



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**KİTLE İLETİŞİM VE MANİPÜLASYON BAĞLAMINDA
GÖLGE OYUNU**

Erdem GÖKOĞLAN

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI
BİLEŞİK SANATLAR BİLİM DALI**

EKİM 2023



**KİTLE İLETİŞİM VE MANİPÜLASYON BAĞLAMINDA GÖLGE
OYUNU**

Erdem GÖKOĞLAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI
BİLEŞİK SANATLAR BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

EKİM 2023

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı YÜKSEK LİSANS Programı Erdem GÖKOĞLAN öğrencisi tarafından hazırlanan KİTLE İLETİŞİM VE MANİPÜLASYON BAĞLAMINDA GÖLGE OYUNU Başlıklı tez çalışması 10/10/ 2023 tarih ve saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile YÜKSEK LİSANS tezi olarak **KABUL** edilmiştir.

	Kabul	Ret
Başkan: Doç. Fırat Çağrı KIRMIZIGÜL Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	☒	☐
Üye: Doç. Dilek TOLUYAĞ Çankırı Karatekin Üniversitesi	☒	☐
Üye: Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	☒	☐

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Erdem Gökoğlan

10.10.2023

Kitle İletişim ve Manipülasyon Bağlamında Gölge Oyunu
(Yüksek Lisans Tezi)

Erdem GÖKOĞLAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ekim 2023

ÖZET

Bu tez çalışması kapsamında, gölge oyunu Karagöz'ün kimliklendirilmesi ekseninde yapılan araştırmalarda göz ardı edilen kitle iletişim ve manipülasyon boyutu deşifre edilerek yeniden kodlanması ve tanımlanması başat problem olarak değerlendirilmiştir. Karagöz; dünyanın farklı coğrafyalarında da görülen ve bir seyirlik gösteri türü olan gölge oyununun, yerel dinamikler ile harmanlanması sonucu yeniden üretilmiş formudur. Bu durum onun kimliklendirme çalışmalarına ayrı bir boyut kazandırmakla birlikte bir sorunsal da beraberinde getirmektedir. Bu sorunsal Karagöz'ün genetik kodlarını ve çok katmanlı komplike yapısının arkasındaki şifreleri ifade etmektedir. Karagöz ve Hacivat sahip olduğu özgün karakteristik yapısı ve bu yapıyı oluşturan dinamikler bağlamında yerel araştırmacılar kadar uluslararası çalışmalarında cazibe alanı olmuştur. Ancak gölge oyunu Karagöz'ün, kamusal algıda ve akademik çalışmalarda genellikle seyirlik bir eğlence olarak konumlandırıldığı, kimliği ve işlevleri açısından dar bir alana hapsedildiği söylenebilir. Bunun temel sebeplerinin başında araştırmacıları yanıltan Karagöz ve Hacivat'ın gölgesinde saklı kalan sırlardır. Bu sırlar Karagöz ve Hacivat'ı şekillendiren dinamikleri, çok katmanlı kurgusal yapısının altındaki şifreleri kapsar. Bir gölge oyunu türü olan Karagöz ve Hacivat salt bir eğlence ögesi ve naif bir dışavurum mu yoksa çok boyutlu bir kurgulamanın yansıması mı? Karagöz ve Hacivat gösterileri dar cemaat aidiyetine sahip çokkültürlü bir sosyal ekosistem içinde kitlesi ile etkileşimli bir diyalog kurarak kendi yapılanmasını tamamladığı gibi yaşamın kurgulanmasında da sorumluluk almıştır. Karagöz gösterileri özellikle eski Kar-ı Kadim oyunları; haber ve bilgi kaynağı olmaktan güdüleme işlevine, sosyalizasyondan eğitime çeşitli mecralarda kitle iletişim vasfıyla rol oynamıştır. Karagöz hakkında yapılan çalışmalarda göz ardı edilen diğer bir özelliği ise manipülasyon boyutu ve yetkinliğidir. İstanbul'un mahalle aidiyeti üzerine kurulmuş getto bir kozmopolit kültür alanında ortak bir kültür inşa etmek için toplumsal kurgu ve kitlesel algı yönetimi ekseninde manipülatif yetkinliğini kullanarak sıra dışı ve stratejik bir pozisyon kazanmıştır. Manipülatif gücünün arka planında ise toplum okur yazarlığı konusundaki manevra gücü yatmaktadır. Bu tez çalışması kapsamında Karagöz'ün kitle iletişim ve manipülasyon özelliği bağlamında kimliklendirilmesi ile sahip olduğu toplumsal etki gücünün arkasındaki nedenler irdelenmeye çalışılmıştır.

Bilim Kodu : 40403
Anahtar Kelimeler : Kitle İletişim, Gölge Oyunu, Karagöz, Manipülasyon, Ahilik
Sayfa Adedi : 233
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ

Shadow Play in the Context of Mass Media and Manipulation
(M.Sc. Thesis)

Erdem GÖKOĞLAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

October 2023

ABSTRACT

Within the scope of this thesis study, deciphering, recoding and defining the mass communication and manipulation dimension, which is ignored in the research on the identification of the shadow play Karagöz, has been considered as the main problem. Karagöz; It is the reproduced form of shadow play, which is a type of spectacle and is seen in different geographies of the world, by blending it with local dynamics. While this situation adds a different dimension to his identification studies, it also brings with it a problematic situation. This problematic refers to Karagöz's genetic codes and the codes behind its multi-layered complex structure. Karagöz and Hacivat have become an area of attraction for international studies as well as for local researchers, in the context of their unique characteristic structure and the dynamics that create this structure. However, it can be said that the shadow play Karagöz is generally positioned as a theatrical entertainment in public perception and academic studies, and is confined to a narrow area in terms of its identity and functions. The main reason for this is the secrets hidden in the shadow of Karagöz and Hacivat, which mislead the researchers. These secrets cover the dynamics that shape Karagöz and Hacivat and the codes underlying their multi-layered fictional structure. Is Karagöz and Hacivat, a type of shadow play, merely an element of entertainment and a naive expression, or a reflection of a multi-dimensional fiction? Karagöz and Hacivat shows not only completed their own structuring by establishing an interactive dialogue with their audience within a multicultural social ecosystem with narrow community affiliations, but also took responsibility for the construction of life. Karagöz shows, especially the old Kar-ı Kadim plays; It has played a role as mass communication in various media, from being a source of news and information to motivation, from socialization to education. Another feature that is ignored in the studies about Karagöz is his manipulation dimension and competence. It has gained an extraordinary and strategic position by using its manipulative competence in the axis of social fiction and mass perception management in order to build a common culture in a ghetto cosmopolitan cultural area of Istanbul, built on neighborhood belonging. Behind his manipulative power lies his maneuvering power regarding public literacy. Within the scope of this thesis study, the reasons behind the social influence power of Karagöz and its identification in the context of mass communication and manipulation features have been tried to be examined.

Science Code : 40403
Key Words : Mass Media, Shadow Play, Karagöz, Manipulation, Akhism
Page Number : 233
Supervisor : Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ

TEŞEKKÜR

Yapılan bu araştırmanın tamamlanmasında tez danışmanlığımı üstlenen, ilgi, destek ve katkılarını esirgemeyen, araştırmanın her aşamasında yol gösteren danışmanım Sayın Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ’e, bu süreçte desteklerini her zaman hissettiğim aileme ve tüm arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	viii
1.GİRİŞ	1
2.LİTARATÜRDE YER ALAN GÖLGE OYUNLARI	5
2.1.Asya’da Gölge Oyunu.....	7
2.2. Avrupa’da Gölge Oyunu	22
2.3. Orta Doğu’da Gölge Oyunu	28
2.4.Karagöz ve Hacivat	29
3.KİTLE İLETİŞİM VE MANİPÜLASYON BAĞLAMINDA KARAGÖZ- HACİVAT.....	39
3.1.Kitle İletişim Bağlamında Karagöz ve Hacivat	40
3.2.Manipülasyon Bağlamında Karagöz ve Hacivat.....	155
4.SONUÇ	217
KAYNAKÇA	223
ÖZGEÇMİŞ	233

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. Ravana-Ravana Chhaya Orissa.....	9
Resim 2.2. Rama-Ravana Chhaya Orissa.....	9
Resim 2.3. Koothumadam tapınak tiyatrosu.....	9
Resim 2.4. Sita-Thol Pavai Koothu-Kerala.....	10
Resim 2.5. Rama-Thol Pavai Koothu-Kerala.....	10
Resim 2.6. Thol Pavai Koothu gösterisi-Kerala.....	10
Resim 2.7. Sita ve Lakshmana-Tolu Bommalatta-Andra Pradesh.....	10
Resim 2.8. Ganesha-Togalu Gombeatta.....	10
Resim 2.9. Hanumana-Tholu Bommalatta Andhra Pradesh.....	11
Resim 2.10. Ravana-Tholu Bommalatta Andhra Pradesh.....	11
Resim 2.11. Sichuan kuklaları.....	13
Resim 2.12. Bahçe sahnesi-19. Yüzyıl.....	13
Resim 2.13. Kadın başları (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi).....	13
Resim 2.14. Çeşitli erkek başları (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi).....	13
Resim 2.15. Nadir bulunan Henan tasvirleri (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi).....	14
Resim 2.16. Gamelan orkestrası.....	15
Resim 2.17. Gamelanenstrümanları.....	15
Resim 2.18. Ardjuna.....	16
Resim 2.19. Salja.....	16
Resim 2.20. Semar-Altın Görünüm(wanda).....	17
Resim 2.21. Semar-Siyah görünüm(wanda).....	17
Resim 2.22. a) Wayang Perdesi.....	17
Resim 2.23. Tung Hua Topluluğu Tasvirleri.....	18
Resim 2.24. Sihirli kadın savaşçı 1940.....	18
Resim 2.25. Nang Yai Tasvirleri.....	19

Resim 2.26. Ravana'nın kardeşi Kumphakan.....	20
Resim 2.27. Perde gerisinden Nang Talung gösterisi.....	20
Resim 2.28. Sbek Thom Gösterisi.....	21
Resim 2.29. Deri parçaları-Sbek thom.....	21
Resim 2.30. Siam Reap'Den Bir Tasvir.....	21
Resim 2.31. Siam Reap'Den Bir Tasvir.....	21
Resim 2.32. Caran D'Ache Gölge Tiyatrosunda Perde Arkası.....	23
Resim 2.33. 19. yüzyıl Fransa- Kırmızı Başlıklı Kız.....	23
Resim 2.34. Le Chat Noir gölge perdesi.....	24
Resim 2.35. Ombres Chinois.....	24
Resim 2.36. Alman Gölge oyunundan dört görünüm.....	25
Resim 2.37. Rolf von Hörschelmann'ın gölge oyunundan iki sahne.....	25
Resim 2.38. Lotte Reiniger Toronto 1975 ve Sihirli Flüt'ü oynatırken.....	26
Resim 2.39. Reiniger'in silüetleri.....	26
Resim 2.40. Pamina Sihirli Flüt.....	26
Resim 2.41. a) Duvardaki Tavşan-İngiltere.....	27
Resim 2.42. 1881 Londra-İngiliz Gölge Baskısı (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi).....	27
Resim 2.43. 19. Yüzyıl Baskısı-Çocuklar Gölge Oyunu Oynatmakta.....	27
Resim 2.44. Hollanda 1920'ler Gölge Oyunu Perde Arkası.....	27
Resim 2.45. Yunanistan gölge kuklası figürleri (Metin And Arşivi).....	28
Resim 2.46. Gemi-Mısır Memluk Tasviri.....	29
Resim 2.47. Deve Derisi.....	35
Resim 2.48. Karagöz ve Hacivat tasvir kalıpları.....	36
Resim 2.49. Nevrekan.....	36
Resim 2.50. Tacettin Diker ve Ramiz Balakın.....	37
Resim 2.51. Derinin Nevregan ya da Camla Kazınması.....	37

Resim 2.52. Derinin Arkasında Oluşan Çapakların Temizlenmesi.....	37
Resim 2.53. Karagöz Oyunu ve Perdesi.....	38
Resim 2.54. Mustafa Mutlu Karagöz perdesi-perde arkası.....	39



1.GİRİŞ

Gölge oyunu bir ışık kaynağının ruh verdiği, genel olarak saydam deriden yapılmış iki boyutlu tasvirlerin beyaz bir perde düzleminde oluşturdukları yansımanın yaratımı olan dramatik bir gösteri türüdür. Dünya kukla tiyatrosu örnekleri içinde gölge oyununun özgün konumunu belirleyen siluetlerin izdüşümü ve retoriğin perdede oluşturduğu alegorik etkidir.

Evren bir düş, sanal bir ortamsa, perde de bizler de birer gölgeyiz. Nasıl evrendeki varlıklar gizli bir yaratıcı tarafından yönetiliyorsa, perdedekileri de "hayalci" yönetmektedir. Genel söylem bu. Hayal perdesi, düş perdesi, evrenin küçük boy bir modeli. Öyleyse perdeye bakıp orada olan bitenleri gözleyip ibret almalı. Ne demek ibret? İbret alıp kendine göre ders çıkaracaksın, evreni yöneten güç önünde eğileceksin, isyancı olmayacaksın, yaratıcıya kafa tutmayacaksın, onunla uyum sağlayacaksın. Olayın mistik ve metafizik yanı böyle (Duru, 1999: 153).

Küresel ölçekte farklı coğrafyalarda çeşitli örneklerine rastladığımız gölge oyunu o bölgenin kendi sosyal ve kültürel dokusu ile girdikleri etkileşim sonucunda özgün birer kimlik kazanmışlardır. Tarihsel süreç içerisinde değişim ve yayılım göstererek günümüze kadar ulaşan gölge oyunu zaman içerisinde aynı zamanda dramatik bir derinlik kazanmıştır.

Karagöz ve Hacivat ise küresel bir yayılıma sahip olan seyirlik gösteri türü gölge oyununun Anadolu topraklarında vücut bulmuş halidir. Gölge oyununun küresel ölçekte görülen örnekleri içinde Karagöz ve Hacivat kozmopolit diğer bir ifade ile çokkültürlü bir sosyokültürel iklim içinde inşa ettiği dinamikler ve etkinlik gücü ile ayrıcalıklı bir pozisyona sahiptir. Karagöz ve Hacivat'ın dünya gölge oyunu örnekleri içinde sahip olduğu konum yerel araştırmacıların ötesinde uluslararası araştırmacılarında ilgi odağı olmuştur. Bunun en önemli nedenlerinin başında Karagöz ve Hacivat'ın gölgesinde saklı kalan sırlardır. Bu sırlar Karagöz ve Hacivat'ı şekillendiren dinamikleri, çok katmanlı kurgusal yapısının altındaki şifreleri kapsar. Bir gölge oyunu türü olan Karagöz ve Hacivat salt bir eğlence ögesi ve naif bir dışavurum mu yoksa çok boyutlu bir kurgulamanın yansıması mı? Geçmiş dönem araştırmacıların Karagözü kimliklendirme uğraşlarında da bu sorunun başat problemlerden biri olduğu görülmektedir.

Seyirlik gösteri türlerinden olan Karagöz ve Gölge Oyunu tiyatral bir kimliğe sahiptir. Tiyatroyla olan bu soy birliği tiyatronun kültürel yapı içindeki hermofroid (özne ve

nesne) konumuna benzer bir konuma sahip olmasını kazandırır. Bu durum onun kültür olgusu ve kültürün tüm bileşenleri ile interaktif bir diyalog geliştirmesine yol açmıştır.

Kültür, genel anlamda, insana özgü bilgi, inanç ve davranış bütünü ve bu bütünün parçaları olan her tür maddi ve manevi yaratımlardır. Toplumsal ve bireysel yaşamın oluşmasını sağlayan; dil, gelenek, düşünce, semboller, yasalar, kurallar, ahlak, kuramlar, aletler, teknikler, makineler, bilim, felsefe ve sanat eserleri gibi her tür maddi ve tinsel ürünler bütünlüğüne kültür denir. Bu anlamıyla kültür, toplumun tüm bireylerinin ortaklaşa oluşturdukları ve kabul ettikleri kurum ve değerlerdir. O halde kültür, bir halkın yaşama tarzıdır (Çüçen, 2020: 111).

Karagöz ve Hacivat Osmanlı coğrafyası gibi kendine özgü dinamikleri olan kozmopolit niteliğe sahip sosyal ve kültürel bir sistem içinde şekillenmiş ve varlık alanı oluşturmuştur. Özellikle etkin olduğu dönemlerde çok katmanlı ve bileşenli bu toplumsal yapının manipülasyon yoluyla şekillenmesinde rol oynamış etkin kitle iletişim araçlarından biri olduğu söylenebilir.

Problem Durumu

Karagöz ve Hacivat bir kitle iletişim ve manipülasyon aracıdır. Karagöz ve Hacivat özellikle etkin olduğu 17.yy. ve 19yy. arasında toplumsal yapının sosyal ve kültürel kimliğin şekillenmesinde kitle iletişim ve manipülasyon yetkinliği ile önemli bir rol oynamıştır. Bu yetkinliğin arka planında ise toplum okur-yazarlığı konusunda sahip olduğu manevra gücü bulunmaktadır.

Araştırma problemi; gölge oyunu örneklerinden Karagöz ve Hacivat'ın kitle iletişim enstrümanı olarak kimliklendirilmesi ve manipülasyon yetkinliği ile günümüz tasarım dünyasına sunduğu alternatif üretim olanakları nelerdir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın ana omurgasını gölge oyunu Karagöz ve Hacivat'ın kimliklendirilmesi sorunsalı oluşturmaktadır. Karagöz ve Hacivat'ın kimliklendirilmesi yönünde öncel araştırmacıların ortaya koydukları baskın görüş olan salt eğlencelik bir gösteri türü niteliğine alternatif olarak kitle iletişim ve manipülasyon aracı olarak konumlandırılması bu çalışmanın başat problemi ve önermesidir.

Bu tez çalışması kapsamında sınırlı bir yaklaşımın sonucu salt bir eğlencelik gösteri türü olarak konumlandırılan Karagöz ve Hacivat'ın kitle iletişim aracı kimliği ile manipülasyon yetkinliğinin çözümlenerek açıklığa kavuşturulması amaçlanmaktadır.

Bu amaç doğrultusunda Karagöz ve Hacivat'ın toplumun sosyal ve kültürel dokusunun kurgulanmasında sahip olduğu misyon özellikle etkin olduğu dönemin ve dinamiklerin çok eksenli değerlendirilmesi ile irdelenecektir.

Karagöz ve Hacivat'ın kozmopolit bir coğrafyada toplumun kurgulanması bağlamında ortaya koyduğu etkileşim gücünün kaynağı olarak toplum okur-yazarlığı alanındaki yetkinliği gösterilebilir. Bu yetkinlik göz önüne alındığında Karagöz ve Hacivat'ın toplumumuzun biliş ve duyuş dünyasının şifreleri ile reflekslerine vakıf olduğu söylenebilir. Bu bağlamda tez çalışması kapsamında Karagöz ve Hacivat'ın kitle iletişim aracı kimliği ve manipülasyon yetkinliğinin deşifre edilerek çözümlenmesi amaçlanmakla birlikte bu kimliğinin DNA'sını oluşturan dinamiklerin çok eksenli irdelenmesi hedeflenmektedir.

Küresel bir değer olan gölge oyununun özgün örneklerinden Karagöz ve Hacivat'ın korunması ve kimliklendirilmesi ölçeğinde karşılaşılan bir diğer sorunsalında yeniden üretimi olduğu söylenebilir. Günümüzün disiplinlerarası tasarım olanakları ile yeniden üretim bağlamında inovatif bir çalışma alanı olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın Önemi

İnsanlık tarihi boyunca gerek bilimsel çalışmaların gerekse inovatif girişimlerin başlıca problem alanlarından biri de tarih okur-yazarlığı olmuştur. Tarih okur-yazarlığı; toplumsal belleğin, değerlerin ve reflekslerin kimliklendirilmesi ve yeniden üretilmesine yoğunlaşan çok bileşenli ve katmanlı bir çalışma alanıdır. Kimliklendirme yoluyla toplumların bilişsel ve duyuşsal kodlarını tanılama, yeniden üretim yoluyla da bu kodları kurgulama ve manipüle etme yetisine sahiptir. Kurgulama ve manipülasyon ekseninde bugün olduğu gibi dün de yaşamla interaktif bir diyalog geliştiren sanat ve tasarım disiplini ise tarih okur-yazarlığının önemli bir ayağını oluşturmaktadır.

Karagözün kitle iletişim ve manipülasyon bağlamında sahip olduğu bu etkin gücün arka planında yatan dinamiklerin deşifre edilmesi sonucu elde edilen çıktıların gerek tasarımcılar gerekse bilimsel araştırmalar açısından alternatif bir boyut kazandıracağı düşünülmektedir.

Kitle iletişim ve manipülasyon ekseninde Karagöz'ün yeniden kimliklendirilmesi bağlamında yapılan bu tez kapsamında; ustalarla ve araştırmacılar ile yapılan

görüşmeler sonunda elde edilen çıktıların deşifre edilerek bilimsel veri tabanına kazandırılması, alan içi eksiklerin tespit edilerek gerekli kurum ve kuruluşlarla ortak projeler geliştirilmesi, geleneksel festivaller ve sempozyumlarda verilerin değerlendirilmesi ve araştırmacılarla paylaşılması ile kültürel mirasa katkısı büyük önem taşımaktadır.

Küresel bir değer olan gölge oyununun özgün örneklerinden Karagöz ve Hacivat'ın korunması ve kimliklendirilmesi ölçeğinde karşılaşılan bir diğer sorunsalında yeniden üretimi olduğu söylenebilir. Günümüzün disiplinlerarası tasarım olanakları ile yeniden üretim bağlamında inovatif bir çalışma alanı olarak değerlendirilebilir. Karagöz ve Hacivat'ın yeni eğitim modellerinin oluşturulması noktasında; çizgi film vb. MEB ders müfredat ve aracı olarak işlevsel bir enstrüman olarak değerlendirilebilir. Kitle iletişim aracı olarak kamu spotu, reklam sektörü vb. Çeşitli üretim alanları için yeni tasarım önerilerinin ortaya çıkmasında referans teşkil edeceği öngörülmektedir. Gerek kültürel mirasın kimliklendirilmesi gerekse yeniden üretimi bağlamında üniversitelerin bünyesinde disiplinlerarası alternatif ve inovatif bölümlerin oluşturulması doğrultusunda öncülük edeceği varsayımından dolayı önem içermektedir.

Karagöz ve Hacivat'ın korunması ve yeniden üretimi sorunsalı salt olarak kültürel bir değerın sahiplenilmesinin ötesinde uluslararası kültür dünyasında ve pazarında iddialı bir var oluşun ön koşulu olarak görülmelidir.

Sınırlılıklar

Çalışmanın evreni literatüre girmiş dünyadaki tüm gölge oyunlarını kapsar, araştırma 17. ve 19yy. Karagöz ve Hacivat örnekleri ile sınırlıdır.

Bu araştırma özellikle Karagöz ve Hacivat'ın etkin olduğu 17. ve 19yy.lar arasında var olan Karagöz metinleri ve görselleri ile sınırlıdır. Karagöz ve Hacivat'ın kitlesel iletişim ve manipölasyon gücünün bu yüzyıllar aralığında üretilen ve bugüne taşınmış metin ve görsellerin ekseninde analiz edilmesi planlanmıştır.

Araştırmanın Modeli

Bu çalışma sürecinde nitel araştırma yönteminden yararlanılmıştır. Konu ile ilgili görsel ya da yazılı belgelerin bilimsel kaynaklardan derlenerek incelenmesi, analiz edilmesi ile elde edilen verilerin sunulması amaçlanmıştır. Betimsel analiz metodu ile verilerin birleştirilmesi ve ilişkilendirilmesi sağlanmıştır.

Araştırmanın içeriği, çalışmanın giriş bölümünde belirtilmiştir. İkinci bölümünde literatürde yer alan gölge oyunlarına yer verilerek Karagöz ve Hacivat'ın özgün kimliğinin anlaşılması bağlamında bir altyapı sunulması hedeflenmiştir. Araştırmanın üçüncü bölümde ise karagözün kimliklendirilmesi bölümünde onu şekillendiren dinamiklerin aydınlatılması ve kitle iletişim ile manipülasyon yetkinliğinin incelenmesine yer verilmiştir. Dördüncü bölüm ise sonuç bölümüdür.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni literatüre girmiş dünyadaki tüm gölge oyunlarını kapsar, araştırma 17. ve 19yy. Karagöz ve Hacivat örnekleri ile sınırlıdır.

Bu araştırma özellikle Karagöz ve Hacivat'ın etkin olduğu 17. ve 19yy.lar arasında var olan Karagöz metinleri ve görselleri ile sınırlıdır. Karagöz ve Hacivat'ın kitle iletişim ve manipülasyon gücünün bu yüzyıllar aralığında üretilen ve bugüne taşınmış metin ve görsellerin ekseninde analiz edilmesi planlanmıştır.

2.LİTARATÜRDE YER ALAN GÖLGE OYUNLARI

İnsanlık tarihi boyunca sanat ve tasarım bağlamında formun ve anlamın inşasında ışık ve gölge temel öge olarak değerlendirilmiştir.

Gölge dilimizdeki karşılığı ile saydam olmayan bir cisim tarafından ışığın engellenmesiyle ışıklı yerde oluşan karanlık, güneş ışınlarından korunacak yer, ne olduğu anlaşılmayan karaltı, siluet, resimde bir şekli cisimlendirmek için onun ışık almaması gereken yerlerine vurulan az çok koyu renk, röfle gibi anlamlara da gelmektedir. Psikolojide ise Carl Gustave Jung tarafından ortaya atılan gölge kavramı; kişinin karanlıkta kalmış yanını, bilinçdışını temsil etmektedir. Gölge tüm bu kelime anlamlarının yanı sıra farklı topluluklarda başka anlamlarda da kullanılmıştır. Birçok anlatıda ölüm ve ruh gölge ile bağdaştırılmış, hatta ölümlerin “gölgeler diyarına” gittiği söylenmiştir (Dede, 2022: 1).

Küresel yayılıma ve tarihsel derinliğe sahip gölge oyunun kökenine ilişkin çeşitli teoriler ortaya atılmıştır.

Gölge oyununun kaynağına dair ortaya koyulan yaklaşımlarda metaforik bir referans olarak sunulan Platon'un mağara alegorisinin önemli bir temel teşkil ettiği söylenebilir (Dinç, 2022: 3). “Platon'un mağara meselinde mahkûmların seyrettikleri eserlerin gölgeleri hakkında pek çok tartışma yapılmışsa da bu gölge oyununun benzetildiği sanat formu hakkında çok az şey söylenmiştir” (Göçer, 1999: 122). Gölge oyununun kaynağına referans olarak sunulan bu alegoride mahkûmlar mağara duvarına yansıyan

gölge ve sesler ile etkileşime geçerek bunları idea dünyalarında gerçek olarak tanımlarlar. Tarihsel süreç içerisinde sistemleşerek dramatik bir boyut kazanan gölge tiyatrosu da ışığın yardımı ile hayal perdesinde var edilen silüetlerin ürünüdür.

Tiyatronun başlangıcı kadar eski olduğu yönündeki yaygın görüş gölge oyununun da doğuşunda ritüel törenlerin etkili olduğunu ifade etmektedir. “Ölümden gelen ve güzel bir figür haline getirilen deriler ile kazanılan izleyici üzerindeki gerçeklik algısı; manevî vizyonlarla ilişkili ölüm ve yeniden yapılandırma sürecini yansıtıyor” (Dinç, 2022: 3). Anavatani bilinmemekle birlikte evrensel ölçekte varoluşu göz önüne alındığında gölge oyununun insanlığın ortak ihtiyaçlarını karşılayan fonksiyonel bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

Gölge oyunun ilk örneklerini iki bin dört yüz yıl öncesine tarihleyen görüşler olmakla birlikte (Sevin, 1968: 8) belgeler değerlendirildiğinde ancak M.Ö. 1.bin yıla dair bilgilere rastlandığı ileri sürülmüştür (Yücel, Çetin, & Yakıcı, 1999: 33). Tarihi bağlamında ortaya çıkan teorilere anavatani ile ilgili tartışmalar eşlik etmiştir. Gölge oyununun gerek tarihsel gerek coğrafi kökeni konusunda ortak bir uzlaşma görülmemektedir. Araştırmacılar yaygın olarak gölge oyununun kaynağı olarak Hindistan, Çin ya da Endonezya’yı coğrafi köken olasılıkları sıralamasına almışlardır. “Gölge oyununun Asya kıtasından çıktığı konusunda şüphe yoktur ancak, bu sanatın en çok ilgi gördüğü üç ülkeden, hangisinde daha önce görüldüğü konusunda kesin bir şey söylemek çok zordur” (Günana, 2016: 37). Ana vatanı olarak Asya kıtası mercek altına alındığında bu coğrafyanın birçok bölgesinde gölge oyununun zengin örneklerine rastlanmaktadır. Endonezya, Çin, Tayland, Hindistan, Kamboçya, Tayvan, Japonya gibi Asya’nın güneyinden uzak doğu Asya’ya zengin bir dağılım göstermiştir (And , 1977: 131).

Gölge oyunu, Asya kıtasından yayılarak Avrupa, Ortadoğu, Afrika olmak üzere farklı coğrafya ve kültürlerin kendi dinamikleri ile etkileşime girerek alternatif oynatım üslupları geliştirmiştir. Müslüman coğrafyaların gölge oyunu ile tanışması Hindistan ve Java aracılığı ile olmuştur. Orta Doğu coğrafyasında zengin içeriği ve tanınırlığı ile Karagöz ise ayrıcalıklı bir konuma sahiptir (Tilakasiri, 2008:30).

2.1.Asya’da Gölge Oyunu

Asya’da gölge oyununun kökeni konusunda çeşitli teoriler olmakla birlikte Hint destanlarının konuları ile bölgesel etkisinin önemli olduğu söylenebilir. Hindistan’ın kıtasal ve bölgesel ticari ilişkilerdeki rolünün bu kültürel etkileşimde önemli bir dinamik sağladığı bilinmektedir. Ayrıca Hint krallıklarının güç kazanması ile Asya’da yönetimlerde söz sahibi olmuşlardır (Tilakasiri, 2008: 26). 6. Yüzyılda Hint kralları Java takımadalarını işgal etmeleri sürecinde gölge oyununu buraya taşımışlardır. Gölge oyununu Java’ya (bugünkü Endonezya) getiren kralların halefleri ise gerek deri gerekse ahşap kuklanın 12. Yüzyıla kadar gelişmesinde önemli rol üstlenmişlerdir (And,1977: 131). Güneydoğu Asya’da ticari ve politik alanda yaşanan sosyal dönüşümler sonucu ortaya çıkan göçler beraberinde dinsel ve edebiyat eksenli kültürel etkileşimlerin yaşanmasına neden olmuştur. Hint kültürünün köklü bir geçmişe sahip dinsel içerikli edebiyatı yerel kültürler ile uyum içinde sentezlenerek tam bir egemenlik oluşturmuştur. Hint kültürünün elde ettiği kültürel hegemonya beraberinde edebi ve dini kültürünün taşıyıcısı olan Mahabbarata ve Ramayana gibi Sanskrit destanlarının Asya topraklarında yayılmasını sağlamıştır. Mahabbarata ve Ramayana destanları Asya gölge tiyatrosunun konularının temelini oluşturur (Tilakasiri, 2008: 26). Asya’da gölge oyununun gelişimini Güney Asya, Güney Doğu Asya ve Uzak Doğu Asya olmak üzere üç bölgeye ayırmak mümkündür (And,1977: 131). Budizm inancının kültürel ve tarihsel olarak hakim olduğu bu coğrafyalarda Ramayana destanları ve uyarlamaları ilk gölge oyunu gelişimini etkilemiştir (Tilakasiri, 2008: 27).

Gölge oyununun Asya kıtasına Çin’den yayıldığı görüşünü savunan araştırmacılarda bulunmaktadır. Bu araştırmacılar gölge oyununun Çinli göçmenler 14. Yy.’da güney doğu Asya’ya tanıtılmış olduğunu savunmaktadırlar. Ortaya atılan bu düşüncelerin tarihsel kaynaklar göz önüne alındığında temeli olmadığı görülmektedir. 14.yy’dan önce Endonezya’da gölge oyunu olduğu ve Ramayana destanı ile benzerlikler gösterdiği bilinmektedir (Ersan, 2011: 10).

And’ın çalışmasına göre ise Hindistan’daki gölge oyunu üzerindeki kaynaklar çelişkilidir. “Çin gölge oyununun ise kesinlikle saptanabilen başlangıcının çok daha yakın tarihli olması bakımından, burada Güney Doğu Asya ve özellikle Cava’nın köken ülke olabileceği bir ölçüde ağırlık kazanmaktadır” (And,1977: 17).

Asya'da gölge oyunun oluşumundaki tarihsel rolünün ötesinde Hindistan gölge oyunu gelenekten beslendiği kadar güncel olandan da yararlanmıştır. Gelenek ve güncel ile inşa ettiği ifade ve teknik yöntemler ile Asya gölge tiyatrosunun gelişimde stratejik bir konuma sahip olmuştur (Ersan, 2011: 11).

Hindistan' da genel olarak üç tip kuklanın bulunduğu uzun zamandır bilinmektedir. Bunlar; 1) tahta, ipli kuklalar ya da marionetler, 2) deri, gölge tasvirleri ya da gölge kuklaları, 3) aşağıdan hareket ettirilen sopalı kuklalar. Dördüncü bir çeşit olan el ya da eldiven kuklasının da var olduğu bilinmektedir ama günümüzde gezici gruplar ve kırsal bölgelerdeki dilenciler dışında pek kimse tarafından kullanılmamaktadır (Tilakasiri, 2008: 38).

Andhra Pradesh'e göre gölge oyunu Hindistan'ın en köklü sanatlarından biridir. Hint kültüründe deri işletmeciliğinin tarihsel derinliği ve derinin kullanım alanlarındaki çeşitliliği bu görüşünü destekleyen kanıtlardan biri olarak sunmaktadır. Hindistan'da deri kağıt yerine kullanıldığı gibi çalgıların üretiminde de yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Derinin Hindistan'da kullanım alanları maddesel olmanın yanın da manevi diğer bir ifade ile inanç dünyasının da önemli bir malzemesidir. Tanrı Şivanın kaplan derisi giydiğine inanan Hint ezoterik dünyasında derinin önemli bir yeri vardır (And,1977: 131).

Günümüze değin Hindistan'da gölge oyununun varlığını sürdürmesinde Maharasthralı aileler önemli rol üstlenmişlerdir. Çeşitli bölgelerde ve dillere sahip bu ailelerin geleneği devam ettirmelerindeki ortak yardımcıları Mahabharata ve Ramayana destanlarıdır. Hindistan'ın kültürel çeşitliliğinin oyunun tekniği konusunda bölgesel teknikler yarattığı görülmektedir (Ersan, 2011. 13).

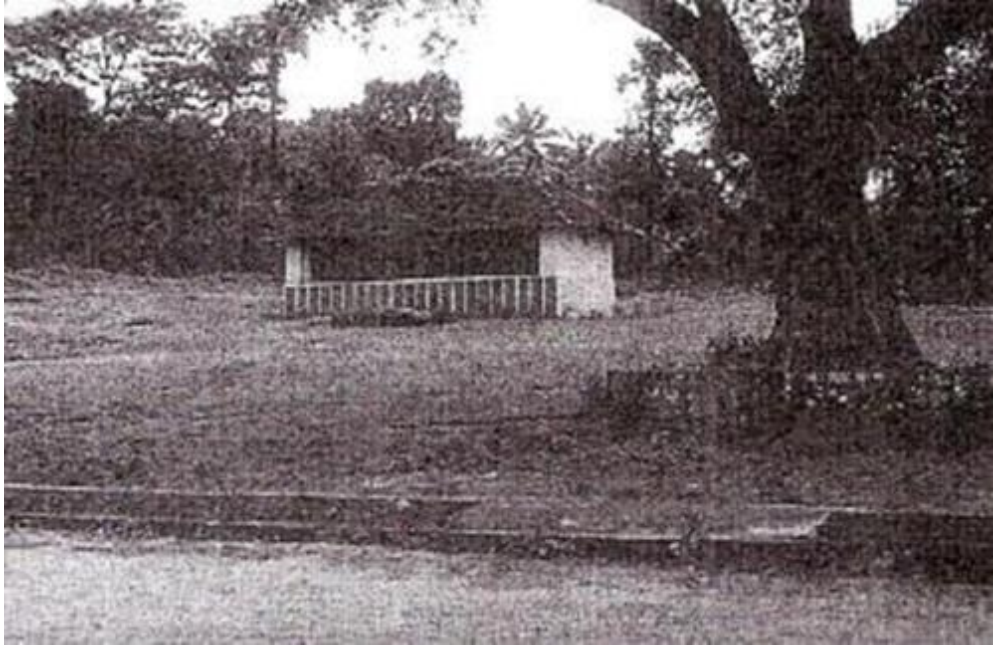
Geleneksel kukla tiyatrosu, birkaç yüz, hatta birkaç bin yıl içinde aile veya akraba içinde bir nesilden diğerine aktarılan bu tür anlatılarla karakterize edilir. Her nesil daha sonra kendine ait bir şey ekler ve onu daha da damıtarak, rafine ederek ve değişen izleyicilere ve müşterilere uyarlayarak aktarır. Hindistan'daki geleneksel kukla tek tip değildir. Hindistan'ın farklı yerlerinde eldiven, çubuk, ip ve gölge kuklalarını içeren 18 canlı formu (kayıtlara geçmiştir) vardır. Bunların yanı sıra, kuşak kuklacıları olmayan ve eski ve yeni tekniklerin bir karışımıyla çalışan birkaç yeni kuklacı grubu var. Bir şekilde tartışmalı bir şekilde "modern" kuklacılar olarak adlandırılıyorlar. Kukla formlarının durumu Hindistan'da bölgeden bölgeye büyük farklılıklar gösteriyor (URL1).

Ravana Chava Orissa bölgesinin güneyinde ve kuzeyinde oyunlar farklılıklar göstermektedir. Malzeme seçiminden tekniğine ortaya çıkan bu çeşitlilik içinde kuzeyde daha yaygın olarak keçi derisi kullanılmakta ve oyunda dekora yer

verilmektedir. Güneyde ise tasvirlerin boyutları daha büyüktür ve dekora oyunda yer verilmemektedir. Gölge oyunu bu bölgede yıl boyu oynatılmakta ve gösteriler haftalar boyu süren bir gösteriye dönüşmektedir (And,1977: 134).



Resim 2.1. Ravana-Ravana Chhaya Orissa **Resim 2.2.** Rama-Ravana Chhaya Orissa Hindista'nın Kerala bölgesinde oynanan Thol Pavai Kuthu oyunu ismini Thol deri, Kuthu gösteri ve Pavai kukla kelimelerinin birleşiminden almaktadır. Tanrıça Bhagavati'ye adanan Pavai kuthu oyunu tapınak tiyatrosu olarak kullanılan Koothumadam'larda oynanmaktadır (Ersan, 2011: 16).



Resim 2.3. Koothumadam tapınak tiyatrosu



Resim 2.4. Sita-Thol Pavai Koothu-Kerala **Resim 2.5.** Rama-Thol Pavai Koothu-Kerala



Resim 2.6. Thol Pavai Koothu gösterisi-Kerala (Ersan, 2011: 16)

Güney Hindistan'ın Karnataka yöresinde keçi derisini malzeme olarak kullanılmakta ve figürler bir metre boyunu geçmemektedir. Oyunlar için ritüelistik tören niteliği taşımakta ve tanılar Krishna, Rama, Ganapati'ye adanmaktadır (Ersan, 2011: 20).



Resim 2.7. Sita ve Lakshmana-Tolu Bommalatta-Andra Pradesh **Resim 2.8.** Ganesha-Togalu Gombeatta c) Tolu bommalatta figürleri Andra Pradesh (Ersan, 2011:22-23)

Tollu Bommalu ya da tholu bommalatta Hindistan'ın en tanınan gölge oyunudur. Hindistan'ın Andhra Pradesh yöresinin farklı yerlerinde yaygın bir şekilde

oynatılmaktadır. Tollu (oyuncak bebek) ve bommalu (oyun) kelimelerinden türetilmiştir. Anlatılara göre tarihsel kökleri M.Ö. 200'e kadar uzanmaktadır (Ersan, 2011: 24).



Resim 2.9. Hanumana-Tholu Bommalatta Andhra Pradesh



Resim 2.10. Ravana-Tholu Bommalatta Andhra Pradesh

Özetle farklı biçim ve teknik özelliklere sahip bu kuklaların bazıları saydam bazıları ise opak yapıdadır. Çeşitli büyüklüklere sahip bu kuklaların siyah-beyaz ya da renklendirilmiş iki boyutlu figürlerdir. İnsan oranları gözetilerek stilize edilmiş figürlerdir. Tasvirler tanrılar ya da ruhani varlıklar olmak üzere mistik bir dünyanın temsilcileridir (Ersan, 2011: 27). Güney doğu Asya'da figürle arasında komik ve müstehcen figürlere de yer verildiği bilinmektedir. Müstehcen nitelikleri ile haklın yoğun ilgisini çeken bu figürler yönetim tarafından yasaklanmıştır. Bunlar obur ve keçi sakallı Kilikayata ile karısı Bangaraka'dır (And,1977:140-141). Kukla oynatıcısı kömür ile deriye figürün taslağını çizerek başlamaktadır. Geyik derisinin maliyeti, koyun derisinin lekeli ve ince oluşundan dolayı genellikle keçi derisi tercih edilmektedir. Delme işlemine geçilmesiyle kuklacı bir delgeç işlemi ile delikleri açar ancak bu tasvirin deliklerin eşit olmaması ve bir yüzeyinde pürüzlerin oluşmasına sebep olmaktadır. Tasvirçilerin kendi ürettikleri boyalar yardımıyla opak figürlerin siyah olarak figürün iki yüzeyi boyanmakta, transaparan figürlerde ise saydamlaştırılmış derinin bir yüzeyi ışığı geçirecek şekilde renklendirilmektedir (And, 1977. 145-146).

Küresel ölçekte gerek tarihsel gerekse donanımı ile zengin bir birikime sahip gölge oyunlarının içinde Çin gölge oyunu da listenin başında kabul görmektedir. Geleneksel tiyatromuz Karagöz ile benzerlikler taşıyan Çin gölge oyunu diğer gölge oyunları gibi kendini içinde var olduğu sosyal ve kültürel iklimin kimliğini yansıtır. Çin gölge oyunu Tsua İa, Phe Ang, Amoy, la hi gibi farklı isimlerle bilinir. Toplum içinde en çok Jingxi yani müzikli oyun ismi kullanılmaktadır (And,1977: 147).

Çin halkında yaygın kabul gören bir söylentiye göre gölge oyununun bu toplumdaki tarihsel başlangıcı Han İmparatoru Wu-ti dönemine kadar gitmektedir. Han İmparatoru Wu-ti karısını kaybettikten sonra onun özleminden dolayı eşinin silüetinin perdede yaşatılmasını istemiştir. Çoğu gölge oyununda görülen metafizik bir boyut yaşayanlar ile ölümler arasındaki iki dünya arasında iletişim kurma eğilimi Çin gölge oyununda görülmektedir. Ancak Song hanedanlığı zamanında olduğu gibi dünyevi olayları işleyen gösterilere de rastlanmaktadır (Ersan, 2011: 30-31). Çinin kuzeyinde Chung Sech isimli bir kuklacı bu gösteriyi halkının eğitimi için geliştirmiştir. Çin gölge oyununun gelişiminde ve çinde önemli bir konuma yükselmesinde Manchu dönemi önemli bir yere sahiptir (And,1977: 151).

20.yy'da Çin'de yaşanan Kültürel Devrimi sonrasında gölge oyunu mevcut ideoloji tarafından kitle iletişim aracı yetkinliği ekseninde politik propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Hakim politik sistemin taraftarı olmayan tüm gösteriler deşifre edilerek yasaklanmış aynı zamanda gölge oyunu dinsel kimliğini yitirmiştir (Chen, 2007: 93-103).

Teknik açıdan perde ve sahnenin ebatları gereksinimlere göre belirlenmiştir. Genellikle koyu mavi ya da kırmızı renk olan, 80 cm yüksekliğinde bir sekidir. Seki genellikle pamuktan üretilen kıvrımlı veya düz olabilen perdenin etrafını kaplayan bir perdedir. Kırmızı rengin ise sıklıkla kullanılmasının temel nedeni mutluluğun temsil etmesindendir. Kurulanın perdenin malzeme seçiminde figürlerin malzemesi önemlidir. Kağıt figürlerin yer aldığı gösterilerde naylon, deriden yapılmış figürlerde ise ipek tercih edilir. Tasvir yapımında ise deri asal malzeme olarak kullanılmakta daha saydam ve boya canlılığının güçlü olmasından dolayı da eşek derisi sık tercih edilmektedir. Ancak eşek derisinin yanı sıra koyun ya da inek derisi de tasvir yapımında değerlendirilmektedir (And,1977: 164). Tasvirler biri bedeni kontrol etmeye yardımcı olan diğer ikisi ise ellerin hareketini sağlayan üç çubuk yardımı ile

oynatılır. Figürlerin yapımında farklı ebatlarda çok keskin beş çeşit oyma bıçağı kullanılır. Boyamada ise boyanın daha iyi işlemesi için beyaz şarapla karıştırılan bitkisel ya da kimyasal pigmentlerden yararlanılır (Chen, 2007: 45).



Resim 2.11. Sichuan kuklaları **Resim 2.12.** Bahçe sahnesi-19. yüzyıl

Tasvirlerin ebatları ve kalınlıkları gösterinin yapıldığı bölgeye göre değişkenlik göstermektedir. Kırsal bölgede daha kalın, saray da ise in işçilikli tasvirler kullanılmıştır. Toplulukta başları değiştirilebilen sabit yüz kadar gövde bulunmaktadır (Ersan, 2011: 36).



Resim 2.13. Kadın başları (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)



Resim 2.14. Çeşitli erkek başları (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)



Resim 2.15. Nadir bulunan Henan tasvirleri (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)

Çin gölge kuklacıları tasvirleri seslendirdikleri gibi müzik aleti de kullanmaktadırlar. Tek bir tasvirin oynatılmasında birden falya kuklacı görev alabilir. Usta çıkar ilişkisine dayanan bir yetişme tarzına sahiptir kuklacı (And, 1977: 166-167). Çin’de kadın kuklacılara da rastlanmaktadır (Chen, 2007: 121).

Asya’da görülen gölge oyunlarının ağırlıklı olarak eğlence amaçlı olmasının yanında Endonezya’da görülen örneğinde toplumsal ve dinsel misyonunu koruduğu bilinmektedir. Endonezya’da gölge tiyatrosuna verilen isim gölge tasviri anlamına gelen Wayang’tır (Tilakasiri, 2008: 81).

Wayang java gölge oyununun genel ismi olmakla birlikte kapsamı altında altı çeşit alt tür bulunmaktadır (And,1977: 180).

1- Wayang(kulit) purwa, en popüler kukla türüdür. İyi işlenmiş sığır derisinden yapılır. (Deriden yapıldığı için wayang kulit diye de adlandırılır.) Bunlar çok güzel parlak renklere boyanırlar. İki boyutlu tasvirler, kesildikten sonra dikkatli bir biçimde özel ustaların çok eski geleneklerine göre keskiyle delinerek geleneksel kalıplarla süslenmişlerdir. Dışarı çıkık omuzları, uzun kolları ve profilden görülen kafalarıyla, iki boyutlu tasvirler perdede çok etkileyici ve neredeyse canlı gibi görünen oldukça stilize figürlerdir. Bu tür gölgelerin hareket kompozisyonu ülkenin antik şarkılarını hayata geçirir. Bu hem tarihi hem de edebi olarak en etkileyici türdür çünkü repertuar iki Hint destanı, Ramayana ve Mahabharata’dan alınan hikayelere ve temalara dayanır. 2- Wayang gedog deri tasvirin başka bir türüdür ama öykü repertuarı Java’nın daha geç tarihindeki, doğu Java krallıkları Djenggala, Kediri, Singasari, Ngurawan’da İ.S. 1042-1292 döneminde meydana gelen olaylardan alınmıştır. Bunlar hep kaçan prensesleri ve onları arayan kocalarını anlatır. Bazen 'klana' (seyyah)lardan alınır. Hikayeler ünlü asilzade Pandji’nin anlatılarını içerir. (bu yüzden Pandji dönemi diye

adlandırılır) Ama bu gösteri türüne artık sıkça rastlanılamamaktadır. 3- Wayang kurtjil ya da wayang klitik, deriden kolları olan iki boyutlu ve boyalı tahta kuklalar kullanır. Hikayeler İ.S. 1293-1478 dönemindeki Madjapahit (Wilvatikta) saltanatının tarihiyle yakından ilişkili olan Raden Damara Wulan'ın maceralarını dramatize eder. Bu wayang türü de artık kullanılmamaktadır. Yukarıdakiler iki boyutlu gölge tasvirinin temel biçimleridir. 4- Wayang golek, wayang purwa kadar popüler değildir ama biçim ve görüntü olarak oldukça sanatsaldır. Endonezya'da bulunan tek üç boyutlu tahta kukla biçimidir ve pek çok açıdan wayang purwa'dan etkilendiği açıktır. Java'nın batı bölgelerinde yapılır ve özellikle Java'ya İslamiyet'in girişiyle bağlantılıdır. Bu' yüzden repertuar, İslam inancının yayılması için zemin hazırlayan Prens Menak'ın seferleriyle ilgilidir. 5- Wayang beber, sahnelerin kumaş parçalarına ya da kâğıda çizilip hikaye anlatılırken iki çubuğa sarılı olarak gösterildiği çok eski- hatta belki de en eski- wayang biçimidir. Kullanılan temalar wayang gedog'unkilerden alınmıştır. Japon makemonon'una benzeyen bu wayang türü de artık neredeyse yok olmak üzeredir. Bu tür taslak boyamaya benzer bir şey eski Hintliler tarafından yamapata olarak biliniyordu (Tilakasiri, 2008: 82).

