın Çöküşü* (Çev. Serpil Durak- Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yay., 2013.
- Roland Barthes. *Çağdaş Söylenler* (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Metis Yay., 2011.
- Roland Barthes. *Eleştirel Denemeler* (Çev. Esra Özdoğan), İstanbul: YKY Yay., 2018.
- Zupancic Alenka, *Komedi Sonsuzun Metafizigi* (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yay., 2011.