Asya'da buluna M.S. 840 ile 907 aralığına tekabül eden bakır bir yazıt sayesinde gölge tiyatrosunun o döneme kadar dayandığı öğrenilmiştir. Gölge tiyatrosunun o dönemlerde bir saray eğlencesi olduğu anlaşılmaktadır. Asya gölge tiyatrosu üzerinde etkili olan Hint destanlarının en yoğun etkileşime geçtiği Endonezya gölge oyununda bu etki daha çok oyunun figürlerinin karakterize edilmesinde görülmektedir (Ersan, 2011: 47-48).

Wayang'ı teknik bağlamda değerlendirmek gerekirse figürlerin gelişimini 13. ve 17. yüzyıllar arası yaşadığı ancak ebat, form vb. özelliklerinin 19. Yüzyılda kesinleştiği görülmektedir (And,1977: 180).

Endonezya gölge oyununun en özgün yanlarından bir tanesi Gamelan adı verilen ve çekiç anlamına gelen bir orkestra yardımı ile müziği oluşturmasıdır. Javalıların danslarında yer alan ritimleri perküsyon ağırlıklı bu orkestra ile gerçekleştirmektedirler. Gamelan gösterilerde yüz elli tane ezgi dile getirir (Ersan, 2011: 49).



Resim 2.16. Gamelan orkestrası **Resim 2.17.** Gamelan enstrumanları

Tasvir yapımında geleneksel disiplinle çalışan birden çok kukla ustası olabilmektedir. Ustalar tasvir üretiminde iş bölümü halinde çalışmaktadır; bir sanatçı deriyi işlerken diğeri formu oluşturmakta sonraki aşamada ise figür boya işlemine tabi tutulmaktadır en sonuncu ise çubukları takmaktadır. Tasvirliin eklem yerleri kemik veya bitki lifi ile birleştirilmektedir (VELDHUISEN-DJAJASOEBRATA, 1999: 34).

Figürlerin karakterize edilmesinde ebat ve özellikle baş ve mimiklerin etkisi önemlidir. Tasvirlerim izleyiciye yansıttıkları duygu durumlarını tesisi ise renkler aracılığı ile sağlanır. Giyim tarzı da figürüm sembolize ettiği duygu ve karakterin seyirciye iletilmesinde önemli bir aştır (Ersan, 2011: 53-55).

Lijepan-küçük, incelmış, alçak gönüllü davranan kontrollü bir karakterdir(Judistira, Ardjura, Irawan, Sumbadra, Surtikanti) Lanjapan-küçük, incelmış, ancak etkin ve saldırgan bir karakterdir(Karna, Srikandi, Kresna) Kedelen-ağırbaşlı, orta boyutlu şiddetli öfkesi ve aceleci bir karakterdir(Baladewa, Salja, Setyaki) Gagah-büyük, doğrudan tavrırlı erkeksi bir karakterdir(Bima, Durjudana, Baju, Gatutkatja) Gusen-orta ya da büyük, dış etleri gözüken, kaba tavrırlı ve şiddet gösteren bir karakterdir(Dursasana, Kartamarma, Tjakil) Raseksa- kaba görünüşlü, düşüncesiz davranan, insan olmayan bir devdir, tavrırları son derece kaba bir karakterdir.(Barandjana, Terong, Pragalba) (Ersan, 2011: 55)



Resim 2.18. Ardjuna

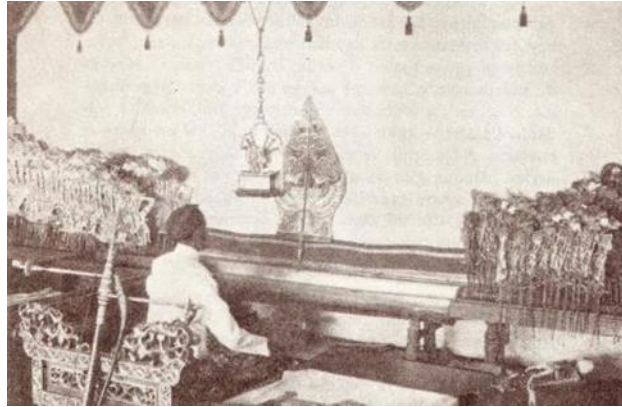


Resim 2.19. Salja



Resim 2.20. Semar-Altın Görünüm(wanda) **Resim 2.21.** Semar-Siyah görünüm(wanda)

Endonezya gölge tiyatrosunda perde sahne ortasında bulunmakta, perdenin iki tarafına oturan seyircilerden erkekler kuklaların kendilerini, kadınlar ise sadece tasvirlerin siluetlerin gölgelerini izlemektedirler (Tilakasiri, 2008: 85-87). Oyunun oynatıcısı Dalang gösteriye çıkan bütün karakterlerin her biri ayırt edici bir ses tonu geliştirmiş karaktere özel kalıp oluşturmuştur (Ersan, 2011: 58).



Resim 2.22. a) Wayang Perdesi (Metin And Arşivi)

Gölge oyununun Asya kıtasında görülen örnekleri içinde gerek tarihsel gerek teknik ve anlatı olarak Hindistan, Çin ve Endonezya bölgeyi ve dünya gölge tiyatrosunun şekillenmesinde etkin rol oynamış güçlü temsilcilerdir. Ancak Asya kıtasında gölge tiyatrosunun var olduğu diğer coğrafyalara da kısaca değinmek gerekmektedir.

Tayvan gölge oyunu bu coğrafyada Çin gölge oyunundan etkilenmiş olduğu ve benzerlikler taşıdığı söylenebilir (Ersan, 2011: 61).

“Piet Van der Loon’un 1979 tarihli araştırmasında Chang’in 1982 yılına ait araştırmasında belirttikleri gibi Tayvan gölge tiyatrosu, bu nesli tükenmiş gösteri sanatının başladığı Çin’de Fujian’daki Zhanhzhou ya da Guangdong’dan kaynak almıştır Tayvan oyunları, sivil ve askeri olanlarla konularını destanlardan alanların yanında, yine Çin geleneklerine de benzeyen konulara sahiptir” (Chen, 2007: 232).

Tayvan’da gölge tiyatrosu daha yaygın kırsal ve küçük ölçekte olan kasabaların eğlencesidir. Köylerde ve kasabalarda oynan bu gösteride figürler iki veya üç kuklacının aynı tasviri hareket ettirmesi ile gerçekleşmekte ve bir saat sürmektedir. Tasvir yapımında genel olarak sığır derisi kullanılmakla birlikte büyük boy figürlerin kullanıldığı Luan Chou gölge tiyatrosunda oynatılan büyük boy tasvirlerin üretilmesinde eşek ya da koyun derisi tercih edilmektedir. Profil açıdan yapılan tasvirlerin uzunluğu 30 cm’dir (Ersan, 2011: 61-63). Tayvan gölge oyununda taşınabilir bir perde olmakla birlikte ebatları nedeniyle oyuncunun sırtında ya da bir araba ile taşınabilmektedir. Ebatları 2,8 metreye 2 metre olan perde genel olarak bir tapınağın önüne kurulmaktadır (And,1977: 176-177). Tayvan gölge oyununda işlevi genel olarak diğer örneklerde olduğu eğlence, dinsel etki ve toplumsal eğitimidir (Chen, 2007: 16).



Resim 2.23. Tung Hua Topluluğu Tasvirleri (Metin And ArGivi) **Resim 2.24.** Sihirli kadın savaşçı 1940’lara ait Zhang Decheng tasviri (Taiwan Kukla Müzesi)



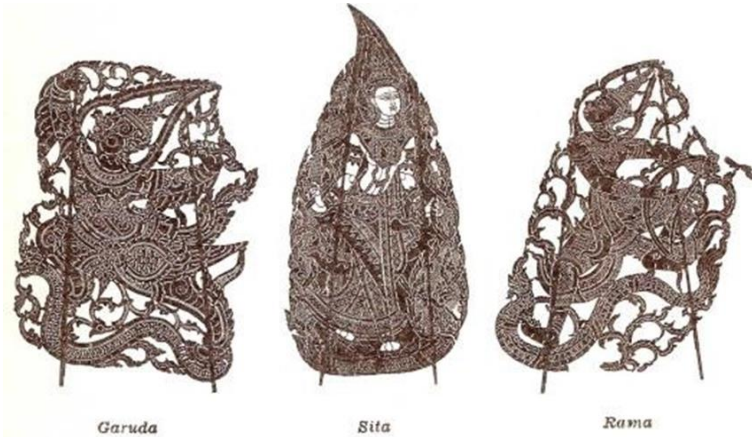
Taylan’da Nang Yai ve Nang Talung olarak isimlendirilen iki adet gölge oyunu vardır. Deri anlamına gelen Nang sözcüğünden türetilen bu ön isim aslında tasvirlerin deriden yapılmasından dolayı zamanla oyuna ismi vermiştir (Brandon, Guritno, & Long, 1993: 243). Nang Yai ve Nang Talung’un konuları Hint destanlarından daha çok Çin ve Endonezya gölge metinleri ile etkileşim kurmuştur (Tilakasiri, 2008: 68). Gölge

oyununda büyük ebatlarda tasvir kullanan iki örnekten biridir Tayland gölge kuklası. Diğer ülke Kamboçya'nın Nang Sbek tiyatrosudur. Büyük boyutta tasvir anlamına gelen Nang Yai oyunun bu özelliğinin kökeninde saray ve dinsel törenlerle olan ilişkisi bulunmaktadır. Tayvan gölge oyununun kaynağına dair yapılan tartışmalar sonucu Nang yai oyunlarının Java ve Malaya yoluyla Hindistan merkezli olduğu yönünde kabul görmüştür (And,1977: 197).

Nang Yai oyun yeri olarak dini ibadet mekanlarını seçmiştir. Oyunun akış kurgusu bir ritüel ile başlar ara geçişi maymun savaşıyla girişile sürdür bu epizoddan sonra asıl öykü başlar. Günümüzde ise sadece perdede Rama öykülerine yer verilmektedir (Brandon, Guritno, & Long, 1993: 243).

Nang Yai tasvirlerinin altı türü vardır: (1) Nang Faw (ya da Nang Wai) - Bir metre boyunda olan bu tasvir yüzü üç çeyrek öne dönük ve tapınma duruşunda elleri öne kenetlenmiş ya da bir silah tutan tek kişilidir; (2) Nang Kanekjarn (ya da Nang Daern) - Bir buçuk metre boyunda, yüzü üç çeyrek öne dönük, yürür durumda tek kişili tasvir; (3) Nang Nga - Bir buçuk metre boyunda, yüzü üç çeyrek öne dönük, uçar durumda tek kişili tasvir; (4) Nan M1lang - İki metre boyunda, bir saray dekoru önünde bir ve daha çok kişili tasvir. Bunun alt türleri vardır: Nang Plubpla'da geride Rama'nın köşkü bulunur, Nang Prasart Paad, konuşan kişileri gösterir, Nang Prasart LamJda sevişme sahnesi vardır; (5) Nang Jub - İki ya da daha çok kişi savaşını ya da birbirlerini yakalamaya çalışmalarını gösterir; söz gelimi Hanuman, Maiyarab ile savaşırken, ya da Beyaz Maymun, siyah Maymunu tutarken gösteren tasvirler gibi; (6) Nang Bed-ta-led (çeşitli - Önceki beşin dışında kalan, kaçmalar, izlemeler gibi çeşitli sahneleri ve eylemleri gösteren tasvirlerdir) (And, 1977: 200).

Küresel ölçekte görülen gölge oyunları içinde Tayvan gölge oyununda büyük boyuttaki tasvirler dansçıların ellerinde müzik ve anlatı eşliğinde sunulur. Tasvirlerin dansçılar ve dramatik dil ile sunumu Nang Yai oyununun etkisini arttırmaktadır (And,1977: 202).

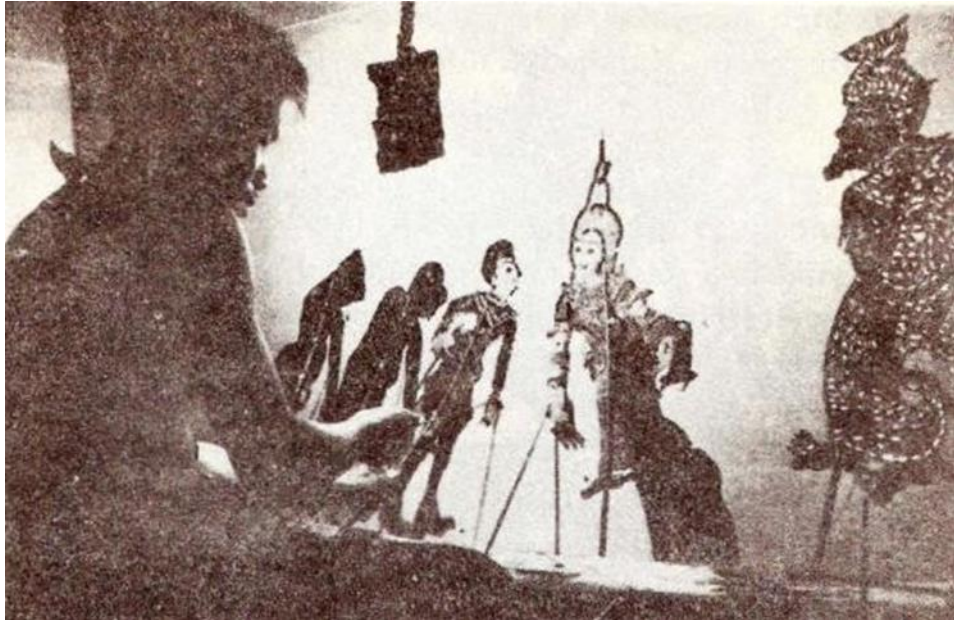


Resim 2.25. Nang Yai Tasvirleri



Resim 2.26. Ravana'nın kardeşi Kumphakan (Metin And Arşivi)

Nang Talung Taylan'da görülen ikinci gölge oyunu türüdür. Oyunlarının içeriğinde seçtiği Ramakienda görülen iyilik ve kötülük temalarıdır. Oyunun kökeni ile ilgili net bir bilgi bulmamaktadır. Genel olarak kırsal bölgelerde oynanan oyun eskisine oranla etkisini ve yaygınlığını yitirmiştir (And,1977: 203-204). Bu oyun türünde kuklacı küçük boyut ki tasvirler ve beş kişilik bir orkestra ile gösterisini gerçekleştir (Brandon, Guritno, & Long, 1993: 244).



Resim 2.27. Perde gerisinden Nang Talung gösterisi-Kamboçya (Metin And Arşivi)

Nang talung'un temel amacı diğer muadilleri gibi eğlendirmek, ritüel gerçekleştirmek ve tanrılara şükran sunmaktır. Oyunlar tapınak alanlarında oynandığı gibi sponsorlar eşliğinde düğün ya da cenaze törenlerinde de görülmektedir (Ersan, 2011:75).

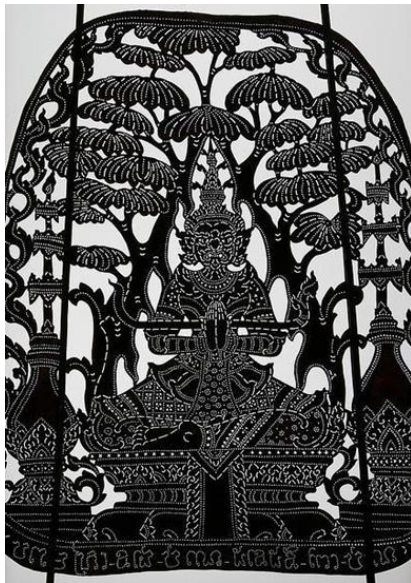
Tayland'da olduğu gibi Nang Sbek Thom ve Nang Sbek Touch olmak üzere Kamboçya'da da iki tür gölge kuklası bulunmaktadır (Tilakasiri, 2008: 75). Tayland'da olduğu gibi Khmer Nang Sbek Thom ve Nang Sbek Touch oyunlarında Endonezya ve Malezya gölge oyunlarından etkilenmişlerdir. Kamboçya gölge oyununda tek figürlü tasvirler yerine sahneyi betimleyen birden fazla karakter ve dekor oluşturuıcı parçalardan oluşan bir resmi andıran kompozisyon tasvirler görev yapar (Ersan, 2011: 77). Büyük boyuttaki bu tasvirlerin oyuncusu tarafından kaldırılarak hareket ettirilebilmesi için iki bambu sırıktan yararlanılır (And, 1977: 207). Tek bir bütün gibi hareket eden dansçı ve kukla önce perde arkasında daha sonra da seyircinin önüne çıkarak silüetini göstermektedir (Ersan, 2011: 78). Figürlerin oluşturduğu kompozisyonun seyirciye iletilebilmesi için kuklacı dans esnasında tasviri yukarıda tutmaktadır (And,1977: 208).



Resim 228. Sbek Thom Gösterisi



Resim 2.29. Deri parçaları-Sbek thom



Resim 2.30. Siam Reap'Den Bir Tasvir



Resim 2.31. Siam Reap'Den Bir Tasvir

2.2. Avrupa’da Gölge Oyunu

Avrupa’da var olan gölge tiyatrosunun kökenine dair çeşitli teoriler olmakla birlikte asal bilgiler Çin kaynaklıdır. Avrupa kıtasında gölge oyunu denildiğinde İtalya’da Ombri Cinesi, İngiltere’de Chinese Shadows, Fransa’da Ombres Chinois isimleri ile karşılaşmaktayız. Bu isimler zihnimizde Avrupa’daki gölge oyununu genetik olarak uzak doğulu olarak kodlasa da kendine özgü dinamikleri ile Asya’daki örnekleriyle benzerlik göstermezler. Çin gölge kuklasının misyonerler aracılığı ile Avrupa’ya taşındığı 1767 yılında olmak üzere 18.yüzyılda Avrupa’da bilinir olduğu söylenmektedir. Du Halde isimli bir misyoner tarafından 1761 senesinde Fransa’ya götürülüp oynatıldığı buradan da Avrupa’ya yayıldığı savı önemli bir argüman olarak kullanılmaktadır. Bu teoriye göre önce Fransa daha sonra Almanya ve 1776 yılında da İngiltere’ye yayılmıştır. Gölge kuklasının bu süreçte Avrupa’daki avangart sanatın cazibesini baskıladığı iddia edilmektedir (Jessup, 2001: 197).

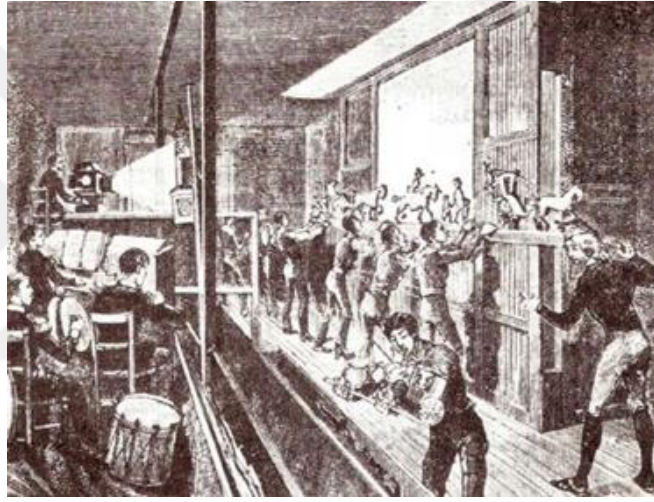
Asya ve Türk gölge oyunu figürlerinin saydamlaştırma teknikleri ile alternatif tasarım yöntemlerinin kullanıldığı dönemde Avrupa gölge tiyatrosunu temsil eden Fransa, Almanya ve İngiltere gölge oyunları opak ve siyah tasvirler kullanmışlardır. Avrupa’da ancak izdüşüm fenerinin 17. Yüzyılda bulunması sonrası alternatif çalışmalar yapılmıştır. İzdüşüm fenerinin bulunması ile 18. Yüzyılda diaların yansımaları ele edilebilmiştir gölge oyununda yeni gelişmeler kaydedilmiştir (And, 1977: 384).

Avrupa’da yaygınlığını 17. Yüzyıldan sonra kazanan gölge oyunu 19.yüzyıla geldiğinde artık toplumu oluşturan her birey ile temas kurabilmeye ve etkileşim alanını genişletmeye başlamıştır. Helojen lambanın gelişimi ile gölge perdesinin ve tasvirlerin görüntüsündeki netlik belirginleşmiş ve gerek perde gerek ise figür tasarımlarında yeni olanaklar ortaya çıkmıştır (Ersan, 2011: 355).

Berthold Laufer Oriental Theatricals keskin bir iddia ile ve tarih vererek gölge kuklasının Avrupa’ya Asya’dan serüvenini vurgulamıştır. Berthold Laufer’in iddialarını kesinleştirecek somut bir veri olmamakla birlikte gölge oyunun 1767 yılına kadar Fransa’ya ulaşmadığı bilinmektedir. Avrupa kökenli ve gölge oyununu Avrupa’da tanıtmış olan aynı zamanda gölge oyunu konusunda yazı yazan ilk Avrupalılardan misyoner Du Halde gölge kuklasının Avrupa’ya gelme tarihi olarak 1776 yılını bildirmektedir. Gölge oyununun Avrupa’ya getirilmesi yönündeki

tartışmaların merkezinde olan Du Halde'in bu oyunu bu kıtaya taşıdığına dair kesin kanıt bulunmamaktadır (Chen, 2007: 47).

Avrupa kıtasında gölge tiyatrosu olarak en güçlü örneklerin başında François Dominique Seraphin bulunmaktadır. Avrupa'da yaygın olan diğer bir uygulamada insan yansımalarından silüetler oluşturmaktır. Özellikle 18. Ve 19. Yüzyılda gerek kuklacılar gerekse seyirciler tarafından rağbet gören bir yöntem olarak bilinmektedir. Bu gösterilere ilgi gösterilmesi ile Fransa'da Jean Gaspar Lavater yaptığı bir makine ve ışık kaynağını kullanarak silüetler elde etmiştir. Küçük ölçekli gösteri grupları beyaz perde yerine tuval ya da kağıt kullanarak bu yansımaların oluşturduğu görsel şölene rağbet göstermişlerdir (And ,1977:385).

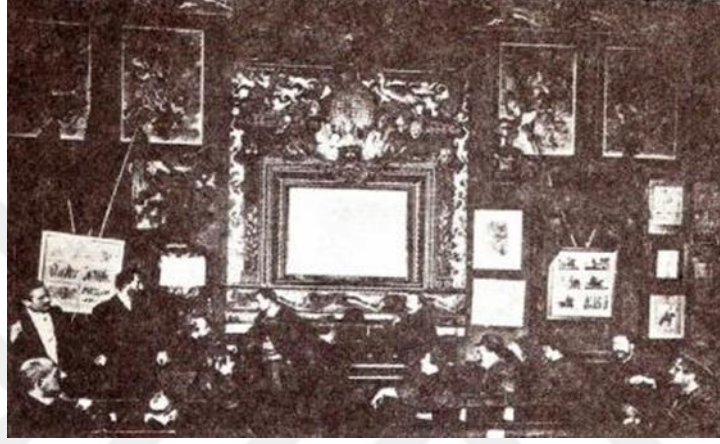


Resim 2.32. Caran D'Ache Gölge Tiyatrosunda Perde Arkası



Resim 2.33. 19. yüzyıl Fransa- Kırmızı Bağlı Kız seti (Lin Liu Hsin Kukla Müzesi)

19. yüzyılın sonuna gelindiğinde farklı alanlarda ve alanında yetki sanatçılar tarafından kurulan Cabaret du Chat Noir gölge tiyatrosu konusunda etkin bir konuma gelmiş ve başarılı çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Ersan, 2011: 120). 1889'da Adolphe Talasso ile Frederic Gariulo İstanbul'a gelerek Türkiye'deki tiyatro üzerine araştırmalarda bulunmuştur. Parislilere ilk defa geleneksel gölge oyunumuz Karagözü Le Chat Noir'da tanıtmışlardır (And,1977: 386).

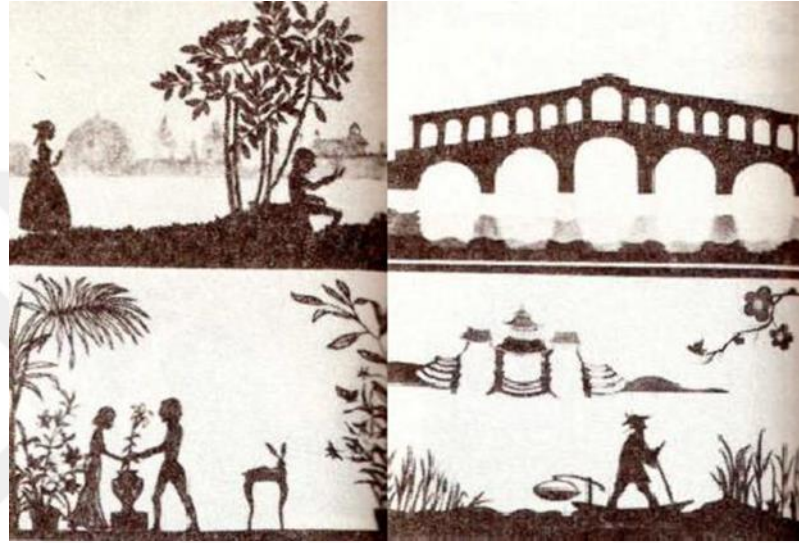


Resim 2.34. Le Chat Noir gölge perdesi

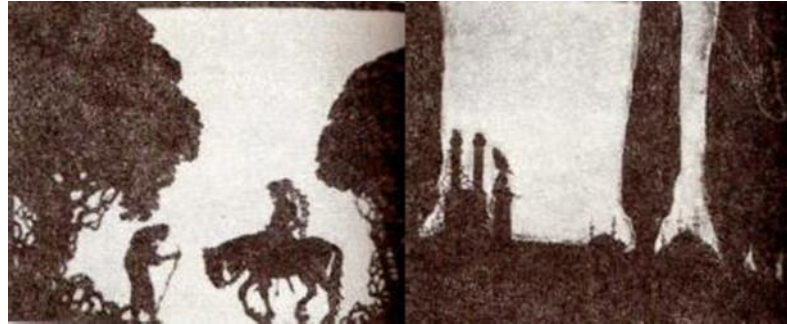


Resim 2.35. Ombres Chinois-Siyah kağıt ya da kartondan kesilen silüet-18. Yüzyıl Fransa'ya paralel bir yol izleyen Alman gölge oyunu da benzer göstermiştir. Almanya'da gölge oyununun ilk kaynaklara 17. Yüzyılda Danzig'te Frankfurt'ta rastlanır. Ferdinand Beck tiyatrodaki perde değişimlerinde gölge kuklası gösterimleri yapmıştır. Alman yazar Goethe'nin de bir gölge tiyatrosu kurduğu ve gösteriler yaptığı bilinmektedir (And,1977: 388). Goethe'nin doğum gününde Minerva'nın Doğumu ve Midas'ın Yargılanması adlı gölge oyunu çin gölgeleri olarak yansıtılmıştır (Ersan, 2011: 124).

Almanya’da 16. Ve 17. Yüzyıllara kadar giden kağıt sanatının yaygınlık kazanması bu sanatın gölge kuklasında da kullanımına yol açmıştır. 19. Yüzyılın başında Çin gölge tiyatrosunu izleyen Alman şair Justinus Kerner gölge oyununa yönelik oyunlar yazmıştır (Ersan, 2011: 125). 20. yüzyılın başında Le Chat Noir’e benzer seçkin sanatçıların kurduğu Schwabinger Schattenspiele gölge tiyatrosu yöneticisinin hayatını kaybetmesiyle son bulmuştur. Alman Hans Schiessman Caran d'Ache ile 1892 yılında Viyana’da gösteriler yapmıştır (Ersan, 2011: 125-126)



Resim 2.36. Alman Gölge oyunundan dört görünüm



Resim 2.37. Rolf von Hörschelmann’ın gölge oyunundan iki sahne-1907 (Metin And Arşivi)

Almanya’da sinema ve tiyatro alanında önemli isimlerden Lotte Reiniger sahip olduğu çizgi film, siluet kesmek ve gölge tiyatrosu alanlarını başarılı bir şekilde sentezleyerek başarılı gösteriler gerçekleştirmiştir (Reiniger, 1975).

Metin And 1967 yılında izlediği Reiniger’in gerçekleştirdiği bir gösteri sonrası gösterinin Karagöz ile benzerliğini vurgulamıştır. Reiniger ise Karagöz’den Dr. Georg Jacob aracılığı ile etkilendiğini ve öğrendiğini belirtmiştir (And,1977: 393).



Resim 2.38. Lotte Reiniger Toronto 1975 ve Sihirli Flüt'ü oynatırken



Resim 2.39. Reiniger'in silüetleri

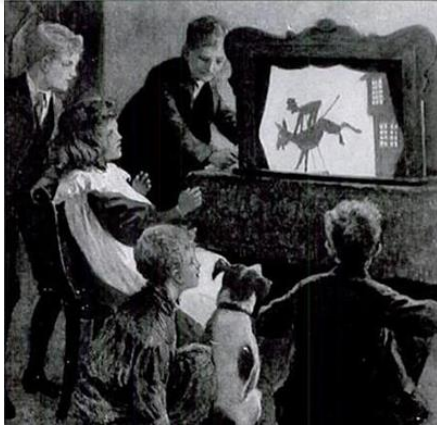


Resim 2.40. Pamina Sihirli Flüt

İngiltere gölge oyununun Avrupa'daki etkin temsilcilerinden biridir. Gölge kuklasının İngiltere'ye Ben Jonson döneminde geldiği kabul edilmektedir. The Tale of a Tub (1633) isimli gösterinin sonunda bir gölge tiyatrosu gerçekleşmiştir. 1778'de Philip Astley'in gösterilerine rastlanır. Tiyatro gösterinde perde aralarında gölge oyunu oynatmak yaygınlaşır İngiltere'de. Ombres Chinoises bir dönem sahip olduğu popülerliği 19. Yüzyılda kaybetmiştir. İngiltere'de görülen gölge oyunundaki tasvirler önceli Çin gölge oyunu tasvirleriyle benzerlik göstermemektedir. İngiliz gölge oyundaki tasvirlerin kurgulanış şekilleri karmaşık olmakla birlikte oynatım bağlantıları gizlenmiştir (Ewart, 1998: 21). Avrupa'da gölge kuklası çocukların bir oyuncacı olarak 20.yüzyıla kadar cazibesini sürdürür (Ersan, 2011: 133)



Resim 2.41. a) Duvardaki Tavşan-İngiltere Resim 2.42. 1881 Londra-İngiliz Gölge Baskısı (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)



Resim 2.43. 19. Yüzyıl Baskısı-Çocuklar Gölge Oyunu Oynatmakta Resim 2.44. Hollanda 1920'ler Gölge Oyunu Perde Arkası (Lin Liu-Hsin Kukla Müzesi)

Yunan gölge oyununun ise Türkiye'den Yunanistan'a taşındığı varsayılmaktadır. Karagiozis'in Türk gölge oyunu karagöz ile benzerlik gösterse dahi teknik yapısı ve evrimi içinde bulunduğu toplumun sosyal ve kültürel dinamikleri ile şekillenerek özgün bir form kazanmıştır (Dinç, 2022: 10).

Karagöz Hacivat gölge oyunu Yunan topraklarındaki ilk yıllarında bir Türk geleneği olarak kabul görmüştür. Yunan karakterlerin ise 19. yy. itibariyle oluşmaya başladığı görülmektedir Yunanistan topraklarına Türk kültüründen geçen gölge oyunu, 1821 isyanından önce Yunan halkı tarafından tanınmaktaydı. Bu sanattan etkilenen Yunan sanatçıları dönemin önemli bir olayı olan Yanyanlı Ali Paşa'nın ordusunun mağlup edilmesi üzerine bir gölge oyunu sergilemişlerdir. Bu gölge oyununda yer alan Yunan ordusu ve Türk ordusu tasvirleri incelemesinde gölge oyuncularının oyunu Yunan milliyetçiliğini vurgulayacak şekilde hazırlandığı görülmektedir (Dinç, 2022: 10).

Millî mücadele sonrası mübadele ile göç yaşayan Rumların Yunanistan’a taşınmaları sonrasında gölge oyunun konularında belirli dönüşümler yaşanmıştır. Dünya savaşı sürecinde gösterilerde Karagiozis bir direnişçi olarak tasvir edilirken Osmanlı imgesinin ise işgalci ya da Nazi olarak sembolize edilmiştir (And, 1977: 377). Ancak Türk gölge oyunu ile Yunan gölge oyunu teknik bağlamda benzerlik gösterir.



Resim 2.45. Yunanistan gölge kuklası figürleri (Metin And Arşivi)

2.3. Orta Doğu’da Gölge Oyunu

Gölge oyununun Orta Doğu’daki etkinliğini 16.yüzyıldan sonra oluşturduğu düşünülmektedir. Orta Doğu’da görülen gölge kuklasının dünyada var olan diğer örneklerle benzeş bir anlatı özelliğine sahip olduğu bilinmektedir. Orta Doğu gölge kuklasının anlatı yöntemi epik ve doğaçlama şeklidir. Moğol işgalleri sonrası gölge oyununun bu coğrafyaya yayıldığı tahmin edilmektedir (Dinç, 2022: 8).

Belgelerin incelenmesi sonucunda Mısırın geleneksel tiyatrosunun gölge oyunu olduğu günümüzde de hala popülerliğini koruduğu görülmüştür. Mısır gölge oyunu toplumsal zeminden beslenen 7.yüzyıllık bir geçmişe sahiptir. “Mısır’daki Orta çağ gölge oyununa ait en önemli kanıt ise Muhammed İbn Danyal’ın yazdığı üç gölge oyunu metnidir”. Georg Jacob tarafından keşfedilen ve incelenen metnin 1267 tarihine ait olduğu anlaşılmıştır (And,1977: 222).

Orta doğu gölge oyunu evlerde, sokaklarda, sarayda ve pazar yerlerinde oynatılmıştır. Tasvir oynatıcısının adı Osmanlı’dakine benzer şekilde hayalidir. 18. Yüzyıl sonrasında Türk gölge oyunun Mısır’a girmesiyle oldukça benzer bir dilde olan oyunlarda oynatıcı aynı zamanda hem diyalog hem de şarkıları seslendirmekte olup aynı zamanda da gölge oyunu kuklaları Türk tasvirlerine

benzemiştir. Diğer orta doğu ülkelerinde de tamamen Türk gölge oyununu izlerine rastlanmaktadır (Dinç, 2022: 9).

Orta doğu gölge oyununda Karagöz’dekine benzer tasvirler kullanmakla beraber bu tasvirlerin detaylarının daha yüzeysel olduğu görülmektedir (Dinç, 2022: 9).



Resim 2.46. Gemi-Mısır Memluk Tasviri

2.4.Karagöz ve Hacivat

Gölge oyunu ve Karagöz bağlamında özel bir sorunsala dönüşen köken sorunu bugün olduğu gibi geçmiş çalışmaların ve araştırmacıların da odaklandıkları başlıca problemlerden biri olmuştur. Baltacıoğlu, Türk Dili Dergisinde yayınlanan yazısında Karagöz ile ilgili köken sorunu başta olmak üzere; “Konunun ne denli ağır olduğunu biliyorum. Ama ağır olması cesaretimizi kırmamalıdır. İşe başlamak gerektir. Olumlu sonuçlar elde edemezsek bile yine de olumlu bir iş göreceğiz” demiştir (Baltacıoğlu, 1969: 621).

Bu probleme farklı zamanlarda farklı bakış açıları ile yaklaşan araştırmaların sonucu Karagöz’ün kökenlerine dair çeşitli öneriler geliştirmişlerdir.

Karagöz’ün kökenine dair ortaya konan ve en yaygın kabul gören teorileri Andreas Tietze derleyerek Türk gölge tiyatrosu kitabı aracılığıyla aktarmıştır;

1. Bursa’nın hâlâ başkent olduğu Osmanlının ilk dönemlerinde Türkler tarafından ilerlemiştir (yaygın efsane 17. yüzyıl gezgini Evliya Çelebi tarafından bildirilmektedir).
2. Richard Pischel’e göre Hindistan kökenlidir ve Yakındoğu’ya Çingeneler tarafından getirilmiştir.
3. Hermann Reich’e göre Türkler tarafından Bizanslılardan alınmıştır ve bu Antik Yunan Mimos’una kadar geriye gitmektedir.
4. Çin kökenlidir ve Batıya Moğollar ile Orta Asya Türkleri tarafından taşınmıştır.

5. Orta Asya Türkleri tarafından yaratılmıştır.
6. Bir başka görüşe göre; Hindistan kökenlidir ve Budizm'in yayılmasıyla paralel olarak Orta Asya'ya yayılmıştır. Türkler oyunu kullanıp sahip çıkarak İslamiyet'in kabulünden sonra Anadolu'ya getirmişlerdir.
7. Sanatın Müslüman mirasının bir parçası olduğu İspanya'dan göç eden Yahudilerce getirilmiştir. Bu yüzden de nihayetinde geçmişi Mısır'a uzanmaktadır.
8. Selim'in Mısır'ı fethinden sonra, Mısır'dan Osmanlı başkentine getirilmiştir (Mısırlı tarihçi İbn İlyas, Yavuz Sultan Selim'in gölge tiyatrosuna ilgisini nedeniyle fetihten sonra İstanbul'a bir hayalîyi getirdiğini kaydeder; And bu görüşü desteklemektedir). Benzer bir görüşe göre 1517 tarihinde Memluk Sultanlığının düşüşü ile Mısır'dan ithal edilmiştir (Tarlakazan, 2018: 917).

Bu teorilerin içerisinde en kabul gören yaklaşım Metin And'ın önermesidir. Metin And'ın teorisine göre Karagöz Anadolu topraklarına Mısır'dan geçmiştir.

Gölge oyunu, Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan gelmiştir; Türkiye'de gölge oyununun varlığını kesin olarak gösteren kaynaklara da 16. yüzyılda rastlanmaktadır. Gölge oyununun Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan gelmiş olduğu üzerine kesin bir kanıt vardır. Bu kanıt, Arap tarihçisi Mehmed bin Ahmad bin İlyas-ül-Hanefi'nin Bedâyi-ü yi-üz hû r f î vekayi-üd-dühur adlı Mısır tarihindedir. Bu eserin birkaç yerinde gölge oyunuyla ilgili pasajlar vardır. Konumuzla ilintili yerine gelince, 1517'de Mısır'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, Memlûk Sultanı 11. Tumanbay'ı 15 Nisan 1517'de astırmıştı. Cize'de Nil üzerinde Roda Adası'ndaki sarayda bir gölge oyuncusu, Tumanbay'ın Züveyle kapısında asılışı ve iplerin iki kez koptuğunu canlandırmıştır. Bu gösteriyi çok beğenen Sultan, oyuncuya 80 altın, bir de işlemeli kaftan armağan ettikten sonra İstanbul'a dönerken sen de bizimle gel, bu oyunu oğlum da görsün, eğlensin demiştir (And, 2014: 39-40).

Gerek veriye dayalı kaynak sıkıntısı gerekse kökene dair salt biçimsel, metinsel ya da tarihsel odaklı sınırlı yaklaşımların da etkisi ile ortaya çıkan görüşler teori düzeyinde kalmıştır. Genelde gölge oyununun, özelde ise Karagöz'ün nitelikli bir kimliklendirme çalışması için üzerine inşa edildiği ana omurganın en azından daha görünür kılınması gerekmektedir.

Karagöz, gölge oyununun İstanbul merkezli Anadolu topraklarını yurt edinmesi sürecinde bu toprakların yerel kültürel bileşenleri ile harmanlanarak kendine özgü bir forma dönüşmesinin ürünüdür. Karagöz'ün doğasını oluşturan baskın genler bu süreç içinde gelişmiş Anadolu'nun kültürel yapısını oluşturan tüm sosyal, ekonomik, siyasal ve estetik yapısal tüm bileşenlerden etkilenmiştir. Bu Karagöz'ün ötesinde tüm yerel ve küresel değer üretimlerinin altında yatan temel reaksiyondur.

Karagözün kökenine dair net bilgi olmamakla birlikte 17.yüzyılda Anadolu özellikle de İstanbul hayatının sosyal ve kültürel koşulları karşısında kesin biçimini oluşturmuştur. Evliya Çelebiden yabancı gezginlere kadar Karagöze notlarında yer vermişlerdir. Gezginler içinde Karagözle ilgili en geniş bilgiyi Evliya Çelebiden edinmekteyiz. Evliya çelebi oyun konularından gazellere, tekniğinde tanınmış kuklacılarına geniş bir bilgi sunmaktadır (And, 2014: 41-42).

Karagöz oyunları İstanbul özelinde görünür olan çokkültürlü sosyal ve kültürel ortamın panoramik görüntüsünü sunar. İstanbul'un kozmopolit yapısını oluşturan kesimleri temsil eden belirgin özelliklerini karikatürize ederek çelişkileri mizahi bir dille gösterir. Karagöz toplumun aynası olmakla birlikte aynı zamanda tanığıdır (Ünlü, 2006: 94). “Eski devirlerde hayaliler yaşadıkları devirlerin iyi ve kötü gidişlerini hiç çekinmeden hayal perdesine aksettirmişlerdir. Karagözcüler yaşadıklarını dönemin olaylarını oyunlarında mutlaka bir ahlaki neticeye bağlamışlardır. Toplumsal hayatın en can alıcı noktaları tahlil ve tenkit etmişlerdir” (Şapolyo, 1947: 42).

Karagöz oyunları tarihsel olarak Kâr-ı kadîm oyunlar ve Nev-îcâd oyunlar olmak üzere iki ayrı döneme ayrılmıştır.

Kâr-ı kadîm oyunlar teriminin anlamını C.Kudret eski zaman işi oyunlar ve klasik oyunlar; Ü.Oral ise eski tarz oyunlar olarak vermişlerdir. Araştırmacıların bu terim için verdikleri anlamlar kısıtlı kalmaktadır. Bu anlamlardan eski zaman işi ya da eski tarz dediğimizde artık eskimiş, eskide kalmış, kıymeti kalmamış intibası verebilmektedir; oysaki kadîm sözcüğünde halk bilincindeki yüklü anlam olarak köklü bir geçmişi olma, hâlâ devam ediyor olma intibası da vardır. Hayâlîlere göre kâr-ı kadîm Karagöz oyunları repertuarı yirmi sekiz oyundan oluşmaktadır. Yirmi sekiz sayısı, ibadetle meşgul olunması gereken Kadir gecesini hariç tutularak, tam bir ramazan ayına denk gelmesinden ötürüdür. Kâr-ı kadîm oyun metinlerine baktığımızda, kullanılan dil, seçilen kelimeler, ifadeler bakımından olsun, konuşmalarda geçen bilgiler bakımından olsun, halk bilimi unsurlarının, yani hayatın kendisinin zengin bir şekilde yer aldığını; nevicâd oyunlarda ise bunun git gide azaldığını, kimi oyunlarda yok denecek kadar az olduğu görmekteyiz. Nev-îcâd oyunlar teriminin karşılığını Kudret yeni uydurulmuş oyunlar ve “modern oyunlar; Oral ise “yeni icâd edilmiş oyunlar olarak vermişlerdir. Ekseriyetle nev-îcad oyunlarda artık oyunu yazan bir kişidir ve kim olduğu bellidir (Akdoğan, 2019: 70-71).

Karagöz niteliği gereği göstermecî tiyatrunun özelliklerini taşımaktadır. Göstermecî tiyatro sahne ile seyircinin arasında sınırın olmadığı, seyircinin aktif oyuna dahil olabildiği ve bu şekilde seyirciye bunun sadece bir oyun olduğunu vurgular (Akdoğan, 2019: 62). Karagöz'ü biçim özellikleri bağlamında sınıflamak gerek ise açık biçimdir.

(And, 1969: 244). Açık eser, tek bir düzene sokulamayan, tek yönde gelişmeyen, seyircinin, dinleyicinin, oyuncunun istediği gibi değiştirilebilen eserdir (Akdoğan, 2019: 63). Karagözün en önemli özelliklerinin başında halka yabancı olmaması gelmektedir. Halkın bilişsel ve duyuşsal dünyasıyla etkileşim kurabilmesidir. Oyunun ağırlıklı olarak mizah üzerine kurulu olması da seyirciye iletilen gönderilerin benimsenmesinde önemli bir katalizör görevi görmektedir. Hayata dair elde ettiği pozitif ya da negatif tüm saptamaları yalın ve dolaysız alıcıya yani izleyiciye gönderir. Katı gerçekliği mizahın filtresi ile sunması onun kabul görmesinde ve ciddiye alınmasında önemli bir etmendir. Halkın kendi içinden çıkan ve varlığını onunla dolaysız ve etkileşime dayalı bir ilişki geliştiren Karagöz'ün toplumsal işlevi bağlamında negatif bir oynaması mümkün görünmemektedir. Karagözün temel düstur edindiği mantık ve edep olmak üzere iki kuralı vardır (Kurt, 2015: 13).

Karagöz oyunu bölümler üzerine yapılandırılmış bir gösteri türüdür. Kuramcılar ya da hayaliler yaygın olarak Karagöz gösterisini dört bölüm olarak sınıflandırmışlardır. Bu bölümler sırası ile Mukaddime, Muhâvere, Fasıl, Bitiştir, bu bölümler gösteri ile seyircinin ileti paylaşımını daha etkin bir akış gözetilerek geliştirilmiş ve kurgulanmıştır. Metin And bu bölümleri işlevselliği bağlamında günümüz karşılıklarını şu şekilde güncellemiştir; Mukaddimeye öndeyiş/giriş, muhâvereye söyleşme, fasıla oyunun kendisi, Bitiş hitam'dır (And, 1969: 147-155). Cevdet kudret ise bu kavramları dramatik kavramlarla güncellemeye çalışmıştır; Mukaddimeye bölümüne prolog, muhavere bölümüne diyalog, bitiş bölümüne de epilog demiştir (Akdoğan, 2019: 41).

Mukaddime sözcüğünün kelime anlamı ön söz ve başlangıçtır. Bu anlamda Mukaddime gösterinin giriş kısmıdır. Gösteri başlamadan bu bölümde perdeye ilk tasvirin silueti yansıtılır bunun temel hedefi seyirciyi oyunun içine davet etmek hazırlamaktır. Günümüz sinemasında bunun karşılığı asıl filmin öncesinde film tanıtımlarının yapılmasıdır. Karagöz gösteri başlamadan ışığı yanan perdede göstermelik bulunmaktır nâreke ismi verilen kamıştan bir düdüğün zırlıtlı sesi ile perdeden kaldırılır. Nerakenin uyarıcı ve seyirciye çağrı yapan sesinin ardından bir tef tartımlı bir şekilde çağrıyı devam ettirmekle birlikte seyirciyi de oyunun mistik havasına sokmaya başlar. Tefin ezgisi ile sahneye gelir önce semai peşinden perde gazeli okumaya başlar. Gazelin bitmesi ile Hacivat kendini tanıtan ve sınıfsal farklılığını

imleyen bir konuşma yapar. Karagöz Hacivat'ın konuşması sırasında kendini gösterme başlar ve bir süre sonra gösteriye dahil olur (Akdoğan, 2019: 42-45).

Muhâvere kelimesinin sözlük karşılığı ise iki kişi arasındaki söyleşi olarak tanımlanmıştır. Bu bölümde Karagöz ve Hacivat arasındaki diyalog görülmektedir. Muhâvere bölümünde zaman zaman fazla kişi olabildikleri görülmektedir. Bu bölüm söz ağırlıklı diyalogun hakim olduğu olayların ve aksiyonun olmadığı bir bölümdür. Muhâvere bölümünde figürlerin temsil ettikleri karakteristik özellikleri tanımaktayız (Akdoğan, 2019: 54).

Fasıl gösterinin ana teması olan asal olayın başladığı bölümdür. Bu bölümde konu bellidir ve tasvirlerin eylemleri bunun üzerine kuruludur. Karagöz oyunlarının sahip oldukları isimler ise fasıl bölümünde yaşanan olaya dayanarak verilir. Bu bölümde oyunun eksen kişileri olan Hacivat ve Karagöz'ün haricinde yardımcı figürlerde oyuna dahil olurlar. Karagöz gösterisinde perdeye yansıyan her figür İstanbul'un kozmopolit kimliğini oluşturan farklı kesimlerin tipik özelliklerini yansıtan temsilcilerdir. Bitiş bölümü kısa bir bölümdür. Karagöz ve Hacivat'ın kısa bir söyleşmeleri eşliğinde gösterinin iletilisinden alınacak ibret vurgulanır ve bir sonraki gösterinin tanıtımı yapılır (Akdoğan, 2019: 58-59).

Karagöz denildiğinde akla gelen unsurların başında Hayali gelmektedir. Hayali oyunun tasvir yapımından anlatı oluşturmaya, gösterinin müziğinden kitleyi organize etmeye oyunun arkasındaki yaratıcısıdır. Karagöz bu bağlamda tek bir sanatçının eseridir.

Günümüzde Karagöz sanatçılarının ortak ismi hayali olarak bilinse de geçmişte karagözün gelişim sürecinde Şebbaz ve Hayalbaz gibi adlarla da tanınmışlardır (Sevengil, 2014: 71). Osmanlı döneminde karagöz gösterisi yerleşkenin sosyalleştiği başta kahve olmak üzere özel alanlarda oynanmıştır. Karagöz ustası meslek erbabıdır ve ahilik kurumunda üyesidir. Geçmiş zamanda hayalilerin de kendi aralarında Huzur karagözcüleri ve Avam Karagözcüler olarak sınıflandırıldıkları bilinmektedir. Bu sınıflandırmanın dayanağını sahip oldukları ustalık yetenekleri ile gösteri yaptıkları sosyal alanın statüsü belirler. Huzur karagözcüleri yetkinlikleri ve sarayda ve seçkinlere yaparlar, Avam Karagözcüler ise kahvehane başta olmak üzere halkın arasında (Özhan, 1988: 49).

Karagöz ustasının ses tonu tenor olmalıdır. Farklı cinsiyet, yaş veya karaktere hayat vermek zorundadır. İkinci en önemli özelliği kritik yapabilme yeteneğidir. Karagöz sanatçısının toplum okur-yazarlığı alanında üst düzey bir kavrama gücü olmalıdır ve halkın nabzını tutabilmelidir. Repertuara hakim olmalı ve gerektiğinde doğaçlama yapabilmelidir. (İvgin, 2000: 12). Hayalinin reflekslerinin yetkin ve gelişmiş olması gerekmektedir. Oyunun ilk sahnelerinde tasvir sayısı her ne kadar az ise de gelişim bölümlerinde gerek perde trafiği gerekse tasvir sayısı değişkenlik göstermektedir. Hayali aynı zamanda dans bilgisi gerektiren bir uzmanlığa sahip olmalıdır sahne çengi vb. figürlere hakim olmalıdır (İpek, 75).

Geleneksel Türk tiyatrosunun en özgün türü olan Karagöz'de gösteriyi taşıyıcı başat öge tartışmasız gölge kuklası diğer yaygın adıyla tasvirlerdir. Tasvir oyunun aktörü olarak gösterinin gerek fiziksel gerekse tinsel tüm devinimim belirleyici paydaşdır. Bu bağlamda tasvirin tasarımı ayrıcalıklı bir önem ve hassasiyet taşımaktadır. Dünya'daki diğer gölge oyunlarında görüldüğü gibi Karagöz'de içinde var olduğu sosyal ve kültürel bileşenlerle etkileşime girmiş kendi özgün kimliğini 17.yüzyılda belirginleştirmiştir. Karagöz'ün özgün kimliği plastik açıdan incelendiğinde karşımıza tasvir sanatı ile oluşturduğu estetik üslup çıkar. Tasvirler plastik kimliğini oluşturma sürecinde coğrafyanın estetik mirası olan oryantalist üsluptan belirgin bir şekilde etkilenmişti. Karagöz tasvirlerinin yapımına dair ilk dönem üretim ve tasarlama metotlarına dair yeterince veri olmamasına rağmen usta çırak geleneği ile bugüne taşındığı bilinmektedir (Ersan, 2011: 20). Dünya'daki gölge kuklalarının genelinde olduğu gibi Karagöz tasvirleri de iki boyutlu ve profilden görünür şekilde tasarlanmışlardır. Bunun bir sonucu da tasvir yapımı da özel yöntemler geliştirmiştir (Oral, 2003: 125).



Resim 2.47. Deve Derisi

Karagöz gösterisinin yaratım süreci birden fazla kişinin uzmanlık alanlarını birleştirmesi ile gerçekleşir. Tasviri oynatmak ile tasviri üretmek her biri yetkinlik gerektiren alanlar olduğu için ayrı iş kolları olarak gelişmiştir. Gölge oyununun kukla yapımında yaygın kullanılan malzemelerin başında deri gelmektedir. Karagöz tasvirlerinin yapımında da yaygın olarak kullanılan malzeme deve derisidir (And,1977: 288-289). Tasvirin saydamlığı ve canlı renkleri sunabilmesi, ısıya karşı direnci ve yağlı olmasından dolayı tercih edilir (Mutlu, 2002: 20).

Mezbahadan veyahut başka bir yerden derilerden bir tane alınarak tuzlamadan büyük bir kap içine su doldurulup konulur. Derinin iki üç gün sonra kendiliğinden tüyleri dökülür. (Bu iş temmuz ve ağustos ayları içinde yani sıcakların en hızlı günlerinde yapılır). Bir bıçakla tüyleri sıyırılmalı, yine büyük kaptaki suyu dökerek temiz su doldurulmalı deriyi içine atmalı, beş altı gün deri bu kapta kalmalıdır. Su sabah akşam değiştirilecektir. Dört beş altı gün böylece yıkandıktan sonra gölge bir yere geriilmeli, kurutulmalıdır. Güneşli yerde kurutulmaz, zira deri siyahlaşır. Boyalarına gelince, kırtasiyecilerde bulunan çini mürekkepler ile boyanır. Yapılacak tasvirler önce bir kağıt üzerine yapılır, sonra derinin üstüne çizilerek makasla kesilir. Bu nevrekanı İstanbul' da Mercan' da tıgıcılar yaparlar. Tasvirler, altı yedi santim kalınlığında ıhlamur kütük üstünde işlenir. Tasvirler mukavvadan da yapılırsa da deri gibi parlak olmaz, onu da tarif edelim. Mukavvadan tasvirler yapılır, boyanır sonra zeytinyağıyla ıslatılır, bir gün durduktan sonra oynatılır (Ali, 2005: 101).

Tasvirin yapılacağı derin temel nitelikleri; saydamlaştırma olanağı sunması ve ısı direncine sahip olmalıdır. Yaz mevsiminde kutulan deriler tercih edilmektedir (And,1977: 289). Tüylerin kök yuvaları pürüzsüzleştirir üzerine tasvirin şablonu yerleştirilerek modelleme gerçekleştirilir ve daha sonra deri ıhlamurdan bir kesim tahtasının üzerine aktarılır. Modellenen ve tablaya aktarılan deri Nevregan isimli özel

A collection of eleven hand tools, likely bone or ivory, arranged on a dark red background. The tools include various types of knives, scrapers, and awls, some with sharp blades and others with rounded or pointed tips. The handles are smooth and polished, showing signs of use.

36



Resim 2.50. Tacettin Diker ve Ramiz Balakin



Resim 2.51. Derinin Nevregan ya da Camla Kazınması



Resim 2.52. Derinin Arkasında Oluşan Çapakların Temizlenmesi ve Tasvirin Boyanması

Karagöz perdesi dünyayı yansıtan bir ayna tasvirle ise ölümünün gerçeklerini temsil etmektedir. Geçmiş dönemlerde ebatları 2mx2,5m olan gölge perdesinin boyutları tarihsel gelişimi içinde 1.10x 0,80m indirilmiştir. Karagöz perdesine dair verilen bu ölçüler geleneksel ve yaygın kullanılan ebatlar olmakla birlikte ustalar gerekli gördükleri durumlarda inisiyatiflerini kullanarak farklı ölçülerde perdelerde kullanmışlardır. “Kar-ı kadim” perde iki metre eninde, iki buçuk metre boyunda çiçekli minder örtüsünden yapılmış ve ortasına dikilmiş bir metre eninde, altmış santim boyunda patiskadan yapılır. Bu perdenin üst kısmı uçurluk gibi dikilir ve içinden bir salıncak ipi geçirilerek bir köşeye gerilir” (Ali, 2005: 101).

Bir duvardan bir duvara ip ile gerdirilen Kar-ı kadim perde, taşınması ve kurulması zaman almayan bir özellik taşımıştır. Bugün ise Nev-i icad olarak adlandırılan paravana şeklinde sahneler yapılmaktadır. Perdenin hemen arkasına peş tahtası veya dest gah ismi verilen bir nevi raf ismi verilen yere tef, ışık kaynağı, zil, nareke v.s. konulmaktadır. Osmanlı döneminde buraya perdeyi ve görüntüleri aydınlatan meşale konulmuş, çeşitli biçimlerde hazırlanan meşale, bir çanak içine pamuk ipliğinden yapılmış dört parmak kalınlığında fitil zeytin susam veya bezir yağı ile yakılmıştır. Bunun fazla kızıp parlamasını önlemek için arada bir yağın içine bir zincir daldırılmış; mumlar da ışık kaynağı olarak kullanılmıştır. Günümüzde bu aydınlatma elektrik ampulü ya da halojen lambalarla yapılmaktadır. Meşalenin titreyen ışığı, aynı zamanda tasvirlerle bir canlılık vermesine rağmen, meşale kullanımı gerek yaptığı is gerek güç hazırlanmasından dolayı hayaliler tarafından terk edilmiştir. Yine de Karagöz, elektrik ampulünün sabit, madeni ve çok parlak ışığı ile oynatılmamalıdır. Bu görüşü Hasan Hüseyin Karabağ gibi Karagözcüler de paylaşmakta, bu nedenle çağa uyup elektrikli aydınlatma kullansalar da alev ışığını anımsatan sarı ışık kullanılmaktadırlar (Ersan, 2011: 173).



Resim 2.53. Karagöz Oyunu ve Perdesi



Resim 2.54. Mustafa Mutlu Karagöz perdesi-perde arkası

3.KİTLE İLETİŞİM VE MANİPÜLASYON BAĞLAMINDA KARAGÖZ-HACİVAT

Dünya gölge oyunu mirası kapsamında yapılan çalışmalarda coğrafi sınıflandırmanın genellikle Asya gölge oyunu, Türk gölge oyunu ve Avrupa gölge oyunu şeklinde kategorize edildiği görülmektedir.

Karagöz ve Hacivat sahip olduğu özgün karakteristik yapısı ve bu yapıyı oluşturan dinamikler bağlamında yerel araştırmacılar kadar uluslararası çalışmalarında cazibe alanı olmuştur. Ancak gölge oyunu Karagöz'ün, kamusal algıda ve akademik çalışmalarda genellikle seyirlik bir eğlence olarak konumlandırıldığı, kimliği ve işlevleri açısından dar bir alana hapsedildiği söylenebilir. Bunun temel sebeplerinin başında araştırmacıları yanıltan Karagöz ve Hacivat'ın gölgesinde saklı kalan sırlardır.

Bu sırlar Karagöz ve Hacivat'ı şekillendiren dinamikleri, çok katmanlı kurgusal yapısının altındaki şifreleri kapsar. Bir gölge oyunu türü olan Karagöz ve Hacivat salt bir eğlence ögesi ve naif bir dışavurum mu yoksa çok boyutlu bir kurgulamanın yansıması mı? Geçmiş dönem araştırmacıların Karagözü kimliklendirme uğraşlarında da bu sorunun başat problemlerden biri olduğu görülmektedir.

Bu tez çalışmasının birincil problemi Karagöz'ün kitle iletişim yetkinliği ve manipülasyon boyutu ekseninde kimliklendirilmesi olmakla birlikte ikincil problemi Karagöz'ün DNA'sını oluşturan genetik kodların çözülmesi olarak belirlenmiştir.

Karagöz'ün genetik kodlarının çözümlenmesi birincil problemin açılması bağlamında da bir önkoşul niteliğindedir.

Gölge oyununun küresel ölçekteki emsallerine kıyasla Karagöz ve Hacivat yerel kimliğini kozmopolit niteliğe sahip bir sosyokültürel ekosistemde inşa etmiştir. İstanbul'da 17.yüzyılda toplumsal arenada ortaya çıkan çok değişkenli ve katmanlı kaotik koşullarda inşa ettiği manevra yetkinliği ve nüfuz alanı ile stratejik bir güce dönüşmüştür. Yapısal formasyonundaki derinlik, toplum mühendisliği dinamikleri ve zamanın sınırlarını aşma becerisi proaktif bir üst aklı işaret etmektedir.

Gölge oyunu Karagöz ve Hacivat'ın kimliklendirilmesine dair yapılan ön okumalarda görünenin ötesinde komplike kurgusal bir yapıya sahip olduğu görülmüştür. Karagöz'ün sahip olduğu dinamikler ve bu dinamikleri şekillendiren olgular nedensellik ilkesi ekseninde bağıntılı bir şekilde değerlendirilecektir.

3.1.Kitle İletişim Bağlamında Karagöz ve Hacivat

Gölge oyununun Anadolu topraklarına geliş güzergahı ve tarihi ile ilgili çeşitli söylence ve iddialar bulunmakla birlikte kesin bir konsensusa varılamamıştır. Gölge oyununun kökeni bağlamında görüş ayrılıkları olmakla birlikte İstanbul'da doğmadığı açıktır.

Araştırmacılar arasındaki baskın görüşe göre Anadolu topraklarında gölge oyununun ayak izlerine ilk 16. yüzyılda rastlanır. Ancak 17.yüzyıldan itibaren Anadolu'nun özellikle de İstanbul'un yerel dinamikleri ile etkileşime giren gölge oyununun dönüşerek Karagöz'e evrimleştiği ve özgün kimliğini inşa ettiği kabul edilmektedir. Karagöz plastik değerleri, oyun kurgusu, içerik özellikleri vb. parametreler açısından değerlendirildiğinde Dünya gölge oyunu literatürü kapsamında özgün bir pozisyona sahiptir. Karagöz'ün özgün çizgisini ve kurgusunu belirleyen içinde var olduğu toplumun yerel dinamikleri ile geliştirdiği etkileşimli ilişkidir. Karagöz ile Hacivat biçimsel ve içeriksel özelliklerini yapılandırırken sahip olduğu toplum okur-yazarlığı yetkinliğini üstün bir beceri ile kullanarak topluma dair kodları çözümlemiş ve yeniden üretmiştir (Siyavuşgil, 1938). Halk tiyatrosunun diğer temsillerinden Orta oyunu, Meddah gibi Karagöz'de İstanbul'un malıdır (And, 1983: 13).

Gölge oyununun Anadolu topraklarına 16.yüzyılda Mısır'dan geldiği ve 17.yüzyılda özellikle İstanbul'un yerel dinamikleri ile geliştirdiği etkileşim sonucunda sıra dışı bir

evrim geçirdiği Karagöz araştırmalarının vurguladığı ortak bir tespittir. Karagözün kimliklendirilmesi ve toplumsal rolünün belirlenmesi ekseninde içinde şekillendiği koşulların diyalektik bir yaklaşımla çözümlenmesi, satır aralarındaki kodların deşifre edilmesi stratejik bir öneme sahiptir. Gölge oyunu Karagöz'ün kodlarını şekillendiren ekosistem DNA'sına dair şifrelerin saklandığı bir veri tabanı olarak değerlendirilebilir. Evrim sürecine dair çıktıların aynı zamanda domino etkisi yaratarak uyarıcı ve yönlendirici yeni soruların belirlenmesinde de referans olarak değerlendirilebileceği öngörülmektedir. Ancak Karagöz ve Hacivat alanında yapılan çalışmalar incelendiğinde bu sürece dair ayrıntılı bir değerlendirmeye yer verilmediği, kimliklendirilmesi bağlamında evrimine dair projeksiyonun 17.yüzyılda kesin şeklini aldığı tespiti ile sınırlı kaldığı görülmüştür.

Osmanlı devletinin kuruluşundan itibaren askeri, politik ve finansal alanda hızlı gelişim gösterdiği ve stratejik kazanımlar elde ettiği bilinmektedir. Payitaht 16. yüzyıla gelindiğinde coğrafi hakimiyet alanını Avrupa'dan Afrika'ya kadar genişletmiştir. Tarihte bu başarıya Romalılardan sonra nail olan tek otorite olmuştur (Bozdağ, 1990: 5).

Kültürel, inançsal ve budunsal bakımdan olağanüstü zenginliğe sahip Osmanlı devleti cemaatler şeklinde gruplanmıştır. Müslüman ve Gayrimüslim üst kimliği altında toplanmış Hristiyanlar, Rumlar, Ermeniler, Romanlar, Yahudiler vb. farklı sosyal ve kültürel kimyalara sahip halk kesimlerinden oluşmaktadır (Özbilgen, 2003: 413). Kozmopolit bir demografik yapıya ve sosyo-kültürel dokuya sahip imparatorlukta topluluklar yüzyıllarca otorite ile uyum içinde kalmış, tebaayı oluşturan cemaatlerin yaşam alanlarını ve özerk kimliklerini idame ettirebilecekleri koşullar sağlanmıştır. Devletin kurduğu denge politikası ve sistemi toplumu oluşturan farklı inanç ve etnik kimliğe sahip kesimlerin kendi aralarında da uyumlu yaşamaları için zemin hazırlamıştır (Başaran, 2021: 1368).

Osmanlının başkenti İstanbul'da da XVII. yüzyılın ortalarına kadar, yöneticilere, tüccarlara ve aile reislerine karşı saygı olgusunun her boyutta yaşandığı uygar bir sosyal sistem hakimdir. Bu yaşam standardı İstanbul halkının bilinçli bir tercihidir ve sosyal normlar ile garanti altına alınmıştır. İktidar erkinin ve paydaşlarının istikrarlı yönetim sistemi ise bu yaşam pratiğini destekler niteliktedir (Budak, 2011: 39). XV. ve XVI. yüzyıllarda, hanedan mensuplarının yarışarcasına inşa ettirdikleri anıtsal

eserler ile İstanbul eşsiz bir ihtişam kazanmış olmakla birlikte, XVII. yüzyılda Osmanlı devletinde başlayan istikrarsızlık ve finansal problemlerle durağan bir süreç girmiştir. İstanbul, sahip olduğu ihtişamı, sonraki yüzyıllarda yitirmiştir. Osmanlı devletinin başkenti konumunda bulunmasından dolayı İstanbul yönetimin politika ve uygulamalarından en çok etkilenen şehir olmuştur (Budak, 2011: 1).

Osmanlının finansal hacminin güçlendiği süreç 1760'lara kadar sürmüş olmakla birlikte bu tarihten itibaren durağanlaşarak yerini ekonomik kriz ve belirsizliğe bırakmıştır. Payitaht topraklarında oluşan problemlerin domino etkisiyle yarattığı zincirleme tepkime bunalım ve istikrarsızlık ortamının derinleşmesinin nedeni olarak gösterilir.

17. yüzyılda yaşanan uzun soluklu savaşlar nedeniyle ordu harcamaları finansal bir yük halini alır. Payitahtta yaşanan ekonomik bunalımın yükünün kırsalda yaşayan tebaanın sırtına yüklendiği tarihçilerin aktarımlarında görülmektedir. Devletin vergi talebinin altında ezilen köylünün maddi varlığının bedelsiz ya da bedelinin altında toplanması, nüfus artışı, maliye düzeninin yozlaşması sonucunda kırsal yaşam sistemi ağır darbe almıştır. Kırsal sistemde başlayan çözülmenin yansımasını Niyazi Berkes şu şekilde özetler; “çiftini, çubuğunu kaybeden Anadolu halkı başka yerlere kaçmaya çalışıyordu” (Erdoğan, 1998: 97). Bu göç dalgası tarım dışı istihdam olanaklarının çeşitliliği ve fazlalığından dolayı İstanbul'a yoğunlaşmıştır. Oysa “başkent in erzak ve geçim güçlükleri yüzünden oraya sokulabilmek çok güçtü. Açıkta kalanların birçoğu eşkıyalığa döner, sonunda bir derebeyinin himayesine girerdi.” (Pekman, 2002: 71).

Payitahtın merkezi İstanbul'da, taşradan göçen ve cahil olarak tanımlanan kesimlerin iş deneyimlerine uygun istihdam olanakları sınırlıdır. “Devlet işlerinde çalışmak özel bir eğitim gerektirir, ticaret çoğunlukla azınlıkların elindedir, farklı bir bilgi ve tecrübeye sahip olmak zorunludur, esnafılık ise sıkı bir meslek içi eğitimin ve kurallar bütününe egemen olduğu Ahilik örgütü ve Loncalara bağlı olarak yapılmaktadır”. Bu koşullar altında İstanbul'a akın eden kesimler Ahilik teşkilatı ve Lonca sisteminin kontrolü ve vasıfsız olmalarından dolayı işsizlik ve fakirlikle karşı karşıya kalmışlardır. Kitlese göç ve sonucunda ortaya çıkan düzensizlik yazgıdan çok bir sistemin çöküşünün göstergesidir (Öztürk, 2014: 8).

Taşradan gelmeye devam eden göçlerin neticesinde kozmopolit bir şehir olan İstanbul'da bir işsizler ordusu meydana gelmiştir. Zanaat ve esnaf baskısı, enflasyon

ve hammadde arzında yaşanan sıkıntı nedeniyle İstanbul'da yeni istihdam alanları oluşturulamamıştır (Pamuk, 2005: 128; Cezar, 2013: 56- 59, Barkan, 1975: 7-8). Bu koşullar içinde Ahilik ve Lonca sistemine iş denetimi ve eğitiminde önemli bir sorumluluk yüklenmektedir. Lonca sistemi nitelikli eğitim, deneyim ve katı disiplin bağlamında liyakate önem vermektedir. Bu durum ise göç eden nitelsiz iş gücü açısından bir engel teşkil etmektedir. Taşradan göç eden kesim inşaat işçiliği, ev içi hizmet, seyyar satıcı ve illegal işler gibi sektörlere yönelmişlerdir (Faroqhi, 2004b: 340-346). İstanbul'da yaşamı düzenleyen sistemin çöküşü asayiş problemlerinin doğmasına, şiddet, fuhuş, alkol ve hırsızlık olaylarının artmasına neden olmuştur (Akdağ, 2010: 679-680).

Osmanlı toplumunda sosyal kontrolün ve nizamın tesisinde mahallenin ve mahalle eksenli geliştirilen otokontrol sisteminin rolü bu aşama da dikkat çekicidir. XVII. yüzyılın ilk yarısında ana giriş kapılarının dışında inşa edilen cami ve zaviyelerin civarında mahalle yerleşim alanları kurulmuştur. 1634 yılında İstanbul'un toplam 292 mahallesi ve bu alanlarda yerleşen 12 cemaat kayıtlarda yer almaktadır. İstanbul'un mahalleleri bir cami, kilise veya sinagog etrafında şekillenir ve her birinin kendine has sosyokültürel bir kimliği vardır (Budak, 2011: 42-43). Mantran'a göre yerleşim alanı mahalleler iki açıdan farklılık göstermektedir. Bu farklılaşmanın birinci etmeni bölge cemaatinin uyuşuğu ikincisi ise inanç aidiyetidir; Türkler, Yunanlılar, Yahudilerin ve Ermenilerin çoğunlukta olduğu gettolar bulunmaktadır (Mantran, 2001: 27-28). Yönetimin mahalle olgusuna yaklaşımıyla ilgili İnalcık'ın yaptığı tespit önemlidir; "...İdareciler de mahalleyi düzenin korunması, vergilerin ödenmesi ve devlete karşı diğer ödevlerin yerine getirilmesi, fakirlere yardımda ortak sorumluluğu olan bir birlik olarak görüyordu" (İnalcık, 2001: 229). Mahalle halkının sorumlulukları ve yasal yükümlülükleri arasında birbirine kefil olma zorunluluğu bulunmaktadır. Cemaati oluşturan bireylerin ve ailelerin emniyetinin tesisi için güvene dayalı kefalet sistemi geliştirilmiştir. Bunun yanı sıra alınan ilgi çekici diğer bir önlem ise devletin surlarla mahalleyi diğer mahalleden ayırarak giriş çıkış kontrol noktaları oluşturmalarıdır (Altınay 2000, 246-247). "Osmanlı hukuk uygulaması aynı mahallede ikamet edenleri silsile hâlinde birbirine kefil kıldığından, mahallede ikamet eden bir kişinin gayriahlaki tutum ve davranışlarda bulunması tüm mahalle halkını ilgilendiriyordu" (Ergenç 2012a, 79-81). Bazı suçlarda failler mahalleden ihraç edilebilirlerdi. Ancak

mahalleden sürgün edilme cezasının kapsamında malın ve mülkün satılması, tüm ahali ile temasın kesilmesi de yer almıştır. (Erdoğan, 2019: 171).

Toplumsal dışlanmaya maruz kalan, cahil ve cühela olarak tanımlanan ve sosyal yapı içerisinde atıl bir pozisyona itilerek ötekileştirilen bu tiplerin feodal, ataerkil ve erkek egemen baskın bir kültürün içinde kaba kuvvet tek seçenekleri olarak görülmektedir. Dejenere olan bir sistem ve bu sistemin boşluklarından yararlanarak kendi yasalarına ve amaçlarına göre hareket etme sonucu ortaya çıkan başıbozukluk dönemin genel özelliğidir. Sevinç Sokullu'nun bu bağlamdaki değerlendirmesi ise; "... bu zorbalara bozulan devlet düzenini kendi ölçülerine göre yola koymayı üstlenmişlerse de asayişin keyfi olarak ve yasaya dayanmaksızın sağlanmaya çalışılması ile kaba gücün geçerli oluşu, toplumun tedirgin durumunu çok iyi karakterize eder" (Sokullu, 1993: 128).

Osmanlı devletinde sistemin çöküşü ile ortaya çıkan kitlesel tedirginlik durumu devlet erkinden tebaayı oluşturan bireye kadar sirayet etmiştir. İmparatorluk topraklarında ortaya çıkan bu endişe ve belirsizlik psikolojisinin tek nedeni olarak gündelik yaşam pratiği içindeki sosyal yozlaşma ve asayiş problemleri gösterilemez. Devlet teşkilatı ve alt kurumlarındaki özellikle yeniçeriler özelindeki yozlaşma var olan toplumsal kaygı durumunu pekiştirmiştir. Osmanlı devletinin kuruluşundan itibaren imtiyazlı bir konuma sahip olan ve bu pozisyonlarını zaman zaman kötüye kullanan yeniçeriler ortaya çıkan bu kaos ortamında güçlerini halkın aleyhine kullanarak şiddetin resmi bir boyuta taşınmasına sebep olmuşlardır. Karagöz perdesinde görünen şiddetin simgesi külhanbeyi tiplmesi yeniçerileri temsil etmese de toplumsal bilinçaltında yeniçeri imgelemine karşılık gelmektedir (Öztürk, 2014: 5-6). Cevdet Kudret'in Georg Jacob'u referans alarak naklettiği bir hadise bu konu açısından dikkat çekicidir; "1768'de Rusya'ya karşı savaş açıldığı sırada gözden düşerek memleketlerine gönderilen Halepli yeniçerilerin perdede gösterildiği; onların cesareti üzerine kurulan bir muhavere Karagöz'ün keskin taşlamalarının halk tarafından alkışlarla karşılandığı, oyunun hükümet tarafından yasak edildiği..." (Kudret, 1968: 11-12).

Osmanlı hukuk sistemi yasakladığı ve cezaya tabi kıldığı tüm eylemleri suç, cemiyet normlarının uygunsuz olarak kodladığı fiilleri de sapma olarak tanımlamıştır. Suç işlemenin karşılığı cezai yaptırımken, sapma kapsamında değerlendirilen davranışın karşılığı toplumsal dışlanma ve ötekileştirilmedir (Dolu, 2012: 34 & Boynukalın, 2009: 453-457). İmparatorluk hukukunda toplum açısından tasvip edilmeyen sapma

davranışları gerçekleştirenler fasık olarak tabir edilir. Fasık olarak tanımlanan sapma davranışlar din alimlerine göre; iftira atmak, alkol, zina, hırsızlık vb. şeklinde tanımlanmıştır (Erdoğan, 1998: 1). İstanbul’da 17.yüzyılda “Sosyal hayata zarar veren suçlar içerisinde en yaygın olanı %18,4’lük bir orana sahip olan darp suçudur. İkinci olarak yaklaşık %17 oranında gasp suçu en yaygın suç durumundadır. Hırsızlık yaklaşık %16, cinayet %12,6 oranla diğer yaygın suçlar durumundadır. İçki içme suçunun oranı %9,5’tir”.

Ataerkil ve feodal bir toplumsal yapıda işlenen cürümlerin faillerinin genelde erkek olması olağan karşılanan bir durumdur. Anadolu ve Trakya’da yaşanan asayiş problemlerinin devamlılığında levent ve suhte gibi erkeklerden teşekkül olan çetelerin etkisi önemlidir. İmparatorluk topraklarında işlenen suçlarda kadınlar ağırlıklı olarak çingene ya da gezginci tayfasına mensup göçebe zümrelere tabidirler. Kadınların işledikleri suçlar kapsamında fuhuş birinci sırayı alırken, içki ve gasp gibi suçlarda da genel olarak azmettirici rolündedirler (Erdoğan, 2019: 53).

Osmanlı imparatorluğun karşılaştığı sistem çöküşü ve beraberinde ortaya çıkan yıkımda payitahtın iradesinde güç sahibi olan stratejik kurumların dahli şaşırtıcı ve kritik bir noktayı işaret etmektedir.

Osmanlı devletinde “Saray, Medrese, Ocak üçlü otoritesi, yani devlet, din-eğitim ve askerlik adamları” (Öztürk, 2014: 2) stratejik bir pozisyona sahiptirler. İmparatorluk sisteminde yaşanan problemlerin ve sonuçlarının yıkıcı olmasındaki temel etkenlerden biri de bu zümrelerin sistemin çöküşündeki kilit rolleridir. Yeniçeri ocağında diğer bir ifade ile askeri kanatta yaşanan başıbozukluk ve şiddet sarmalına dahil olma medrese kurumunda da benzer şekilde görülmektedir.

Askeri kanat “ehl-i şer ve ehl-i örf” olmak üzere iki parçadan teşekküldür. Ehli örf askeri görevine ek olarak bürokratik görevleri de yerine getirmektedir. Beylerbeyi, yeniçeri serdarı vb. üst yönetim pozisyonlara sahiptirler (Yediyıldız, 1994: 450). İmparatorluk kayıtlarında “vârisu ulûmil’l-enbiyâ ve’l-mürselin”, “mümeyyiz-i helâl ani’l-haram” olarak tanımlanan sınıf ise ilmiye sınıfı diğer bir ifade ile medresedir. İlmiye sınıfı; din bilginleri (müderris), adalet teşkilatı üyesi (kudat) ve memurları kapsar. Medrese mezunlarından oluşan ilmiye sınıfı üç gruba ayrılmışlardır; müderrisler, müftüler ve kadılar olmak üzere. İlmiye sınıfını teşekkül eden müderrisler eğitimden günümüz karşılığı ile akademiden, müftüler fetvadan kadılar ise hukuk ve

adaletten sorumluydu (Öztaşkın, 2008: 14). “Osmanlı medreselerinde eğitim gören öğrenciler ise; müntehi, danişment, suhte veya talebe adlarıyla anılırdı. Bunlardan suhte; medrese talebeleri arasında liyakatli ve seçkin olanlara denirdi. Bunlar kendilerinden aşağı talebelere okutulan konuyu tartıştırır ve onları münazaraya alıştırırlardı” (Öztaşkın, 2008: 106-107).

Medreseleri suçun ve çöküşün merkezi noktasına konumlandıran etken unsur “Suhte” olarak adlandırılan seçkin talebelerdir. Suhteler yani medrese içindeki seçkin talebelerin asayişin bozulmasındaki rolleri şaşırtıcıdır.

İstanbul’a göç eden yığınların içindeki gençler bir kurtuluş çaresi olarak medreselere yönelir. Medreselerin barınma vb. imkanlarından yararlanmak kadar mezuniyet sonrası vadettiği memur tayfasının yaşam koşulları da etkili olmuştur. Vakıfların himayesinde olan medreselere finansal desteğin kesilmesi ile talebeler ilkel koşullarda yaşamak durumunda kalmışlardır (Erdoğan, 2019: 29-30). “Ayrıca, 1617’de Anadolu’daki medrese öğrencileri, medreselerinin ve imarethanelerinin kapatılacağı yolunda çıkan fermanlar üzerine İstanbul’a gelip kargaşa çıkarmıştır. Bu olay sonucunda İstanbul’a 5000-8000 kişilik bir öğrenci göçü yaşanmıştır” (İnalcık, 2001: 234).

Vakıflar aracılığı ile medreselere yapılan ödeneğin kesilmesi ve yaşanan ekonomik sorunun çözümü için Suhtelere halktan para toplama yetkisi verilir. Suhteler kısa sürede bu durumu kötüye kullanmaya başlarlar. Suhtelerin sapma niteliği taşıyan ilk eylemlerinin ilk önce barındıkları yurtlarda görüldüğü ve zamanla şehre yayıldığı belirtilmektedir. Kent merkezlerinde fuhuş, alkol tüketimi vb. suçların artışında Suhtelerin etkinliği önemli boyuttadır. Suhteler tarafından işlenen suçlarda şiddet sarmalı zamanla artarak toplumun can ve mal güvenliğine yönelmiştir. Talebelerin suç işledikleri coğrafi alan ise zaman içerisinde tahmin edilemez bir yayılım göstermiş Trakya’dan Orta Anadolu’ya kadar genişlemiştir (Akdağ 1999, 156-162). Suhtelerin gerçekleştirdikleri suçların mahiyeti zaman içerisinde münferit boyutu aşarak merkezi idareye yönelen kitlesel eylemlere dönüşmüştür. Gerek coğrafi yayılım gerekse şiddetin boyutunun artması sonucunda Suhteler ve leventler iş birlikleri geliştirmişlerdir. Kırsal kesimde hakimiyet alanı geliştiren Suhteler zaman içinde devlet ile çatışabilir bir güce sahip olmuşlardır (Erdoğan, 2019: 29-30).

İmparatorluğun devlet ile halk arasında bağ kuran ve stratejik öneme sahip vakıfların bu süreçteki konumu da dikkat çekicidir. “...devletin, bu gibi pek çok görevi olmasına rağmen, bu görevlerini yerine getirmede vakıflar gibi sivil toplum kuruluşları devlete yardımcı olmuşlar, onun görevlerini hafifletmişlerdir” (Şen, 2002: 18). İstanbul demografik yapısı 17. yüzyıl boyunca artan nüfus ile hızla büyümeye devam ederek banliyöler de dahil olmak üzere yaklaşık 800.000'e ulaşmıştır. İstanbul'da yaşayan insanların hayatlarının daha güvenli ve açlık riskinin daha düşük olduğu algısı bu kente göçü arttırmıştır. Binlerce insan vakfın aşevlerinden sağlanan yiyeceklerle hayatta kalırken, vakıflar göçmenlerin hayatını kolaylaştırmıştır (Budak, 2011: 44).

Vakıflar İslam coğrafyasının genelinde olduğu gibi Osmanlı coğrafyasında da sosyal ve ekonomik alanda derin etki gücüne sahip dinsel ve hukuki nitelikler taşıyan bir kurumdur. İnsanlara yararlı olacağı düşünülen bir eşyayı, geliri vb. herhangi bir metayı Allah'ın malı olarak görerek korumak ve ihtiyaç sahibine ulaştırmak vakfın varoluş amacı olarak tanımlanır (Şen, 2002: 32).

17.yüzyılda Vakıflarda devletin idare katında yer alan medrese ve ocak gibi çöküşün aynı zamanda hem müsebbibi hem de mağdurudur. Osmanlı imparatorluğunda suçu işlemeye teşvik eden duyguların ehilleştirilmesi, sosyal güvenlik sisteminin verimli çalışması ve sosyalizasyonun tesisi, ekonomik yardımlaşma ve dayanışma bağlamında vakıflara önemli görevler düşmektedir. Ancak vakıfların yaşanan bu çöküş ve bunalım sürecinde etki gücünü yitirdiği görülmektedir. Bu süreçte gelir gider kontrolünde yaşanan sıkıntılar, idari yapılarında ortaya çıkan başıbozukluklar vb. etkenler vakıfların sistem dışına itilmesine neden olmuştur. Payitahtın bu bunalım sürecinde naib olan Ali Bölükbaşı vakfın tahıllarını yağmalayarak satmıştır. Vakıf mülkiyetinin çalınması örneklerine zaman zaman rastlanmıştır. Ekonomik anlamda vakıfların yaşadığı krizin sebeplerinden biri de verdikleri borçları tahsil edememeleridir. Borç alanların türlü bahaneler üreterek ödeme yapmamaları vakıfları finansal sıkışmışlığa sürüklemiştir. Vakıf varlıklarının zimmete geçirilmesi, kurumu bilerek zarara uğratma vb. çeşitli yozlaşmış sapma davranışlarda kayıtlarda görülmektedir (Erdoğan, 2019: 24-279).

17.yüzyılda Osmanlı imparatorluğunda görülen sistem çöküşü, Saray'ı oluşturan Vakıf, Medrese, Ocak üçlüsü ile tebaayı kapsayan geniş ölçekli sarmalın enfekte olmasının bir sonucudur. Karagöz'ün sıra dışı kurgusu ve özgün kimliğinin

oluşumunda içinde şekillendiği bu olağandışı dinamiklerin katalizör etkisi yarattığı görülmektedir.

Karagöz'ün içinde şekillendiği koşullarla etkileşiminin boyutunu anlamak bağlamında bazı kesitlere yer vermek yararlı olacaktır. Gölge oyununun bu sürece ve gelişmelere kayıtsız kalmadığı, içinde şekillendiği koşullarla döngüsel bir diyalog geliştirdiği görülmektedir. Karagöz'ün yaşamın içinde kendini, kendi içinde yaşamı inşa etmek şeklinde formüle ettiği döngüsel diyalog anlayışı tarihsel iddiasının ve rolünün teorik zeminini oluşturur.

Sürecin başındaki göç dalgasının, oluşan kozmopolit kalabalığın ve işsizliğin Karagöz perdesinin asal gündemini belirleyen maddelerden biri olduğu görülmektedir. Karagöz gösterilerinin tamamında Osmanlı topraklarının çeşitli bölgelerinden başkente göç eden kozmopolit çeşitliliği oluşturan cemaatlerin resmi geçidine seyirci oluruz. Gölge oyununun perdesinde de bu kesimlerin tümünün iş bulma çabasına tanıklık ederiz. İstanbul'un istihdam sıkıntısı ve göç edenlerin iş bulma telaşı gerek Karagöz'de gerekse Ortaoyununda özellikle fasıl bölümünde baskın tema olarak yer almaktadır. Başkentin gündelik gerçeğinde olduğu gibi gölge oyunu perdesinde de iş bulma çabası özellikle Karagöz açısından başarısızlıkla sonuçlanan, fakir ve işsiz bir yaşama geri dönüş şeklinde tasvir edilir (Öztürk, 2014: 8). Karagöz tarzını ve kendi mizah anlayışını oluşturmaya başlamıştır. İşsizlik, vasıfsızlık vb. sorunlar da gündelik hayatta olduğu gibi perdenin merkezindedir.

17.yüzyılda kendi kimliğini ve üslubunu oluşturan Karagöz toplumsal gerçekliği deşifre ederek elde ettiği verileri artık kendi dinamikleri ile yeniden üretir ve topluma iletir. Eczahane oyununda gelen göç kitlesinin vasıfsız oluşu gündeme getirilmiştir;

HACİVAT: Karagöz'üm, eğerci sen benim nasihatimle amel olsan ıslah olurdun. Adam olmanın yoluna bak. Ben senin muhibb-i sadıkım, daimi iyi olmanı arzu ederim, ne faideki ömrün beyhude geçiyor.

KARAGÖZ: Ömer Ağa bal şerbeti mi içiyor? Afiyet olsun bana ne!

HACİVAT: Hele bak, hele bak! Yani hayatın semeresiz imrar ediyor. Bir kere sen bir meslek sahibi değilsin. Temin-i maişet için elde bir sanatın yok. Böyle haylazlıkla halin ne olacak?

KARAGÖZ: Güya senin on parmağında on marifet varmış.

HACİVAT: Ne zannettin? Min gayri haddin birkaç sanata aşınayım. Acizane, sunuf-i saireye vukufum olduğu gibi, oldukça ilm-i tıbbı da aşınayım. Hem efendim, fenn-i mezkurun güzel sohbeti olur.

KARAGÖZ: İrmik helvasına ben de aşınayım. Elbette üç beş kişi bir araya gelirse güzel de sohbeti olur, doğrusu pek de güzel yemesi olur. İlle sütlü olursa (Sevilen, 1990: 167).

Karagöz'ün Yazıcılığı oyununda ise karısı ile aralarında bir çekişme yaşanır. Bu çekişme sosyal hiyerarşide statü yoksunluğunun sonucu ortaya çıkan itibar kaybının aile içi ilişkilere kadar nüfuz ettiğinin göstergesidir.

KARAGÖZ-(İçerden) Abla!

KARAGÖZ'ÜN KARISI- Kim o?.

KARAGÖZ- Ben geldim.

KARAGÖZ'ÜN KARISI- Sen kimsin?.

KARAGÖZ- İşte, ben, kocan be!

KARAGÖZ'ÜN KARISI- A... Ben koçanı dün akşam ocağa atıp yaktım (Oral, 2007: 71).

Toplumsal çöküşün Karagöz perdesinde yansıtılmasında kullanılan bir diğer yaklaşım ise minimize ve sembolize aktarım yöntemidir. Sosyal problemlerin ortaya çıkmasında rol oynayan dişil ve eril taraflar Karagöz ve Hacivat perdesinde minimize edilerek aile panoraması ekseninde karı koca çatışması üzerinden yansıtılır. Perdede sembolize etme yolu ile yansıtılan bu kurgusal anlatım aynı zamanda sosyal çöküşün gerçeklerine dair dolaylı göndermelerde barındırmaktadır. Bu bağlamda Karagöz ile eşi arasındaki iletişimsizlik dikkat çekicidir. Karagöz ile eşi arasındaki diyaloglar çekişme üzerine kuruludur. Anlaşma taraftarı değillerdir, sürekli tartışırlar, Karagöz eşi tarafından itibarsızlaştırılır, zaman zaman evden dışlanır, hatta eşi tarafından şiddete maruz kalır. Karagöz'ün sosyal yükümlülüklerini yerine getirmediği, bu nedenle eşinin önünde utandığı ve psikolojik olarak zayıf hissettiği görülür. Karısının Karagöz'e sarf ettiği ifadelerin alt metninde perişanlığının dayanılmaz boyutlara ulaştığı vurgulanır. Karagöz perdesinde yer verilen aile olgusuna farklı bir perspektiften bakıldığında ise, feodal bir toplumda karşı cinsten iki kişi, genellikle görücü usulüyle, tanışmadan yuva kurar ve boşanmanın olmadığı bir yapıda birlikte uzun, sancılı bir hayat yaşamak zorunda kalır. Karagöz'ün toplumsal yapının çekirdeğini oluşturan aile yapısına yönelik psikolojik ve sosyolojik çözümlemesi ise gölge oyununun zamanının ilerisinde bir olgunluğa sahip olduğunu kanıtlar (Pekman, 2002: 77).

KARAGÖZ: Kapıyı bana kim açacak?

K. KARISI: Komşunun kedisi.

KARAGÖZ: Ne ala kediler de iş görüyor! Kapıyı aç karı, zevzekliğin lüzumu yok!

K. KARISI: Ben yerimden kalkamam.

KARAGÖZ: Sonra pişman olursun karı!

K. KARISI: Ömrün günün kararsın! Benim adım yok mu?

KARAGÖZ: Senin ne dadın var ne dayan. Aç kapıyı!

K. KARISI: Benim adım yok öyle! “Hanım” diyemiyor da “karı”!

KARAGÖZ: Ulan sen bana “Herif” diyorsun ya! Ben hiçbir gün ağzından “efendi”

dediğini işittim mi? “Herif” aşağı “Herif” yukarı.

K. KARISI: Ha ha hay güleyim bari! Senin efendilik nene? Okuman yok, yazman yok!

KARAGÖZ: O senden sorulmaz. Bir adam evinin hem efendisidir hem de beyidir.

K. KARISI: Sana beylikte uzak, efendilik de (Kudret, 1968-c1: 329-330).

Dönemin toplumsal yapısında görülen sorunlar perdede oluşturulan çatışma ile sembolize edilir. Ayrıca yaşanan problemlerin sadece toplumsal boyutu değil aileye yansımaları da deşifre edilmiştir. Aile içi yaşanan çekişmenin temel sebebi işsizlik ve ekonomik şartların sonucu ortaya çıkan olumsuz etkilerin yansımalarıdır. Dönemin problemleri çok boyutlu irdelenmiş ve gösteriler aracılığıyla kitlesel bir iletiye dönüşmüştür. Karagöz gösterilerinden Kayık oyunu ise işsizliğin anlatılması bağlamında ilginç referanslar sunar. Karagözün işsizliği kadar bu oyunda elit kesimin temsilcisi Hacivat’ında işsizliğine dem vurulur. Bu durum perdenin iki duruma vurgu yaptığını göstermektedir; birincisi işsiz kalabalığı eleştiren seçkin kesimin de işsizlik sorununu yaşadığını ikincisi vasıfsız olarak değerlendiren halk kadar Hacivat’ın temsil ettiği tabakanın da niteliksizliğini ortaya koyar. Karısı ve Karagöz arasında geçen işsizlik kaynaklı çatışmaya örnek olarak aşağıdaki metin gösterilebilir;

KARAGÖZ- Vay, Hacivat, sifteh ettin! Sende de var ya kabahat! Eve bir şey almazsın, leylek gibi laklakla vakit geçirirsin! Ben eve bir şey aldığım vakit okka ile alırım. Geçen gün et aldım, Yarım koyun birden aldım.

KARAGÖZ’ÜN KARISI- (Gelir.) Seni maymun musibet herif! " Yarım koyun aldım" diye bir de yalan söylüyor! Etin yüzünü gördüğümüz var mı? A utanmaz herif, a arlanmaz herif! (Vurur) (Kudret, 2004-c2, 613).

Hacivat’ın yaşadığı işsizlik ve ekonomik problemlerde yine karısı ile çatışması üzerinden kodlanmıştır;

HACİVAT’IN KARISI-Bak, Hacivat, sana bir şey söyleyeceğim. Ben senden bu ana kadar hiçbir şey istemedim

HACİVAT-Evet efendim.

HACİVAT'IN KARISI-Ben senden başıma "divanhane çivisi" iki tane elmas iğne isterim, boynum "akarsu", bir Çift "gorgoroglu" bilezik isterim. Bunları alırsın alırsın, yoksa kapı dışarı!

HACİVAT-Canım efendim! Bu sizin söylediğiniz şeyleri almak için beş on para değil, dört beş bin kuruş lazım. Bu parayı nereden bulmalı?

HACİVAT'IN KARISI-Orasını bilmem! "Er ol da baş yar" derler; meşhur meseldir. Her akşam mahalle kahvesinde Karagöz' le malayani ile vakit geçireceğine bir kış tut da para kazan.

HACİVAT-Orası pek doğru.

HACİVAT'IN KARISI-Doğrusunu eğrisini bilmiyorum. Buyurun kapı dışarı!

HACİVAT- (Perdeye gelir ağlayarak.) Ben şimdi nerelere giderim, dostlar! Ben şimdi ne yaparım, dostlar? (Kudret, 2004-c2, s: 612).

Yaşanan kaos ortamında görülen alkol ve uyuşturucu madde kullanımındaki yaygın durum Karagöz oyunlarında da karşımıza çıkar. Sürekli sarhoş dolaşan kişilerin sayısı 10 civarındadır; şaşırtıcı olan ise alkol ve uyuşturucunun İslam inancının hamiliğini yapan bir coğrafyada bu denli yaygın kullanımıdır. Karagöz gösterilerinde sarhoşluk ve uyuşturucu durumu üzerinden yozlaşan yaşamın ve oluşan problemlerin çözümünde tek yol olarak madde kullanımının görülmesi tenkit edilir (Öztürk, 2014: 4). Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması gösterisinde olduğu gibi;

KARAGÖZ: Ulan şundan bi parça tadayım bakayım nasıl şey? (Bir parça esrar yer) Tatsız tuzsuz bir şey. Dur bakayım bir parça daha yiyeyim... Ulan hiçbir şey anlayamadım. Bir parça daha yiyeyim... Gözlerim bir başka görmeye başladı.

HACİVAT: Ne o, Karagöz? Yapayalnız ne mırıldanıp duruyorsun?

KARAGÖZ: Haa Karagöz dedin de Karasu tarafından mübayaa olunarak Karamürsel terikiyle Kargümrük'ten bil-vürud kara muşambaya sarılmış kara havyar memlu bir adet kutu sabah karşı daha karanlıkta ve Karabıçak'ın meyhanesine Kara...

HACİVAT: Eyvah korktuğum başıma geldi. İçme diye o kadar tembih ettim. (Kudret, 1968-c2: 343-365)

“Karagöz'ün genelde çektiği toplum fotoğrafında da kapkara bir cehalet baş aktördür. Bu cehaletin, eğitimsizliğin ve bilgisizliğin sonucu işsizlik, yoksulluk bütün bunların doğal sonucu da toplumsal bir patlama yani şiddettir. Karagöz oyunlarında şiddet en temel davranış biçimidir” (Pekman, 2002: 71). Gölge perdesinde sıklıkla rol alan tiplere baktığımızda matiz, tuzsuz, sarhoş vb. gibi şiddetle özdeşleşmiş figürleri görürüz (And, 1977: 94).

KARAGÖZ: İşim var gelemem ıspanak suratlı

HACİVAT: Gelirsin gelirsin, gel aşağı nazlanma KARAGÖZ: Kafa atarsam sakın kızma

HACİVAT: Atmazsın atmazsıuuunnn...

KARAGÖZ: Efendim?

HACİVAT: Yani önce tanış, sonra konuş gibi bir şey işte. Gel şöyle bir yaklaş da sarılalım, çok özlemişim seni Aziz Dostum...

KARAGÖZ: Yediği dayak hoşuna gitti herhalde. Anlaşılan dayağın şokundan kurtulamadı garibim. Neyse sarılayım bari...

HACİVAT: Yaklaş yaklaş, aman uzaklaş uzaklaş

KARAGÖZ: Bana bak, Hacıvacav, tepelerim vallahi...

HACİVAT: Karagözüm sana pis, mikrop, kirli, pasaklı, iğrenç,

KARAGÖZ: Hööööööööössssstttt, sen seni bil sen seni, sen bilmezsen kendini, patlatırım enseni, (kafa atar) al sana al sana

HACİVAT: Bana bak Karagöz, dinlemezsen, vallahi ben de sana kafa atarım ona göre...

KARAGÖZ: Vuuuuuş, Hacivat böyle dediğine göre, kayışı koparmış (Günana, 2016: 169-170).

Şiddet sadece toplumsal boyutuyla değil aile içi yansımaları ile Karagöz perdesinin hedefindedir;

KARAGÖZ: Bana bak, öyle... bağırma. İster otur ister git, anladın mı? Sonra karışmam benim elim uzundur, kafanı kırarım!

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Anlamadım ne yaparsın?

KARAGÖZ: Kafanı kırarım,

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Hele kır bakayım.

KARAGÖZ: Görürsün sen!

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Hele elini kaldır!

KARAGÖZ: Kaldırırım (Kudret, 1968-c2: 245-246).

Karagöz toplumsal gerçekliğin ve çatışmanın kıyasıya deneyimlendiği ve Osmanlı kent yaşamının çekirdeğini oluşturan 'mahalle kültürünü' çalışma sahası olarak belirlemiştir. Şehir hayatının özellikle toplumsal cemaatleri temsil eden alanını mercek altına alarak karikatürize etmiştir. Hayal perdesinde sosyal tabakalaşmayı ve ötekileşmeyi temsil eden mahalle yaşamı ile kültürünün sıkışmışlığını ve açmazlarını gündeme getirerek bir ibret ve tartışma platformu oluşturmuştur. Perde bu mahalle hayatını şekillendiren başat dinamikleri deşifre eder ve tüm yalınlığı ile yansıtır. Bu sıkışmışlığı oluşturan olay veya şahısları afişe eder, kişilerin problemler ekseninde

geliştirdikleri çözümleri ya da çözümsüzlükleri tartışmaya açar. Anlatım dilinde katı bir gerçeklik ve taklit yoluyla aktarım kanalını kullanır. Günlük mahalle yaşamının sorunlarını halkın gözünden anlatma yolunu seçerek simgesel bir biçim ortaya çıkarmıştır. Perdenin yansımada işsizlik, cehalet, yoksulluk, başıbozukluk vb. kaos sarmalı görülmekte, yaşamsal olguların iç içe geçtiği vurgulanmaktadır. Karagöze panoramik bir şekilde bakıldığında toplumsal yozlaşmanın ve çökmekte olan bir imparatorluğun resmini görürüz (Pekman, 2002, s. 70-71). Karagöz Ustası Orhan Kurt Karagözün toplumsal olanla kurduğu bağı;

İstanbul'un hiçbir problemi yoktur ki bütün gizli tutulmak endişelerine rağmen ya bir muhaverenin yahut bir faslın mevzuunu teşkil etmesin. Esir pazarlarında köle ve carıye alım satımını Ağalık'ta görüyoruz. Büyük Evlenme'de İstanbul'un muhteşem düğünleri gözümüzde canlanıyor. Cazular, bize büyüye olan halk itikatlarını gösteriyor...Kanlı Kavak' ta cin peri hurafelerine Karagöz'ün nasıl balta savurduğuna şahit oluyoruz (Öztürk, 2014: 9).

Karagöz perdesinde müspet özelliklere sahip bir tek kişiden bahsetmek olanaksızdır. Perdedeki tipler kimsenin benzeşmek istemeyeceği şekilde kurgulanmıştır. Çoğunlukla tipler anti-kahraman olarak tasvir edilmiştir. Karagöz'ün anti-kahraman olgusuna atfettiği önemi büyük evlenme oyununda masumiyetin simgesi olan çocuk figürünün olumsuz olarak tasvir edilmesinde görmekteyiz (Öztürk, 2014: 9-10).

ÇOCUK: Baba!

KARAGÖZ: Ne var?

ÇOCUK: O senin başındaki?

KARAGÖZ: Işırlak.

ÇOCUK: Onun altındaki?

KARAGÖZ: Kafam.

ÇOCUK: Altındaki?

KARAGÖZ: Kaşım, gözüm, burnum.

ÇOCUK: Alt yanındaki?

KARAGÖZ: Ağzım.

ÇOCUK: Baba ağzına sıçayım!

KARAGÖZ: Bende senin suratına sıçayım.

Çocuk: Baba, senin karnında ne var?

KARAGÖZ: İşkembe bumbar.

ÇOCUK: İşkembenin içinde ne var?

KARAGÖZ: Bok var.

ÇOCUK: Sen o boku ne zaman yedin?

KARAGÖZ: Anneni aldığım zaman.

ÇOCUK: Baba sana bir şey söyleyeceğim.

KARAGÖZ: Nedir söyleyeceğin?

ÇOCUK: Baba bana bir göt versene!

KARAGÖZ: Sende bana versene

ÇOCUK: Hacivat Amca! Hacivat Amca!

HACİVAT: Ne var oğlum?

ÇOCUK: Babam benden göt istedi.

KARAGÖZ: Ulan ilk önce o benden istedi (Kudret, 1968-c1: 329-330).

Dönemin kaotik koşullarında görülen ve başat problemlerden olan zina, eşcinsellik, kibir, nefret, yalan söyleme, ihanet etme, namahreme bakma, insanların kusurlarını açık etme, kumar, açgözlülük, hırsızlık, iftira vb. problemlerde Karagöz perdesinde sert bir dille tenkit edilmiştir. Gölge oyunu Karagöz 17.yüzyılda orta çıkan sistem çöküşünün başat problemlerini yansıtmakla birlikte yaşamın bileşeni olan maddi ve manevi tüm alanlar onun çalışma sahasına dahildir. Karagöz doğumdan okul hayatına, evlenmeden kefen giymeye kadar yaşamın geçiş dönemlerini perdeye yansıtır. Karagöz perdesinde karşılaştığımız diğer konular ise; giyim-kuşam ve süslenme, halk bilgisi, halk mutfağı, halk sanatları, zanaatları, iş hayatı, mimari, iletişim, ulaşım, inanışlar, görenekler, dini günler, eğlence ve spor olarak sıralanmaktadır. Müdahil olduğu konular ekseninde Karagöz'ün yaşamla makro ölçekte bir etkileşime girdiği görülmektedir (Akdoğan; 2019).

İnsanlık tarihi boyunca yaşamla interaktif bir diyalog geliştiren sanat ve tasarım sistem ve toplum okur-yazarlığının önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Bu çerçevede Karagöz'ün var olduğu çağın özellikleri ve toplumsal koşulları karşısında ortaya koyduğu manevra yetkinliği dikkat çekicidir. Karagöz'ün olağanüstü sorunlar karşısında geliştirdiği inovatif yaklaşımlara dair bazı örneklerle yer vermek gölge oyununun toplum okur-yazarlığı ekseninde sahip olduğu sıra dışı yetkinliğin vurgulanması açısından önemlidir.

Çokkültürlülük, Karagöz'ün karşılaştığı problemlerin başında yer almaktadır. İmparatorluğun farklı coğrafyalarından göç ile gelen kitle inançsal, kültürel ve etnik bağlamda kozmopolit ve heterojen niteliktedir. Bu kitlenin gerek maddi gerek manevi ekseninde karakteristik özelliklerinin ve dinamiklerinin deşifre edilmesi, yeniden

üretimi yoluyla perdeye uygun şekilde kodlanması stratejik bir aşamadır. Karagöz “gerek kişi kadrosundaki etnik çeşitlilik gerek temsil edilen tiplerin dilleri, kıyafetleri ve davranışlarındaki çeşitlilik ve gerekse de oyunların musikisindeki çeşitlilik olmak üzere pek çok açıdan çokkültürlü bir mozaiktir” (Yıldırım; 2019: 61-62). Perdedeki ahenk Karagöz’ün toplum okur-yazarlığı konusunda sahip olduğu yetkinliğin bir sonucudur. Karagöz’ün sahip olduğu bu yetkinliğin arkasındaki gizli özne ise Hayali’dir. Hayali gerek kişisel özellikleri gerekse Ahilik örgütü ve uzantısı olan Lonca teşkilatında yetişmenin sunduğu halk bilimi, kitle psikolojisi, toplum bilim, estetik vb. donanımı ve analiz yeteneği ile oyunun kodlamalarını oluşturmaktadır.

Öteki olgusu gölge oyununun karşılaştığı diğer kritik problemlerdendir. 17.yüzyıldaki nüfus hareketleri İstanbul sosyo-kültürel dokusundaki kozmopolit durumun derinleşmesine ve heterojen sınırların keskinleştiği bir yaşam ekosisteminin oluşmasına neden olmuştur. İnançsal, kültürel, budunsal anlamda keskin sınırlarla ayrılan cemaatler yaşam alışkanlıklarını korumak bağlamında öz savunma refleksi geliştirmişlerdir. İmparatorlukta yaşanan sistem çöküşü sonucu ortaya çıkan ekonomik ve sosyal sıkışmışlık ile asayiş zafiyeti kitlesel tedirginliğin artmasına ve öteki algısının tetiklenmesine neden olmuştur. Birey ve cemaat öteki algısının yükselişine eş güdümlü olarak mahalle aidiyeti üzerinden korunaklı bir alan inşa etmiştir. Karagöz’ün karşılaştığı problem görünenden çok daha büyüktür. İstanbul bir metropoldür ve birbirini ötekileştiren onlarca mahalleden oluşur (Erdoğan, 2019: 25-40). Hayali toplum üzerinde hedeflediği nüfuz ve etki alanını sağlamak için cemaatler arası ortak bir platform oluşturmak zorunda olduğu gibi her grubun aidiyet eşiklerini ayrıca hesaba katmak durumundadır. Bu nedenle Karagöz perdeye cemaatleri değil onların suretlerini yansıtır. Gölge oyunu perdesindeki figürler toplumsal kesimleri doğrudan perdeye taşımak yerine soyutlama yöntemiyle sembolize edilmiş saydam kimliklere dönüştürür. Karakterin yanı sıra tiplere olarak tasarlanan tasvirler dolaylı bir yol izleyerek hedef kitlenin algısında çağrışım yolu ile cemaati imlemek amacını taşımaktadır. 17.yüzyıl koşullarında geliştirilen bu iletişim stratejisinin sıra dışı bir yetkinliğin ürünü olduğu söylenebilir. Karagöz’ün aidiyet duygusundan kaynaklanan savunma duvarını aşmak için geliştirdiği diğer yöntem ise cemaati değil problemi oluşturan sapma davranışı hicvetme ve ötekileştirmedir. Bu yöntem problemin kaynağı olan kesimi dolaylı ve üstü kapalı bir gönderme ile uyarma işlevi görür. Mizah ise bu

sürecin verimli yürütülmesinde sosyalleştirme ve rahatlatma fonksiyonu ile problemin paylaşılmasına ya da insanileşmesine destek verir.

Mahalle kültürü ve kefalet sistemi Karagöz'ün toplumsal yaşamdan devşirdiği ve perdede etkin bir yaptırım aracına dönüştürdüğü önemli bir dinamiktir. Osmanlı güvenlik anlayışı kapsamında mahalle cemaatinin birbirine kefil olma mecburiyeti bulunmaktadır. Cemaati oluşturan bireylerin ve ailelerin emniyetinin tesisi için güvene dayalı kefalet sistemi geliştirilmiştir. Karagöz perdesinde ise kefalet sistemi sosyal normlar dışına çıkan ve sapkın olarak tanımlanan eylemi gerçekleştiren tipin temsil ettiği kesime dolaylı bir gönderme yoluyla uyarı şeklinde gerçekleşir. Sapkın davranışı gerçekleştiren tipin temsil ettiği cemaatten olan seyirci bu uyarı sonucunda kefalet dayanan kendi otokontrol sisteminde iç denetimi gerçekleştirmek için yaptırım refleksi göstermektedir.

Duvarları kaldırmak; Ayrıca devletin cemaatleri diğer cemaatlerden duvarlarla ayırması ve kontrol noktaları oluşturması devletin asayiş kontrolünün bir diğer boyutunu göstermektedir. Bazı durumlarda cürüm işleyenler mahalleden sürülmektedir. Ancak mahalleden aforoz cezası, mal ve mülk satışını ve halkla her türlü diyalogun kesilmesini de içermektedir (Erdoğan, 2019: 123-171). Karagöz perdesi gündelik hayattaki bu uygulamayı kendi değer dünyasına göre tekrar kurgulamış ve ideal dünya anlayışını perdeye yansıtmıştır. Gölge oyunu perdede mahaller arasında duvar örmek yerine duvarları kaldırma eğilimi göstermiştir. Karagöz'ün teorik perspektifi diğer bir ifade ile ideolojik yaklaşımı; tüm farklı renkleri ve sesleri çatısı altında buluşturan ve devamlılıklarını sağlayan bir üst kültür inşa etmeyi amaçlar. Ancak bu üst kültürün kapsayıcılığı altında farklı kesimlerin kültürlerinin korunması ve aktarılması Karagöz için kritik bir önem taşır.

Fasık olgusunun ise Karagöz'ün kendi gereksinimleri ekseninde yeniden kurgulanması ve toplumsal nizamın sağlanmasında kullanılması kıvrak bir dehanın ürünüdür. Osmanlı toplumunda nizamın tesisinde kullanılan iki caydırıcı önlemden biridir fasık olarak fişlenmek. İmparatorluk hukuk sisteminde ağır suçlar cezai işleme tabi iken toplumun uygun görmediği davranışlar sapma olarak tanımlanır ve fasık olarak adlandırılır. Toplum içinde sapma davranışı gösteren fasık ötekileştirilerek cemaatten dışlanır. Karagöz ise hedefleri doğrultusunda toplumsal algıda kanıksanmış bu hazır olguyu mizah ile birleştirerek yeni bir formasyon kazandırır. Perdede sapma

davranış gösteren kişi ve durum mizah unsuru ile alaycı duruma düşürülür. Kitle alaycı duruma düşen kişi ve davranış ile özdeşlikten kaçınarak ötekileştirme ve dışlama yönelimi gösterir. Karagöz bundan yaklaşık üç yüzyıl önce gündelik hayatta toplumun bilinçaltı kodlamalarında yer alan fasık algısını ‘günümüzün’ mizah teorileri bağlamında üretir. Bu durum gölge oyununun proaktif ve kıvrak dehasının ürünüdür.

Karagöz ve Hacivat’ın 17.yüzyılda içinde şekillendiği koşullar ile etkileşimi ve dönüşüm süreci bugüne kadar yapılan çalışmalarda eksik kalmış bir alan olarak değerlendirilebilir. Gölge oyununun tanımlanması ve kimliklendirilmesi bağlamında birçok çıktığı içinde barındıran bu sürecin deşifre edilmesinde çeşitli disiplinlerin verileri tez, antitez ve sentezleme yöntemiyle çözümlenerek bağlantılı bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Bu değerlendirmeler sonucunda Karagöz’ün seyirlik bir eğlence olduğu yönündeki yaygın algının ötesinde komplike ve sistemli bir kurguya sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Karagöz Osmanlı toplumunda eğlence başta olmak üzere hiciv, eğitim, sosyalizasyon, kültür aktarımı, bütünleştirme vb. alanlarda sosyal ve kültürel bir misyona sahip kitle iletişim aracı statüsündedir. Karagöz yaş, cinsiyet, inanç, etnik vb. farklı sosyal tabakalar ile geliştirdiği etkileşim sonucunda toplumsal entegrasyonu tesis eder (Morreall;1997: 161). Çokkültürlü bir sosyo-kültürel ekosisteme sahip bir imparatorluğun tarihsel ömrü ve gücünün beslendiği nizamın kurgulanmasında halk tiyatrosunun stratejik etkisi olduğu söylenebilir (Coşar & Usta; 2009: 14). Kitle iletişim aracı olarak Karagöz bilgiyi topluma iletmenin ötesinde iletinin kitleler tarafından benimsenmesini ve bu sayede bilginin toplumsallaşmasını amaçlar. Bilginin özellikle de kozmopolit bir alıcı kitle tarafından içselleştirilmesinin arka planında Karagözün kollektif bir kültür platformu oluşturma hedefi bulunmaktadır (Anameriç; 2014: 360-361).

Karagöz’ün toplum okur-yazarlığı, inovatif tasarımı ve proaktif yetkinliği göz önüne alındığında stratejik dinamiklere sahip olduğu görülmektedir. Gölge oyununun içinde şekillendiği sıra dışı koşullar karşısında ortaya koyduğu manevra kabiliyeti günümüze ve geleceğe önemli referanslar sunmaktadır. Karagöz ve Hacivat edebiyattan plastik sanatlara, müzikten koreografiye, halk biliminden psikolojiye disiplinler arası bir donanımın ürünüdür. Bu bağlamda Karagöz çeşitli bileşenlerin kollektif ve senkronize iş birliğinin ürünü olan bir organizma olarak değerlendirilebilir. Karagöz'ün tarihsel

iddiasının, başarısının ve ayrıcalıklı konumunun arka planında ustaca kurgulanmış sisteminin ve bu sistemin tesis ettiği yetkinliklerin olduğu söylenebilir. Gölge oyununun dikkat çeken önemli özelliklerinden biri de çok bileşenli bu sisteminin yekpare bir manevra yetkinliğine sahip olmasıdır. Karagöz'ün bu başarısının altında yatan neden ise bileşenlerin her birinin tasarlanma aşamasında fonksiyonlarının ortak amaç merkezli yapılandırılmış olmasıdır. Ortak hedef eksenli yapılandırılan her unsur aynı zaman da diğer bir unsurla senkronize bir uyum içinde olmaktadır.

Karagöz'ün komplike kurgusu, biçim ve içerik standardizasyonu, örgütlü sistemi, kurumsal yapısı, perdede yansıttığı doktrin ve toplumsal rolü incelendiğinde araştırmacıyı uyarıcı nitelikte başka bir soru ile karşılaşmaktadır. Bu soru geçmişten günümüze kadar Karagöz'le ilgili yapılan çalışmalarda göz ardı edilen ve gündeme alınmayan bir başka probleme işaret eder.

Karagöz spontane diğer bir ifade ile kendiliğinden bir varoluşun ürünü mü yoksa bir üst aklın bilince dayalı sistemli bir kurgusu mu...?

Bu sorunun gündeme gelmesindeki tetikleyici diğer olgu ise Karagöz araştırmalarında dikkat çeken bir başka ayrıntıda gizlidir. Farklı araştırmalarda Karagöz ile Ahilik teşkilatı arasındaki bağa dair belirgin emarelere rastlanmaktadır. Bu emarelerin ötesinde ayrıca Ahilik teşkilatının tarihsel kökleri ve iddiası, disiplinlerarası donanımı, kurumsal yapısı ve değerleri, en önemlisi de sosyal kontrol ve toplum mühendisliği rolü ile Karagöz'ün yapısı ve toplumsal rolü arasında paralelliklerin olması problemin ciddiyetine vurgu yapmaktadır.

Bu problemin cevaplanması tarihsel bir eşiğin aşılması bağlamında da stratejik bir öneme sahiptir. Karagöz spontane diğer bir ifade ile kendiliğinden bir varoluşun ürünü mü yoksa bir üst aklın bilince dayalı sistemli bir kurgusu mu...? Bu soru gölge oyununun kimliklendirilmesi ve toplumsal rolünün belirlenmesi bağlamında tarihsel bir arayışın özeti mahiyetindedir. Bugün dahi önemli tartışma başlıklarından olan ve belirsizliğini koruyan bu problemin çözümü gerek geçmiş dönem gerek gelecekteki çalışmalara referans oluşturması açısından bilimsel bir önem taşımaktadır.

Ahilik örgütü toplumsal hayatın tamamının kurgulanmasında ve şekillendirilmesinde Osmanlı'nın beylik aşamasından günümüze kadar toplum mühendisliği ile kilit bir rol oynamıştır. Tarihsel deneyimi, örgütsel ağı, nüfuz alanı vb. dinamiklerin kazandırdığı potansiyel gücü ile toplumla profesyonel bir etkileşim diyalektiği geliştirmiştir. Ahilik

teşkilatı sosyal ve kültürel yapıyı şekillendiren eğitim, sanat, zanaat, ahlak, iktisat, siyasal vb. alanlarda yaşamın koordinasyonu ve inşasında lokomotif bir statüye sahip olmuştur. Ahilik örgütünün toplumsal yapı içerisinde üstlendiği fonksiyon sosyal bütünleşmeyi merkezine alan ideolojik bir perspektifin ürünüdür (Darı, 2017: ii).

Kanaatimizce Ahiliği değerli kılan nokta; basit bir esnaf loncası olmaktan çok öte, insan hayatının bütününe yönelik temel ilkelerin varlığıdır. Böylece Ahilik, insanı ve toplumu beslediği toplumsal dinamiklerin temel ilkeleriyle eğitmiş; toplumsal normların uygulanması üzerinde titizlikle durmuş, toplumsal uyumun devamı yolunda önemli fonksiyonlar icra etmiştir. Bu ise ilk elden, Ahiliğin gerek kendi içinde gerekse toplumda bir sosyal kontrol aracı olduğunu göstermektedir (Tekin, 2006: 219).

Ahilik teşkilatının kuruluşunda ve ideolojik temellerinin şekillenmesinde nizam-ı alem ülküsü ve fütüvvetnâmelerin etkisi olduğu bilinmektedir.

Nizam-ı Alem kavramı ve kapsadığı anlama dair farklı yaklaşımlar olduğu görülmekle birlikte geniş ifadesi ile dünyanın düzeni olarak tanımlanmaktadır. Osmanlı devletinin kurucu şiarlarında yer alan itikat zırhı, adaletin kılıcı ve nizam-ı alem ülküsü gibi ilkesel ifadeler imparatorluğun kuruluş felsefesinde yer alan operasyonel kodlar olarak ifade edilmektedir. Bu operasyonel kodların imlediği ise erdem merkezli ideal devlet olgusudur (Mağat, 2020: 195). Operasyonel kodların bireysel, toplumsal ya da kurumsal ölçekte algıda bir yanlılık eğilimini de yarattığı belirtilmektedir (Katzenstein 1996, 49). Osmanlı siyasal ya da sosyal sisteminin kurgulanmasında ve sürdürülmesinde Nizam-ı Alem ülküsü ideolojik nosyonlardan biri olarak kabul edilmektedir. İdeal insan, toplum ve evren arayışını şiar edinen kurucu ülkülerden bir tanesi olarak Nizam-ı Alem toplumsal ve politik üretimin yönlendirici dinamiklerindendir (Demirhan, 2019: 7). Nizam-ı Alem idealinin çıkış noktasındaki etik değer tamamen toplum ve insan odaklıdır. (Mağat, 2020: 194). Osmanlı imparatorluğunda en etkin dönemini yaşadığı kabul edilen Nizam-ı Alem idealinin bilinç ve iradeyle, siyasi denge, toplumsal adalet, istikrar, etkin yönetim, güvenlik, estetik, ihtişam vb. alanlarda vücut bulduğu görülmektedir (Demirhan 2019, 11). Cihan hakimiyeti olarak karşılık bulan Nizam-ı Alem ülküsü, kendi mülkü olmayan topraklarda dahi gönül ve algıları inşa edecek ideal bir sistemi ifade etmektedir. (Demirhan 2019, 11). “Bu anlamda Nizam-ı Âlem ülküsü, bir kimlik inşasının da en önemli parçalarından biri sayılabilir” (Mağat, 2020: 194-195). Fütüvvetnâmelerde salık verilen ideal insan sıfatları üzerine temellendirilen ideal toplum, devlet ve evren

hedefini kapsayan Nizam-ı Alem ülküsünün inşasında Ahilik teşkilatı kilit bir rol oynamıştır (Mağat, 2020: 197). “Osmanlı’nın uç bölgelerinde Osman Gazi’nin manevi destekleyicisi, hukuki ve sosyal hayatı örgütleyici olarak Ahi ve Fakı dervişleri önemli faaliyetler gerçekleştirmişlerdir. Sosyal dayanışmanın birlik ve beraberliğin, iktisadi kalkınmanın, siyasi istikrarın en önemli unsurlarından birisi olarak ahilik teşkilatı kabul edilir” (Mağat, 2020: 199).

Ahilik ocağının kurucusu olarak Ahi Evran 1257 senesinde Hac ayı anlamına gelen Zi’l-hicce’de II. Keykavus’a ilettiği Letaif-i Hikmette gayri Müslimlere de eşit yaşam haklarının sunulmasını öğütlemiştir. Nizam-ı Alem düşüncesinin Anadolu topraklarına ulaşmasında ve yaygınlık kazanmasında Ahilik teşkilatı vb. unsurların rolü önemlidir (Mağat, 2020: 199).

Osmanlı Devleti’nin kuruluşunda ve devletin yapılanmasında rol oynayan üç dini ve fikri akım: Ekberiyye, Ahi ve Bacı teşkilatı, Bektaşî hareketidir. Örgütlerin mensupları Selçuklular zamanında mevcut olan yukarıda bahsini ettiğimiz yüksek devlet düşüncesini Osmanlılara intikal ettirmişlerdir. Osmanlılarda bu düşünce çeşitli dinden ve etnik zümrelerden olan tebaa arasında adaleti tevzi etmek suretiyle huzurlu ve güvenli bir toplum yaratma şeklinde kendini göstermektedir (Bayram 2007, 61).

Fütüvvetnâmeler ise Ahilik ocağına üye olanların tabi olduğu adap ve erkan kurallarını içeren yönetmelik ve yönergelerin karşılığı olarak tanımlanabilir (Tekin, 2006: 227). Fütüvvetnâmeler tasavvufî bir içeriğe sahip olmakla birlikte dikkat çekici en önemli özelliği din, dil, ırk vb. ayrım gözetmeksizin insanı merkeze almasıdır (Sarıkaya, 2002: 77).

Fütüvvetnâmelerde sapma olarak tanımlanan davranışlara ana kaideler olarak yer verilir ve fütüvvet ehliyetini kaybettiren kusurlar olarak telakki edilmektedir. Seyyid Hüseyin’in kaleme aldığı Fütüvvetnamede bunlar şu şekilde sıralanmıştır; şiddet, zina, eşcinsellik, gammazlık, kibir, zulüm, kıskançlık, nefret, kasıtlı yalan söyleme, sözü tutmama, güvene ihanet etme, namahreme bakma, insanların kusurlarını açık etme, kumar, açgözlülük, hırsızlık ve iftira (Gölpınarlı, 1955-56a: 44).

Burgazi’nin kitabında aktardığı kaideler ise dikkat çekicidir. Bu kaidelerde gündelik yaşama dair adap ve görgü kurallarını kapsayan başlıklar yer almaktadır (Gölpınarlı, 1953: 138-142);

- Yemekle ilgili 12 görgü kuralı

- Su içmeyle ilgili 3 görgü kuralı
- Söz söylemeyle ilgili 4 görgü kuralı
- Elbise giymekle ilgili 5 görgü kuralı
- Evden çıkmayla ilgili 4 görgü kuralı
- Yolda yürümeyle ilgili 8 görgü kuralı
- Mahallede yürümekle ilgili 4 görgü kuralı
- Pazarda yürümekle ilgili 5 görgü kuralı
- Alışverişle ilgili 3 görgü kuralı
- Eve eşya getirmekle ilgili 3 görgü kuralı
- Eve girmeyeyle ilgili 5 görgü kuralı
- Oturmayla ilgili 4 görgü kuralı
- Misafirlikte ilgili 3 görgü kuralı
- İnsan davet etmekle ilgili 3 görgü kuralı
- Ayakkabı çevirmekle ilgili 2 görgü kuralı
- Büyükleri ziyaretle ilgili 5 görgü kuralı
- Hasta ziyaretiyle ilgili 5 görgü kuralı
- Cenaze evini ziyaretle ilgili 6 görgü kuralı
- Kabir ziyaretiyle ilgili 4 görgü kuralı
- Eğlence mekanlarına gitmekle ilgili 4 görgü kuralı
- Tuvalette oturmakla ilgili 12 görgü kuralı
- Hamamda yıkanmakla ilgili 5 görgü kuralı
- Hamamda hizmetle ilgili 3 görgü kuralı
- Bardağa su koymakla ilgili 2 görgü kuralı
- Yatmakla ilgili 4 görgü kuralı
- Uyumak ve kalkmakla ilgili 3 görgü kuralı

Ahilik teşkilatında var olan görgü ve ahlak kurallarının sayısı farklı kaynaklarda değişkenlik göstermekle birlikte 740 olarak belirlenmiştir. Teşkilat içinde yıllarca bulunan ve şeyh mertebesine erişen bir üye bu kuralların hepsine hakim olmak zorundayken çırak mertebesinde olan ve teşkilata yeni tabi olmuş bir üyenin 124 tanesini bilmesi beklenmektedir (Ekinci, 2012a: 36).

Fütüvvet sözcüğü etimolojik olarak Arapça kökenli Feta kelimesinden çoğaltılmıştır (Taeschler, 1953: 3). İslam dünyasında fütüvvet anlayışı özellikle Orta Çağda etkin olan felsefi izleklerden biridir. Peygamberlerden miras kalan bir öğreti olarak kabul gören fütüvvet düsturu şefkat, yiğitlik, alçak gönüllülük, cömertlik sıfatlarını kapsamaktadır (Darı, 2017: 51). “Bu bağlamda Fütüvvet Batı’da şövalyelik İran’da cömertlik Türklerde ise Alp’lik ülküsü ile izah edilmeye çalışılan ideal insan tipinin diğer bir deyişle iyi ve yiğit insanın bir tasavvurudur” (Demir, 2000: 325).

Fütüvvet anlayışı ile Ahilik yapılanması arasındaki bağ benzerlikler taşımasına rağmen farklılıklar da söz konusudur. Ahilik örgütü yapılanma sürecinde fütüvvet

düşüncesinin fikri referanslarını kendi kollektif yaşam anlayışı ekseninde revize etmiştir. Fütüvvet düşüncesi kişisel ahlakı merkezine alırken Ahilik sosyal nizamı odağına yerleştiren resmi ve gayri resmi bir denetleme refleksi inşa etmiştir (Darı, 2017: 52). “Ahilik teşkilatı ve Fütüvvet anlayışı oluşturmak istediği insan tipinin özellikleri bakımından benzerlikler gösterirken kişiler arası ilişki, ekonomik örgütlenme ve faaliyetleri itibariyle farklılıklar göstermektedir” (Kocatürk, 1986: 35).

Fütünnenametler ahilik teşkilatının teşkilatı için bir nevi ahlâk kuralını temsil ettiğinden Ahilik ilkelerinin daha net ortaya konulması açısından Fütüvvetnamelerin incelenmesi faydalı olacaktır. Fütüvvetnâmeler uyulması gereken kural ve esasları ayrıntılı olarak belirtmekte olup, Ahilik esaslarına ilişkin normları şu şekildedir (Darı, 2017: 62-64);

- Kalbi temizlemek Fütüvvettendir.
- Fütüvvet insanın kardeşlerine (topluma) iyi davranması ve onların ihtiyaçlarını gidermesidir.
- Fütüvvet kulluk edeplerini korumakla birlikte halkın menfaati olan şeyleri yerine getirmektir.
- Kardeşlerden güvenilir birisinin evine davetsiz gidebilmek Fütüvvettendir.
- Kardeşlerine kendi malından, sanki onların malı imiş gibi, sarf etme imkanı vermen Fütüvvettendir.
- Komşularıyla dayanışma içerisinde olmak Fütüvvettendir.
- Kendisi muhtaç olsa bile kardeşlere yardımdan geri durmamak Fütüvvettendir
- Fütüvvet kardeşlerin rahatını kendi rahatına tercih etmek ve onların karşılaştıkları güçlükleri üzerine almaktır.
- Cömertlik Fütüvvettendir.
- Ziyaretleşmek gibi üstün ahlak tezahürleri Fütüvvettendir.
- Kardeşlere daima yakın olmak fütüvvettendir.
- Fütüvvet Allah'ın kulları hakkında iyi zan beslemek, onların haklarını titizlikle korumaktır Fütüvvet her halükarda Allah'ın kullarına şefkat göstermektir.
- Fütüvvet bütün Allah'ın kullarını evliya olarak görmek ve onların dine uymayanlar hariç, hiçbir durumlarını kötü görmemektir.
- Fütüvvet insaf göstermene mukabil kimseden insaf beklememendir.
- Feta yaratılmışlar için haktan razı olduğu şekilde bütün gücünü harcayan kimsedir
- Kardeşlerin hatalara düşmesini istememek fütüvvettendir.
- Arkadaşların kusurlarını örtmek (bilhassa düşmanlar bu kusurları dillerine doladıkları zaman) Fütüvvettendir.
- Fütüvvet kişinin içiyle dışının bir olmasıdır.
- Fütüvvet hizmet ve yardımseverlik hususunda gösterişi bırakmaktır.
- Fütüvvet, insanın bütün hallerinde noksanlık görmesi ve içinde bulunduğu durumdan razı olmamasıdır.
- Fütüvvet, insanın kendisinde bir başkasına nazaran bir üstünlük görmemesidir.
- Fütüvvet öyle bir fazilettir ki onu yerine getirirsin fakat onda nefsinin bir payını görmezsin.

- Fütüvvet, nefsin aşırı arzularını terk suretiyle afetlerden korunmaktır.
- Fütüvvet, kişinin dilini kötü konuşmaktan koruduğu gibi kulağını da kötü şeyler dinlemekten korumasıdır.
- Fütüvvet, kardeşler yanında mütevazı olmak ve kibirlenmemektir.
- Feta, hasımı olmayan kimsedir. Fütüvvet güzel huydan ibarettir.
- Fütüvvet, kainatın sahibine kul olabilmek için, kainattan ve içerisindeki her şeyden hür olmaktır.
- Fütüvvet, kimseye kul olmamak için az şeye razı olabilmek ve kanaat edebilmektir.
- Feta, bilgice ve yaşça daha büyük olanlara hürmet, küçük olanlara merhamet gösterir. Eşit olanları ise kendine tercih eder.
- Fütüvvet beş şeydir: Kuvvetli olmakla beraber tevazu, gücü yettiği halde affedebilmek, çok şeyi olmamasına rağmen cömertlik yapabilmek, minnet etmeden ihsanda bulunmak, ümmete samimi davranmak.
- Fütüvvetin aslı doğruluk, Allah 'tan korkmak, güvenilir birisi olmak, namazı eda etmek ve zinadan kaçınmaktır.

Etimolojik kökeni bağlamında Ahilik sözcüğü Arapça erkek kardeş ve ahinde duran olarak tanımlanmaktadır. Ancak Fransız Türkolog'u J. Deny ve M. Fuad Köprülü Ahilik kavramının Türkçe menşeli olduğunu ve eli açık, yiğit anlamlarını taşıyan "Akı" kelimesinden türetildiğini savunmaktadırlar (Akça, 2003: 35-36). Ahilik sistemi göz önüne alındığında kardeşlik ve yiğitlik esaslarını bir arada barındırdığı dolayısı ile bir sentezin ürünü olduğu söylenebilir.

Ahilik esas olarak "eline, diline, beline sahip olmak" ve "Açık bir yüreğiniz, açık bir masanız ve açık bir kapınız olsun." çerçevesinde şekillenen bir anlayış olmakla birlikte Ahiliğin temel ilkeleri şunlardır (Uçma, 2011: 106-108);

1. Meslek veya Sanat; Ahilik kurumuna üye olarak yalnızca esnaf, sanatkar ve meslek erbabı olan kişilerin kabul edilmesi,
2. Cömertlik; Ahi kişi dünya kazancına önem vermemeli kazandığını ihtiyaç sahibi olan kişilerle paylaşmalı bunu yaparken de kesinlikle hiçbir karşılık beklememeli yardım ettiği kişiyi gönül borcu altında bırakmamalıdır,
3. Tevazu ve Kanaat; Ahi kişi dünya hırsından kurtulmuş, kimseye kibirle bakmayan, alçakgönüllü, herkese saygılı, ihtiyacı kadar olana kanaat eden kişi olmalıdır.
4. Misafirperverlik; Ahi kişinin kapısı herkese açık olmalı, gelen her misafire ikramda bulunmalı, misafire hürmet göstermeli ve misafirlerin rahatı için uğraşan eli açık kişi olmalıdır.
5. Yardımlaşma; Ahi kişi elindekini daima ihtiyacı olanla bölüşen, ihtiyaç sahiplerinin yardımına koşan, kendi malını kardeşinin malı gibi gören, yardımlaşma ve dayanışma içerisinde olmalıdır.
6. Ahlak ve Sır saklama; Ahi kişi için asıl doğruluk Allahtan korkmak, güvenilir birisi olmak ve yaptığı işte ahlak sahibi olmaktır. Ahi kişi sözüne güvenilen ve emanete sahip çıkan, sırları dışa vurmeyen ahlaklı bir kişi olmalıdır.

7. İnsan sevgisi; “Yaratılanı severiz yaratandan ötürü” düşüncesi gereği her bireyi sevmek onlara gönül açmak ahiliğin temel ilkelerinden birini oluşturmaktadır. Ahi kişi bir grubun, sınıfın ve kişinin başka biri üzerinde egemenlik kurmasına karşı çıkar.

8. Kardeşlik; Ahiliğin temeli kardeşliktir. Ahi kişi kardeşlerine hoşgörülü davranan, onların yardımlarına koşan, eksik ve hatalarını telafi eden, onların hizmetinde olan kişidir.

9. Eğitim ve Çalışma; Ahiliğin en önemli ilkelerinden biri de eğitim ve çalışmadır. Ahi kişilerin bir meslek veya sanat sahibi olması, çırak, kalfa ve ustaların eğitilmesine önem vermiştir. Çırak ve kalfaların eğitimi iş başında yapılırken ustaların eğitimi ise esnaf içerisindeki saygın kişilerin gözetmenliğinde kadı, müderris gibi kişiler tarafından üstlenilmiştir. Ahi kişiye mesleki eğitimin yanı sıra toplumsal değerler, toplum içerisindeki tutum ve davranışlarla ilgili olarak bilgi verilmiştir.

10. Sanat; Ahi kişi bir sanat meslek sahibi olmalı ve işinin pirlerini kendine örnek almalı, onlara sevgi saygı göstermeli, onların izinden gitmelidir.

11. İlim; Ahi kişi bilgiye ve alim kişiye saygı duymalıdır. Kendisini bilgi ve birikim olarak geliştirmeli sürekli yeni bir şeyler öğrenme gayretinde olmalıdır.

12. Gerçekçilik ve uyanıklık; Hayal dünyasına kapılmadan hayatın gerçeklerinin farkında olan ve kötü niyetli kişilerin onu kandırmasına izin vermeyen akıllı kişi olmalıdır.

13. Al-i Cenaplık, Merhamet ve Bencilikten uzak olma; Ahi kişi çevresindeki insanlara karşı cömert, affedici ve merhametli davranmalıdır.

Ahilik teşkilatı ile ilgili kabul edilen ortak görüş XIII. yüzyılda Türkler eliyle kurulduğu ve siyasal, iktisadi, eğitim gibi yaşamı şekillendiren alanlarda teorik ya da pratik ilkelerin hayata geçirilmesinde belirleyici olduğudur (Demir, 2000: 323). “Ahilik sadece basit bir kurum veya örgüt olmanın ötesinde toplumun teşkilatlanmasını, bir düzen içerisinde örgütlenmesini, sosyal yapının bir bütünlük içerisinde hareket etmesini sağlayan ve devlet yapılanmasında etkin rol oynayan güçlü temeller üzerine kurulmuş bir fikir/düşünce sistemidir” (Darı, 2017: 46).

Ahilik örgütü bir esnaf teşkilatı olarak bilinmektedir. Esnaf kelimesinin kökeni Arapça “sınıf” kelimesinden türemiştir ve zanaatkar ile işletme örgütlenmesini tanımlamak için kullanılmıştır. Esnaflık aslında Selçuklu Ahilik anlayışının devamı niteliğindedir. Tarihi 1.200 yıl öncesine dayanan Ahilik, Türk Müslüman esnafın buluşma noktasıdır. Çünkü Ahi Evran Şeyh Nasrettin'in 13.yüzyılın ilk yarısında Anadolu'ya gelişi bir dönüm noktasıdır ve Anadolu'ya hatırı sayılır bir güç kazandırmıştır. Ahiler, Anadolu'nun Türkleşmesini ve İslamlaşmasını sağlarken aynı zamanda Selçuklu esnafını ve Anadolu beyliklerinden esnafları bir araya getirmişlerdir. Ahilik'in Osmanlı

Beyliği'nin devlete dönüşmesinde büyük etkisi olduğu araştırmacılar tarafından belirtilmektedir. Kuruluş döneminde Osmanoğulları ile adları sıkça anılan Edebalı ve Çandarlı aileleri bilimsel Ahilik oluşumunun ilk ve en önde gelen uygulayıcıları olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş yıllarında, ilk Osmanlı padişahlarının ve vezirlerinin çoğu Ahi teşkilatına mensup şeyhlerdir. Örneğin Sultan Orhan Gazi ve Murat Hüdavendigar'ın Ahilik'e katılarak "Şed" giydikleri bilgisi bulunmaktadır. Öyle ki, başta Osman Gazi olmak üzere Osmanlı hükümdarları, Sultan Vahdettin'e kadar bütün padişahlar ve hanedanın pek çok mensubu bir Hirfet'e (Senet) bağlanmış, bir sanat öğrenmiş ve usta olmuşlardır (Tüzün, 2018: 232).

Ahilik örgütü kurulduğu XIII. yüzyıldan günümüze kadar kırsal alandan metropollere toplumsal dinamiğin taşıyıcısı olarak varlığını kesintisiz şekilde devam ettirmiş devlet ve tebaayı kapsayan bütüncül sistemde ideal birey ve toplumun inşasında sosyalizasyon, sosyal kontrol, koordinasyon ve toplum mühendisliği ile aktif sorumluluk almıştır. Toplumsal inşa hedefini gerçekleştirme doğrultusunda gereksinimi olan kadroların yetiştirilmesine yönelik çıraklıktan ustalığa kurumsal nitelikte sıra dışı bir eğitim sistemi oluşturmuştur (Darı, 2017: 47). “Ancak bu kuruluş sadece mesleki alanda değil hayatın her alanında; sanat, ticaret, askeri, ekonomik, sosyal, eğitsel ve kültürel faaliyetler yapan bir sivil toplum kuruluşu olarak tanımlanmaktadır “(Uçma, 2011: 31-32).

Ahiliğin kuruluşunu belirleyen etkenleri; Akıllık ve Alplik ideali, yerleşik hayata geçişin zorlukları, sanat ve sanatkarları koruma gereksinimi, dayanışma ve yardımlaşma ihtiyacı, asalaklıkla mücadele olarak sıralamak mümkündür (Darı, 2017: 57-59).

Ahilik örgütü 13.yüzyılda sosyal dönüşümlerin yaşandığı bir süreçte cemaatler arası ötekileştirme ve çatışma koşullarında toplumsal barışın inşası, esnaf ve sanatkarların korunması, yeni yaşam olanaklarının oluşturulması amacı ile ortaya çıkmıştır. Solidarist bir reflekse sahip Ahilik örgütü ekonomik, kültürel, inançsal vb. farklı toplumsal kesimler arasında dayanışmaya dayanan ortak bir yaşam platformu oluşturarak yüksek yaşam standartları ekseninde bir toplumsal sistem inşa etme hedefine sahiptir (Ekinci, 2012a, s. 66). “Sonuç olarak Ahilik örgütünün amacı zengin ile fakir, üretici ile tüketici, emek ile sermaye, vatandaş ile devlet arasında iyi ilişkiler

geliştirerek toplumsal eşitliği sağlayarak Ahlaksal Toplumculuğu inşa etmektir “(Soykut, 1971: 87).

Ahilik teşkilatının tarihsel iddiasını ve toplumsal rolünü belirgin bir şekilde ortaya çıkaran diğer olgu ise sahip olduğu yaşam perspektifi başka bir ifade ile vizyonudur. “Kardeşim anlamına gelen Ahi sözcüğünü kendine kurum ismi olarak kabul eden bir yapının vizyonu da tek tek küçük değil, hep birlikte, beraber büyük hedeflere mantığına dayanmaktadır” (Erken, 1999: 126-127). Ahilik örgütü coğrafi kaynakların imparatorluk topraklarında yaşayan tüm bireylerin ortak malı olduğunu kabul eden bu bağlamda kaynakların verimli kullanılması, hakça paylaşılmasına dayanan sosyal birliği ve bütünleşmeyi tesis etme vizyonuna sahip siyasi ve iktisadi bir modeldir. Ahilik teşkilatı bu vizyonu temel olarak ahiret ile dünyevi yaşam arasındaki huzur dengesi üzerinden ifade etmektedir. İdeal insan, yaşam ve sistem vizyonunu “insanın dünyası için ahiretten, ahireti içinde dünyasından vazgeçmeyen dengeli bir yaşam tarzı oluşturmaktır” şeklinde özetler (Darı, 2017: 65). Ahilik teşkilatına tabi olan ve onun öğretileri ile şekillenen birey yaradan tarafından insana bahşedilmiş niteliklerin yüklediği sorumluluk ve İslam inancının ulvi değerleri ekseninde insani faziletleri korumak ve sürdürülebilir kılmak ile mükelleftir. Bu sorumluluk alanını Ahilik anlayışı yaşa ve yaşat sloganı ile kodlamaktadır (Soykut, 1971: 86). Ahilik anlayışının insanı merkezine alan vizyonu kapsamında reddedilen ve cephe alınan en temel problemlerden biri insanın insan üzerinde kurduğu tahakkümdür (Ekinci, 2012a: 18).

Ahilik teşkilatının vizyonunu özetleyen kurumun kanunnameleri olarak değerlendirilen Fütüvvetnâmeler de temel parametreler şu şekilde belirlenmiştir (Ekinci, 2012a: 17-18);

- Aile ve sosyal yaşamı olumsuz etkileyen iftira, dedikodu, nifak gibi kötü alışkanlıklardan vazgeçmek. Güzel ahlak ve huyu olan, güvenilir ve dürüst niteliklere sahip emsal bir insan olmak.
- Erdemli, onurlu, sözünde duran, büyüklerine ve küçüklerine sevgi ve saygıda kusur etmeyen ahlaklı bir insan olmak. Dünya hayatına bağlanmamak, ahireti unutmamak, ibadetleri ihmal etmemek, Allah'ın rızasını kazanma gayesiyle hareket etmek. Açgözlü olmayan, azla yetinmesini bilen, hoşgörülü ve paylaşmayı seven bir insan olmak.
- Başkalarının kusur ve hatalarını aramamak, gördükleri kusurları örtmek, kibirli olmamak, alçakgönüllü ve ulaşılabilir olmak. Emaneti ve sırrı korumak. Herkese iyi ve güzel şeyleri tavsiye etmek ve kötü düşüncelerden uzaklaşmak. Yaptığınız iyilik ve yardımlardan kimseye bahsetmemek ve alçakgönüllü olmak. İşinizde ve

yaşamınızda nazik, dürüst ve samimi olmak. Sabırlı, iyi niyetli, şefkatli ve adil olmak.

- Yasalara ve düzenlemelere saygılı, çalışkan bir kişi olmak. Hatayı başkalarında değil, kendinde arayan anlayışlı bir kişi olmak. Bilgili ve birikimli kişi olmak, bir işi ve mesleği yapmak ve işinde toplumsal değerleri yaşatmak.

İnsanlık tarihi boyunca ortaya çıkan bütün örgütsel ya da kurumsal yapılar bir amaç ekseninde kurulur ve faaliyetlerini bu misyon çerçevesinde gerçekleştirirler. Ahilik kurumunun tarihsel ve toplumsal rolü göz önüne alındığında idealleri kapsamında yaşamı her boyutu ile kavrama iddiasına sahip olduğu görülmektedir. “Bu bağlamda toplumsal bir kurum olan Ahilik arzu ettiği gayeye ulaşmak için kusursuz bireyler yetiştirmek, kusursuz bir cemiyyet inşa etmek, âleme nizam vermek ülküsü ile hizmet edebilme misyonunu yüklenmiştir” (Darı, 2017: 67). İbn Batuta’nın kaleme aldığı ve Seyahatnamesinde aktardığı Ahilerin misyonuna dair bir ayrıntı dikkat çekmektedir “...halkı uğursuz ve edepsizlerin ellerinden kurtarma, şu veya bu sebeple bu yaramazlara katılanları yeryüzünden temizleme gibi konularda bunların eş ve örneklerine dünyanın hiçbir yerinde rastlamak mümkün değildir” (Batuta, 1989: 7-8).

Ahilik örgütünün ülküsü doğrultusunda amacına ulaşmak için üstendiği birçok misyon olduğu bilinmekle birlikte Yusuf Ekinci bunları aşağıdaki şekilde özetlemiştir (Ekinci, 2012a: 19-22);

- Dayanışma ve toplumsal bütünlüğü sağlamak. Bölgesinde toplumsal uyumu, uzlaşmayı ve barışı temin etmek. Sadece kendi ülkesi ve milleti için değil, tüm insanlık için adaleti ve toplumsal uyumu tesis etmek.
- Toplumsal düzeni sağlamak için işlerinde ve yaşamlarında düzen sağlamak. Coğrafi kontrolün olmadığı yerlerde kontrol ve düzeni sağlamak. İnsanlara iş ve meslek edindirmek, çıraklık, ustalık ve zanaatkârlık eğitimi vermek ve topluma faydalı insan kaynakları yetiştirmek.
- Hijyen ve etik ilkelerinin uygulandığı, nitelikli, verimli ve sürdürülebilir üretim koşulları yaratmak. Güven ve karşılıklı anlayış ortamı yaratarak sosyal uyumu sağlamak. Zengin ile fakir, üreticiler, tüketiciler ve vatandaşlar arasında güçlü ve adil ilişkiler geliştirerek toplumsal eşitliği sağlamak.
- Gençleri kişisel ve mesleki gelişim ve ulusal değerler konusunda bilgilendirmek. Bir saldırı veya savaş durumunda ülkenin askeri birimlerine destek olmak ve bölgesini korumak amacıyla askeri eğitim vermek. Ekonomik veya manevi sıkıntı yaşayan üyelere ekonomik ve psikolojik destek sağlamak.
- Sigorta sistemi oluşturarak iş kazaları, hastalık, sakatlık, yaşlılık, ölüm ve kaza durumlarında üyelerine ve tüm insanlara destek olmak. Toplumsal iş birliğinin sağlanması ve bu fonlara haklı yatırımlarının sürdürülmesi amacıyla “Orta

Fonların” oluşturulması. Çalışanların, işverenlerin ve tüketicilerin mesleki yaşamdaki haklarının korunması.

İnsanlık tarihi boyunca gruplardan toplumsal boyuttaki sosyal birliklere varoluşsal bağlamda bir süreklilik ilkesi söz konusudur. Toplumsal sürekliliğin sağlanmasında nizam anlayışı ve yaptırımlar kadar miras kalan sosyal normların stratejik önemi de bilinmektedir. Sosyal normlar aracılığı ile toplumsal boyuttaki kitleyi oluşturan birey ya da gruplar kontrol altına alınır ve denetime tabi tutulurlar. Toplumsal süreklilik bu sayede tesis edilmiş olur. Bu bağlamda “toplumsal kontrol, toplumsal yaşamda ilişkileri yöneten normlardan sapmayı, çeşitli mükâfatlandırma veya cezalandırma süreçleri ile önlemek ve toplumda düzeni sağlamak için harekete geçirilen bir mekanizmadır. Diğer bir deyişle, sosyal kontrol, sapma olarak kabul edilen davranışlara karşı sosyal bir tepkidir” (Sayın, 1994: 149).

Mahkemeler ve diğer disiplin kurumları yanında yani bir bütün olarak ceza hukuku ve sosyal sistem resmi olmayan kontrol araçlarını da içerir. Bunlara gayri resmi (informal) sosyal kontrol araçları denir. Toplumda yaşayan insanların büyük çoğunluğunu sapma davranışlardan alıkoyan faktörler bunlardır. Bu faktörler günlük insan ilişkilerinin bir parçasıdır (Dönmezer, 1984: 285-286). Sosyalizasyon yönetimi, insanların davranış kalıplarını takip etmesini sağlayan ve sürdüren bir mekanizmadır. Bu şekilde insanlar toplumda değer verilen kalıpları, rolleri, ilişkileri ve kurumları inşa ederler. Gayri resmi denetim yolu ile sosyal kontrol ihtiyaçlarının karşılanmasını sağlamak için insanlar üzerinde yaptırım oluştururlar. Ahilik örgütü çok uzun süre toplumsal nizamın denetimi ve kurgulanmasında sosyal kontrol merci olarak stratejik bir pozisyona ve kilit bir role sahip olmuştur (Tekin, 2006: 220). Ahilik bu amaç doğrultusunda “...iş ve ahlâk disiplini, şeyh, usta, çırak, kalfa vs. hiyerarşisi içinde çalışmayı ibadet zevki haline getiren sınaî, ticarî, siyasî, askerî, sosyal ve kültürel faaliyetlerde bulunan bir teşkilâttır” (Bayram, 1991: 5-6). Ahilik örgütünün ahlaki değerleri ve adabı muaşeret kuralları incelendiğinde yaşamı kavrama ve kapsama potansiyeli daha belirgin anlaşılmaktadır (Erken, 2003: 111-118).

Bütün toplumlar kendi dinamikleri ile bu tür sosyal denetim sistemlerini yaratabilir ve kurumsallaştırabilir. O sosyal sistemde büyüyen bireyler normları içselleştirir ve uzun bir sosyalleşme sürecinden sonra eyleme dökerler. Sosyal denetim önlemleri ise bu kuralların uygulanmasını kontrol altında tutar ve gerektiğinde yaptırımlar yoluyla yönlendirir. Sosyal normların verimli işlemesi bireylerin sosyalleşme sürecine gönüllü

katılımına bağlıdır. Bunu sağlamanın tek yolu da toplumsal dinamiklerden beslenerek bu normları oluşturmaktır (Tekin, 2006: 220).

Nizam-ı alem Ahilik teşkilatının ideolojik söyleminin çatısını oluşturmaktadır. Dünyanın düzeni olarak tanımlanan Nizam-ı Alem ideal insan, toplum ve evren düşüncesini merkezine alır. Osmanlı devletinin kurucu ve yönetsel operasyonel kodlarından olan Nizam-ı Alem ülküsü hedeflediği erdem merkezli yaşam formasyonu ve düzeni temelinde ideal insan ve toplumun inşasını hedefler (Mağat, 2020: 195). “Bu anlamda Nizam-ı Âlem ülküsü, bir kimlik inşasının da en önemli parçalarından biri sayılabilir” (Mağat, 2020: 194-195). Kozmopolit nitelikte sosyal ve kültürel bir yapıya sahip Osmanlı devletinin tarihsel varlığının ve gücünün beslendiği nizamın tesisinde sosyal kontrol ve toplum mühendisliği ile rol oynayan halk tiyatrosunun stratejik bir pozisyona sahip olduğu söylenebilir (Coşar & Usta; 2009: 14). Ahilik teşkilatının ideolojik temelini oluşturan Nizam-ı Alem idealinin Karagöz’ün 17.yüzyılda özgün kurgusunun ve misyonunun şekillenmesinde belirleyici olduğu görülmektedir. Bunun en önemli göstergesi Karagöz’ün 17.yüzyılda toplumsal nizamın çöküşü ile akabinde gelişen kaos karşısında aldığı pozisyonudur. Karagöz bu pozisyonun gereği olarak sistem çöküşüne sebep olan problemleri gündeme taşımakla birlikte nizamın sağlanmasının önkoşulu olan ideal insan ve toplum ülküsünü de perdede yansıtmıştır. Nizam-ı alem ülküsü Ahilik teşkilatının bireysel ve toplumsal bağlamda yeni bir kimlik inşa etme hedefinin göstergesidir Karagöz perdesi ise bu bağlamda Ahilik teşkilatının yaşama temas ettiği uzvudur (Mağat, 2020: 199).

Nizam-ı Alem ülküsünün Karagöz’deki bir diğer yansıması ise perdenin yaşam perspektifinde görülür. Karagöz perdesinde gündemi oluşturan problemin belirlenmesi, probleme tutulan aynada sunulan gerçeğin inşası, ibret ve çözüm ekseninde ortaya koyulan idealin kodlanması Ahilik örgütünün ideolojik perspektifinin yansımasıdır. Ahilik örgütünün ideolojik perspektifi; Fütüvvetnâmelerin ortaya koyduğu kurallar, tasavvuf öğretisi, örgütün vizyon, misyon ve amacını tanımlayan ilke ve değerlerin birleşiminden ortaya çıkan homojen bir yapıdır.

Fütüvvetnâmeler nizam-ı alem ülküsünün hedeflediği ideal insan ve toplumun kaidelerini belirler. Ahilik teşkilatının bir nevi anayasası olan Fütüvvetnâmeler iç denetlemede yaptırım aracı olmakla birlikte genel olarak ideal insan ve toplum

tasarımına dair kriterleri kapsadığı için toplumsal nizamın parametreleri olarak da değerlendirilmiştir (Tekin, 2006: 227). Fütüvvetnâmelerde kaidelerin sapma davranışlar, adap ve görgü kuralları olmak üzere iki ana gruba ayrıldığı söylenebilir. Ana omurgayı oluşturan sapma davranışlar; alkol, zina, eşcinsellik, gammazlık, kibir, gurur, zulüm, kıskançlık, nefret, yalan söyleme, sözü tutmama, güvene ihanet etme, namahreme bakma, insanların kusurlarını açık etme, şiddet, kumar, açgözlülük, hırsızlık, iftira olmak üzere sıralanabilir. Genel kanının aksine Karagöz; düzensiz, öznel ve kuralsız bir gösteri değildir. 1900'lere kadar gösteriler Ahilik örgütü ve Lonca tekelinde gerçekleşmiştir (Öngören, 1998:50). Bu bağlamda perdenin gündeminin belirlenmesinde Ahilik teşkilatının anayasası olan Fütüvvetnâmelerin etkisi olduğu görülmektedir. Karagöz perdesinde ana gündemi oluşturan şiddet, zina, içki, işsizlik vb. konular Fütüvvetnâmelerin ideal insan ve toplumun inşası bağlamında hayati olarak kabul ettiği üst kuralları kapsar. Bu açıdan Ahilik teşkilatının perde aracılığı ile öğretisi ve ülküsünü halka yaymak ve benimsetmek amacına sahip olduğu söylenebilir. Bu problemler incelendiğinde Karagöz'ün kesin şeklini aldığı dönemin toplumsal düzeninde ortaya çıkan kritik asayiş problemleri olduğu da bilinmektedir. Bu bağlamda Karagöz perdesinin Ahilik teşkilatının bir uzvu olarak sosyal kontrol işlevi gördüğü söylenebilir. Karagöz perdesinde belirtilen ana konular olumsuzlanarak toplum nezdinde ötekileştirilmeye çalışılmıştır.

Karagöz perdesi sapma davranışları perdenin ana gündeminde yansıtmakla birlikte hayatın devinimini oluşturan ve Fütüvvetnâmelerde adap ve görgü kuralları arasında yer alan konuları da çalışma alanına dahil etmiştir. Ahilik teşkilatının sosyal kontrol ve toplum mühendisliği bağlamında tarihsel bir iddia ve toplumsal bir role sahip olduğu bilinmektedir. Karagöz perdesi ise sapkın davranışları gündeme getirerek sosyal kontrol işlevini, toplumsal normlar, adap ve erkan kurallarını yansıtarak yeni bir üst kültür inşa etme misyonunu yerine getirdiği söylenebilir. Karagöz perdesine yansıtılan konular incelendiğinde perdenin gündeminin bir hedef ekseninde bilinçli bir şekilde belirlendiği görülmektedir. Aynı zamanda Karagöz'ün perdeye taşıdığı ve bir problem alanı olarak müdahil olduğu konu zenginliği yaşamla makro boyutta bir diyalog geliştirdiğinin de göstergesidir (Akdoğan; 2019). Karagöz perdesinin toplum mühendisliği ekseninde perdeye taşıdığı konular incelendiğinde Fütüvvetnâmelerde ideal birey, toplum ve evrenin inşası için gerekli gördüğü üst kültür alanlarının yer aldığı görülmektedir. Bu alanlar şu şekilde sıralanmaktadır (Akdoğan; 2019: x-xiii);

Karagöz metinlerinde geçiş dönemleri: Doğum, gebelik, doğum, lohusalık, emzirme, ad verme, çocukluk, sünnet, okul hayatı-eğitim, askerlik, evlenme, kız beğenme, kız isteme, çeyiz nikâh, kına, düğün, ölüm, ölüm öncesi uygulamalar, ölüm ve sonrası ile ilgili uygulamalar, son nefesi verme, anı, kefenleme, gömme hususiyetleri, miras.

Karagöz metinlerinde giyim-kuşam ve süslenme: Erkek giyimi, kadın giyimi, çocuk giyimi, törenlerle ilgili giyim kuşam, mesleklerle ilgili giyim kuşam, süslenme.

Karagöz metinlerinde halk bilgisi, halk mutfağı: Halk bilgisi, halk hekimliği, halk matematiği, halk ölçüsü, halk takvimi, saat, zaman, halk meteorolojisi, halk hukuku, halk ekonomisi, halk mutfağı, yiyecek türleri içecek türleri, mutfak araç gereçleri, sofra gelenek ve görenekleri

Karagöz metinlerinde halk sanatları ve zanaatları, iş Hayatı ve meslekler: halk sanatları ve zanaatları, el işlemeciliği, el sanatları, halk müziği ve çalgıları, halk oyunları ve danslar, iş hayatı ve meslekler, gündelik eşyalar.

Karagöz metinlerinde halk mimarisi, iletişim, ulaşım: Halk mimarisi, konut ve yapı çeşitleri bölümleri, konutlar ve yardımcı yapılarda aydınlanma, ısınma, su, konutların döşenmesi kullanımı, eşyaları, süslemesi, iletişim, haberleşme, ağızlar, şiveler, lehçeler haberleşme, ulaşım ve ulaşım araçları, kara ulaşımı deniz ulaşımı

Karagöz metinlerinde inanışlar, gelenek görenekler, Dinî günler, eğlence ve sporlar: İnanışlar, eski Türk inanışları, dinî inanışlar, soyut varlıklarla ilgili inanışlar, nazar, büyü, sihir, rüya, batıl inançlar, gelenek görenekler, saygı, vefa, komşuluk, misafirperverlik, aile, hasta, ziyaret, âdetler, dinî, günler, eğlence ve sporlar, çocuk oyunları, büyüklerin oyunları, eğlenceler, sporlar ve geleneksel sporlar.

Bu çıktılar değerlendirildiğinde Karagöz perdesinin gerek biçim gerekse içerik bağlamında kurgulanmasında Ahilik teşkilatının yansıması bariz bir şekilde görülmektedir.

Osmanlı esnaf örgütlenmesi, iç düzenini ve köklerini İslam'ın ilk dönemlerine kadar uzanan ve Anadolu'nun toplumsal ve iktisadi yaşamında önemli rol oynayan Ahilik teşkilatından almaktadır. Ahilik teşkilatının Osmanlı esnaf ve sanatkârları üzerindeki etkisi 15. yüzyılın ortalarına kadar sürmüştür. 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren devletin daha katı merkezîyetçi bir politika izlemesi nedeniyle Ahilik teşkilatının yavaş yavaş yeraltına çekildiği söylenebilir. Zira teşkilat yapısı gizliliğe bağlı olan Ahilik, idarenin uyguladığı idari sisteme uyum sağlamamıştır. Böylece Ahilik zamanla yerini devlet eliyle merkezîyetçi politikalar izleyebilen, idari kontrol ve denetime her zaman açık, üst liderliğinin “Berat-ı Şerif” Sultanı tarafından atandığı kurumsal bir örgütlenmeye Lonca teşkilatına bırakmıştır (Tüzün, 2018: 232). İstanbul'un fethini takip eden süreçte lağvedilen Bizans loncaları yerine Müslüman esnaf loncaları ikame

edilmiştir. Fatih tarafından kurulan yeni esnaf lonca sistemi aynı zamanda idarenin de tamamlayıcı unsuru olmuştur. Fatih Sultan Mehmet kendi lonca teşkilatını inşa ederken İstanbul'da bulunan Bizans mirası lonca sistemini tamamen saf dışı bırakmamıştır. Osmanlı Devleti'nin fetihlerle sınırlarının genişlemesi ve bu sınırlar içinde daha çok gayrimüslimlerin yaşaması nedeniyle Ahilik düzeni, zamanın şartlarına göre değişmiş ve lonca sistemine geçilmiştir. Lonca, gayrimüslim üyelerin loncaya dahil olması dışında, Ahi teşkilatının devamı niteliğindedir (Salt, 2019: 54).

Lonca kelimesi İtalyanca "loggia" sözcüğünden türemiştir. İlk zamanlar hammadde temin edilen yer, daha sonra zanaatkarların buluşma ve toplanma mekanı ve en son aşamada da aynı işle uğraşan kişilerin bir pirin rehberliğinde eğitildiği ve örgütlendiği organizasyon olarak adlandırılmıştır (Tüzün, 2018: 232).

Karagöz öğretisi, anlamı ve kanavasından sistematik bir formasyona sahiptir. Hayalilerin yetiştirme süreçlerinde Lonca tarafından bu kodlanır ve oyun kurgusunun sınırlarında kalınması salık verilir (Coşar& Usta, 2009: 25). Loncalarda, her tüccar grubunun "altılı" adı verilen altı ustadan oluşan bir konseyi vardır. Bu altı kişi, zanaatın en eski ve en saygın ustaları arasından seçilmiştir. Osmanlı loncalarında her tüccar topluluğunun mesleki konularda tabi olduğu bir "ihtisas kanunu" vardır. Söz konusu kanunda ustalık ve çıraklık gibi mesleki unvanların edinilmesi, çıraklık ve eğitim süreleri ve çalışma koşullarının yanı sıra üretilen malların cinsi ve kalitesi, hammaddelerin temini ve dağıtımını gibi hususlara ilişkin düzenlemeler yer almaktadır. Osmanlı loncaları değişmez kural ve düzenlemelere uymak zorundadır. Kimsenin istediği mesleği, istediği yerde, istediği gibi icra etmesine izin verilmemektedir. Lonca yapıları içinde bir yandan meslek öğrenilmekte, diğer yandan da ahlaki eğitim alınmaktadır. Gerçekten de mesleki ve ahlaki üstünlük, loncalarda terfi ve ilerleme sebebidir. Nitekim Osmanlı lonca üyelerinin meslek ahlakı ilkelerini belirleyen bir Fütüvvetnamesi vardır ve lonca üyeleri bu fütüvvetnâmeğe uygun hareket etmekle yükümlüdür (Tüzün, 2018: 232-233). Karagöz gösterileri esnaflar için geçerli olan ve Loncanın temsilcisi olduğu bu ahlak kuralları, değerler, vizyon ve misyonun yükümlülüklerini taşır. Karagöz'deki anlam dünyası Tasavvuf eksenli şekillenen Ahilik sistemi ve öğretisinin yansımasıdır. Ahilik örgütünün uzantısı olan Lonca teşkilatı bu anlam dünyasının dışına çıkılmasına temkinli yaklaşır. Öğretilerin

sürekliliği aktarım yoluyla yinelenir. Bu bağlamda oyunun standartların dışına çıkması aykırı bir girişim olarak yorumlanır ve geçerli kabul edilmez (Tunalı, 1998: 15).

Ahiliğin dünya idealinin şekillenmesinde etkin olan bir diğer olgu ise Bektaşî tasavvufudur. “Osmanlı Devleti’nin kuruluşunda ve devletin yapılanmasında rol oynayan üç dini ve fikri akım: Ekberiyye, Ahi ve Bacî teşkilatı, Bektaşî hareketidir” (Bayram 2007, 61). Ahilik teşkilatı idealleri ekseninde din, dil, ırk gözetmeksizin tüm toplum kesimlerinin arasında adalete dayalı bir yaşam formasyonu inşa etmeyi hedefler. Karagöz perdesinin yansımada Osmanlının heterojen toplumsal yapısı içerisinde nizamın tesisi için geliştirdiği çokluk içinde birlik, birlik içinde çokluk olarak açıklanabilecek bir düşünce ekseninde üst bir kimlik ideali olduğu görülmektedir. Karagöz’ün bu üst kültürü oluşturmaktaki teorik çerçevesini Bektaşî tasavvufu eksenli geliştirdiği söylenebilir. Gölge oyununun bu ideal dünya anlayışının Hayalî’nin içinde yetiştiği Ahilik örgütü ve uzantısı Lonca teşkilatından aksetmesi ihtimal dahilindedir. Karagöz’de perde gazelleri gerek oyunun göndermesine dair subliminal mesajlar içermesi gerekse gölge oyununun yaşam duruşunu yansıtmaya bağlamında önemlidir. Gölge oyunu Karagöz’ün perdesinde gündeme taşınan konuların perde gazellerinin içerdiği tasavvufî bakış açısının filtresinden geçtiği söylenebilir. Perde gazellerinin üretilmesinde Bektaşî şairleri etkin rol oynamıştır. “İnsan veya diğer canlı suretleriyle oynatılan Karagöz, dine aykırı unsurları tasavvuf aracılığıyla kapatmış ve ancak bu sayede toplum bünyesine girebilmiş ya da dönemin iletişim vasıtası konumunda bulunan Karagöz, tasavvufî öğretileri yaymak için icat edilmiştir” (Kıymışoğlu, 2015: 3). Nurullah Tilgen, Karagöz’ün tasavvufî ilişkisi hakkında, "Karagöz oyununun eskiliği hakkında tasavvufî bir esas bulunduğu görülmektedir. Hacivat'ın perde gazelinde "Nakşî Bendî" kelimesini kullanması ve Karagöz'ün ışırlağının (serpuşunun) Nakşî Bendî tarikatı serpuşuna benzemesiyle, bu oyundaki tasavvufî taraf açığa vurulmaktadır", şeklinde açıklama getirmektedir (Tilgen, 2014: 133).

Enver Behnan Şapolyo, oyunun tasavvufî boyutuna vurgu yaparak, "beyaz perdenin dört köşesi tasavvufî "Dört kapı"dır. Birinci köşe "Marifet kapısı" yani ilim yolu, ikinci kapı "Hakikat kapısı" yani ilmin değişmez gerçekleri, üçüncü köşe "Tarikat kapısı" yani bir mürşide bağlanıp yoluna devam etmek, dördüncü köşe de "Şeriat kapısı" İslam dininin kanunlarıdır. Bu dört kapı Bektaşilikte ve Ahilikte vardır. Karagöz oyununun halk felsefesi tasavvufa dayanır", ifadelerini kullanır ve oyunun tasavvuf esaslarına dayanarak oluşturulduğunu ileri sürmektedir (Şapolyo, 2014: 196).

Karagöz üzerinde etkisi olan bir diğer otorite ise hiç şüphesiz Bektaşî tarikatı olmuştur. Bu konuda pek çok iddia mevcuttur. Karagözün perdede yaptığı esprilerin Bektaşî fıkralarını andırması, kafasındaki ışıqlağın da Bektaşîlerin on iki imamı temsil eden on iki dilimli elifli tacı sembolize etmesi bu iddialara delil olarak kabul edilmiştir. Çünkü Bektaşîlerin başlıklarına “taç” ismi verilmekte olup, bu taç, dört veya on iki dilimden meydana gelmektedir (Günana, 2016: 133).

Payitaht topraklarında gelişen mizah özellikle de Karagöz incelendiğinde genellikle Ahilik örgütü ya da Lonca teşkilatı içinde şekillendiği ve üst bir bilincin sistemli kurgusu olduğu aktarılmaktadır. Osmanlı mizahı incelendiğinde Ahilik ve Lonca sisteminin bünyesinde varlık alanı bulan tarikat ve tekke örgütlenmelerinin etkisi görülmektedir (Georgeon, 2000: 85).

Her Lonca, Osmanlı’da kendisini belirli bir tarikata bağlamıştır. Tarikatlar belirli bir dünya görüşünün okulu, yayıcısı, siyasi iktidara yönelmiş bir örgütleniş olarak, günümüzün hem üniversitelerini hem de siyasi partilerini karşılarlar. Söz gelimi, Osmanlı mizahına damgasını vurmuş olan Karagöz oyunlarının Loncası, İstanbul’da Kasımpaşa’da idi ve bu gösteriler başından itibaren Nakşibendi tarikatının güdümü altında yapılanmıştır. Nakşibendi yani Bektaşilik, Sünni tarikatlar karşısında, Osmanlı imparatorluğu içerisinde ana muhalefet partisi yerine görülebilir (Öngören, 1998:50).

Hatta tarikatın nüfuzundan faydalanmak isteyen son Osmanlı padişahları bile özellikle İstanbul’da Karagöz tiyatrosuna önem vermişlerdir. Bu mizah ve iktidar ilişkisi bağlamında dikkat çekici bir noktadır (URL-X1).

Bektaşiliğin sanat ve kültür alanlarında Sünni tarikatlara oranla özgün ve etkin eserler ürettiği ifade edilir. Osmanlı devletinde hicvin ve mizah kültürünün Bektaşiliğin muhalefet refleksi sonucunda olgunlaştığı belirtilmiştir. İmparatorluk topraklarında toplumsal örgütlenişin soyut mecralarından biri olarak Bektaşî fıkraları referans gösterilmiştir. Bektaşî kültüründe görülen bu hiciv ve taşlama geleneğine Sünni tarikatlarda rastlanmamaktadır (Öngören, 1998:50). Bu bağlamda Karagöz ve Bektaşilik arasındaki bağ dikkat çekicidir.

1892 yılında Karagöz için Hayali Mustafa Tevfik Efendi ve Bahri tekkesi Şeyhi bir kabir yaptırırlar ve 1894 yılında da Kemteri mahlasını kullanan Bektaşî Raşit Ali Baba (ö.1896) tarafından kaleme alınan şiir kabrin taşına yazılır. Şiir içerik bakımından Karagöz’ün tasavvufi yönüne vurgu yapmaktadır. Ancak milli mücadele döneminde Yunan işgal kuvvetleri tarafından tarihsel hafızayı ve kültürel kimliği tahrip etmek için yıkılmıştır (Gerçek, 1942: 60). Bektaşî Raşit Ali Baba’nın kaleme aldığı şiir;

Nakş-i sun'un remz eder hüsnünde rü'yet perdesi
Hâce-i hükm-i ezeldendir hakikat perdesi
Sîreti sûrette mümkündür temâşa eylemek
Hâil olmaz ayn-i irfâna basiret perdesi
Her neye imân ile baksan olur iş âşîkar
Kılmış istilâ cihâna hâb-i gaflet perdesi
Bu hâyal-i âlemi gözden geçirmektir hüner
Nice kâra gözleri mahvetti sûret perdesi
Şem-i aşka yandırıp tasvir-i cismindir geçen
Âdemi âmed-şüd etmekte azîmet perdesi
Hangi zılla iltica etsen fenâ bulmaz acep
Oynatan üstâdı gör kurmuş muhabbet perdesi
Dergeh-i Âl-i abâda müstakim ol Kemterî
Gösterir vahdet elin kalktıkça kesret perdesi (Sevilen, 1969: 22).

Perde gazellerinin büyük bir kısmı Ahilik teşkilatına bağlı Bektaşî şairleri eliyle kaleme alınmıştır. Ancak kimi şair ve perde gazeli yazarı Bektaşî kimliklerini gizlemek adına isim veya mahlas dahi kullanmamışlardır. Üstelik bazı hayaliler kimi gazellerin son mısralarını çıkararak ya da farklı yorumlayarak yazarının unutulmasına neden olmuştur (Oral, 1996: 14-15).

Osmanlı devletinde stratejik bir konuma sahip Ahilik anlayışında tüm zanaat ve sanatların bir kurucusu diğer bir ifade ile piri olduğu kabul edilir. Mesleğin kurucusu pire gösterilen ihtimam ve hürmet ustalığa giden yolda olgunlaşmanın ön koşulu olarak kabul edilir. Ahilik teşkilatının kurucusu ve Debbağların yani deri işleyen tabakların piri olarak Ahi Evran kabul edilir. Şeyh Küşteri ise halk arasındaki söylencelerden perde gazellerine kadar her yerde Karagöz'ün kurucusu ve piri olarak yer almıştır. Şeyh Küşteri'nin Ahilik teşkilatı üyesi ve Nakşibendi tarikatının tasavvuf ehlinden olduğu kabul edilir. Nakşibendi sözcüğü nakış yapmak ya da kalbi işlemek anlamına karşılık gelmektedir. Buradan hareketle Şeyh Küşteri'nin Karagöz aracılığı ile kalpleri işlediği ima edilmiştir (Özçörekçi Göl, 2008: 17). Ahilik örgütünün kurucusu Ahi Evran'ın Debbağlık (deri işleme-tabaklama) zanaatının piri olarak kabul edilmesi ve Osmanlı imparatorluğundaki bütün Debbağ Loncalarının yöneticisi olması dikkat çekicidir. Karagöz tasvirlerinin mükemmelliği derinin işlenmesindeki üst düzey

bir ustalığın eseridir. Debbaglık özellikle İstanbul'da en yaygın olan zanaattır (Özçörekçi Göl, 2008: 36).

Ahilik teşkilatı ile gölge oyunu Karagöz arasındaki ilişkinin niteliği ve gölge oyunun misyonuna dair en belirgin kanıtlardan biri oyunun kurucusu Hayali'dir. Ahilik teşkilatının tarihsel iddiası, ömrü ve nüfuz alanı göz önüne alındığında inovatif ve proaktif bir yetkinliğe sahip olduğu görülmektedir. Proaktif ve inovatif bağlamda Ahilik teşkilatının ortaya koyduğu en çarpıcı olgulardan biri de gereksinimleri ekseninde ihtiyaç duyduğu kendi kadrolarını yetiştirmesi ve ideal dünya hedefini gerçekleştirme sürecinde rol oynayacak kadroların yetiştirilmesine yönelik özgün bir eğitim modeli geliştirmesidir (Darı, 2017: 47).

Osmanlı'da bir kişinin herhangi bir alanda usta olarak yetişmesi için uzun süreli ve katı disipline sahip bir eğitimden geçmesi gerekmektedir. Ustalık sürecine tabi olarak yetiştirilen aday eğitim sürecinde olduğu için ücret ödenmemektedir. Her çırak kendini yetiştiren ustaya tabi olmakta ve onun izni olmadan usta değiştirmemektedir. Çıraklık eğitiminin üçüncü yılında ahilik ya da lonca da eğitimini bitiren aday ustalardan oluşan bir heyetin özel oturumunda tartıma tabi tutulmaktadır. Bu oturum kapsamında düzenlenen ritüelde çırak özel kıyafetini giyer peştamal bağlar üstatlarının elini öperek icazet alır ve kalfalığa terfi eder. Kalfa adayının usta olması için ise katı disipline sahip lonca eğitimine üç yıl daha devam etmesi ve gereken şartları karşılaması yükümlülüğü bulunmaktadır. Zira ahilik ya da lonca teşkilatında mertebe alabilmek için ehliyet ve liyakat şartı bulunmaktadır (Tüzün, 2018: 232-233). Gösterinin kurucusu hayali yetiştirme sürecinde Ahilik teşkilatının usta-çırak formasyonuna dayalı disiplinlerarası ve katı eğitim sürecine tabi tutulur. Eğitim süresi boyunca Arapça ve Farsça başta olmak üzere lisan becerisi, müzik, plastik sanatlar, edebiyat, rol, seslendirme, psikoloji, sosyoloji, halkbilimi vb. disiplinlerarası bir tedrisattan geçer. Donanımsal bağlamda görülen eksikleri ustası tarafından giderilir. Ahilik tedrisatından geçen hayaliler yaşamı çok yönlü kavrama ve kurgulama yetkinlikleri kazanmış olarak yetiştirilirler (Öngören, 1998:50). Karagöz sanatçısı olmak isteyen hayali eğitim sürecinin ilk döneminde oryantasyon için sandıkkâr olarak başlar. Daha sonraki aşamalarda gelişimine paralel olarak çırak ve yordaklığa terfi eder. Yordaklığa terfi eden hayali aday olgunluğa ulaşıp ustalık eşiğine geldiğinde ustasından icazet alır ve Ahilik teşkilatına bildirilir. Ahilik teşkilatı ya da uzantısı Loncanın en kıdemli üyesi

Kethüda'nın da onayını alan yardak kıdemli hayalilerin tartımından geçer ve icazet alan yardak peştamal ritüeli ile hayali mahlasını hak eder (Coşar& Usta, 2009: 28).

Osmanlı sözlü mizahı değişime kapalı ve statik bir yapıya sahiptir. Karagöz perdesi imparatorluğun yıkılışına kadar küçük detaylar dışında dönüşüme uğramadan devamlılığını idame ettirmiştir. Lonca teşkilatı bünyesinde yetiştirilen hayalilerin eğitimleri süresince normatif bir düşünce ile kodlanmaları sonucu mizahın rotası tek yönlü olmuştur. Bu durumu açıklayıcı örneklerden bir tanesi olarak Kasımpaşa Karagöz loncasındaki bir çırağın merteye atlayabilmesi için yıllarca alet sandığını taşıması ve ustasının binlerce oyununu izleyerek feyz alması şartı gösterilebilir. Karagöz çırağı perdenin arkasına geçtiğinde artık hem bir ustadır hem de öğretileri kanıksamış bir tarikat ehlidir (Öngören, 1998:51).

Karagöz ustası Hayali'nin Ahilik teşkilatına ve uzantısı Loncaya üyeliği teknik olarak bir zorunluluk olmakla birlikte göz ardı edilmemesi gereken bu teknik bağın ötesinde gönül ve görüş birliğine dayanan kardeşlik meclisine tabi oluşudur. Ahilik sözcüğünün karşılığı olan kardeşlik olgusu teşkilat üyesi her bireyin ömür boyu sürdürdüğü ve Fütüvvetnâmeler ile denetlendiği bir yaşam anlamına gelmektedir. Hayali doğrudan ya da dolaylı olarak Ahilik teşkilatının yaşam ile gerçekleştirdiği etkileşimde teşkilat temsilcisi olarak en önemli aktördür. Bu bağlamda Hayalinin kurduğu perde Ahilik teşkilatının ideolojik perspektifinin şekillendirdiği, ideallerinin yansıtıldığı ve toplum mühendisliğinin gerçekleştiği bir platforma dönüşmektedir.

Ahiliğin kuruluş sürecinde içinde şekillendiği koşullar ve bu koşullar karşısında aldığı pozisyon ile Karagözün kadersel benzerliğindeki paralellik dikkat çekicidir. Ahilik teşkilatı 13. yüzyılda toplumsal değişimlerin görüldüğü bir dönemde, toplumsal barışı sağlamak, tüccar ve sanatkarları korumak, ötekileşme ve toplumlar arası çatışma koşullarında yeni yaşam alanları yaratmak amacıyla kurulmuştur. Dayanışma refleksine sahip Ahilik teşkilatının ekonomik, kültürel, dini vb. çeşitli cemaatler arasında dayanışmaya dayalı ortak bir yaşam platformu yaratma ekseninde sosyal kontrol ve toplum mühendisliği ile rol oynadığı bilinmektedir. (Ekinci, 2012a, s. 66). İnsanlık tarihi boyunca ortaya çıkan tüm örgütsel veya kurumsal yapılar bir amaç etrafında şekillenir ve faaliyetlerini bu misyon çerçevesinde yürütürler (Darı, 2017: 67). Bu bağlamda Karagöz'ün şekillendiği koşulları tekrar ele aldığımızda göç, işsizlik, öteki mahalle kültürü ve çatışma, sistem çöküşü ve asayiş problemleri ile

Ahiliği şekillendiren dinamiklerin paralelliği eşleşmektedir. Karagöz'ün yerel kimliğinin oluşumunda, perdeye taşıdığı gündem maddelerinde, çözüme dair önermelerinde de toplumsal nizam ve ortak yaşam idealine dair ayrıntılar görülmektedir. (Sayın, 1994: 149).

Karagöz perdesinde temel olarak eksen iki kesim temsil edilir, bunlardan birincisi hiyerarşik sistemin üstünde bulunan sarayı temsil eden medrese, vakıf, ocak üçlüsü diğeri ise idareye müdahil olma şansı bulunmayan tebaayı temsil eden halk kesimidir (Usta, 2009: 59). 16.yüzyılda Anadolu topraklarına geldiği kabul edilen gölge oyununun 17.yüzyılda Karagöz özgün kimliğini oluşturmaları ile yergisel bir nitelik kazandığı belirtilmektedir. Karagöz perdesi saray, medrese, ocak ile tebaayı karşıt kutuplarda yer alan eksen iki unsur olarak değerlendirmekte ve aralarındaki çatışma üzerinden oyun kurgusunu inşa etmektedir (Siyavuşgil, 1941: 73). Bu bağlamda kritik bir ayrıntı dikkat çekmektedir. Osmanlı devletinin kuruluşundan itibaren toplumsal devrimin kilit taşı olan kurumlardan Ahilik örgütü ya da uzantısı Lonca teşkilatı perdede yansıtılmaz. İmparatorluk topraklarında yaşayan tüm kesimlerin perdede temsil edildiğini görmekteyiz ancak esnaf tiplemesinin olmaması dikkat çekicidir.

1908 yılından itibaren batı menşeli dergilerin yaygınlaşması ile geleneksel mizah kültürümüz ve ürünlerine ilginin azalması sonucunda Loncalarda etkinliğini yitirmiştir. Loncaların etkinliğini yitirmesi ile yeni ustaların yetişmesi de sekteye uğramıştır. Karagöz ile Lonca teşkilatının organik bütünlüğü tartışmasız bir gerçeklik içerir (Boz, 2014: 61).

Karagöz ve Ahilik örgütü arasındaki ilişkiye dair referanslara günümüzde yaren ocaklarındaki sohbetlerde rastlamaktayız. Yarenlik teşkilatı Ahilik örgütünün yan koludur. Yaren sohbetlerinin kaynağı 13.yüzyılda Anadolu topraklarında görülen Ahilik örgütüne kadar uzanmaktadır. Anadolu'nun kentlerinden kırsal yaşam alanlarına kadar esnaf ve sanatçıların yetiştirilmesi, koordinasyonu ve kontrollerinin sağlanmasında karar merci olan Ahilik örgütü içinde yaren sohbetleri önemli bir fonksiyona sahiptirler (Çağatay, 1974: 400). Günümüzde yaren teşkilatının ve sohbetlerinin Anadolu'nun birçok yerinde canlılığını koruduğu görülmektedir.

Yaren meclisleri, insan yetiştirme, insanı hayata hazırlama, sosyal yardımlaşmayı ve sosyal düzeni sağlama, halk musikisi, halk mutfağı, halk tiyatrosu, halk edebiyatı gibi milli kültür ürünlerini yaşatma ve yeni kuşaklara aktarma görevlerini yüzyıllardır yerine getirmiş sosyal bir kurum olmuştur.

Yaren kültürü içerisinde dini, ahlâkî ve toplumsal kuralların tamamı yoğrularak her bir bireye dolayısıyla Yaren'e öğretilmektedir. Bunun bir gereği olarak yarenlik, belli bir dönemde değil bir ömür boyu sürmektedir (Çayır, 2011: 82-83).

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de bir hayalinin yetişme sürecinde Ahilik örgütü ve uzantısı Lonca geleneğindeki gibi usta çırak ilişkisi hala devam etmektedir. Bir Karagöz ustası olabilmek için bugün de bir ustanın tedrisatında uzun süre yordak olarak pişmek ve daha sonra yine ustadan icazet alarak peştamal kuşanmak kuralı uygulanmaktadır (Özçörekçi Göl, 2008: 17). Günümüz hayalilerinden Suat Veral ile yapılan röportajda “Geleneksel gölge oyununun ahilik geleneğini barındırdığını belirterek. Ağabeyim, benim ilk ustam. Bana, kopya çekmeyeceksin dedi. Çizmeye başladım, 33 yılın içerisinde o kültürün ne kadar değerli olduğunu anlamaya başladım. Bu emekler hiç boş değilmiş” diye ifade eder (Url-X2). Günümüzde Karagöz sanatçıları arasında kadın hayalilere de rastlanmaktadır. Bu anlamda ilklerden olan Merve İlken Ahilik teşkilatı ve kuralları ile yetişen ilk kadın Karagöz ustasıdır. Merve İlken ilk kadın hayali olmanın yanı sıra somut olmayan kültür mirası taşıyıcısıdır. Karagöz gösterilerinde Ahilik kurallarını dört kuşaktır yaşatan bir ekolden gelen ve yeni hayaliler yetiştirmek isteyen bir gölge oyunu ustasıdır. Merve ilken Ahilik öğreti, vizyon, misyon ve değerleri ekseninde usta-çırak ilişkisine dayalı hayali yetiştirmenin kritik bir önem taşıdığını vurgular (Url-X3). “Hayalî Mahmut’un gerçek adı Mahmut Hazım Kısakürek’tir. Hayali Mahmut’un verdiği bilgiye göre ise, hayalî olabilmek için Ahilik kaynağından gelmek gerekir” (Okuşluk Şenesen, 2013: 123).

Gölge oyunu Karagöz’ün doğrudan ya da dolaylı bir şekilde dinamiklerini kodlayan, toplumsal rolünü tayin eden mecranın başka bir ifade ile üst aklın Ahilik ve ardılı olan Lonca teşkilatı olduğu görülmektedir.

Her toplum kendi dinamikleri ekseninde bu tür sosyal kontrol sistemlerini oluşturabilir ve kurumsallaştırabilir. Toplumsal normların geçerliliği bireylerin bu kuralları alımlama sürecinde gönüllü olmaları ile ilgilidir. Bu eksen de toplumsal normların inşası, topluma iletilmesi ve benimsetilmesi sürecinde yerel dinamiklerin kodlarından beslenmek stratejik bir öneme sahiptir (Tekin, 2006: 220). Bu çerçevede değerlendirildiğinde Karagöz yerel dinamikler ekseninde şekillenmiş, problemler karşısında bir sosyal kontrol refleksi geliştirmiş, toplum okur-yazarlığı ile yerel kodları çözümlemiş ve en önemlisi de seyirci üzerinde etkin bir nüfuz alanı oluşturabilmiştir.

Karagöz başta olmak üzere halk tiyatrosunun imparatorluğun gücünün dayandığı sosyal nizamın sağlanmasındaki rolü bilinmektedir. Karagöz bu bağlamda Ahilik teşkilatının tarihsel deneyimi, disiplinlerarası donanımı ve idealleri ekseninde sosyal kontrol ve toplum mühendisliğini gerçekleştirmek amacı ile kurguladığı inovatif ve proaktif bir tasarımıdır. Karagöz ve Hacivat inovatif ve proaktif dinamikleri ile dünya gölge oyunları arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olmakla birlikte günümüze de önemli referanslar sunmaktadır.

Geleneksel tiyatromuzun önemli türlerinden olan Karagöz gösterisi, halk nezdinde yoğun kabul görmüş ve yüzyıllar boyunca İstanbul'un sözlü kültür ekosisteminde varlığını sürdürmüştür. Batı tarzı tiyatronun gelmesi, sinemanın 19.yüzyılın sonlarında ortaya çıkması ve İstanbul'da gösteri salonlarının açılmasıyla birlikte sözlü kültür ortamları dönüşüme uğramış Karagöz oyununa olan ilgi azalmıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra azalan ilgiye rağmen Hayaliler çeşitli sözlü kültür ortamlarında gösterilerine devam etmişlerdir (Topal & Koçak, 2019: 104).

Latince “cultura”dan türetilen kültür sözcüğünün ilk var oluş alanının sözlü kültür ortamları olduğu görülmektedir. Tarih boyunca kültür kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılmıştır. Sözlü kültür ortamları bireyin ya da toplumun yaşamsal deneyimlerini, ananelerini, göreneklerini vb. kültürü oluşturan değerlerini aktardıkları taşıyıcı vasfa sahip bir ileti aracıdır. Kültür ortamlarının ilk örnekleri incelendiğinde sese dayalı olduğu tespit edilmiştir. Sözlü kültürün ürettiği ürünlerin genel özellikleri incelendiğinde anonim ve kolektif değerler olduğu, yazısız ve ağızdan ağıza taşınan bir geleneğe ait oldukları görülür. Kültürün aktarımı sürecinde ürünlerde değişimler yaşanır ve çeşitlilikler ortaya çıkar. Toplumsal bellekten beslenen ürünlerin paylaşım alanları olan mekanlar aynı zamanda birer sosyalizasyon ortamlarıdır (Koçak, 2003: 14). İnsanların bir araya gelerek paylaşım yarattıkları her yer sözlü kültür ortamı olarak kabul edilir. Sözlü kültür mekanlarında masallardan halk hikayelerine, destanlardan Meddah, Orta Oyunu ve Karagöz gibi gösteri sanatlarına kültür sözlü olarak aktarılmaktadır. İstanbul'da sözlü kültür ortamlarının başında kahvehaneler gelmektedir. XIV. yüzyılda başlayan ve günümüze kadar gelen kahvehane tarihsel süreci içerisinde çeşitli sosyal ve kültürel misyonlara sahip olmuştur. Günümüzdeki gelişmiş iletişim araçlarının olmadığı zamanlarda toplum için birer sözlü kültür ve sosyalleşme ortamıdır. Kahvehaneler sosyal ve kültürel olarak farklı kimliklerin

toplandığı ve entegrasyonun yaşandığı platformlardır. Sosyalleşme mekanı olmasının ötesinde teknolojik iletişim araçlarının olmadığı dönemde kahvehaneler birer bildirişim diğer bir ifade ile kitle iletişim platformudurlar (Topal & Koçak, 2019: 105-107).

İletişim yaşamsal varoluşun anlamlandırılması, kurgulanması, üretilmesi, paylaşılması ve aktarılması sürecinde stratejik bir misyona sahiptir. Yaşam gibi iletişimde canlı bir organizmadır ve evrimsel dinamiklere haizdir. İnsanlığın primitif zamanlarından günümüze yaşamı oluşturan tüm bileşenler iletişim olgusunu kendi misyonları doğrultusunda kodlamışlardır. Fiziksel ve duygusal aktarımdaki taşıyıcı rolü ve yaşamın tüm bileşenleri ile geliştirdiği etkileşim sonucu iletişim olgusunun disiplinlerarası bir boyut kazandığı söylenebilir. Yaşamın tasarım ve inşa süreci öznel ya da nesnel paydaşların kolektif iş birliğinin ürünüdür. İletişim bu iş birliğinin sürdürülebilmesinde kilit bir konuma sahiptir.

İletişim kavramının açılımında Oskay'ın yaptığı tanım kapsayıcı bir niteliğe sahiptir. "İletişim, insanın varlık sürdürme biçiminin bir ürünü ve insanın varlık sürdürme biçimindeki gelişmelere göre değişimlere uğrayan insana özgü bir olgudur" (Oskay, 2017: 1). Oskay'ın varoluşsal bir alan olarak tanımladığı iletişim olgusunu; insanın yaşamla geliştirdiği her türlü temasın gerçekleştiği bir arayüz alanı olarak betimlemek mümkündür. Yaşamla insan arasındaki temasın arayüzü olan iletişim olgusu yaşamsal formasyonun dönüşümlerine en hızlı tepki veren hayati bileşenlerden biridir. C. Levi Strauss bu teoriyi mitler üzerinden desteklemektedir. Strauss'a göre insanlığın iletişim kurmakta kullandığı ilk enstrümanlardan biri mitlerdir. İnsanlığın sözlü iletişim geleneğinin temellerini temsil eden mitler başta olmak üzere duvar resimlerine kadar insan primitif zamanlardan itibaren iletişim araçları ve kuramları geliştirmiştir (Strauss, 1984: 29).

İletişim kavramı etimolojik olarak incelendiğinde Latince (communis) sözcüğünden türetilmiştir ve bölüşmek anlamını taşımaktadır. Bu referanstan yola çıkarak iletişim bilgi, tutum, deneyim ve benzeri herhangi bir şeyin bölüşülmesi diğer bir ifade ile ortak kılınması amacıyla gerçekleşen çaba olarak konumlandırılabilir. İletişim olgusu bireyler ya da gruplar boyutunda yaşanan tüm etkileşimleri kapsar (Avcı & Bursalıoğlu, 1991:116).

Sven Windahl ve arkadaşları iletişim olgusunu tanımlayan yaklaşımları iki gruba ayırmışlardır. İlk grup yaklaşımda doğrusal yaklaşım olarak değerlendirilen iletişimi gönderici-mesaj ve alıcı düzleminde gelişen bir doğrusal süreç olarak değerlendiren görüş bulunmaktadır (Bulgu, 1995: 45).

Lasswell ise iletişim olgusunu “kim, neyi, hangi kanalla, kime, ne etkiyle iletir” şeklinde kodlar. İletinin bireyin ya da kitlenin biliş ve duyuş dünyasında yarattığı etki ve yansımayı merkeze koyar (Lasswell, 1960: 117).

Windahl ve arkadaşları iletişim kuramları bağlamında ortaya çıkan ve iki gruba ayrılan yaklaşımlarda kendilerini ikinci gruba konumlandırmışlardır. Windahl ve arkadaşlarına göre iletişim gerek bir değer üretimi gerekse paylaşımında ortaklaşma amacı doğrultusunda kullanılan bir platformdur. Bu yaklaşıma göre bilginin üretilmesi, paylaşılması ve anlamlandırılması kolektif ve interaktif bir süreçtir. Teknolojik gelişmeler ile dönüşen paradigmlar gönderici ve alıcı etmenlerinin saf dışı kaldığını ve iletişimin bireysel bir katılımdan ibaret monolog bir süreç olduğunu savunur (Bulgu, 1995: 46).

Erdoğan ve Alemdar ise iletişime dair yaklaşım ve kuramları tutucu ve yenilikçi olarak iki başlık altında tasnif ederler.

Tutucu iletişim kuramcıları iletişimi, iletilerin aktarılması, gönderilmesi ve yayılması olarak ele alır. Burada önemli olan mesajların alıcıya etki altına almasıdır. İletişim, iletiler yoluyla yapılan bir toplumsal ilişki olması nedeniyle, ilişkide bulunan kişilerin birbirinin duygu, düşünce ve davranışını etkileyen iletileri alır verirler. Bu yaklaşımda ağırlık etkinliğe verilmiştir. Eğer başarısız bir etki varsa bunun nedenini iletişimde yapılan bir hatada aramak gerekir (Erdoğan & Alemdar, 1990: 51).

Erdoğan ve Alemdar’a göre yenilikçi kuramsal bakış açısı bağlamında iletişim insanın varoluşunu kapsayan eylemlerin ve üretimlerin tamamlayıcısıdır. Değişimci kuramcılara göre iletişim salt insanın maddi üretim alanında değil aynı zamanda manevi alanda yer alan duygu, düşünce, deneyimini kapsayan anlam dünyasının da başat taşıyıcısıdır. İletişim bireysel ve toplumsal varoluşun sürekliliğini ve dinamiğini sağlayan lokomotifir (Brandon, Guritno, & Long, 1993: 47).

Uğurlu ve Öztürk (2006: 2) iletişimin alternatif tanımlarını aşağıdaki şekilde sıralamıştır;

- Berelson ve Steiner'e göre İletişim, bilginin, fikirlerin, duyguların, becerilerin vb. Simgelerin kullanılarak iletilmesi, Barnlund'a göre iletişim, anlam arama çabası,
- Theodorson'a göre iletişim, esas olarak simgeler aracılığı ile bir kişiden ya da bir gruptan diğerine bilginin, fikirlerin, tutumların veya duyguların iletimi
- Roger ve Kinciad'a göre iletişim, katılanların bilgi yaratıp, karşılıklı bir anlamaya ulaşmak amacıyla bu bilgiyi birbirleriyle paylaştıkları bir süreçtir,
- Berlo'ya göre iletişim, semboller, işaret, resim, plastik, sözel ya da herhangi bir şekilde yapılan bir değiş-tokuştur,

İletişim sürecinde veya sonunda kişi ya da gruplar arası ilişkiler olumlu ya da olumsuz bir neticeye evrilir. İletişim sürecinin oluşmasındaki ana bileşenler gönderici, ortak bir anlam taşıyan ileti ve alıcıdır. Verimli bir iletişimin gerçekleşmesi için göndericinin ve alıcının bu sürecin istekli paydaşları olmaları, iletinin anlaşılabilir olması, iletiyi taşıyan doğru bir kanal gerekmektedir (Gökçe, 1996: 134-135).

İletişim olgusu bir sürecin ve bu süreci oluşturan temel bazı öğelerin ürünüdür. Sürecin oluşabilmesi bir çıkış noktasına iletinin izlediği bir yola ve hedefe bağlıdır. İletişim sürecini oluşturan etapların çıkış noktasında iletiyi belirleyen ve kurgulayan kaynak (gönderici) yani süreci başlatan öge bulunmaktadır. Kaynak ya da diğer adı ile gönderici mesajı hedef yani alıcının alımlamasına uygun bir şekilde kodlayarak bir kanal vasıtası ile gönderir. İletinin gönderildiği kanal mesajın içeriği ve alıcının özellikleri doğrultusunda belirlenir. İletinin(mesajın) ulaştığı hedef kod çözümü ile mesajı deşifre eder. İletinin alıcı tarafından çözümlenmesindeki temel parametre ise alıcının bilişsel ve duyuşsal algı eşiğidir. Alıcı çözümlediği ve anlamlandırdığı mesajın çıktılarını geri bildirim yöntemi yolu ile kaynağa dönüt olarak yollar. İletişim süreci temel olarak kaynak, mesaj, kanal, hedef ve geri bildirim olarak beş ögeye sahiptir.

İletişim ve süreç bir ihtiyaç sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu ihtiyacı belirleyen ise gönderici diğer bir ifade ile kaynaktır. Kaynak kodladığı bir mesajı alıcı konumundaki birey ya da kitle ile paylaşarak ortak bir değere dönüştürme ereğine sahiptir. Kaynak iletişim sürecinin ortaya çıkış etabını temsil eden başlatıcıdır.

İletişim sürecinin karakteristik ve yapısal özgünlüğünü belirleyen parametrik ögesi mesajdır. İleti sözlü, işitsel ve görsel sembollerdir. Gönderici tarafından kodlanan ve hedef tarafından deşifre edilen fiziksel ve duygusal sembollerin tümü mesaj kapsamına girmektedir (Eroğlu, 1998: 214).

Kanal, kısaca gönderici ile alıcı arasında mesajın iletiildiği yol olarak tanımlanabilir (Tuna, 2012: 9). Söz, vücut dili, giyim vb. toplumsal ortak kodları taşıyan kanallar iletişim sürecinde en sık kullanılan yollardır (Güngör, 2012: 52).

Hedef (Alıcı) göndericiden kanal yolu ile gelen iletileri alımlayan ve kod çözüm ile deşifre ederek anlamlandıran, elde ettiğı çıktıyı tekrar kaynağı sözlü veya fiziksel geri bildirimle gönderen birey ya da gruplardır. Alıcı iletişim sürecinde, kaynağın ve iletinin karşı uçtaki muhatabıdır. İletin etkisi ve iletişim sürecinin verimliliğinde hedefin (alıcı) sorumluluğı mesajın anlamlandırılması noktasında başlar (Sağbaş, 2013: 20-21).

Hedefin iletiyi kod çözüm aşamasında doğru deşifre edebilmesi için sahip olması gereken yetkinlikler aşağıdaki şekilde sıralanmıştır (Kırmızı, 2003:17);

- Algılama Gücü (Mesajı Alma): Alıcının mesajı doğru şekilde algılaması ve anlamlandırması için dikkatli dinleme becerisinin gelişmesi gerekir.
- Seçicilik: Alıcılar, kaynaktan gelen mesajı kişisel gelişimine, psiko- sosyal yapısına, değer ve inanç sistemine uygun olanları seçer ve kullanır. Kendisini sıkıntıya sokacak ve anlamlandırmada sıkıntı yaşayacağına inandığı mesajları kabul etmez.
- Mesajı Onaylama: Alıcının mesajı alması, anlaması, kavraması mesajı onaylayacağı anlamına gelmez. Mesajın içeriğine bağlı olarak onaylama sürecinde iletiyi kabul eder ya da reddeder.

Bilginin, düşüncenin ya da isteğın iletim sürecinin gerekleri doğrultusunda kurgulanarak mesaj haline dönüştürülmesi kodlama, iletinin deşifre edilerek anlamlandırılması ve bir çıktının elde edilmesi kod açma olarak tanımlanmıştır. İletişim sürecinin başlangıcında kodlama kaynağın ve kod açmada alıcının görevidir. Ancak iletişimin döngüsel işleyişi içinde alıcının geri bildirim aşamasında kodlama hedefin kod açma kaynağın sorumluluğundadır (Daldal, 2008: 15).

Sözlü iletişim dil ve dil ötesi kavramları ekseninde tanımlanmıştır. Karşılıklı iletişim sürecinin dil ile sağlanması sözlü iletişimin ana omurgasını oluşturmaktadır. Sözlü iletişim sürecinde gönderici dil ile anlamı dil ötesinin unsurları olan sesin hızı, vurgusu vb. tekniklerle de kanalı şekillendirir. Günlük yaşamın pratiğı içinde sözcükler tonlama ve vurgular ile desteklenerek anlamın etkisi artırılır. Duygu yoğunlaşmaları

ya da korku anları gibi durumlarda ses tonlaması, titremesi vb. değişken durumlar iletişimde dil ötesinin etkisine emsal teşkil eder (Dökmen, 1994: 24-25).

Sözsüz iletişim sürecinde insanlar anlaşmayı beden dili ve fiziksel vurgular ile sağlarlar. Beden dilinin kullanıldığı sözsüz iletişimde dört unsur önemlidir; Yüz ve Beden, Bedensel Temas, Dokunma ve Bakma, Mekân kullanımı (Sağbaş, 2013: 23).

Tarihsel süreç içinde toplumların geçirdiği sosyal ve kültürel dönüşümler iletişim türlerinde değişimlere neden olmuştur. Yazılı iletişimi sözlü ve sözsüz iletişimden ayıran en önemli özelliği kayıt altına alınarak saklanabilmesidir. Sözlü ve sözsüz iletişime göre tepki hızının uzaması ise bir dezavantajdır. Yazılı iletişim araçları mektuptan kitaplara, dergilerden billboardlara zengin çeşitliliğe sahiptir. Yazılı iletişimde verilerin kayıt altına alınabilmesi ve saklanabilmesi toplum hafızasının korunması ve aktarılmasında önemli bir görev üstlenir (Sağbaş, 2013: 26).

İletişim şekillerinin sınıflandırılmasında iletişimin paydaşlarının nicelikleri diğer bir ifade ile sayısal boyutları bir kriter olarak belirlenmiştir. Araştırmacılar iletişim şekillerini kişisel, kişiler arası ve kitlesel olmak üzere üç gruba ayırmışlardır (Erdoğan & Alemdar, 1990: 17).

Kişisel iletişim bireyin kendi içsel alanında gerçekleştirdiği öznel bir iletişim şekli olarak tanımlanabilir. Diyalektiğini kendi öznel alanı içerisinde kuran kişisel iletişimde düşünce, tutum, duygu vb. tüm iletilerin kaynağı ve hedefi bireyin kendisidir. Kişisel iletişim kişiler arası ya da kitlesel iletişimin ilk etabı olarak kabul edilir (Erdoğan & Alemdar, 1990: 158).

Kişiler arası iletişim bireyin diğer kişi ya da kişilerle, toplulukların öteki topluluklarla geliştirdiği etkileşim süreci olarak tanımlanmaktadır. Kişiler arası iletişim sürecinde sözlü, sözsüz ve yazılı iletişimin birinden ya da birden fazlasından yararlanılabilir. İnsanın sosyal güdüler ve ihtiyaçları doğrultusunda öznel alanı dışında geliştirdiği etkileşim çabasıdır (Daldal, 2008: 28-29).

Kitle iletişiminde hedef (alıcı) sınırsız sayıda insandan oluşan kamusal alandır. İletişimin ölçeğinin kitlesel boyutta gerçekleştiği kitle iletişiminde kaynağın muhatabı olan hedef kitle sosyal, kültürel, ekonomik, inançsal vb. alanlarda heterojen özellikler taşır. Heterojen yapısından dolayı kitle iletişimi sürecinde hedef konumundaki bireylerin ve bireylerin oluşturduğu kamusalın kim olduğu tanımlanamaz. “Bunun için

bu iletişim biçiminin hedefi, kitle gönderilen mesajlara açık olan dağınık dinleyicileri, seyircileri ve okuyucuları ifade etmektedir” (Daldal, 2008: 29).

Kitle iletişiminde gönderici konumundaki kişi ya da kurumlar tarafından üretilen mesajın alıcı olarak belirlenen heterojen özelliğe sahip kitlelere iletilmesi ve çoğunluk tarafından alınılması olarak tanımlanmaktadır. Kitle iletişimi sürecinde mevcut aktarım kitlesel erişim yetkinliğine sahip araçlar vasıtasıyla gerçekleşir. Kişiler arası iletişim süreci interaktif gelişen ve diyaloga dayanan bir olgudur. Kitle iletişim sürecinde ise hedef kitle heterojen ve dağınıktır. Bu bağlamda mesajın alıcı kitleye ne oranda ulaştığı ve etkisi ölçümlenemediği gibi geri bildirim alma olanağı da ortadan kalkmış olur. Kitle iletişim süreci kişisel ya da kişiler arası iletişimin aksine tek yönlü bir aktarım özelliğine sahiptir (Bulgu, 1995: 55).

İletişim insanlık tarihinin başlangıcından bugüne insanın bireysel varlıktan sosyal formasyona geçiş sürecinin ürünüdür. İletişim bireyin ve topluluğun sosyalizasyonu sürecinde sistemli bir yapı inşa etme hedefinin başat aracıdır (Tutar, Yılmaz, Erdönmez, 2008: 15).

Bıçakçı iletişimin amaçlarını “var olmak, öğrenmek, paylaşımda bulunmak, etkilemek, yönlendirmek, mutlu olmak” şeklinde sıralamıştır (Bıçakçı, 1998: 19-24). Bu amaçları özetlemek gerekirse (Tutar & Altınöz, 2007: 122);

Tarih boyunca var olmak başta insan olmak üzere yaşamı oluşturan ekosistemin temel ereği olmuştur. Yaşamsal varoluşu bilişsel, duyuşsal ve fiziksel olarak kodlayan insan bu üç alanda mevcudiyetini inşa etmek zorundadır. Mevcudiyetini inşa etme, koruma, geliştirme ve paylaşma sürecini iç ya da dış dünya ile iletişim kurarak gerçekleştirir.

Öğrenmek süreci etkileşime dayanan bir reaksiyondur. İnsan ya da toplum sahip olduğu bilgi, duygu, düşünce vb. unsurlardan oluşan varlığını sınamak, deneyimlerini aktarmak ve geri bildirimle revize etme refleksine sahiptir. İletişim süreci sonunda yaşamı kavrayış yetkinliklerini arttıran birey haz duymaktan sosyal statüye belirli kazanımlar edinir. Öğrenme ile hedeflenen bu kazanımlar bireyin ya da toplumun temel amaçlarından sayılmaktadır.

Paylaşmak iletişimin amaçlarından bir diğeri olarak karşımıza çıkmaktadır. İletişim kavramının bölüşmek anlamına gelen etimolojik olarak Latince communis sözcüğünden türemesi bu önerme için önemli bir referanstır. Bu bağlamdan hareketle

iletişimin başat çabalarından birinin bilgi, tutum, deneyim ve benzeri herhangi bir şeyin bölüşülmesi diğer bir ifade ile ortak kılınması olduğu söylenebilir.

Etkilemek ve yönlendirmek; İnsanın varlık alanına girdiğimizde karşılaştığımız başlıca kavramlardan iki tanesi; bilişsel yeti ve kurgusal yetidir. Bilişsel yetileri gelişen insan artık kurgulama ve yönlendirme yetkinliğine de sahiptir. Bilişsel yetisiyle anlayan kurgulama yetisiyle anlamlandıran diğer bir ifadeyle özelleştirilmiş gerçeğini var eden insan, yönlendirme yetisiyle de bu gerçeği yaşamın içinde inşa etme çabasına girer. Bu çabanın doğal sonucu olan iş birlikleri ekseninde iletişimin dinamiklerinden yararlanır.

Mutlu olmak kapsamında dinlenme, duygusal dışa vurum ve paylaşımlar vb. insanın psikik varoluşunun kodlarını oluşturan bileşenler yer almaktadır. Bireyin özne olabilmesinin önkoşulunun biliş ve duyuş dünyasını oluşturan psikik kimliğini inşa etmesi olduğu söylenebilir. İnşa ettiği bu kimliğin onaylanması, paylaşılması, etki yaratması bireyin haz bağlamında tatmine ulaşması ile sonuçlanır. Birey bu haza ulaşmak için iletişimi paylaşım aracı olarak kullanır.

İletişimin amacı ölçeğinde kimliklendirilmesini belirleyen parametrelerde söz konusudur. Geçmişten günümüze iletişimin tanımlanması kadar özelliklerinin sınıflandırılması da araştırmacıların temel problemlerinden olmuştur. Uğurlu ve Öztürk iletişim olgusunu kimliklendiren özellikleri aşağıdaki şekilde sıralamışlardır (Uğurlu & Öztürk, 2006: 7);

1. İletişimsizlik mümkün değildir
2. Her iletişimin bir içerik bir de ilişki boyutu vardır
3. İletişim sürecinde bulunan herkes, bir iletişim yapısından hareket eder
4. Sosyal iletişimde nesneleri tanımlama ve böylece iletişim olayının konusunu yapmanın dijital ve analog olmak üzere iki değişik şekli bulunmaktadır
5. İletişim devamlıdır. Çünkü çok zaman kendi başına tek bir hareketten ziyade devam eden bir zincir oluşturmaya yöneliktir.
6. Aynen tekrar edilemez. Sürekli yenilenen anlamlar zinciri insanların yaklaşımlarını sürekli olarak değiştirir
7. Geri alınamaz. Çünkü bir kere verilmiş bir mesajın etkilerinin, alıcısının dimağında hiç gelmemiş gibi silinmesi mümkün değildir.
8. Karmaşıktır. Çünkü çok değişik seviyelerde, değişik kişisel, kurumsal, sosyal, kültürel anlamlar içerir.

“İletişim sürecini başarılı bir şekilde sürdürmek için aşağıdaki kriterler rol oynamaktadır; 1) Saygınlık 2) Doğru ifade 3) İçerik 4) Süreklilik 5) Tutarlılık 6) İletişim 7) Alıcının kapasitesi 8) Açık ve Net Mesaj” (Gökçe, 1996: 144-145).

İletişim sürecinin verimli sürdürülmesini engelleyen etmenler söz konusudur. Mesaj ve alıcının niteliği; alıcının kendini psikolojik ve sosyolojik olarak konumlandığı kimlik ile statüsü gelen iletiyi yorumlama algısını belirler. Eğer kendine dair bir kompleks, özgüven vb. negatif düşünceye sahipse algıda seçicilik kuralına göre davranarak gelen iletiyi filtreleyerek kendine dair negatif duyguları besleyecek ayrıntıları alımlar. İletiyi gönderen kaynağın alıcı nazarındaki itibarı ve güvenilirliği de iletinin alıcı tarafından kabul görmesinde önemli etmenlerdendir. Gönderilen iletinin taşıdığı anlamın net ve anlaşılır olmaması mesaja muğlak bir nitelik kazandırır. İletişim sürecinde alıcının anlam sapmasının önüne geçmek için açık ifade kullanılması önem taşımaktadır. Sosyokültürel farklılıklar verimli bir iletişim sürecinin önündeki diğer bir engeldir. Farklı sosyal ve kültürel tabakalardan alıcılar aynı iletiyi kendi algısal refleksleri ile yorumlamak ve anlamlandırmak eğilimindedirler. İletişimde bu problemin oluşmasını engellemek için ortak bir kanal ve dil yaratımı önemlidir. İletinin şekillenmesinde gerek gönderici gerek alıcı subjektiflikten uzak kolektif bir kanal ve dil oluşturmalarıdır. Birey ya da kitle bir iletiyi ya da olguyu kendi deneyimleri sonucunda elde ettiği tecrübelerin filtresinden geçirerek yorumlar. Alıcının deneyimleri sonucu oluşmuş biliş ve duyuş dünyası ile mesajın uyumsuzluğu sonucu süreç sekteye uğrar. Problemin engellenmesi ortak sembollerin yaratımına ve kullanımına bağlıdır. Gönderinin ortak anlama sahip bir mesaj olması sonucunda iletişim sağlıklı bir sonuç alabilmektedir (Özergin, 2015: 24-27).

İletişimin olgusunun tarihsel ömrü ve yaşamsal varoluşun devinimde aldığı stratejik konumu değerlendirildiğinde işlevselliği önem kazanmaktadır. Bireyin ya da kitlenin hedeflerini gerçekleştirme ekseninde değerlendirdiği iletişimin temel işlevlerini “bilgi sağlama, etkileme ve ikna etme, emir verme ve eğitim, birleştirme” olmak üzere dört başlık altında sıralayabiliriz (Daldal, 2008: 21);

Bilgi Sağlama

İletişim olgusu bağlamında yapılan çalışmalar, ortaya konan teoriler, görüşler vb. çalışmalar başta olmak üzere terimin açıklanmasında bilgi paylaşımı anahtar sözcük

olarak kullanılmaktadır. Bilgi tarih boyunca önemli bir değer olmakla birlikte değişen yaşamsal paradigmlar ve koşullar paralelinde günümüzde stratejik bir güç unsuruna dönüşmüştür. Kişisel, kişiler arası ya da kitle iletişimi bilgiye erişme, işleme, anlamlandırma ve aktarma amacının temel aracıdır. Bilgi kendini kavrayış ve yaşamı kurgulama yetkinliğinin özdeğidir. Bilgi belirsizliğin panzehridir. Bireyin karar alma ve uygulama sürecinde belirsizliklerin ortadan kaldırılarak doğru seçimlerin yapılması bağlamında belirleyicidir.

Etkileme ve İkna Etme

İnsanın ekosistem içerisinde sınıflandırılması sürecinde akıl, irade, inanç vb. çeşitli kodlamalar kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanılan kodlamalar insanın biliş ve duyuş dünyasını yapılandıran birer öğedir. İnsanın sahip olduğu bu yetkinlikler ancak bir amaç etrafında örgütlendiğinde işlevsel bir anlam kazanmaktadır. İnsanın algısal yetkinliklerinin gelişimine paralel olarak yaşamı kurgulama iddiası da ortaya çıkmıştır. Hedefleri ekseninde yaşamı kurgulama sürecinde diğer paydaşların üzerinde etki oluşturma ve ikna etme amacını iletişim ile gerçekleştirmektedir.

Emredici ve Öğretici İşlevi

Birey ya da kitle mevcudiyetini korumak, etkilemek ve ikna etmek için yön verme gücüne ve olanağına sahip olmalıdır. İletişim bireyin sahip olduğu yaptırım diğer bir ifade ile emredici gücünü hedef kitleye aktarmakta kullandığı araçlardan biridir. Yaptırım hedefinin alıcı üzerindeki etkisini iletişim sürecini oluşturan mesaj, kodlama ve kanal gibi öğeleri doğru belirleyerek sağlayabilir.

Öğrenme eylemi insanın hayata geldiği ilk andan itibaren ortaya çıkan güdüsel reflekslerinden biridir. İnsanın öğrenmeye yönelik ilk sorduğu “bu ne” sorusu aynı zamanda öğrenmek için iletişimi ilk defa kullanma aşamasıdır. Birey aileden itibaren başlayan sosyal çevresi ve eğitim hayatında eğitici ya da eğitilen pozisyonundadır. Öğrenme için gerekli olan eğitici ve eğitilen arasındaki aktarım iletişim ile sağlanır.

Birleştirme İşlevi

Kamusal alan, kitle ölçeğinde kalabalıkların bir araya geldiği koşullarda en önemli problem ortak yaşam disiplini ve uyumdur. Çünkü farklı sosyal, kültürel vb. özelliklere sahip insanların verimli bir üretim gerçekleştirebilmesi için ortak amaçta uzlaşması

gerekmektedir. Topluluğun ortak hedefte uzlaşması, senkronizasyonun ve koordinasyonun sağlanması ancak iletişim yoluyla sağlanır.

Birey sosyal, kültürel, ekonomik, inançsal vb. farklılıkların sonucu ortaya çıkan anlaşmazlıklarını çözmeyi ve fikir ayrılıklarının kaynağını bulmayı ancak iletişim aracılığı ile sağlayabilir. İletişimsizlikten doğan bu problemleri çözüme kavuşturarak, sağlıklı bir iletişimle, negatif işleyen süreci pozitif bir duruma evriltebilir.

Antik Yunan düşünürlerinden itibaren iletişim kavramı ve olgusu araştırmacıların çalışma problemlerinin başında yer almıştır.

1928 yılında I.A. Richards tarafından, iletişim kavramı ve olgusu ilk kez psikolojik perspektiften değerlendirilmiştir. “Bir zihin çevresindeki başka bir zihni etkilediğinde haberleşme gerçekleşir ve bu deneyim her zaman ilk deneyim gibi olmakta ve tecrübe oluşturmaktadır. “Richard’ın yaklaşımı iletişimin psikolojik boyutunu deşifre etmektedir (Özergin, 2015: 27).

İletişim psikolojisini oluşturan unsurlar üç başlıkta toplanmıştır (Popescu, 2012: 325-326);

- 1) Seçici dikkat: Dikkat, uyarıcı üzerinde, bilinçli olarak odaklanma durumudur. Ham bilginin işlenmesi dikkatle başlamaktadır. Bireyin çevresinde birçok değişik uyarıcı bulunmaktadır. Ancak birey, bu uyarıcılardan belli birine ya da bir bölümüne yönelir ve ötekilere dikkat etmemektedir.
- 2) Seçici Algı: Birey her an sayılamayacak kadar çok sayıda uyarıcıyla karşı karşıya olup birkaçını belirginleştirir. Bu belirginleştirme sürecinde bireyin istekleri, tecrübeleri ve ihtiyaçları doğrultusunda ön plana çıkma durumudur.
- 3) Seçici Tutma (Hafıza): Bireyin yalnızca istekleri, tecrübeleri ve ihtiyaçlarını destekleyen bilgileri tutma durumudur. Hafızanın oluşmasında ilk adım kodlamadır.

Kitle kavramının tanımlanması için yapılan çalışmalar bir açmaz ile karşılaşmışlardır. Kavramın tanımlanmasındaki problematiğin nedeni, kullanım alanına bağıntılı anlamlandırılmasıdır. Yaygın kullanımda “kalabalık, yığın, çokluk” şeklinde bir çağrışım oluştururken, Marksist perspektifte kolektif birliği betimler (Mutlu, 2008: 177). Kitle kavramının anlamlandırılmasında belirleyici özne, kavramı kullanan kişi ya da kurumdur. Politikacı için seçim sürecinde kitlenin karşılığı oy deposu seçmen iken, basılı bir yayın organı için ise tüketicidir.

Kitle kavramını etimolojik olarak ele aldığımızda Arapça “Kutle”den dilimize evrildiğini görmekteyiz. Kitle sözcüğünün karşılığının ise “bir yerde toplanmış, bir araya gelmiş insan topluluğu ya da belirli işleviyle özellik gösteren büyük insan kalabalığı” olarak iki ayrı algıyı betimlediğini görmekteyiz (TDK, 2023). Kitle kavramın ortak tanımını konusunda konsensus tesis edilememiştir.

Kitle, toplumsalın içinde kaybolduğu bir kara deliktir. Kitle; sessiz yığınlardan oluşan ne geçmişte yazdıkları ne de gelecekte yazacakları bir tarihleri olmayan, özgünleştirilebilecek enerjileri ya da yerine getirmek istedikleri arzuları olmayan, düşünsel olarak verilen tüm mesajları emen ve nötralize eden özgün bir tepkisizliğin gücüdür (Baudrillard, 2006: 12).

Kitleyi oluşturan bireylerin ya da grupların sosyal ve kültürel bağlamda farklı kimliklere sahip olması kitle olgusunun önünde bir engel olarak görülmemektedir. Sosyal ve kültürel bağlamda farklı reflekslerin bir araya gelmesi sonucunda ortaya çıkan kitle olgusu heterojen bir nitelik taşır. Kitle bu heterojen yapının üstünde ortaklaştığı bir amaç ve eylem birliği geliştirir. Bu ortak platform aracılığı ile ilgili otoriteye karşı istek, tutum ve uyarılarını aktarırlar (Kılıç, 2014: 22).

Kitleler genel olarak bilinçaltı tarafından sevk edilirler. Eylemleri bilinçten çok omuriliğin denetimindedir. uygulamaları açısından metotları sağlıklı olabilir, ancak tercihlerini bilinç koordine etmediğinden, tepkilerini karşıt kısıktırmalara endeksli belirlerler. Bireysel bazda ortaya çıkan tepkinin bilinçli niteliğin aksine kitlesel tepki güdüseldir (Kılıç, 2014: 30).

Mağara resimlerinden mitlere, mitlerden günümüz dijital ve sosyal haberleşme platformlarına tarih boyunca insan ya da kitle gerek yaşamla gerek kendi ürettiği değerler ile temas kurup deneyimleri ortaklaşa kılmak adına farklı iletişim araçları ve formları geliştirmişlerdir. İletişim olgusu değişen sosyal ve kültürel koşullara paralel olarak zaman içerisinde sistemli paradigmlar yaratmış ve kitle iletişimi zaman içerisinde stratejik önemini güçlendirmiştir. Kitle iletişimi perspektifinden yaklaşıldığında alıcı maddi ve manevi deneyim ile bilginin tüketicisi konumundadır. Alıcının sosyal aidiyeti bilgiye ulaşmada kitle iletişim araç ve süreçlerine tabi olmasını zorunlu kılmaktadır. Kitlenin demografik çeşitliliği, örgütsüzlüğü, heterojen niteliği sonucu ortaya çıkan sosyalizasyon problemini aşarak anonim bir ortaklık arayışı, kitle iletişimi araçlarını stratejik kılmaktadır. Müller ise kitle iletişiminin anonim vasfının iletinin erişim sağladığı alıcı kesimin belirsizliğinden kaynaklandığını belirtir.

Maletzke'ye göre ise kitle iletişim süreci alıcıdan beklenen geri bildirim eksikliğinden dolayı tek yönlü bir monologdur. Maletzke'ye karşıt bir yaklaşım olarak Ball-Rkeach ve Cantor ise iletişimi interaktif bir süreç olarak değerlendirir. Mills ise kitlenin iletişim araçlarıyla bilinçsizce etkileşim kurduğunu ve bağımsız bir algı ile yorumdan yoksun kaldığını vurgular. Kitleyi bir kalabalık olarak tanımlayan Le Bon kitle iletişim araçları ile alıcının ilişkisinin nedenini iletinin amaçsız kalabalığı tetiklemesi ve harekete geçirmesi olarak belirtir. İletişim araçlarının kitle bilinçaltını kodlaması ve zamanla alıcının gerçeklik algısını yitirmesinin iletinin amacı olduğunu belirtir (Bulgu, 1995: 55-56).

Kitle iletişim iletişimden farklı olarak bir gönderinin kitlesel ölçekte bir alıcıya ulaştırılmasıdır. Kitle iletişiminde otorite pozisyonundaki hakim güçler herhangi bir doktrini hedef alıcı kitleye farklı kanallar aracılığı ile aktarırlar. İletişim ile arasındaki en belirgin fark alıcı kitlenin heterojen ve belirsiz bir kalabalık olmasıdır. İletişimin kitlesel ölçekte gerçekleştiği bu süreç günümüz sosyal medya kanallarının gelişimine kadar göndericinin alıcıdan geri bildirim alamadığı tek taraflı bir iletişim olarak gerçekleşmiştir. 20.yüzyılda kuramsal yaklaşımlardaki gelişmeler ve egemen mecraların kitle iletişimin etkin gücünün farkına varması ile kitle iletişim varoluşsal bir mücadele alanına dönüşmüştür. Kitle iletişim araçlarının kitle üzerindeki etkilerinin belirginleşmesi ile iletişim örgütlü ve kurumsal bir boyut kazanmıştır (Kılıç, 2014: 24).

Kitle iletişimin tanımlanmasında ortaya çıkan belirsizliğin kaynağında kitleye dair yapılan tanımlardaki muğlaklık bulunmaktadır. Ancak kitle iletişimin karakterize edilmesinde parametre olarak kullanılan ve genel olarak kabul gören altı özellik sıralanabilir (Kılıç, 2014: 25);

1. İletişim genelde tek yönlü olduğu için, hedef kitlenin anında yanıt verme olanağı kısıtlıdır. Kitle iletişiminin hedef kitlesi duruma göre yoğundur.
2. Kitle iletişimi değişik iletişim araçlarıyla çok sayıda insanla, grupla ya da kitleyle aynı anda iletişim kurulabilir.
3. Hedef kitle homojen değildir, farklı toplumsal guruplardan oluşur.
4. Hedef kitleyi oluşturan bireyler genelde birbirlerini tanımazlar.
5. İletişimci hedef kitleye hitap ettiği için, kitleyi oluşturan bireyleri tanımaz.
6. Kitle iletişim araçlarının teknik özelliklerinden dolayı mesajlar halkın çoğunluğu tarafından kolaylıkla erişilebilir.

Kitle iletişim araçları genel olarak mesajları geniş ölçekte yayabilen araçlar olarak tanımlanabilir. Kısaca insanların aynı anda yaşamda olup bitenler hakkında bilgi almasını sağlayan ve geniş kitleleri iletişim ağı aracılığıyla birbirine bağlayan bir platformdur (Kılıç, 2014: 27). Kitle iletişimine elverişli koşulları sağlayan tüm araçlara kitle iletişim araçları denir. Bu aygıtların kullanımının en cazip ve işlevsel yönü, yeniden üretilip mümkün olan en geniş kitleye mesaj iletebilme yeteneğidir (Arsev, 1996: 27).

Kitle iletişim aygıtlarının tanımlanmasında kullanılan yedi kriter şu şekilde sıralanmaktadır (Türkoğlu, 2004: 67-68).

1. Kitle iletişim araçları, bireylerin sosyal statülerine göre farklı yaklaşımlarda bulunmadan çok sayıda insana aynı iletiyi, aynı anda ulaştırabilmektedir.
2. Kitle iletişim araçları gönderdiği iletilerde süreklilik ve düzenlilik gösterir.
3. Kitle iletişim araçlarıyla yapılan iletişim kamusaldır, içeriği kitlelerin tamamına açıktır. İletişim üyelik esasına göre değil, iletişim aracını elde eden birey ya da kitleler bundan yararlanabilmektedir.
4. Kitle iletişim araçlarının gönderdiği iletiler toplumun talebini artırır, bu da zamanla toplumsal alışkanlığa hatta ihtiyaca dönüşmeye neden olur.
5. Kitle iletişim araçlarının ilettiği bilgiler, genelde toplum tarafından inandırıcı görülerek alıcıları ikna etme özelliğine sahiptir.
6. Radyo, televizyon ve sosyal medya gibi kitle iletişim araçları, iletiyi olay anında aktarabilme özelliğine sahiptir.
7. Kitle iletişim araçlarının bir kısmı ile gerçekleşen iletişim sürecinde, geri döngü imkânı olduğundan, alıcının tepkisini anında ölçme olanağı oluşmaktadır.

Kitle iletişim aygıtlarının var olduğu zamandan bugüne tarihsel süreç içerisinde iletişim araçlarının gelişimine paralel olarak birey ve toplum üzerinde yarattığı etkiler kuramcıların cazibe merkezi olmuştur. Araştırmacıların bir kısmı yaşamın şekillenmesinde kitle iletişim araçlarının lokomotif bir pozisyona sahip olduğu görüşünü savunurken diğer kısmı etki oranının sanıldığı oranda olmadığı yönündedir. Bu görüşleri özetleyecek olursak;

Sosyalizasyon Teorisi:

Sosyalleşme, insanın yaşamı süresince elde ettiği deneyim ve bilinç düzeyi sayesinde içinde var olduğu sosyal ve kültürel ekosistemle paydaş olmasıdır (Giddens, 2000: 25). Sosyal bir varlık olan insanın yaşamsal devamlılığını sürdürmek için barınma, beslenme vb. ihtiyaçları kadar toplumsallaşma ya da kitlesel bir aidiyet bağı kurma

gereksinimi de vardır. İnsanın yaşamsal bilgi ve deneyimi salt kendi bireysel çabası değil sosyal etkileşimle oluşturduğu kollektif bir değerdir. Kitle iletişim araçlarının rolünün bireyin toplumsalın parçası olmasındaki etkisi önemli tartışma konularından olmuştur. Bilgiyi edinen bireyin diğer bireylerle ya da kitleyle paylaşması süreci onun toplumla bir entegrasyon kurmasına doğal olarak ta içinde bulunduğu sosyal topluluğun bir üyesi olmasına yol açar (Işık, 2005: 74-75).

Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı;

Kullanımlar ve doyumlar olarak kodlanan etki görüşünün temelini D. Waples'in "kitle iletişim araçlarının halka ne yaptığını değil, halkın kitle iletişim araçlarıyla ne yaptığını sormalıyız" formülasyonu oluşturmaktadır (Erdoğan & Alemdar, 1990: 112-113).

Doyumlar yaklaşımı alıcıyı iletişim sürecinin aktif ve etken bir parçacı olarak değerlendirir. Bu yaklaşıma göre izleyici mesajın üretiminde ve anlamlandırılmasında göndericiden daha etkili bir pozisyona sahiptir. Kullanımlar ve doyumlar teorisinde iletiyi anlamlandıran gönderici ve kanal değil alıcının kendisidir. Alıcının algılama ve değerlendirmesi mesajın değerini belirler (Gülerarslan, 2011: 25).

Gündem Kurma Teorisi;

Gündem kurma teorisine göre gönderici gündemi belirlemek için mesajın bazı yönlerini amacı doğrultusunda öne çıkarma ve alıcının bilinçaltında baskın bir algı yaratma yolunu tercih eder. Algı yönetimini baskın mesaj yoluyla oluşturduğu ölçüde iletinin ya da iletinin öne çıkan yanını sık tekrarlama ile alıcının bilinçaltında oluşan anlamı sağlamlaştırma yöntemini kullanır (Windahl & Mcquail, 2005: 132). Kitle iletişim sürecinde kaynak iletiyi kendi amacına yönelik kodlayarak alıcı üzerinde yaratmak istediği etkiye göre sunabilir. Gündem kurma teorisi iletinin sunum ve kurgulama yönteminin önemli olduğunu vurgular (Özergin, 2015: 36).

Eşik Bekçiliği Teorisi;

Eşik bekçiliği iletişim sürecinin başlangıcında mesajı oluşturan bileşenlerin derlenmesi ve kurgulanmasında yapılan süzme işlemidir. Bu süzme işlemi sürecinde göndericinin sosyal statüsü, iletinin kanalının niteliği ve iletişim politikası parametreleri belirleyicidir. Eşik bekçiliğinin amacı kendi politikası gereği hareket etmektir. Bunun sonucunda alıcı kitlenin gerçeklik algısı yeniden yapılandırılır. Eşik

bekçiliğinin iletinin gerçekliğinde yarattığı manipölasyon sonucunda gönderinin objektifliğini kaybettiğı savunulmaktadır (Işık, 2005: 84-86).

Yetiştirme Teorisi;

Yetiştirme teorisi iletişim sürecinde mesajın oluşturulmasından alıcıdaki yankısına kadar tüm süreci analiz ederek istatistikler çıkarır. Bu istatistikler haberin üretilmesindeki dinamikler, mesajın niteliğı, ileti kanalının verimliliğı, alıcının sosyal ve kültürel yapısı, alıcıdan dönen geri bildirimlerin değeriendirildiğı sosyolojik ve psikolojik analiz niteliğindedir (Özergin, 2015: 36-37).

Pekiştirme Teorisi;

Pekiştirme teorisinin yaklaşımına göre kitle iletişim araçları yaygın kullanımda gündelik pratiğı değıştirmenin ötesinde seçici bir tavırla gündemi oluşturan olay ya da olguları pekiştirir. Gündemi oluşturan pozitif ya da negatif olaylar iletişim araçları tarafından inşa edilmez, kitle iletişim araçlarının amacı yaşanan olayın vurgulanması yoluyla etkisini arttırmaktır (Morgan, 1999: 92).

Suskunluk Sarmalı;

Tarih boyunca insanın güvenlik ihtiyacı yaşanan sosyal dönüşümlere paralel derinleşmiş ve çeşitlenmiştir. Toplumsal ve sosyal yaşamın oluşması ile bireyin güvenlik algısının başat problemlerinden biri de ötekileştirilerek ait olduğı kitlenin dışında bırakılmaktır. Dışlanma korkusunun ortaya çıkardığı refleks ile toplumun normatif baskısına boyun eğerek ve sosyal rolünü benimser. Bireyin korku algısına yönelik kitle iletişim araçları toplumun değerlerini yaygın ve mutlak kabul gören bir gerçeklikle manipüle ederek kitleye empoze eder (Özergin, 2015: 37-38).

Kitle iletişim araçları bir bilgi üretme kanalı olarak ürettiğı iletinin aracılığı ile toplumsal algının kurgulanması, sosyal ve kültürel ekosistemin şekillenmesinde etkin bir enstrümandır (İnceoğlu, 2000: 12). Araştırmacı ya da kuramcılarının yoğunlaştıkları problemlerden bir diğeri de kitle iletişim araçlarının toplumsal işlevidir. Kitle iletişim araçlarının işlevi bağlamında UNESCO tarafından hazırlanan MacBride Raporu genel kabul gören bir çalışmadır. MacBride Raporu kapsamında kitle iletişim araçlarının sekiz işlevine yer verilmiştir (Şimşek, 2010: 39-40);

a-) Haber ve Bilgi Sağlama İşlevi: Kitle iletişim araçları, olay ve durumlara ilişkin haber ve bilgileri aktararak, ulusal ve uluslararası durumların açıkça anlaşılabilceğı

ve tepki gösterilebileceği bir ortam yaratmaktadır. Bu işlevsellik, mesajların, verilerin, görüntülerin, görüşlerin ve yorumların toplanmasını ve işlenmesini içerir.

b-) Sosyalleşme İşlevi: Kitle iletişim araçları, bireylerin toplumda var olmaya devam edebilmeleri için ihtiyaç duydukları sosyalleşmenin yaratılmasına yardımcı olur. Toplumun maddi ve manevi değerleri kitle iletişim araçları aracılığıyla toplum bireylerine duyurulmakta ve ulaşılabilir hale getirilmektedir. Sosyalleşme, bireylerin (özellikle çocukların) dünyadan isteklerini ve dünyanın onlardan ne beklentilerini kapsayan öğrenme sürecidir.

c-) Güdüleme İşlevi: Kitle iletişim araçları toplumun hedeflerine ulaşmasında teşvik edici bir rol oynamaktadır. Bu durum bireylerin sosyal yaşamda da bu hedeflerin gerçekleşmesine katkı vermesini sağlar.

d-) Tartışma Ortamı Hazırlama İşlevi: Kitle iletişim araçları, toplumun değerlerini bireylere aktarmanın ve toplumsal hedeflere göre yönlendirmenin yanı sıra, bu toplumsal değer ve hedefleri açıklayabilir ve tartışma ortamı yaratarak gelişimlerini destekleyebilir. Bireylerin ve grupların katılımıyla tartışma ortamı ve erişilebilir bir sentez oluşturmak aynı zamanda hedefe yönelik seferberliklerini de sağlar.

e-) Eğitim İşlevi: Kitle iletişim araçları yalnızca bilgi aktarmakla kalmaz, aynı zamanda çalışan insanların bilgi ve becerilerinin daha üst düzeye çıkarılmasına da yardımcı olur. Bu kitle iletişim işlevi, kamu yayıncılık girişimlerinin de bir gereği olarak değerlendirilmelidir. Bireyler eğitim yoluyla sosyal ortamlara hazırlanabilmekte ve bu sayede sosyal normları öğrenebilmektedirler.

f-) Kültürün Gelişmesine Katkı İşlevi: Kitle iletişim aygıtları sanat eserlerinin yayılması yoluyla kültürün gelişmesine destek verirken aynı zamanda geçmişin mirasının korunmasında da önemli bir rol oynamaktadır. Kitle iletişim araçları, estetik gereksinimleri ve yaratıcılığı teşvik ederek kültürel ufukları genişletebilir.

g-) Bütünleştirme İşlevi: Kitle iletişim araçları insanların, grupların ve ulusların birbirini tanımasına, anlamasına ve yakınlaşmasına yardımcı olur. Kitle iletişim araçları sayesinde insanlar, diğer insanların görüşlerini, beklentilerini, yaşam durumlarını değerlendirmek için ihtiyaç duydukları verilere ulaşabilmektedir. Ayrıca kitle iletişim araçları farklılıklarla birlikte yaşama ilkesine ve çoğulculuğa katkı sağlamaktadır.

h-) Eğlendirme işlevi: Kitle iletişim araçları aynı zamanda bireyleri gündelik pratiğin monotonluğundan uzaklaştırmak için eğlenme ve dinlenme fırsatları yaratmakla da görevlidir. Kitle iletişim araçları bu olanakları düşük maliyetle ve birçok seçenekle sunmaktadır. Sosyal yaşamın bunaltıcı monotonluğu içinde insanlar da bu şekilde rahatlayabilirler. Kitle iletişim araçları insanlara "boş zamanlarını" en iyi şekilde değerlendirebilmeleri için çeşitli seçenekler ve kaynaklar sağlar. Bu tür materyaller günlük endişeleri gidermeye ve boş zamanları nitelikli kılmaya yardımcı olacaktır. Popüler kültür aynı zamanda eğlence endüstrisinin ve günlük yaşam kültürünün de bir parçasıdır. Popüler kültür genel olarak iş hayatının dışında yani boş zamanlarında gerçekleşen ve amacı insanları eğlendirmek olan etkinlikleri kapsamaktadır.

Medyanın "Bilgi veya fikirleri içeren etkileri, tutum veya duyguları içeren etkileri ve bir bireyin davranışlarını içeren etkileri olduğu belirtilmektedir (Usluata, 1984: 82-

85). Kitle iletişim araçlarının nüfuz alanlarını ana başlıklar şeklinde sıralamak gerekirse (Usluata, 1984: 84);

1. Kitle iletişim araçları "Birey ya da grup düzeyinde insanları etkilemektedir.
2. Bireylere yönelik faaliyetlerde bulunan sosyal kurum ya da kuruluş düzeyinde etkilemektedir.
3. Yoğun kalabalıkların oluşturduğu kitleler düzeyinde etkilemektedir.
4. Toplum içerisinde gelişen kültürel düzeyde birey ya da kitleleri etkilemektedir.

Araştırmacılar kitle iletişim araçlarının bireyler ve toplum üzerindeki etkisinin boyutu konusunda ortak bir anlaşılmaya varamamışlardır. Çeşitli fikirler bugüne kadar tartışılmaya devam etmiştir. Bazı araştırmacılar kitle iletişim araçlarının bireyler ve toplum üzerinde güçlü bir etkiye sahip olduğunu savunurken, bazıları ise tam tersini iddia ederek etkisinin var olmadığını veya çok sınırlı olduğunu savunmaktadır (Kılıç, 2014: 34).

Kitle iletişim araçlarının etki alanlarını yedi başlık altında sıralanabilir (Usluata, 1984: 79-81);

1. Tavrı ile düşünce değişiklikleri,
2. Bireysel ve toplumsal tepkiler,
3. Gündem belirleme,
4. Toplumsallaştırma,
5. Denetim,
6. Gerçeği tanımlama,
7. Egemen ideolojinin sürdürülmesi

Kitle iletişim araçlarının işlevleri, nüfuz ve etki alanları incelendiğinde George Gerbner'in kültürel ekme ya da kültivasyon yaklaşımı akla gelmektedir. George Gerbner'in kültürel ekme kuramı tezin manipülasyon bölümünde ayrıntılı olarak değerlendirilecek olmakla birlikte bu bölümde kısaca değinmekte yarar görülmektedir. Genel olarak, kültürel ekme teorisine göre, belirli fikirler ve tutumlar kitle iletişim araçları yoluyla izleyicilere aktarılır, ancak bu aktarım kapsamında biçimlendirici etkileşimlerde meydana gelir (Morgan, 1999: 17). Bu mesajlar, bir yanılsama yaratmak ve hedef kitlenin bunları gerçeklik olarak kabul etmesini sağlamak için kitle iletişim araçlarında tekrar tekrar sunulur. Bu nedenle Gerbner bu süreci 'ekim' olarak adlandırmıştır (Satır, 2018: 38). Görülmektedir ki, Gölge oyunu Karagöz'ün

dinamiklerini kodlayan ve toplumsal rolünü belirleyen mecra, başka bir deyişle üst akıl Ahilik ve onun takipçisi Lonca teşkilatıdır. 13. yüzyıldan günümüze Ahilik teşkilatı, sosyalleşme, toplumsal denetim, koordinasyon ve toplum mühendisliği yoluyla devleti ve tebaasını kuşatan genel sistem içinde ideal birey ve toplumun inşasında aktif sorumluluk üstlenerek kırsaldan metropole toplumsal dinamiklerin taşıyıcısı olmayı kesintisiz sürdürmüştür (Darı, 2017: 47). Ahilik teşkilatının ideolojik bakış açısı, Karagöz'de gündemi oluşturan sorunun tespiti, gerçekliğin kendi aynasında yani perdede inşası, idealin ibretlik öğreti olarak kodlanmasıyla yansıtılmaktadır. Karagöz, Ahilik Teşkilatı tarafından sosyal kontrol ve toplum mühendisliği uygulamak üzere tasarlanmış, tarihsel deneyime, disiplinlerarası donanım ve ideallere dayanan yenilikçi ve proaktif bir tasarımıdır. Bu bağlamda Gölge oyunu Karagöz Ahilik teşkilatının tarihsel iddiası ve toplumsal rolü kapsamında üstlendiği sosyal kontrol ve toplum mühendisliğinin tesisinde öğretilerin yayılması, toplumsal gerçekliğin inşası ve kitlelerin ikna edilmesi sürecinde önemli bir kültürel ekme diğer bir ifade ile kültivasyon işlevi görmüştür. Ahiliğin ideolojik perspektifi, fütüvvetnâmelerin koyduğu kurallar, tasavvuf öğretileri ve teşkilatın vizyon, misyon ve hedeflerini belirleyen ilke ve değerlerin birleşiminden ortaya çıkan homojen bir yapıdır. Ahi örgütleri için bir tür anayasa olan Fütüvvetname, ideal insan ve genel olarak toplumun tasarlanmasına yönelik kriterler içerdiğinden, toplumsal düzenin bir parametresi ve iç denetimde bir yaptırım aracı olarak da kabul edilir (Tekin, 2006: 227). Fütüvvetnâmelerde yer alan kuralların iki ana kategoriye ayrıldığı söylenebilir: sapkın davranışlar, edep ve görgü kuralları. Ana omurgayı oluşturan sapkın davranışlar; içki, zina, eşcinsellik, ispiyonculuk, kibir, gurur, zulüm, kıskançlık, nefret, yalan söylemek, sözünde durmamak, emanete hıyanet etmek, namahreme bakmak, insanların ayıplarını ifşa etmek, şiddet, kumar, açgözlülük, hırsızlık ve iftira olarak sıralanabilir. Bu bağlamda perdenin gündeminin belirlenmesinde Ahilik teşkilatının anayasası olan Fütüvvetnâmelerin etkisi olduğu görülmektedir. Karagöz perdesinin ana gündemini oluşturan şiddet, zina, içki ve işsizlik gibi konular, Fütüvvetnamelerin ideal insan ve toplum inşası bağlamında esas kabul ettiği kuralları kapsamaktadır. Bu sorunlar incelendiğinde Karagöz'ün kesin şeklini aldığı dönemin toplumsal sisteminde ortaya çıkan kritik kamu düzeni problemleri olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Karagöz perdesinin Ahilik teşkilatının bir parçası olarak toplumsal kontrol işlevi gördüğü söylenebilir. Karagöz perdesinde vurgulanan bu ana konular, toplumda

ötekileştirilmeye çalışılarak olumsuzlanmıştır. Fütütüvvetnamelerde sapma davranış olarak nitelenen Gölge oyunu Karagöz'ün perdesinde başat olarak yansıtılan ve sıkça rastlanan bu olgulara dair kısa örnekler vermek yararlı olacaktır.

Karagöz perdesinde toplumsal sıkışmışlığın cehalet ile birleşmesi sonucu ortaya çıkan patlama kendini toplumsal şiddet olarak gösterir. Karagöz perdesinin tüm gösterilerinde şiddet kanıksanmış bir davranış biçimi olarak perdede yerini alır ve tenkit edilir. (Pekman, 2002: 71). Karagöz perdesinde şiddete dair örnekler;

KARAGÖZ: Bana bak, öyle... bağırma. İster otur ister git, anladın mı? Sonra karışmam benim elim uzundur, kafanı kırarım!

K. KARISI: Anlamadım ne yaparsın?

KARAGÖZ: Kafanı kırarım,

K. KARISI: Hele kır bakayım.

KARAGÖZ: Görürsün sen!

K. KARISI: Hele elini kaldır!

KARAGÖZ: Kaldırırım.

K. KARISI: Hele bir kere vur bakayım!

KARAGÖZ: Vurursam ne olacak?

K. KARISI: Hele vur diyorum!

KARAGÖZ: Bana bak sokak ortasında kavga olmaz. Ayıptır canım!

K. KARISI: Nasıl ayıpmış? Sana ayıp değil mi... beni aç bi-ilaç bırakmak?

KARAGÖZ: Bana bak kadın, terbiyeli otur, vallahi karışmam!

Karagöz: Bir yere gidemezsin.

K. KARISI: Ne yaparsın gidersem?

KARAGÖZ: Seni tepelerim.

K. KARISI: Hele tepele bakayım!

KARAGÖZ: Vallahi fena olur elim uzundur haa!

K. KARISI: Hele vur bakayım!

KARAGÖZ: Vuruyorum.

K. KARISI: Vur bakayım

KARAGÖZ: (Vurur) Al! (Vurur) Al!

K. KARISI: Ay ay ay!... (ağlar) Ay anneciğim!... ay, elin kırılsın, ayyyyy ellerin kırılsın...

KARAGÖZ: Nasıl? Seni susturmanın bundan başkası olmaz! (Kudret, 1968: c-2, 245-246).

ÇELEBİ: Ne var, baba efendi?

KARAGÖZ: Ne olacak! Bir sarhoş geldi, bizim karıyı götürecekt.

ÇELEBİ: Ne demek? Biz adama karı mı veririz?

KARAGÖZ: Sen ne dersin, Hımhım?

HIMHİM: Sen korkma biz varken!

ÇELEBİ: Benim baston şişlidir.

KARAGÖZ-Benim sopa da Kabagöt.

ÇELEBİ: Şiş çeker çekmez sinesinde alırım soluğu!

KARAGÖZ-Sen ne yaparsın, Hımhım?

HIMHİM: Hançerimi çeker çekmez barsaklarım yere dökerim!

ZENNE: O senin bildiğin duvar değil. Bu, etten duvar.

SARHOŞ: Onun da kolayı var. Belimden kuburu çıkarırım, parça parça ederim. (Kudret, 1968: c-2, 475-476).

KARAGÖZ -Hoş bulduk safa bulduk bilader bana bak

Böyle şeyler söyleme herkes sana der Dangalak

Nafle üzme yüreğin boş yere etme merak

Dolma niyetine yer misin ala dayak (Vurur). (Kudret, 1968: c-1, 67).

Karagöz perdesinde yer alan başat temalardan bir diğeri ise içki ve uyuşturucu madde kullanımına dayalı sarhoşluk sonucu ortaya çıkan sapkın durumdur.

OYUNCUBAŞI: Benim elimden içmez misin?

KARAGÖZ: İçerim, anacığım!

OYUNCUBAŞI: Al bakalım!

KARAGÖZ: Ver bakalım! (İçer.) Hani meze?

OYUNCUBAŞI: Buyurun, Karagöz, sana balık!

KARAGÖZ: Ver bakalım, koca alık!

ACEMİKİZ: Karagöz, benden içmez mi.sin?

KARAGÖZ: İçerim, anacığım, ver bakalım!

ACEMİKİZ: Buyurun hem rakı hem meze!

KARAGÖZ: (İçer.) Ulan, bana bir şey oluyor! (Sarhoş olur. ı Ulan, bana bir şeyler oluyor! (Kudret, 1968: c-1, 208).

KADIN- Al bakalım. bir tek daha. (Karagöz bir tek daha çakar, sarhoş olur.)

KARAGÖZ- Hacivat, bahçede kim varsa söyle hepsi dışarı çıksın, yoksa ben senin canını çıkarırım.

HACİVAT: Sen esasen sulusun, dördüncü tekte saçmalarsın (Kudret, 1968: c-1, 213).

ZENNE: *Allaha emanet ol, Hacivat Çelebi acaba aramızdan kara kedi mi geçti? Çoktan beri gözükmüyorsunuz.*

HACİVAT: *Ne münasebet efendim! Malum ya: Hem serde ihtiyarlık hem de benim afyonu olduğumu. bilmiyor musunuz?* (Kudret, 1968: c-1, 73).

ESRARKEŞ: *İşte size bir, iki, üç, dört, beş lira. Beş liralık en iyisinden esrar ver* (Kudret, 1968: c-2, 355).

ESRARKEŞ: *(Koklıyarak.) Bu esrarda fena bir koku var.*

KARAGÖZ -*Daha tazedir de onunçün.*

ESRARKEŞ -*Hayır, tazelikten değil. Bunda adeta necaset kokuyor* (Kudret, 1968: c-2, 355).

HACİVAT: *(Gelir.) Vay efendim!*

Hoş geldin safa geldin şikest olmuş çanak

Gel bu akşam neş'e-yab ol bir iki tek bade çak (Kudret, 1968: c-1, 67).

Karagöz perdesinde yansıyan en belirgin diğer sapkın davranış biçimi ise fütüvvetnamelerinde temel maddelerinden zina olgusudur. Karagöz perdesinde hamile kızını Karagöz ile nikahlamaya çalışan ebeveynler, kocasını başka bir erkek ile aldatan Karagöz'ün karısı ya da kızı, hafif meşrep zennelerin randevu evi çalıştırması perdenin vurgu yaptığı sapkın davranışlar olarak yerini almakla birlikte toplumsal normların dışında yer almaları nedeniyle başarısızlıkla neticelenen girişimlerdir (Öztürk, 2014: 14).

I.ZENNE: *(Karagöz'ün kapısını çalar.) Yahu, kapıyı aç!*

KARAGÖZ: *Ulan, bizim karı geldi,. iş fena! (Perdeye gelir.) -Ne var? Ne geldin?.,,*

I. ZENNE: *Tuhaf! Evim değil mi? Geldim!*

KARAGÖZ: *Sana bir ay daha izin! İstedğin gibi gez!*

II. ZENNE:*(Perdeye gelir,) Herif, o ne? Neye gelmiyorsun?*

I. ZENNE: *Bu kim, herif?*

KARAGÖZ: *Teyzemin kızı.*

II. ZENNE-*(Vurur.) Bu kim, herif?*

KARAGÖZ: *Dayımın kız kardeşi.*

I. ZENNE: *(Vurur.) Bu kim, herif?*

KARAGÖZ: *Amcamın süt hemşiresi.*

II. ZENNE: *Hanım, siz ne istiyorsunuz?*

I. ZENNE: *Sen ne istiyorsun?*

II. ZENNE: *O benim kocam.*

I. ZENNE- Ay bayılacağım şimdi! - Ben onun kırk senelik karısıyım.

II.ZENNE -Ben de karısıyım. Eskiye rağbet olsa Bitbazarına nur yağar. Seni beğenmemiş, senin üstüne beni. aldı.

I. ZENNE -Herif, bu karın mı senin?

KARAGÖZ -O da karım, sen de karını! İkinizi de ben idare edecek değil miyim? (Kudret, 1968: c-2, 563-564).

Çeşme oyununda ise Karagöz evin çatı katında saklanır ve karısının kendisine olan sadakatini ölçmek için şehir dışına çıktığını söyler.

- (Gider, kapıyı çalar, karısı kapıyı açar.) Abla, şu benim heybeme iki kat çamaşır koy. Ben gurbete gideceğim.

KARAGÖZ' ÜN KARISI- A herif, çıldırdın mı? Kış günü gurbete gidilir mi?

KARAGÖZ -İnegöl'e gideceğim.

KARAGÖZ'ÜN KARISI -İnegöl'de ne yapacaksın?

KARAGÖZ- Kurbağa toplamaya gidiyorum.

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Kurbağadan bir ticaret olur mu?

KARAGÖZ: Çenen tutulsun! (Karagöz gider gibi yapar, kapıyı kapar, tavan- arasına saklanır.)

KARAGÖZ'ÜN KARISI- Şükür, kocam evden gitti gideli merakım kalktı.

KARAGÖZ- (Tavan arasında.) Ben de tavan arasına saklanalı maslahat kalktı.

KARAGÖZ' ÜN KARISI -Rastıklarımı çekeyim, düzgünümü süreyim, sürmelerimi çekeyim, giyineyim kuşanayım, sokağa çıkayım, kendime münasip bir zampara bulayım, kocamın canı için eğleneyim.

Kibir ise Karagöz perdesinde özellikle Hacivat üzerinden yansıtılan bir çelişki üzerinden aktarılır. Hacivat Zengin kesime karşı çok nazik olmasına rağmen Karagöz ve karısına karşı genellikle kaba davranır. Seçkin ve kibirli bir ego ile onlara sık sık hakaret eder (Coşar & Usta, 2009: 17).

HACİVAT: (Karagöz'ün karısından bahsederken) Benim iş ve bazım, nazeninim turşucudan turşu alırlar; senin şırfıntı, sümüklü, mendebur karına turşu bakracını verirler (Kudret, 1968: c-1, 68).

HACİVAT: (Karagöz'e hitaben) Surette insansın ama, sirette hayvandan farkın yok (Kudret, 1968: c-2, 272).

HACİVAT: (Karagöz'e hitaben) Hayvan-ı natıksın (Oral: 2007: 126).

HACİVAT: (Karagöz'e hitaben) Güruh-i üşekadansın, yazık, yazık! (Oral 2007: 127).

Fütüvvetnâmelerde ana sapkın davranışlardan biri olan hırsızlık olgusu aynı zamanda dönemin asayiş problemlerinin başında gelişi ile de Karagöz perdesinde önemli yer tutmaktadır.

KARAGÖZ: Pişiriyorum. (Karagöz hırsızları görür.) -Eyyah! Donuma kaçırdım, paçalarımndan akıyor!

I. ZEYBEK -Davranmayın!

KARAGÖZ: Kıpırdamam bile!

KARAGÖZ- Kuzum, efendim,. beni ne yapacaksınız?

II. ZEYBEK: Soyacağız.

II. ZEYBEK: Çabuk sökül ulan!

I. ZEYBEK: Kemerde ne varsa çıkar, yoksa şimdi kafanı

keserim! (Kudret, 1968: c-2, 521).

ERMENİ: Allah bin bir bereket versin! Bin liradan. ziyade kazandım. (Hırsızlar dinlerler) (Kudret, 1968: c-2, 529).

KARAGÖZ: Kaç. yüz lira kazandın?

AK ARAP: Ne yüz lira? Bin lira, iki bin lira.

KARAGÖZ: Kulağınız çınlasın! (Hırsızlar dinler.) - Şimdi nereye gideceksin?

KARAGÖZ: Düdüğü çalınca hırsızlar gelip Ak Arap'ı tutarlar.) Hacı baba demirlendi.

I. ZEYBEK: Davranma!

AK ARAP:..Agayib! Nişin boyle oldi? (Kudret, 1968: c-2, 530-531).

İftira olgusu gerek ötekileşmiş mahalle kültürü ekseninde gerekse genel yozlaşma içerisinde toplumsal barışı engelleyen bir problem olarak Karagöz'ün gündeme aldığı olgulardan biridir.

NAZİFE: Hayır, babacığım; iftiradır, babacığım. Böyle şeyden aslaa haberim yok. Ben Haydar'ı şimdi görüyorum.

BEY -Peki, kızım; haydi içeri git!

BEY -Haydar, işittin ya kulağınla, kızımın hiçbir şeyden

haberi yokmuş. Buna ne diyeceksin?

HAYDAR: İşittim efendim. Lakin siz pedersiniz, tabii, sizden ihtiraz eder. Lakin kerimeniz beni benden ziyade sever, işte bu kadar! (Kudret, 1968: c-2, 167).

KARAGÖZ: (Uzatarak) Enver Ağa duacınız da eşekçesine, Nazife Hanımı sever.

BEY: Onu bilmiyorum.

KARAGÖZ: Onu da ben bilirim ... Yaa, ebdemçüş efendi!

BEY: Ne söylüyorsun, Karagöz? Enver'e iftira ediyorsun. Ben bu sözlere aslaa inanmam! (Kudret, 1968: c-2, 188).

HACİVAT: Karagöz, bu gebe.

KARAGÖZ: Kimden?

HACİVAT: Kimden olacak? Senden.

KARAGÖZ: Ulan, ben şimdi duvağını yeni açtım!

HACIVAT: Yooo, Karagöz! Elin kızına iftira etme! Tamam sen bunu alalı dokuz ay on gün oluyor (Kudret, 1968: c-2, 327).

Karagöz perdesinin toplumsal dayanışma ekseninde hedeflediği Nizam-ı Alem idealinin önünde engel olarak gördüğü bir diğer problem ise nefret olgusudur. Bazı durumlarda yaralı kişi öfke ve acı içeren sözler söyler Karagöz perdesinde de rastlanılan bu ifadeler kargış olarak tanımlanmaktadır. Mehmet Aça "kötülük görme, mağdur olma, haksızlığa uğrama, öfke, öfkenin ifadesi, acı ve zulüm karşısında elinden bir şey gelmeyen belayı ve cezayı Tanrı'dan dilemesi gibi durumlarla düşünmek doğru olacaktır" şeklinde açıklamıştır (Aça, 2010: 210).

Allah müstahakkını versin

Ananı eşekler kovalaya!

Aşûre kâsesi beyninde parçalansın!

Beyninin ortasında süpürge sopası patlasın!

Çenen tutulsun!

Dilini eşekarıları soksun!

Elin ayağın kırılsın!

Ey Kavak, dalın budağın kurusun, yaprakların dökülsün!

Eline köpek sıçsın!

Gül üstüne gül koklayanın gül kadar ömrü olmasın

Hay, zamanın sapı başında paralansın! Hay, sivri tarafı da senin beynine girsin!

Isıtmaya uğra da betin benzin solsun!

İki yakan biraraya gelmesin

İlâhi, babamı bu hâle kim koyduysa gözleri kör olsun, sürüm sürüm sürünsün!

Kel kafana martılar konsun

Kulağına kurşun aksın!

Kuru götüne bir kazık girsin!

'Müteveffa kargalar gözünü oya! Elin ayağın kırılsın! Yiyecek ekmek bulma! (Yılmaz, 2019: 117).

Gölge oyunu Karagöz'ün sosyal kontrol işlevi çerçevesinde perdeye yansıttığı örneklere geniş yer verilmesinin ötesinde bu işlevini ifade edecek ölçekte emsallerin kısmi şekilde sunulması yeterli görülmüştür.

Bu bölümde ise Karagöz'ün diğer işlevi toplum mühendisliğinin perdedeki referanslarına dair örneklerle yer verilecektir. Ahilik teşkilatı Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk dönemlerinden günümüze kadar Türk toplumunun şekillenmesinde ve organize edilmesinde etkili bir güç olmuştur. Tarihsel deneyimi, organizasyon yapısı ve sosyal bütünleşmeye verdiği önem, onu toplum mühendisliğinde önemli bir oyuncu haline getirmiştir. Ahilik, etik değerleri teşvik ederek, ekonomik kalkınmayı destekleyerek ve kültürel mirası koruyarak, uyumlu ve müreffeh bir toplumun geliştirilmesinde itici bir güç olmuştur. Ahilik teşkilatı, eğitim, sanat, zanaat, ahlak, iktisat, siyaset ve diğer alanlarda yaşamın koordinasyonu ve inşasında önemli rol oynayan bir kuruluştur. Sosyal ve kültürel yapıyı şekillendiren Ahilik, toplumsal bütünleşmeyi merkezine alan bir ideolojik perspektifin ürünü olarak önemli bir konuma sahiptir (Darı, 2017: ii). Karagöz perdesinin yaşam perspektifi diğer bir ifade ile ideolojik hedefi; çeşitli cemaatler arasında dayanışmaya dayalı, tüm farklı renkleri ve sesleri çatısı altında buluşturan ve devamlılıklarını sağlayan, ideal insan, ideal toplum ve ideal dünya anlayışına endeksli ortak bir içtimai üst kültür inşa ederek yüksek yaşam standartlarını merkeze alan bir toplumsal sistem kurmaktır. Karagöz perdesi, farklı kesimlerin katılımını tesis eden birleştirici ve eşitlikçi bir platform sunar. Bu sistem, insanların farklılıkları ve çeşitlilikleri arasında bir güç birliğini teşvik eder. Karagöz perdesi sayesinde, herkesin kendini ifade etmesi ve diğerlerini anlaması için fırsatlar yaratılır, böylece toplumun tüm kesimlerinin birbirleriyle etkileşim içinde olabileceği bir ortam sağlanır. Bu sayede herkes için daha iyi bir yaşam ve daha güçlü bir toplum inşa edilir. Karagöz perdesi, toplumsal dayanışma, hoşgörü ve iletişimi teşvik ederken, aynı zamanda bireysel ve toplumsal normların gelişimine de katkı sağlar. Bu sadece bir Gölge oyunu değildir, aynı zamanda bir yaşam perspektifi ve ideal bir dünya vizyonudur. Bu bağlamda Hayalinin kurduğu perde Ahilik teşkilatının ideolojik perspektifinin şekillendirdiği, ideallerinin yansıtıldığı ve toplum mühendisliğinin gerçekleştiği bir platforma dönüşmektedir. Karagöz perdesi, sapma davranışların yanı sıra hayatın akışını oluşturan ve Fütüvvetnâmelerde yer alan adap ve görgü kurallarını da içeren konuları yansıtarak gündeme getirir. Karagöz perdesi, sapkın davranışları tartışarak sosyal kontrol işlevini yerine getirirken aynı zamanda toplumsal normlar, adap ve erkan kurallarını yansıtarak yeni bir üst kültürün inşasına katkıda bulunmaktadır. Karagöz perdesinde yansıtılan konuların incelenmesi sonucunda perdenin gündeminin bilinçli bir şekilde belirlendiği

görülmektedir. Karagöz'ün perdeye taşıdığı ve bir problem alanı olarak müdahil olduğu konular, yaşamla makro boyutta bir diyalog geliştirdiğini gösteren referanslar olarak da kabul edilebilir. Karagöz perdesinin toplum mühendisliği odaklı konularını incelediğimizde, Fütüvvetnâmelerde ideal bir birey, toplum ve evrenin inşası için gereken üst kültür alanlarının yer aldığı görülebilir (Akdoğan; 2019: x-xiii). Gölge oyunu Karagöz'ün toplum mühendisliği ekseninde perdeye taşıdığı kültüvasyona dair örneklerin geniş bir yer tutmasından dolayı bu işlevini açımlayacak ölçekte emsallerin kesitler halinde sunulması yeterli görölmüştür. Ancak daha detaylı ve geniş ölçekte verilere Ayşe Akdoğan'ın "Karagöz Metinlerinin Halk Bilimi Açısından İncelenmesi", Yunus Yılmaz'ın "Karagöz Metinlerinin Halk Bilimsel Açıdan Değerlendirilmesi", Cevdet Kudret'in üç ciltlik "Karagöz" isimli çalışması başta olmak üzere farklı kaynaklarda ulaşmak mümkündür.

Karagöz oyunlarında geçiş dönemleri önemli bir yere sahiptir. İnsan hayatında dönüm noktası oluşturan zaman dilimleri bulunmaktadır. Doğum, evlilik ve ölüm bu dönemlerin en başlıca ve önemlileridir. İnsanın hayatında bu önemli dönemlere geçiş evreleri denilmektedir. Bu üç ana geçiş evresi ayrıca alt dönemlere ayrılır. Her kültürde bu dönemler büyük bir öneme sahiptir ve çeşitli dinsel, büyüsel ve törensel ritüellerle kutlanır. Bu geçiş dönemlerini kutlamak için geçiş törenleri, ritüelleri veya kutlama merasimleri düzenlenir. Bu törenlerin amacı, kişinin geçiş döneminin önemini vurgulamak, bu dönemlerdeki olası tehlikelerden nazar, kötü ruhlar gibi çeşitli zararlardan korunmak ve kutsanmak; ayrıca bu dönemleri çevreye duyurmak, herkesin haberdar olmasını sağlamak ve doğum, evlilik gibi güzel olayları coşkuyla kutlamaktır. Bu değişmez geçiş dönemleri, hayatın içinde her zaman var olan ve değişmeyen unsurlardır ve toplum için dini ve geleneksel olarak büyük bir öneme sahiptir. Bu sabit adetler ve ritüeller, halk kültürü ve halk bilimi için temel unsurları oluşturur (Akdoğan; 2019: 311).

Doğumun, toplumda ve ailedeki önemi Karagöz metinlerinde ön plana çıkmaktadır. Metinlerde, çocuk, evlat ya da soy sahibi olmadan, malın veya mülkün değerinin olmadığı ifade edilmektedir.

HACİVAT: Bir gün devlet-hânelerinde otururken nüdemâ-yi esrârından birini huzûruna celb ederek der ki: "— Ey benim nedîm-i hâssım! Halim neye müncer olacak? Benim gibi mal ü iradî hadd ü hesâba gelmez adama cenâb-ı Hakk-ı müsteân bir evlât ihsan edip de der-âguş etmeğe muvaffak etmez ise, hadden

efzûn mal neye yarar?” deyip bir âh-ı serd çekerek çâk-ı girîbân olur.” (Kudret, 1968-c2: 114).

Bebek doğduğunda müjdecî hemen gidip babaya müjdeyi iletir. Bu mutlu haber üzerine sevinçle bir kurban kesilir ve sadaka dağıtılır.

HACİVAT: (...) Zelihâ-yı sâni bir duhter-i pâkîze rahm-i mâderden nüzûl ile dâr-ı fânîye teşrif eder. (...) Ol saat pederine müjdeciler gider, tebşir ederler; kurbanlar kesilir, fukaraya in’âm ü ihsân olunur (Kudret, 2013: 408-409).

Emziren bir kadının, sütünün kesilmemesi için dikkat etmesi ve sütünün artması için yapması gereken bazı şeyler vardır. Bunlardan biri, aşerme durumunda sütün kesilmemesi için istenilen yiyeceği temin etmektir. Ayrıca, emziren bir annenin yanında bir şey yeniyorsa, istemeden veya sormadan o şeyi vermek ve ikram etmek gerekmektedir. Bu, önemli bir konu olduğu için Karagöz metinlerinde de üzerinde durulmuştur (Akdoğan; 2019: 319).

HACİVAT: Karşı tarafta da kurna başında bir emzikli hanım yıkanyormuş; senin o şıfıntı, yelloz, sümüklü, mendebur karın şapır şapır turşu yerken imrenir.

KARAGÖZ: Karı turşu yerken iğrenir mi?

HACİVAT: Yüzünü kızdırır; senin o şıfıntı, yelloz, sümüklü, mendebur karından turşu ister; senin karın ne dese beğenirsin?

KARAGÖZ: Ne demiş?

HACİVAT: “-Hanım, biz bunu bedava almadık, parayla aldık!” dememiş mi?

KARAGÖZ: Aferin karı! Beni utandırma, göreyim seni!

HACİVAT: “-Kuzum Hanım, canım hanım, rica ederim, emzikliyim, bir parça yediğiniz turşudan verin!” demiş. O hiç oralarda değil; yalnız başına bir kâse turşuyu yemiş (Kudret, 2013: 51).

Karagöz metinlerinde çocukluk dönemine dair çok değerli bilgiler bulunmaktadır. Eğitim ve terbiyeye büyük önem verildiği metinlerden anlaşılmaktadır. Varlıklı ailelerde çocuklara her türlü eğitim imkanının sunulduğu, bir hizmetçinin istihdam edildiği ve özel bir oda tahsis edildiği görülmektedir (Akdoğan; 2019: 321).

HACİVAT: Çocuğun ismini “Şirin” tesmiye ederler. Ta’lîm ü terbiyesine nezâret etmek üzere süt-analar, cariye ve köleler ve bir ayrı dâire-i fâhire tertîb olunur (Kudret, 2013: 408-409).

HACİVAT: Ah, Karagöz, kabahat sende değil, senin peder ü mâderindeki, hîn-i sabâvetine seni terbiye etmemişler; onun için böyle câhil kaldın! (Kudret, 2013: 264).

HACİVAT: Şirin Hanım’ı mektebe başlatırlar, hocaya verirler. Biraz zaman okuduktan sonra mektepten alıp nakış ustası tutup nakış öğrenir ve sair marifetler öğrenir (Kudret, 2013: 410).

Karagöz perdesinde Çocuk bakımı hususunda erkeklere de sorumluluk yüklendiğini görülmektedir (Akdoğan; 2019: 322).

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Herif, iyi ki geldin! Şu çocuğu al da sokağa götür, biraz gezdir.

KARAGÖZ: Çocuk terli mi, gezdireyim?

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Canım, çocuğu biraz avut! (Kudret, 2013: 922).

Kalfa, "Siz benim küçükten beri elimde büyüdünüz." (Kudret, 2013: 53) diyerek Hacivat'a, bir bireye çocukluktan itibaren verilen eğitimin ne kadar kıymetli olduğunu anlatılmaktadır.

Çocuk, bir ailenin temel taşlarındandır. Eşler, bir çocuğun varlığıyla anne ve baba rolünü üstlenir. Osmanlı hayatında teknolojinin sınırlı olduğu dönemde, çocuğun bakımı ve eğitimi büyük önem taşır. Doğum anından itibaren bebeklik, çocukluk, ergenlik ve gençlik dönemlerine kadar çocuklara olan ilgi hiç azalmaz. Ailenin toplumun temel unsuru olması, tarihsel koşullar ve sosyal yapıyla birlikte çocuk üzerindeki etkisini metinlerde açıkça göstermektedir. Diyaloglar veya terimler aracılığıyla, aile yaşamı, çocukluk dönemi, ev düzeni gibi hayati faaliyetler hakkında bilgi edinilmektedir (Yılmaz, 2019: 22).

Karagöz metinlerindeki muhaverelerde çocuk oyunlarında birçok farklı şekilde ifade edilir. Özellikle çocuk oyunlarının isimleri bahsedilerek vurgulanır. Detaylı açıklamalar yerine, Hacivat veya Karagöz'ün diyalogunda benzetmeler aracılığıyla anlatılır. Metinlerde, çocukların kendi yaratıcılıklarıyla eğlendikleri, günlük yaşamdan bir araç olarak oyuncak haline getirdikleri, oyun ve eğlence ihtiyaçlarını karşıladıkları belirtilir. Sokak kültürünün Osmanlı toplumunda önemi düşünüldüğünde, bu kültürün en önemli unsurlarının çocuklar olduğu anlaşılabılır. Akıl ve pratik birleştirilerek birçok oyun icat edilmiştir. Metinlerde çocukların sokaktaki oyunlarından ve kendi arkadaşlık ilişkilerinden bahsedilir. Aynı sokakta yaşayan çocuklar olduğu gibi, alt veya üst mahalledeki çocuklar da diğer çocuklarla oyun oynamak için adeta rekabet halinde bir araya gelir. Rekabet içinde oyun oynamak için kendi mahallelerinden çıkıp başka mahallelere giderler. Metinlerde, çocukların oynadığı oyunlar içinde geçen, tekerlemeler, deyimler, komik ifadeler ve sayışmalar da Karagöz veya Hacivat tarafından söylenir (Yılmaz, 2019: 26-27). Karagöz metinlerinde çocuk oyunları, arap ardında, ceviz oyunu, çelik-çomak, havadan güldür, körebe, köşe kapmaca, tahterevalli, taş tutmak, topaç ve yüzük oyununu içermektedir (Akdoğan; 2019: 673).

*KARAGÖZ: Arap ardında,
HACİVAT: Arabanın ardında mı?
KARAGÖZ: Hayır, önünde.
(Makam ile.)
Arap Arap ardında!
Arap Arap ardında!
HACİVAT: Ben onu gördüm,
Gördüm de bildim:
Tabla önünde,
Uzunçarşı başında (Kudret, 2013: 641).*

*SİVRİKOZ: Gel, seninle ceviz oynayalım!
KARAGÖZ: Haydi oynayalım! (Ceviz oynarlar.)
SİVRİKOZ: Diktin mi cevizi?
KARAGÖZ: Diktim.
SİVRİKOZ: At bakalım!
KARAGÖZ: Attım! (Karagöz vuramaz.)
SİVRİKOZ: Ben de attım! (Kudret, 2013: 654).*

Sünnet, erkek çocuklarıyla ilgili geleneksel ve dini bir merasimdir. Töresel olarak her ailenin önemli gördüğü bir ritüeldir. Eski zamanlarda, zayıf ekonomik durumu ve sosyo-kültürel yapıyı göz önüne aldığımızda, her ailenin çocuğuna sünnet töreni düzenlemediği bilinmektedir. Varlıklı aileler, kendi çocuklarını sünnet ettirirken, geçim sıkıntısı çeken ailelerin veya öksüz çocukların da bu törene katılmasına izin verirler. Böylece, bu aileler masraflardan kurtulur ve sünnet olma fırsatı bulurlar. Hatta bazı kurumlar veya yardım dernekleri bu tür organizasyonlarda rol alabilir. Birbirini destekleyen ve paylaşımı içeren bu tür lütuflar, sadece insanlar arasındaki bağı yakınlaştırmakla kalmayıp, toplumdaki dengeyi ve sevgiyi artırmıştır. Bu durum, toplumsal açıdan önemli bir unsurdur. Karagöz metinlerinde de sünnetin toplum içindeki bu yönü, ayrı bir oyun olan Sünnet oyununda ortaya çıkmaktadır. Oyun, Karagöz'ün Karısı'nın çocuklarının sünnet düğünü yapılması için ısrar etmesiyle başlar ve böylelikle sünnetin toplumdaki yerini ve önemini anlatır (Akdoğan; 2019: 325-326).

*KARAGÖZ'ÜN KARISI: Herif, buraya gel! Biz bu düğün işini nasıl yapacağız?
KARAGÖZ: Nasıl düğün?*

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Nasıl düğün olacak? Çocuklar geldi yetişti. Bunları ne zaman sünnet edeceğiz?

KARAGÖZ: Ne zaman büyük bir yerde cemiyet olursa, o zaman biz de orada bizim çocukları da kestiririz.

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Ben böyle ektilikten hoşlanmam. Ben müriüvvet göreceğim. (...) Bir yakın vakitte bunların hitâni icrâ olmalı (Kudret, 2013: 923).

Karagöz'ün dileği üzerine Hacivat, varlıklı Abida Bey'e durumu açıklar ve Abida Bey, kendi çocuklarıyla birlikte Karagöz'ün çocuğunu da sünnet etmeyi kabul eder (Akdoğan; 2019: 326).

HACİVAT: Şu bizim Karagöz'ün çocukları için. Sizin mahdum beylerle birlikte sünnet ettirseniz iyi olur.

ABİDA BEY: Başüstüne, Hacivat Çelebi! Önümüzdeki perşembe günü cemiyet olacak. (Kudret, 2013: 924).

Karagöz metinlerinde birçok eğitim terimi yer almaktadır. Özellikle Hacivat'ın muhaverelerinde, Karagöz'ün bilgisizliğini ortaya çıkarmak ve kendi bilgisini göstermek için ardı ardına eğitimle ilgili terimler sıralanır. Hacivat, Karagöz'e okuma ve yazma bilip bilmediğini sormak için ardı ardına sorular sorar. Metne göre, güzel yazı bilmek, kitap yazabilme yeteneği, edebiyatla ilgili olmak, şiir düzenlemek, yayımlanmış bir eseri olmak, aruzun öğrenilmesi gibi şeyler okuma-yazma bilen birinin becerileri arasındadır (Akdoğan; 2019: 329).

HACİVAT: Demek, okuman yazman yok, öyle mi? (...) Hüsn-ü hattın var mı? (...) Canım, Karagöz, çok okudun mu? Kitâbetin var mı? (...) Karagöz, edebiyata âşinâ mısın? (...) Şiir tanzim eder misin? (...) Âsâr-i münteşiren var mı? (...) Ne kadar gazelin var? (...) Hiç arûz gördün mü? (...) Aksâm-i şiiri gösteren bir fen vardır, ona “arûz” derler (Kudret, 2013: 266).

HACİVAT: Karagöz, edebiyata âşinâ mısın?

KARAGÖZ: Et payını aşırmam, sonra ahçıdan dayak yerim.

HACİVAT: Şiir tanzîm eder misin?

KARAGÖZ: Mükemmelini.

HACİVAT: Asâr-i münteşiren var mı?

KARAGÖZ: Amasya'da eniştem yok, amcam var.

HACİVAT: Ne kadar gazelin var?

KARAGÖZ: Altı tane kadar gazevim var (Kudret, 2013: 1093).

Oyun metinlerinde Osmanlı Devleti zamanında kullanılan Arap harfli Türkçe alfabeyi okumayı herkesin öğrenmesi üzerinde önemle durulmuştur (Akdoğan; 2019: 331).

HACİVAT: Elif sinesa: is.

KARAGÖZ: Herif ile seyis.

HACİVAT: “Herif ile seyis” değil! Elif sin esa: is.

KARAGÖZ: Herifsin ki seyis.

HACİVAT: Ta sün: ta

KARAGÖZ: Ta sün: ta.

HACİVAT: İs-ta.

KARAGÖZ: İsteyim ama verir misin?

HACİVAT: İs-ta (...) (Kudret, 2013: 561).

Karagöz oyunlarında Hacivat, alışılmışın dışında bir tarzda Karagöz'e matematik terimlerini sormaktadır. Bu oyunlar, matematiksel kavramlar ve işlemler açısından oldukça zengindir. İşte bu oyunlarda kullanılan bazı matematik terimleri (Akdoğan; 2019: 331-332); A'dâd-ı mürekkebe, Cebir, Cem, Darb, İlmi-riyâzî, Kara cümle, Kerrat, Kesr-i âdî, Kesr-i âşârî, Müsellesât, Rakam, Taksim, Ulûm ü fûnûn.

Eski dönemlerdeki eğitim ve öğretim unsurları, metinlerde didaktik bir şekilde sunulmaktadır. Hem okul yapıları hem de derslerin içeriği ve adları, geçmişin eğitim belleğini canlandırmakta önemli bir rol oynamaktadır. Metinlerde, o dönemde öğretilen derslerin neler olduğuna dair bilgiler de bulunmaktadır. Osmanlı dönemi eğitim sistemi, derslerin isimlerinden başlayarak eğitim basamaklarına kadar ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır. Bu sayede, herkes bu eşsiz eğitim sürecine ait bilgileri edinebilir (Yılmaz, 2019: 24).

Metinlerde eğitimde hocaya nasıl saygı gösterilmesi gerektiği ile ilgili davranışlarda görülmektedir! Hacivat, zaman zaman Karagöz'ün hocası rolüne bürünüyor ve izleyene heyecan dolu anlar yaşıyor. Elini öperek gösterilen saygıyı bazen bekliyor, bazen de geleneksel eğitim anlayışının bir parçası olarak önünde diz kırıp oturmayı talep ediyor (Akdoğan; 2019: 342).

HACİVAT: Öyle geceleme de değil! Vaktiyle mektepte okuyup yazaydın böyle güçlük çekmezdin.

KARAGÖZ: Ne yapayım, Hacivat? Böyle câhil kaldık.

HACİVAT: Ben bu akşam seni adam edeceğim. Gel, elimi öp!

KARAGÖZ: Senin elin öpülür mü, kirlidir.

HACİVAT: Gel, öp elimi!

KARAGÖZ: Öpeyim. (Öper.)

HACİVAT: El öpmekle ağız aşınmaz, öp elimi!

KARAGÖZ: Öpeyim. (Öper.)

HACİVAT: Ben sana hocalık edeceğim, öp elimi!

KARAGÖZ: Öpeyim. (Öper.)

HACİVAT: Karagöz, hocanın yanında öyle durulmaz; kendini çek çevir!

KARAGÖZ: Ulan, ben lâstikli miyim?

HACİVAT: Öylesi değil. Hocanın yanında terbiyeli durmalı. Göğsünü kavuştur!

KARAGÖZ: Hacivat'a dayak atacağım ama sabrediyorum.

HACİVAT: Hoca hakkı ana-baba hakkından büyüktür, onun için bana itaate daima mecbursun, öp elimi (Kudret, 2013: 560).

Oyun metinlerinde, herkesi hedefleyen profesyonel bir üslubun kullanıldığı, alafrangalık-alaturkalık çekişmesine dair atıflar da bulunmaktadır. Yalova Sefası oyununun giriş bölümünde, Karagöz'ün kendi kendine konuşurken sözde aydınlara karşı hüsnükabul dolu bir göndermesi yer alır. Halkın köşe penceresinde sabah gazete okuyup kahvaltı yapmayı tercih ettiği, sözde özentili aydınların ise roman okuyup sütlü kahve içmeyi kendilerine özgü tuttuğu anlatılır: "Karagöz Beyefendi, acaba gazeteyle mi meşgul oluyor, ormanda gözlem yapıyor, yoksa sütlü kahvesini mi içiyor, belki de kahvaltı ediyor?" Bunun yanı sıra Karagöz, Kırınlar oyununda dile getirdiği düşüncelerini "Kulunuz köşe-i inzivaya çekilip dîvan mükâleme ediyordum." şeklinde ifade eder. Buradan da farklı dönemlerde okunan şeylerin değiştiği aktarılır. Kırınlar oyununun sahnelendiği dönemde divan şiiri okumanın moda olduğunu, Yalova Sefası oyununun ise sahnelendiği dönemde gazetenin veya romanın daha popüler olduğu bilgisi yansıtılır (Akdoğan; 2019: 344).

Gölge oyunu Karagöz metinlerinde Eğitim öğelerine ek olarak, çeşitli yazar ve şairler isim olarak belirtilmektedir. Bu isimler, farklı bilim dallarında bilinen ve örnek gösterilen kişiler arasında yer almaktadır. Halk ozanlarından yabancı yazarlara kadar çeşitli örnekler verilebilir. İşte bazı örnekler: Âşık Derunî, Âşık Garip, Gevherî, Âşık Hasan, Âşık Kerem, Erestetalis: Aristoteles, Yunan filozof, Lamartine: ünlü Fransız şair (Yılmaz, 2019: 25).

Evlenme, hayatımızdaki ikinci büyük dönemdir. Türk kültüründe aile çok değerlidir. Aile demek, birlik demek, kök demektir. Aile bağları sürekli güçlü tutulmaya çalışılır. Evlilik Türk kültüründe sürdürülmesi gerekli görülen bir olgudur. Bu yüzden gelin ve damadın seçilmesinden çeyiz hazırlığına, kına gecesinden düğüne kadar her aşama özenle işlenir geleneklerimizde. Her kültür, kendine özgü törenler, merasimler ve ritüellerle değişmeyen kalıplar oluşturmuştur. Bu nedenle evlilik süreci, halk bilimi

unsurlarının önemli bir parçasını oluşturur. Sayısız adet, gelenek, görenek ve töre, bu geçiş döneminin ritüelleridir. Karagöz perdesinde de evlilikle ilgili pek çok unsura rastlanmaktadır (Akdoğan; 2019: 345).

Evlilik çağına gelmiş kız ve erkeklerin arzuladıkları evliliği ilan etmek için kullandıkları ifadeler oldukça heyecan vericidir. Aşağıdaki nasihatları Hacivat, Karagöz'e söylenmiş olsa da evlenmek isteyen kızların da evde benzer cümleler kurduğunu fark etmek hiç de zor değildir (Akdoğan; 2019: 347):

KARAGÖZ: Haydi bu iş oldu diyelim. Evdekine nasıl meram anlatırız?

HACİVAT: Ona kalırsa, o kolay.

KARAGÖZ: Bizimki lâkırdı anlamaz.

HACİVAT: Karagöz, sen şimdi eve gidersin, “—Ben kızmışım, vaktim geldi, beni kocaya ver. Böyle evlerde kapalı bana iş gördürüyorsun. Benim gençliğim geçerse sonra beni kimse almaz, koca isterim!” diye bağır.

KARAGÖZ: (İçeriden) Ben koca isterim! Sen beni evlerde kapadın, çamaşır yıkat, tahta sildir, ben tanımam. Koca isterim koca! (...)

HACİVAT: Canım, öyle şey olmaz! Sen git, evde gene gürültüyü bas, “— Benim vaktim geçiyor, koca isterim, beni evlerde kapadın! (Kudret, 2013: 1075-1076).

Görücülük, iki aile arasındaki bağın müthiş bir şekilde güçlenmesine aracılık eder! Evlenecek erkeğin aile üyeleri, akrabaları ve komşuları tarafından seçilen heyetin, önceden belirlenen ya da onaylanan kızın evine gittiği görüşme bütünleştirici bir etkileşim sağlar. Bu vesileyle hem gelin adayı daha yakından tanınır hem de niyetler açıkça ortaya konur. Bu ziyaretin ardından, erkek tarafı daha fazla detaylı bilgi toplarken, kız tarafı da damadın hakkında bilgi edinmeye başlar. Eğer her iki taraf da bu evliliği kabul ederse, görücülerin görevi tamamlanmış olur! (Akdoğan; 2019: 348-349). Görücü geleceği zaman, kız özellikle özen gösterir ve o gün için hazır bir şekilde evde bekler, kendisini dışarıdaki insanlara göstermekten kaçınır. Oyunda görücülük ile ilgili ifadeler şöyle geçmektedir:

GÖRÜMCE HANIM: Efendim, gelinin evi küçükmüş de, bizi kapısının önünde bekleyecekmiş.

KOMŞU KADIN: Hiç bunu da işitmedim! Kocaya varacak kız görücülere sokak kapısının önünde mi görünür? (Kudret, 2013: 1080).

KARAGÖZ: Ben de şaşırdım kaldım ne yapacağımı.

HACİVAT: Gel, seni evlendirelim.

KARAGÖZ: Bana münasip bir şey olursa ben de rahat olurum.

HACİVAT: Bizim arka sokakta Ekemeki-zâde'lerin kızı var, onu sana

uydurayım.

KARAGÖZ: Bana uyduracağına babana uydur!

HACİVAT: Canım, öyle değil! Lâkırdıyı ters anlama! O kızı sana alıvereyim olmaz mı?

KARAGÖZ: Olur.

HACİVAT: Ben şimdi gider, kızın vâlidesi ile görüşürüm.

KARAGÖZ: Hacivat, al da gel!

HACİVAT: Mahallebiciden mahallebi mi alıyoruz? Dur bakalım, söz kesilsin!

KARAGÖZ: Kesildikten sonra mı alacağız?

HACİVAT: Elbette! Bakalım ne diyecekler? Ben gidiyorum! (Kudret, 2013: 248).

Halk kültürümüzde, köylerde ve kasabalarda, evlilik için kızların yaşının fazla geçmemesi gerektiği düşüncesi hâlâ canlıdır. Metinlerde, kıza kısmet çıkması ve yaş sınırının aşılmaması konusu ele alınmıştır! (Akdoğan; 2019: 350).

ŞİRİNİN ANASI: Bu günlerde, Hacivat Çelebi, çok canım sıkılıyor.

HACİVAT: Ne gibi efendim?

ŞİRİNİN ANASI: Ne gibi olacak! Şirin Hanım'm kısmeti çıkıp da bir kocaya veremedik.

HACİVAT: Efendim, onun adı Şirin, talihi de şirindir, elbette çıkar kısmeti.

KARAGÖZ: Gönder Hacivat bana Meddah İsmet'i.

ŞİRİNİN ANASI: Öyle, Hacivat, ama, kız kısmı yirmi yaşını geçerse biraz ağırlaşır (Kudret, 2013: 419).

Evlilik sürecinde, gelin veya damadın anne ve babasının birlikte karar verdiklerini metinlerde görebiliriz. Tahir ile Zühre oyununda Zühre'nin Babası, Zühre'nin Anası'na danışarak, onun da rızasını almayı amaçlar. Bu durum karagöz perdesinde yaygın olarak görülmektedir (Akdoğan; 2019: 351).

ZÜHRE'NİN ANASI: Efendim, bendenizi niçin çağırttınız?

ZÜHRE'NİN BABASI: Biz gelelim mâ-nahnü-fihimize! Seni çağırtmamın vechi: kızım Zühre'yi Tahir'e vereceğim. Her ne kadar ben pederi isem de sen de vâlidesisin, senin de rızânı tahsîl etmeli (Kudret, 2013: 1028).

Nikâhta, imam nikâh dualarını ihtişamlı bir şekilde okur. Bu özel gelenekte, cemaat, imamın dualarını tekrarlamaz. Onun yerine, "Hay Haaay!" diye bağırarak anlamını yükseltirler. İmamın okuduğu dualar ve bazı yerlerdeki cemaat tepkileri oldukça nükteli bir niteliğe sahiptir (Akdoğan; 2019: 355).

İMAM: Cemaat, hazır mısınız?

MAHALLELİLER: Hazırız zâhir!

İMAM: Duaya hazır mısınız?

MAHALLELİLER: (Hep bir ağızdan.) Hazırız zahir!

İMAM: Ne hoş olur Çamlıca'nın âb u havasın!

MAHALLELİLER: (Hep birden.) Hay haaay!

İMAM: Sıkıntı çekmez âlemde gönül budalasuu!

MAHALLELİLER: Hay haaay!

İMAM: İlbaharda cümbüşlüdür Kâğıthane safâsu!

MAHALLELİLER: Vak vak vak vaaak!

KARAGOZ: Bu da ördek nağmesi mi köpoğulları?

İMAM: Bir evde geçim olmaz çok söylerse kaynanasuu!

MAHALLELİLER: Hay haaay! (Kudret, 2013: 1083).

Karagöz perde de evlilik kurumuna ayrı bir önem ve ağırlık vermiştir. Bunun temel sebeplerinin başında ailenin toplumsal yapıyı şekillendiren temel bileşenlerin başında gelmesidir. Karagöz bu sürecin ayrıntılarını perdede özenle ve didaktik bir şekilde yansıtmıştır. Ailelerin birbirini tanınması ve alışması düğüne kadar olan süreçte önemli ölçüde güçlenir. İsteme merasiminden birkaç gün sonra gerçekleşen gelin ve damat arasındaki söz töreni, her iki tarafın bu mutlu birlikteliğin düğüne kadar süreceğine dair taahhütlerini içerir. Bu küçük tören, aileler arasında gerçekleşen bir adımdır ve evlilik için birbirlerine güven verdiklerini ifade eder. Evlilikten önce damadın ekonomik durumu da büyük rol oynamaktadır. Aileler kızlarını daha varlıklı ailelere vermeyi tercih eder ve çünkü maddi sıkıntılar yaşamamasını istemezler. Kız tarafı, damadın bilgi birikimini, ahlakını ve beyefendiliğini sorgulayan sorular da yöneltir. Bu şekilde, para veya ekonomik durumun her şeyi çözemeyeceği de karşı tarafa hissettirilir. Evlilik süreci boyunca birçok tutum ve davranış görülebilir. Örneğin, bir eşin hastalığı veya sağlık sorunları, karşı tarafın evlilikten vazgeçmesine neden olabilir. Bu gibi durumlar, oyunlarda belirgin şekilde yer alır. Kaynanayı memnun etmek de damadın başarması gereken bir diğer görevdir. Kaynanalar yaşlandıklarında gelecekteki durumlarından endişe duyarlar. Bu nedenle, damadın kendi özel yeteneklerinin, gelir kaynaklarının ve mesleklerinin olup olmadığı sorgulanır. (Yılmaz, 2019: 29-31).

Evlilik, yeni bir süreç olması dolayısıyla herkesin dikkate aldığı tecrübeli akrabalar ve komşular tarafından, gelin ve damada öğütler verilir. Karagöz metinlerinde ise Tahir ile Zühre oyununda, Zühre'nin babası hem kızına hem de damada evlilik ve ailedeki roller üzerine öğütler verir. Bu öğütler son derece değerlidir çünkü Türk kültüründe aile kavramının ne kadar önemli olduğunu bu sözlerde görebiliriz. Öte yandan, Zühre'nin babasının kendi kızına "her zaman için birbirinizin olunuz" şeklindeki öğüdü de oldukça önemlidir. Bu, Türk aile anlayışında aslında kız almanın veya vermenin bir anlamı olmadığı, asıl önemli olanın "bir olmak, biz olmak" olduğunu göstermektedir (Akdoğan; 2019: 361).

ZÜHRE'NİN BABASI: Evet, kızım. Seni çağırmamın vechi bu ki, artık geldin yetiştin. Bana olacak hürmet ve riâyette aslaa fütûr etmeyip evlâtlık vazifesini hakkıyla ifâ eyledin. Şimdi ise ben de pederlik vazifesini icra etmeliyim. (...) Zühre, kızım! Sen kadınsın, yani zayıfsın, lâkin hanenin ziynetisin. Zevcin dâimâ sende letâfet bulmalıdır. Birbirinizi teselli etmelisiniz. Elden geldiği kadar mesrûr olmağa gayret etmeli, çünkü sürûr bir dereceye kadar kederi izâle edebilir. Evlâdın terbiyesi, hâne işi senden suâl olduğundan bu vazâifi hüsn-i ifâda kusur etmemelisin. Zevcine itâat et, elinde mağlûb olma! Haydi bakayım, her zaman için birbirinizin olunuz! (Kudret, 2013: 1019).

ZÜHRE'NİN BABASI: Tahir, oğlum! Artık geldin yetiştin. Bu âna kadar gördüğüm hüsn-i nezâket ve senin bana olan hürmet ve riâyette aslaa kusûr etmedin. Şimdi ise seni evlendirmek arzusundayım. (...) Tahir, oğlum! Sen erkeksin, yani büyük familyadansın. İyice dikkat et ki hâiz¹⁵⁷ olduğun iktidar senden zâil¹⁵⁸ olmasın. Saadeti tahsîl için pek çok meşakkatler çekilir. Felâketin ağır yükleri arasında ezilip yeis gelir, insanı her şeyden nefret ettirir. Bunların hepsine katlanmalı, feleğin her cevrine¹⁵⁹ kahramânâne davranıp göğüs germeli. Hânenize girerken yine gülerek şen girmeli. Vâlidenin, zevcenin ve bunlar gibi zayıfların daima gönüllerini almağa gayret etmeli. Çünkü kadınların kalpleri zayıf olduğu için erkeklerde cüz'-î bir alâmet-i hüznün görseler kanlı yaş dökmekten kendilerini alamazlar. Erkeğin en ufak bir tesellisi kadınların en büyük hüznlerini izâleye kâfidir. Sen evinin sahibi ol. Emr et, fakat zulm etme! (Kudret, 2013: 1020).

Metinlerde, herkesin içinde kavganın hoş karşılanmadığı ve karı-koca arasındaki ilişkinin halk arasında çok değerli bir konu olduğu görülmektedir. Kavga etmek yerine ailevi meselelerin özel kalması gerektiği vurgulanır. Karagöz ve karısı arasında tartışma başlar, kavgaları büyür ve sonunda karısı evi terk eder. Karagöz, karısına şöyle seslenir: “Bana bak, sokak ortasında kavga olmaz. Ayıptır canım!” (Kudret, 2013: 512). Hacivat da kavga eden karı-kocaya müdahale eder: “Bana bakınız yahu, ayıptır! Sokak ortasında böyle -efendim-, karı koca kavga eder mi? Ayıp değil mi size?” (Kudret, 2013: 513).

Ölüm, insan hayatının sona erdiği somut bir gerçektir. Ancak her kültür ve inançta farklı anlamlar içerir. Bu anlamlara bağlı olarak farklı isimlerle anılır. Kimi inançlara göre ölümden sonra hiçbir şey yoktur. Kimi inançlarda ise sadece bedenden bedene geçiş olan reenkarnasyon gerçekleşir. Bazı inançlara göre ise ölüm sadece dünya hayatının sonudur ve ahiret hayatının başlangıcıdır. Bu nedenle, "ölmek" yerine "göçmek" terimi kullanılır. Sonuç olarak, ölüm halk kültüründe de önemli bir geçiş dönemidir (Akdoğan; 2019: 364).

Son nefesini vermeden önce, ölümcül durumdaki birey, sevdiklerini toplar ve onlara öğütler verir ve vasiyetini açıklar. Öldükten sonra bile, onun verdiği öğütler dikkate alınır ve vasiyeti hayata geçirilir. Bu durumlarda, ölenin ruhunun huzur bulması amaçlanır. Eğer bu görevler yerine getirilmezse, inanişaya göre ruhun rahatsız olacağı ve hoşnutsuz olacağı düşünülür. Bu yardımlaşma ve dayanışma hem bireyleri birbirine yaklaştırmıştır hem de toplumdaki karşılıklı sevgi ve saygıyı artırmıştır (Akdoğan; 2019: 370). Karagöz metinlerinde bunlara değinilmiştir.

SARHOŞ: Ben babamın vasiyetini yerine getireceğim.

KARAGÖZ: Vasiyetname meydanda yok (Kudret, 2013: 56).

HACİVAT: Efendim, mâ-hasal, merhum peder hâl-i i'tizâlinde beni nezdine çağırıp kuûdumu emretti. (...) HACİVAT: “— Vereceğim nasihatları kemâl-i itinâ ile dinle!” dedi (Kudret, 2013: 438-439).

HACİVAT: Pederinizin vefatı çok fakirleri mahrum bırakmıştır.

ÇELEBİ: Hayır Hacivat Çelebi, bilakis ne kadar himâyesindeki fakirler varsa hepsi sâbıkı misillü yine aidatlarını alırlar çünkü peder hayatında vasiyet ettiler (Kudret, 2013: 815).

Folklorda ve geleneksel anlatılarda, ölen kişinin gecikmiş ya da yerine getirilmemiş vasiyetinin, yakın akrabalarının rüyalarında tezahür edebileceğine inanılır. Bu tür rüyaların, ölen ruhun huzursuz, mutsuz olduğunu ve vasiyetinin yerine getirileceğine dair güvence aradığını öne sürerek bir iletişim biçimi olarak hizmet ettiği düşünülür. Bu nedenle ölenlerin huzur ve sükunete kavuşması için vasiyetin acilen yerine getirilmesine çalışılıyor. Bu inanç Karagöz perdesinde de yansıtılır (Akdoğan; 2019: 370):

ÇELEBİ: Pederin vasiyetlerinden en mühimini sizlere tevdi etmek istiyorum.

HACİVAT: Emr-i âlîni can baş üzere kabul ederim.

ÇELEBİ: Pederde pehlivanlık musâraalarına pek heves vardı, nâmdâr pehlivanların pek çoğunu himaye ederdi. Serez’le Selânik arasında Tosbat

Yaylası'nda bir pehlivan ödülü inşa ettirdi idi. Meşgalemizin çokluğundan şimdiye kadar bakamadık. Geçen akşam manâsını gördüm... Behemahal işletmek icabediyor. Sizlere beşyüz lira kadar vereyim güzelce tamir ettirerek bütün diyara haber göndererek nâmdâr pehlivanların hepsi gelip musâraada bulunsun, hangisi birinciliği kazanırsa ona teslim edin. Alın şu beşyüz lirayı... (Verir).

ACIVAT: Verin beyim, gözünüz arkada kalmasın.

KARAGÖZ: Ay Hacivat para aldı, ortak olurum.

ÇELEBİ: Adak olarak pirinç, yağ, et, sebze... Siz yorulmadan ayağınıza kadar gelir (Kudret, 2013: 815-816).

Birisi vefat ettikten sonra yakınlarına başsağlığı dilemek adettendir. Bu teselli edici sözler onları destek olmak ve geride kalanların sağlıklı ve uzun ömürlü olması umudunu ifade etmek içindir. Yakınların içini rahatlatmak amacıyla "kalanlar sağlıklı ömür sürsün" anlamında "başın sağ olsun", "kalanlara uzun ömürler" gibi sözler söylenir. Bir kişinin ölümünden sonra cenazeye katılmak, yaşlı aile bireyleri için büyük önem taşımaktadır. Ölen kişiyi onurlandırmak son bir görev olarak kabul edilir ve törene katılmamak çoğu zaman saygısızlık olarak görülür ve toplum tarafından hoş karşılanmaz. Karagöz oyununda Hacivat'ın, tebligatın gecikmesi nedeniyle cenazeye katılamadığı için Karagöz'den özür dilediği bir durum vardır. Bu, cenaze törenlerine katılmanın önemini ve ölenlere karşı hissedilen yükümlülüğü vurgulamaktadır. Bu, son bir haraç ödemenin ve yaşlı aileye destek göstermenin bir yoludur (Akdoğan; 2019: 371).

HACIVAT: Allah bakîde kalanlara uzun ömürler ihsan etsin, başın sağ olsun Karagözüm, haberim olaydı ben de cenazede bulunurdum... Ne kadar oldu Karagözüm? (Kudret, 2013: 822).

Karagöz oyunlarında yaşam geçişlerinin tasviriyle ilişkilendirilebilecek kavramlardan biri de toplum mühendisliğidir. Bu terim, belirli sosyal hedeflere ulaşmak için toplumsal normların, değerlerin ve davranışların kasıtlı olarak değiştirilmesi ve şekillendirilmesi anlamına gelir. Karagöz oyunlarında yaşam geçişlerinin temsili, belirli toplumsal norm ve değerleri şekillendirip pekiştirdiği için bir tür toplum mühendisliği olarak değerlendirilebilir. Oyunlarda sosyal mühendislik kavramı doğrudan tartışılmasa veya açıkça dile getirilmese de yaşam geçişleriyle ilgili gelenek, görenek ve inançların ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmesi dolaylı olarak dönemin toplum mühendisliği çabalarını yansıtmaktadır. Karagöz oyunlarında bu yaşam geçişlerinin kapsamlı bir şekilde detaylandırılması, geçmişin sosyal ve kültürel dokusunun daha derinlemesine anlaşılmasına olanak sağlar. Yaşamın farklı

aşamalarıyla ilişkili roller, beklentiler ve ritüeller hakkında değerli bilgiler sunar. Araştırmacılar bu metinleri inceleyerek toplumların belirli bir sosyal düzeni ve hiyerarşiyi sürdürmek üzere nasıl tasarlandıkları konusunda fikir sahibi olabilirler. Disiplinlerarası yaklaşımlar, bu oyunların ayrıntılarını inceleyerek toplumsal kurgunun karmaşık mekanizmalarını ve bunların içinde kullanıldıkları tarihsel bağlamı ortaya çıkarabilirler.

Karagöz oyunlarında işlenen temel temalardan biri de Türk toplumunda köklü bir yer tutan temizlik kavramıdır. Bu bölümde Karagöz oyunları ile temizlik kavramı arasındaki ilişki incelenecek, aynı zamanda kitle iletişiminin bu kültürel mirasın korunması ve tanıtılmasındaki rolüne dair referanslara yer verilecektir. Türk toplumunda hem maddi hem de manevi anlamda temizlik büyük önem taşımaktadır. Bir erdem olarak görülür ve kişisel hijyenin, düzenin ve saflığın göstergesi olarak değerlendirilir. Bu kültürel değer, olay örgüsünde ve karakterlerin eylemlerinde temizliğin ön planda olduğu Karagöz oyunlarında da yansıtılmaktadır. Karakterler genellikle temiz ya da kirli olarak tasvir edilir ve temizlik genellikle ahlaki üstünlük ve sosyal statüyle ilişkilendirilir. Ayrıca Karagöz oyunlarında temizlik, ahlaki saflığın simgesi olarak sıklıkla kullanılır. Erdemli davranışlar sergileyen veya ahlaki açıdan doğru kararlar veren karakterler genellikle temiz olarak tasvir edilir. Öte yandan ahlak dışı davranışlar sergileyen veya hile yapan karakterler ise kirli olarak gösterilmektedir. Bu da temizliğin sadece fiziksel bir durum değil aynı zamanda kişinin karakterinin bir yansıması olduğu fikrini güçlendirmektedir.

İnsan, toplum içinde varlığını sürdüren bir bireydir. Bu nedenle, diğer insanlarla ve çevresiyle olan ilişkisinde hijyen ve zarafet dolu bir tavır sergilemek zorundadır. Temizlik, tüm farklı inanç sistemlerinin vurguladığı önemli bir unsurdur. Vücudun temizliği, imanın yarısıdır (İslam), İyi hijyen fiziksel ve ruhsal sağlığımızın temelidir (Tıp), Kendinizi ve çevrenizi temiz tutarak saygı ve özgüveninizi artırırsınız (Kişisel Gelişim), Doğayı korumak, gelecek nesillerin yaşam kalitesini güvence altına almak için temizlik önemlidir (Çevre Bilinci), temizlik, ruhani bir arınma ve kötü enerjilerin uzaklaştırılmasıdır (Spiritüel Pratikler). Bireysel temizlik hakkındaki metinlerden derlenmiş birkaç örnek aşağıda sunulmuştur:

KASIM BEY: Pekâlâ, efendim, teşekkür ederim. - Nasıl, hanım, ne dediniz?

KASIM BEY'İN KARISI: Vallahi çok güzel. Ben beğendim evi, tam da kullanacak ev, mutfağı da aşağıda, hepsi aşağıda, yukarda da iki oda var, beğendim vallahi!

HACİVAT: Efendim, merak etmeyiniz, daha temizlenir efendim. Görseniz, etrafında başka kapalı bir yer yok, her tarafı açıktır efendim (Kudret, 2013: 867).

Pencere temizliği ile ilgili bilgi, herkesin faydalanabileceği bir dille yeniden yazılmıştır. Mermer tozuyla silinen camın o kadar temiz ve parlak olduğunu fark ediyoruz ki, pencere açık mı kapalı mı anlaşılamaz hale gelmiştir (Akdoğan; 2019: 371).

Efendi yemek yerken yediği etin kemiklerini sıyırıp bahçedeki fino köpeğine atıyor. Ben de alafranga âdet böyle imiş diye ben de etin kemiklerini attığım gibi şangır şangır camın kırıldığını görünce şaşırdım kaldım. Meğerse efendinin tarafındaki pencere açılmış, benim tarafımdaki pencere kapalıymış. Sabahleyin mermer tozu ile silindiği için açık mı kapalı mı fark olmuyor... (Kudret, 2013: 947).

HACİVAT: Mürekkep yaladınız mı?

KARAGÖZ: Evet, yaladım. (...)

HACİVAT: Ya, “Mürekkep yaladım” dedin?

KARAGÖZ: Yaladım ama, bizim oğlanın hokkası odaya döküldü, karının korkusundan, tahta temizlensin diye dilimle yerden mürekkebi yaladım (Kudret, 2013: 534-537).

KARAGÖZ'ÜN KARISI: (İçeriden.) Canım, surda çocuğun bezlerini yıkadığım gaz tenekesi var (Kudret, 2013: 1215).

KARAGÖZ: Şu davulu ver.

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Aaa! Onu ben kırdım, kasnağınla su ısıttım, çocuğun bezlerini yıkadım (Kudret, 2013: 1215).

KARAGÖZ: Ben meraklıyım, bardağı yıkadın mı? Yıkamadınsa çalkala da öyle ver.

ZENNE: Yıkadım (Kudret, 2013: 65).

KAVUKLU: (...) Nasılsa yemekten kalktık. (...) El yıkamak için leğen ibrik getirdiler (Kudret, 2013: 947).

Metinlerde, hamamların nasıl ve hangi şekilde kullanıldığını, fiziksel özelliklerini, temizlik için kullanılan araç gereçleri ve daha pek çok ayrıntıyı öğrenmek mümkündür. En ilgi çekici detaylardan biri ise, hamam kültürünün hayatımızdaki önemine dair yapılan vurgudur. Hamamlar sadece temizlik amacıyla kullanılmaz, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin güçlenmesine, dinlenmeye ve keyifli zaman geçirmeye de hizmet eder. Tarihte önemli bir yere sahip olan hamamların gizemli ve büyümlü atmosferi, herkesi kendine çekmeyi başarmaktadır. Karagöz gösterileri bu atmosferi yansıtarak, izleyenlere didaktik deneyimler sunmaktadır (Yılmaz, 2019: 37-38).

Osmanlı İmparatorluğu, tarih boyunca birçok farklı kültürün yer aldığı bir coğrafya olmuştur. Bu çeşitlilik, Osmanlı hayatının her alanında etkisini göstermiştir, özellikle de giyim-kuşam olgusu bunların başında gelmektedir. Osmanlı toplumunda giyim-kuşam, insanların toplumsal statüsünü belirleyen bir faktör olarak kabul edilirdi. Halkın giyim-kuşam seçimleri, sosyal sınıf, meslek, statü gibi pek çok unsuru yansıtır ve bireylerin kimliklerini ortaya koymada önemli bir araç olmuştur. Birbirinden farklı kültürlerle ait giyim stillerinin bir arada bulunması, hoşgörü ve çeşitlilik kavramlarına vurgu yapar. Bu da toplumsal birlikteliği ve kültürel çeşitliliği teşvik ederek toplumun dayanışmasını güçlendirmiştir. İnsanlar giydikleri kıyafetlerle, toplum içindeki durumlarını, mesleklerini ve kültürel aidiyetlerini ifade edebilirdi. Bu durum, kitle iletişiminin temel prensiplerinden biri olan sembolik anlamın kullanılmasını sağlamıştır. Giyim-kuşam araçlarıyla iletilen semboller, insanlar arasında mesajların aktarılmasını kolaylaştırmış ve toplumların birbirleriyle iletişim kurmasını sağlamıştır. Farklı milletlere ait giyim-kuşam araçlarının bir arada bulunması, toplumda hoşgörü ve çeşitliliği teşvik etmiş ve kitle iletişimini sembolik anlam üzerinden gerçekleştirmiştir.

Dünyada her dönem var olan, dış görünüşe göre yargılama ve itibar etme, Karagöz metinlerinde de bulunur. Hamam oyununda Karagöz, zengin bir kişinin kılığına bürünür. Burada söylediği "ipekli çamaşır", "ipekli entari", "şal hırkası" gibi kıyafetlerin o dönemdeki zenginler tarafından kullanılan kıyafetler olduğunu öğrenilmektedir (Akdoğan; 2019: 378).

KARAGÖZ: (...) Derken efendim, “— Getirin benim elbiselerimi!” dedim. Bohçayı açtım, bir de ne göreyim, Hacıvat? (...) bir bohça getirerek beni soydu, tekrar yeniden ipekli çamaşırlar, onun üstüne de bir ipekli entari, üstüne de bir şal hırkası giydirdi, ... (Kudret, 2013: 1200-1201).

Metinlerde, devrin züppelerinin tarif edildiğini görülmektedir. Lavanta kokusu sürdükleri, potin giydikleri ve gözlük taktıklarına dikkat çekilmektedir. Bu çağda kıyafet kiralama hizmetinin var olduğu da ifade edilmektedir (Akdoğan; 2019: 378).

KARAGÖZ: Kira ile aldığım elbiselerle epeyce süslendik, levanta süründük, yine o eski ayakkabılarımızı giydik.

HACİVAT: Oldu mu ya? Potinlerinizi giymeliydiniz.

KARAGÖZ: Gözlerimizde gözlük, ceplerimizde yüzlük, şimdi moda bu: yüzsüzlük. Olduk birer züppe (Kudret, 2013: 243).

Metinlerden her çağda, giyim sadece bir moda olarak değerlendirilirken, modanın ve sadece modaya uyma eğiliminin ön planda olduğu fark edilmektedir! (Akdoğan; 2019: 378).

KARAGÖZ: Pek güzel! Hani ya frenk-gömleğiniz? Şimdi basma mintan giyilir mi ya?

I. ÇELEBİ: Şimdi yeni moda oldu da ondan (Kudret, 2013: 711).

Hacivat, adam olmanın Karagöz'ün saydığı kıyafetleri giymekle sınırlı olmadığını açıklar. Karagöz ise kıyafetin verdiği itibara esprili bir şekilde atıfta bulunur (Akdoğan; 2019: 379):

KARAGÖZ: Eksik olma kardeşim! Senin bana verdiğin baba nasihatidir; bundan böyle adam olmağa çalışırım, getir kuşanırım, arkama kolalı gömlek, gravat, bacağıma dar pantolon, arkama ceket, elime eldiven, gözüme tek gözlük, birinden bir de şemsiye aşırırım, adam olurum.

HACİVAT: A budala! Bir adam kıyafetle mi insan olur?

KARAGÖZ: Öyle ya! Ne zannettin?

HACİVAT: Canım, kıyafetle adam olamazsın, bilâder!

KARAGÖZ: Neden olmaz? Adam, kıyafetini düzdü mü, nereye gitse itibar ederler; üstün başın eski-püskü oldu mu, kimse itibar etmez (Kudret, 2013: 533-534).

Karagöz oyunlarında, erkek giyiminden kadın giyimine, çocuk giyiminden tören ve mesleki giyime ayrıca süslenme temasına detaylı bir alan tanınmıştır. Bu oyunlar, Türk halk kültürünün önemli bir parçası olarak kabul edilmekte olup, geleneksel Türk tiyatrosunun önde gelen temsil biçimlerinden biridir. Karagöz oyunlarında giyim ve süslenme, karakterlerin kimliklerini, rollerini ve toplumsal statülerini vurgulama amacıyla önemli bir rol oynamaktadır. Karagöz oyunlarında giyim ve süslenme, seyircinin karakterleri kolayca tanımasını sağlar ve karakterler arasındaki ilişkileri, statü farklarını, duygusal durumları ve hikayenin gelişimini anlatmada önemli bir araç olarak kullanılır. Bu oyunlarda erkek giyimi, kadın giyimi, çocuk giyimi, tören giyimi ve mesleki giyim detaylı bir şekilde tasarlanır ve karakterlerin kimliklerini, rollerini ve toplumsal statülerini vurgulama amacıyla kullanılır. Karagöz oyunlarında karakterlerin giyim tarzı, dönemin toplumsal normlarına uygun olarak gösterilmektedir. Bu da oyunların izleyicilere dönemin kültürel ve sosyal yapısını aktarma amacını güçlendirir

Karagöz metinlerinde halk bilgisi, halk mutfağı kapsamında, halk hekimliği, halk matematiği, halk ölçüsü, halk takvimi, saat, zaman, halk meteorolojisi, halk hukuku, halk ekonomisi ve halk mutfağı alanlarına dair gönderiler, kollektif bir üst kültürün inşası açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu metinler, kitle iletişimi aracılığıyla geniş bir kitleye aktarılan bilgilerin ve değerlerin önemli bir kaynağı olarak kabul edilir. Karagöz metinleri, halk bilgisinin bir aracı olarak halkın kültürel mirasını aktarmada önemli bir role sahiptir. Bu metinler, halk hekimliği, halk matematiği, halk ölçüsü, halk takvimi, saat, zaman, halk meteorolojisi, halk hukuku, halk ekonomisi ve halk mutfağı gibi alanlara dair gönderilerle halkın bilgi ve deneyimlerini kitle iletişimi yoluyla geniş kitlelere ulaştırmaktadır. Karagöz metinleri, halkın değerlerini, geleneklerini ve yaşam biçimini koruma çabalarına katkıda bulunurken, kültürel bir üst kimlik ve birleştirici bir unsur da temsil etmektedir (Akdoğan; 2019: 407).

Halk hekimliği, sağlık sorunlarının çözümü için başvurulan bir yöntemdir. Bu geleneğe göre, doktora gidilemediğinde, hatta gidilmekten çekinildiğinde veya çeşitli doktorlara başvurulmasına rağmen bir çözüm bulunamadığında, halk hekimliği devreye girer. Halk hekimliği, sadece fiziksel rahatsızlıklarla sınırlı değildir, aynı zamanda göz değmesi, cinler veya periler gibi varlıkların etkilerine karşı da çözümler sunar. Bu çözümler arasında bitkilerden ilaç yapmak, türbe ziyaretleri, muska yaptırmak veya bir ocağın başında bulunan birine danışmak gibi çeşitli uygulamalar bulunur. Halk hekimliği, insanların sağlıklarını koruma ve hastalıklarla baş etme konusunda önemli bir role sahiptir. Karagöz oyunlarında metinlerde, zamanın kimyasal maddeleri kullanılarak yapılan ilaçlardan dikkat çekici bir şekilde bahsedilmektedir. Metinlerde hastalıklar, şifalar, tedavi yöntemleriyle ilgili kelimeler, ifadeler, espriler ve hatta reçeteler bile yer almaktadır. Sağlık, hastalık, doktor, hastane, tedavi ve iyileşme gibi hayatın her daim içinde olan konularla ilgili çeşitli terimler ve tabirler de Karagöz metinlerinde sık sık karşımıza çıkmaktadır. Hastalıkların halk arasında bilinen adlarının yanı sıra zamanın sadece aydınlarının bildiği, Türkçe isimleri varken Fransızca olarak söylenen hastalık adları da yer almaktadır. Bu durum, metinlerde dönemin aydınları ile halk arasındaki nüktedan etkileşime neden olmuş, aynı zamanda birçok hastalık adının bu sayede öğrenilmesini sağlamıştır. Hastalığın adı geçerken, metinde halk arasında kullanılan adı da verilmektedir. Karagöz oyunu, bir bakıma dönemin aydınları ile halk arasında bir çekişmeyi temsil ettiği için, metinlerde, bir terimin aydınlar arasında kullanılan adı söylenip, karşı taraf

anlamadığında ise halk arasında kullanılan adı da belirtilmektedir. Seyirlik oyunlar, halk biliminin, bilinmeyen bir şeyi açıklama, anlamını veya ne olduğunu öğrenme açısından önemli bir kaynak teşkil edebileceğini gösteren örneklerdir (Akdoğan; 2019: 407-431).

HACİVAT: Lâkin, Karagöz, bir iki gündür havalar mı fena? Yoksa soğuk mu aldım? Başım pek ağrıyor, midemde de bir fenalık var. Akşam limonla kahve kodum, hiç işe yaramadı (Kudret, 2013: 1217).

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Mercimek yemekten barsaklarım birbirine yapıştı. Kayısı isterim (Kudret, 2013: 680).

HACİVAT: Bir hastanın nabızı çabuk atarsa, mutlak ateşi ziyadedir (Kudret, 2013: 367).

I. ZENNE: Paran da olsa, vücudun sıhhatte olmadıktan sonra ne para eder? (Kudret, 2013: 228).

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Ayol ne çabuk iyileştin.

KARAGÖZ: Gelirâtı olmayan hasta bu kadar yatar (Kudret, 2013: 809).

HACİVAT: Peder hasta iken doktora göstermediniz mi? (Kudret, 2013: 477).

... nabız dikkatli muayene edilmezse hastalık anlaşılmaz (Kudret, 2013: 367).

Eğer havadâr bir mahalse çokluk hastalık olmaz (Kudret, 2013: 362).

Bu kadar hekimlere baktırdım, şifâsını bulamadılar (Kudret, 2013: 228).

...Halk içinde mu'teber bir nesne yok devlet gibi. Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi... (Kudret, 2013: 228).

...Bilmedik zevk-i visâlin çekmeyince firkatin. Olmayınca hasta âdem kadrin bilmez sıhhatin... (Kudret, 2013: 228).

Bak, ben seni kaç illetten kurtaracağım: Diş ağrısı, baş ağrısı, göz ağrısı, kulak ağrısı ve sâir illetlerden kurtulursun.

KARAGÖZ: Ben bu illetlere çare bulurum.

SARHOŞ: Sen şuraya otur da ben seni ilk posta ile ahrete göndereyim (Kudret, 2013: 56).

HACİVAT: Birader, nabız dikkatli muayene edilmezse hastalık anlaşılmaz.

Hastanın elini eline alıp marazı bulmalı. Zira bazı nabız çabuk atar, bazı geç atar (Kudret, 2013: 367).

HACİVAT: Karagöz, dikkat et. Sakın ben yokken karıştırıp ağzına filân

sürme. Ekseri semlidir, karışmam haa, sonra mesmûmen vefat edersin! (Kudret, 2013: 368-369).

KARAGÖZ: Neden?

HACİVAT: Nasıl neden? Vizita edeceğim.

KARAGÖZ: (Hiddetle.) Kimi vizita edeceksin? Ulan tepelerim!

HACİVAT: Canım ne hiddet ediyorsun? Kulağımı arkana koyup dinliyeceğim. Bakalım ciğerlerinde bir şey var mı? (Kudret, 2013: 367).

ZENNE: (Gülerek.) Ha ha hay! Güleyim bari! Hemşire-zâdeniz daha altı aylık çocuk. Ekseri küçük çocuklar kırba20 olur, boğaz olur, arka olur. O hastalıklara ebe kadınlar bakar, ilâç yaparlar. Söylediğiniz yalanlar kubbesiz oluyor (Kudret, 2013: 291).

GELİN: Aman gocacığım, gözlerim gararıyor; goğlum22 bulanıyor; garnım gümbür gumbur ediyor (Kudret, 2013: 258).

KARAGÖZ: Lâ-teşbîh, insansınız ama, sendeki hastalığa iltihâb-i humâriyye derler; Fransızcası “koriza dan”Türkçesi “eşek nezlesi” demektir(Kudret, 2013: 386).

KARAGÖZ: Efendim, illeti, illet-i müzmine-i zemîm.

BALDIZ: Onun ziyanı yok, ona “kibar illeti” derler (Kudret, 2013: 254).

HACİVAT: Aferin, Karagöz. Antimon ile yumurta sarısı, bir miktar da alkol yani ispirto, güzel bir sızı ilâcı olur (Kudret, 2013: 363).

HACİVAT: Bu camekânın cümlesi esanstır.

KARAGÖZ: Cümlesi saz mıdır? Sandalye mi örülecek?

HACİVAT: Bu camekân “tokzik vejeto”ya, diğeri de “tokzik minero”ya aittir. Yani biri nebâtî, diğeri madenî eczâ-yi kimyeviyye-i semmiyyedir, anladın mı?

KARAGÖZ: Yoo! Ben böyle lâflardan ne anlarım be?

HACİVAT: Neyse, sonra anlarsın. — Şu mavi şişede “sülfat dökünün”var.

KARAGÖZ: O şişede çolaklan miskin mi var? Her kim içerse midesinin hayrını görsün. O iki musibet, hastanın midesinden tam altı ay çıkmaz be!

HACİVAT: Şurda “solüsyon asid karbonik”var.

KARAGÖZ: Sofada asılı armonik mi var? Hastaları eğlendirmek için haa?

HACİVAT: Bak, şurada “asid fenik”olacaktı.

KARAGÖZ: Aşureci Tefvik mi olacaktı? O burda değil, galiba kapının önünde. (...)

HACİVAT: Bak, düşündükçe hatırıma geliyor: Bir kutuda “oksid dantimon” vardı, gözüme ilişmedi.

KARAGÖZ: Eskici Salamon mu vardı? Burası eczane mi, Balat çarşısı mı?

HACİVAT: Ey, birader, ben gidiyorum. Şurada bir hasta var, bakıp gelirim. Ben gelinceye kadar havanda bir parça “kılrad potas” var, dövüver (Kudret, 2013: 368-369).

Karagöz metinlerini incelerken, matematikle ilgili terimlerin oldukça sık geçtiği görülmektedir. Bu metinlerde, eski devirlerde kullanılan ölçü birimlerinden, ölçüyle ilgili terim ve ifadeler kadar birçok matematiksel kavram yer almaktadır. Dahası, bu

metinlerde günlük yaşam pratikleriyle matematiksel olguların kültürel bir değer olarak veya didaktik bir amaçla Karagöz perdesinde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Matematikle ilgili terimlerin sıklıkla kullanıldığı Karagöz metinleri, insanların günlük yaşamlarında sıkça karşılaştıkları ölçü birimleriyle ilgili bilgilendirici bir işlev görmektedir. Örneğin, metinlerde "okka" veya "arşın" gibi eski ölçü birimleri sıkça yer almaktadır. Bu birimler, ticari müzakereler ve günlük alışverişlerle ilgili matematiksel hesaplamaları anlamalarına yardımcı olmaktadır. Metinler aynı zamanda, mevcut ölçü birimlerinin kullanımının nasıl değiştiğini de göstermektedir, bu da matematiksel dönüşüm kavramını ele almaktadır. Karagöz metinlerinde yer alan matematikle ilgili terimler, ölçü birimlerinin yanı sıra sayma ünlemi olarak kullanılan "dalya" kelimesi gibi ifadeleri de içermektedir. Bu tür ifadeler, seyircinin sayma ve hesaplama becerilerini geliştirmesine ve matematiksel düşüncüyü günlük hayatla ilişkilendirmesine yardımcı olmaktadır. Sonuç olarak, bu terimler, günlük yaşamda karşılaşılan ölçü birimlerinden sayma ünlemine kadar farklı alanlarda kullanılmaktadır. Bu metinler, hem kültürel bir değer olarak toplumun matematik bilinç düzeyini artırmakta hem de matematiksel düşüncüyü günlük hayatla ilişkilendirmekte önemli bir rol oynamaktadır. Bu açıdan, Karagöz metinleri kitle iletişim aracı olarak eğlenceli bir şekilde matematiksel öğrenmeye katkı sağlamaktadır (Akdoğan; 2019: 407-431).

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Bir binlik zeytinyağı, üç okka nohut, iki okka da börülce, bir okka da sabun, üç yüz dirhem de mercimek al (Kudret, 2013: 1045).

KAYNANA: Pilâv, zerde için pirinç; yüz gazevi Mısır pirinci, iki yüz gazevi de Dimyat pirinci (Kudret, 2013: 252).

KAYNANA: Zerde için şeker: beş yüz okka, elvermezse yüz kıyye bal; zerde için zafrandan yüz kıyye (Kudret, 2013: 252).

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Hazır gitmişken, bir okka kuru fasulye, üç okka soğan, iki okka da bulgur al. (...) yüz dirhem sucuk, yarım okka pastırma, bir okka da peynir al. (...) Bir binlik zeytinyağı, üç okka nohut, iki okka da börülce, bir okka da sabun, üç yüz dirhem de mercimek al. (...) İki okka zeytin, beş okka tarhana, bir okka da yufka, on okka da kömür, yarım çeki de odun (...) entarim de yok, sekiz arşın kadar da basma al. Büyük oğlana da mintan yapacağım, dört arşın da ona basma al (Kudret, 2013: 1045).

KARAGÖZ: Oğlan içeriye girdi. Varan dalya bir! (Kudret, 2013: 61).

KARAGÖZ: Varan, dalya üç! Hele yarabbi şüküüür! Bitti ha!... (Kudret, 2013: 442).

KARAGÖZ: (Perdeyegelir.) Hanımefendi, varan dalya bir!

ZENNE: *Ne var? Ne istersin? (...)*

KARAGÖZ: *(Perdeyegelir.) Varan dalya iki! Hanımefendi, nöbet benim. Beni de götüreceksiniz. — Ulan, oğlana bak, nasıl büzülmüş!*

KARAGÖZ: *Ben gidiyorum. Dalya üç oldu. (...)*

KARAGÖZ: *(Perdeye gelir.) Varan dalya dört! Ulan, küpte Tiryaki ile kavga ediyorlar.*

AK ARAP: *(Küpün içinde.) Ganim, ötede şekil! (...)*

KARAGÖZ: *(Perdeyegelir.) Varan dalya beş! (Küpün içine bakar.) (Kudret, 2013: 1127-1137).*

Takvim sistemleri, zamanı ölçmek ve organize etmek için kullanılan önemli araçlardır. Metinlerde kullanılan takvimler, zaman anlayışını ve toplumun kültürel değerlerini yansıtmaktadır. Rumî Takvim ve Hicrî Takvim, farklı kültür ve dinlerin zaman anlayışı açısından önemlidir ve bu takvimler toplumun dini yaşamını, ritüellerini yansıtan önemli birer semboldür. Kitle iletişimi sayesinde, bu semboller geniş kitlelere ulaşır ve toplumun dini kültürünü aktarmada etkili bir rol oynar. Günlerin dinî ve törensel günlere göre ifade edildiği de metinlerde dikkat çeken bir husustur. Dinî ve törensel günler, toplumun ortak değer ve inançlarına dayanan özel günler olarak kabul edilir. Bu günler, çeşitli dinlerin takvimlerinde belirli tarihlerde kutlanır. Metinlerde günlerin bu şekilde ifade edilmesi, sosyal ve dini olayların zamanlamasını açık bir şekilde belirtmeyi sağlamakla birlikte kitle iletişimi, bu unsurları geniş kitlelere aktararak toplumun kültürel ve dini değerlerini koruma ve yayma görevini üstlenir (Akdoğan; 2019: 437-447).

TÜRK: *Efendum, bana ayluk mu vireceksünüz yoksa yilluk mu?*

KARAGÖZ: *Nasıl istersen.*

TÜRK: *Ayluk virirsenüz, Arabîden mi hesab ideceğüz yoksa Rûmîden mi? (Kudret, 2013: 94).*

HACİVAT: *Demek, okuman yazman yok, öyle mi?*

KARAGÖZ: *Kim söylemiş? Âlâsı var.*

HACİVAT: *Aman, Karagöz, yazı bilir misin?*

KARAGÖZ: *Yazı da bilirim, ilkbaharı da, kışı da (Kudret, 2013: 1092).*

KARAGÖZ: *Ramazanı tutacaksınız (Kudret, 2013: 232).*

KARAGÖZ: *(Aşağı gelir.) Ey kavak! Sen hâlâ burada mısın? (Yukarıdan bir Cin gelir, “miyav” diye bağırır.) — Ulan! Mart ayına daha vakit var ama, kediler vakitsiz kızmış. — Kış! (Cin gelir.) Pist! Oşt! Yaz! Ağustos! Kasım! Mayıs! (Kudret, 2013: 546).*

TÜRK: Ben size ayları sayayım.

KARAGÖZ: Say bakalım!

TÜRK: Yıllar başlangucu, itiş dalaş ayu, böyüh nasuf, guçük nasuf, böyüh araluh, guçüh araluh, ireceb, mum ayu, emegol ayu, emegol bezegü, iki bezek gısuğu, davar bezegü (Kudret, 2013: 94).

ABİDA BEY: Başüstüne, Hacivat Çelebi! Önümüzdeki perşembe günü cemiyet olacak (Kudret, 2013: 924).

KARAGÖZ: Bak evlâdım, cuma günü dükkân açmam, cumartesi günü hiçbir işe bakmam, pazar günü işim çoktur, pazartesi günü ocak yakmam, salı günü kömür almam, çarşamba günü keyfim olmaz, perşembe günü dükkâna gitmem, alacaklı çoktur, yakamdan tutmasınlar diye (Kudret, 2013: 423).

HACİVAT: Evet. Önümüzdeki perşembe günü, yani cuma gecesi cemiyet (Kudret, 2013: 926).

...Sofra üzerinde bulunan ızgara olunmuş balık ve şâir mezeler bir çeyrek saatte bitti (Kudret, 2013: 647).

Karagöz metinlerinde halk meteorolojisiyle ilgili birçok terim bulunmaktadır. Özellikle fırtına ve rüzgar isimleri sıkça geçmektedir. Deniz akıntısı isimleri de hava olaylarına bağlı olduğu için bu başlık altında yer vermek uygun görülmüştür (Akdoğan; 2019: 447-451).

HACİVAT: Rüzgârı bilir misin bakayım?

KARAGÖZ: Ulan budala! Yüzgârı kim bilmez.

HACİVAT: Lodos, kible, keşişleme, gündoğusu, poyraz, yıldız, karayel, batı (Kudret, 2013: 616).

KARAGÖZ: Evet, hava karayel olursa rüzgârı bizim taraftan eser (Kudret, 2013: 446).

KARAGÖZ: Esnaflar kapının önünde bekliyorlar. Hava biraz iyileşti. Lodosladı, lodos, lodos.

HACİVAT: Evet efendim. Lodoslayınca karlar erir.

KARAGÖZ: Erimiş karlar (Kudret, 2013: 508).

HACİVAT: Halbuki o gün de deniz gayet sert. Öyle lodos esiyor ki, vapura binmek güç. Dalgalar adam boyu gibi yükseliyor (Kudret, 2013: 785).

KARAGÖZ: (İçeriden.) Hava değişti. Şimdi Zühre-yıldızı esmeğe başladı (Kudret, 2013: 1020).

KARAGÖZ: Bu kim? Yağmurdan evvel fırtına çıktı. Allah vere, yelken kapatmasına uğramasaydık! (Kudret, 2013: 120).

HACİVAT: Aman Karagöz, iş fena!

KARAGÖZ: Ne oldu, Hacivat?

HACİVAT: Ne olacak? Kâğıthane Boğazı karardı.

KARAGÖZ: Şimdi ne olacak?

HACİVAT: Ne olacak? Fırtına kopacak! (Kudret, 2013: 617).

HACİVAT: Aman birader, nefes alma... alma... al... alma, Karagöz, alma...

KARAGÖZ: Ben almıyorum. Sen de siya etme, sonra anafarla limana girersen (Kudret, 2013: 367-368).

Karagöz metinlerinde, dönemin genel ekonomisi ve halkın kullandığı ekonomiye ilişkin ifadeler bulunmaktadır. Para birimlerinin isimleri metinlerde yer almaktadır. Mandıra oyununda, paraların değerleri hakkında bilgiler sunulmaktadır. Maaş ödemeleriyle ilgili olarak farklı tabirlere yer verilmiştir. Günlük, haftalık, aylık hatta yıllık ücretlerin işe göre belirlendiğini gözlemlenmektedir. İşe gidilmeyen günlerde, "kıst-el-yevm" denilen bir kesintinin maaştan yapıldığı belirtilmektedir. Ev veya dükkan sahibi, mülkünü kiraya vermek istediğinde, mahallede tanıdığı bir kişiye söyleyerek, onu görevli kılar veya ilgilenmesini rica eder. Ev sahibi, kiracı bulmak için ilgilenen kişiye önceden bir miktar para verir, adeta "kahve parası" gibi bir bahşiş verir. Mülk sahibi ise namuslu bir kiracı arar. Anlaşmaya varıldığında, iki üç aylık kira bedeli peşin alınır. Mülkün bozuk çatısını tamir etme gibi masraflar ise ev sahibine aittir. Ayrıca, dönemde mobilyalı ve dayalı döşeli evlerin kiralanabileceği veya devren kiralık dükkanların bulunduğu metinden anlaşılmaktadır (Akdoğan; 2019: 451-471).

Türk halk kültürünün çok önemli unsurlarından biri de şüphesiz mutfaktır. Mutfak, yemek, sofrası Türk kültürü için ocak kavramından da yola çıkarak ailenin bir araya geldiği yerdir ya da birleşme vesilesidir. Karagöz metinlerinde de oldukça zengin yiyecek, yemek, tatlı, içecek adları, o devirde kullanılan mutfak araç gereçlerinin isimleri geçmektedir. Mutfak, Türk halkının yaşam biçiminin, sosyal ilişkilerin ve kültürel değerlerin bir yansımasıdır. Türk mutfacı, zengin ve çeşitli bir mutfak kültürüne sahiptir. Bu mutfak kültürü, binlerce yıl boyunca çeşitli medeniyetlerin etkisiyle gelişmiş ve zenginleşmiştir. Her bölgenin kendine özgü yemekleri, malzemeleri ve pişirme teknikleri vardır. Kitle iletişimi, Türk halkının mutfak kültüründe de önemli bir rol oynamaktadır. Günümüzde kitle iletişim araçları, insanların farklı mutfak kültürlerini keşfetmesini ve bu kültürleri yaymasını sağlamaktadır. Kitle iletişimi, Türk halkının mutfak kültürünü koruması ve gelecek nesillere aktarması için de önemli bir araçtır. Mutfak kültürünün değerlerinin, geleneklerin ve tariflerin kaybolmaması için iletişim araçları kullanılarak yayılması gerekmektedir. Aynı zamanda, kitle iletişimi sayesinde farklı kültürler arasında

paylaşım ve etkileşim sağlanarak, Türk mutfağına yeni tatlar ve yöntemler kazandırılmaktadır.

KARAGÖZ: Canım Hacivat, söyleme! Ağzım sulandı, o kadar medhetme!

HACİVAT: Âmâde ve ihzâr etmiş oldukları et 'ime-i nefise ve eşribe-i lezîzeden tenâvül buyurmaklığımi teklif ettiler (Kudret, 2013: 791).

KARAGÖZ: Beyefendi gazete mi müştakla buyuruyor, ormanmı nazar-ı tedkîkten geçiriyor, sütlü kahvesini mi içiyor, yoksa kahvaltı mı tenâvül buyuruyor? (Kudret, 2013: 1116).

ZENNE: Parola "Bursa şeftalisi". Yarım saat sonra gelin. (Gider, Tiryaki de gider.)

KARAGÖZ: "Şeftali"yi anladım ama, ne şeftalisi? (Aşağıya gelir, Zenne'nin evinin önüne.) Şeftali.

ZENNE: Herif, ne şeftalisi?

KARAGÖZ: Tüysüz şeftali.

ZENNE: Değil.

KARAGÖZ: Tüylü şeftali.

ZENNE: Değil.

KARAGÖZ: Yarma şeftali (Kudret, 2013: 62).

KARAGÖZ: "Gümüşsuyu'nun Tatlı Şalgam". Senede bir defa olsun yapmalı veyahut tarlasından geçmeli (Kudret, 2013: 62).

KARAGÖZ: Ne? Ben böyle hevenk üzümü gibi asılı mı kalacağım? Kuzum Hacivat, dua et! (Kudret, 2013: 303).

...Bize misafir gelecekti, onun için bir hindi doldurduktu, derisinden de çorba yaptık... (Kudret, 2013: 303).

Siz, küçük hanım, yazın sıcak havada sardalye balığı yerseniz, mutlaka o gün çok su içersiniz değil mi? (Kudret, 2013: 375).

ÇELEBİ: Bilirsiniz, sardalyanın tuzlaması, hamsinin buğulaması, uskumrunun tavası pek güzel olur.

HACİVAT: Aman evlâdım, ağzımın suyu aktı. Palamudun pilâkisini pek severim, hiç çene oynatmaz (Kudret, 2013: 205-206).

...Bil-farz, yemeklerden rozbif, omlet, rozbif pane, marinozlu levrek, kotlet gibi şeyler bulunur değil mi? (Kudret, 2013: 118).

Karagöz metinleri, sofraya gelenek ve göreneklerini koruma ve yaşatma açısından etkili bir araçtır. Sofralar, bir toplumun bir araya gelerek paylaştığı anların merkezidir. Karagöz metinlerinde, sofraya kurmanın önemi ve geleneğine vurgu yapılır. Örneğin, bir oyunun konusunda bir ailenin veya dost grubunun bir araya gelerek sevdikleriyle birlikte sofraya kurması ve yemekleri paylaşması gibi temalar işlenir. Bu, sofraya

kültürünün ve paylaşma kültürünün vurgulandığı metinlerin toplumda yaygınlaşmasını sağlar. Karagöz metinleri sofra gelenek ve göreneklerinde kültürel değerlerin korunması, aktarılması ve geliştirilmesi açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu metinler, kitle iletişim araçları olarak toplumla etkileşim halinde olma özelliğine sahiptir ve kültürel değerlerin yayılmasına, nesilden nesile aktarılmasına ve yeni katkılarla geliştirilmesine katkıda bulunur (Akdoğan; 2019: 518-523).

HACİVAT: Gel, Karagöz'üm, gel! Ben gideyim, kaymaklı ekmek kadayıfını getireyim. (...) Aman efendim, ağzına lâyük! Şu kaymaklara bakın, hâlis manda sütüyle yapılmış (Kudret, 2013: 1213).

ÇIRAK: (Doldurur, Bekri Mustafa'ya verir.) Buyurun efendim!

BEKRİ MUSTAFA: Muhabbete! (İçer.)

II. ÇELEBİ: Şifâ olsun! (Kudret, 2013: 748).

KARAGÖZ: Ben meraklıyım, bardağı yıkadın mı? Yıkamadınsa çalkala da öyle ver.

ZENNE: Yıkadım (Kudret, 2013: 65).

KARAGÖZ: Yemek odasının ortasına mı?

HACİVAT: Evet.

KARAGÖZ: Çamaşır sererler.

HACİVAT: Canım, ne münasebeti var?

KARAGÖZ: Sokakta yağmur, yağış olur, kurusun diyerekten.

HACİVAT: Hayır efendim, sofra kurarlar..

KARAGÖZ: Haa, sofra kurarlar.

HACİVAT: Sofranın üstüne dört ayaklı ne korlar?

KARAGÖZ: Komşunun köpeğini korlar.

HACİVAT: Tuu, Allah müstahakkını versin, Karagözüm! Ne ağzı bozuk adamsın!... Efendim, işkembe korlar.

KARAGÖZ: İşkembe korlar.

HACİVAT: İşkembe korlar. İşkembenin üstüne tekerlecik, yuvarlacık bir şey korlar Ne korlar?

KARAGÖZ: Tekerlecik, yuvarlacık... korlar.

HACİVAT: Hayır efendim, sini korlar.

KARAGÖZ: Beni ne koşunlar, seni korlar.

HACİVAT: Efendim, sini korlar.

KARAGÖZ: Tepelerim vallahi, seni korlar.

HACİVAT: Canım, Karagözüm, sini korlar.

KARAGÖZ: Lâzımsa beni komazlar, seni korlar.

HACİVAT: Karagözüm, yani tepsi korlar.

KARAGÖZ: Ee, korlar.

HACİVAT: Onun etrafına -efendime söyleyim- kaşıklar, -efendime söyleyim- ekmekler ve havlular dizilir.

KARAGÖZ: Dizilir.

HACİVAT: Misafirler de etrafına oturur.

KARAGÖZ: Oturur.

HACİVAT: Evvel be-evvel ortaya sıcacık, suluca bir şey korlar. Ne korlar bakayım?

KARAGÖZ: Sıcacık, suluca... sıcacık, suluca... Bildim, Hacivat!

HACİVAT: Ne korlar?

KARAGÖZ: Aksaray Hamamı'nı korlar.

HACİVAT: Hay Allah müstahakkını versin, Karagözüm! Hamam sofranın ortasına gelir mi?

KARAGÖZ: Ufaltırlar da, küçülür, öyle korlar.

HACİVAT: Değil efendim, önce çorba korlar. (...)

KARAGÖZ: Sıkarlar, sıkırlar, sıkırlar... Misafirler dişlerini sıkırlar.

HACİVAT: Canım, neden?

KARAGÖZ: Birisi başlasın da sonra biz başlayalım diyerekten (Kudret, 2013: 167-169).

Karagöz oyunlarının metinlerinde, zengin bir halk bilgisi kadrosunun bulunduğu gözlemlenir. Halk hekimliği ile ilgili bazı reçeteler öğrenilirken, halk matematiği ve dönemin ölçü birimlerinin adları da sıkça geçmektedir. Halk takviminde, günlük konuşmalarda halkın "alaturka saat" kullandığı sıklıkla görülmektedir. Bugünlerde kullanılmayan "bir çeyrek saat" ve "iki çift yirmi dört saat" ifadeleri yer almaktadır. Düğün ve eğlenceler için Perşembe gününün tercih edildiği metinlerde de birçok farklı yerde geçer. Halk hukukuyla ilgili herhangi bir bilgi geçmezken, halk meteorolojisi ve ekonomisi hakkında terimler, dönemin para birimleri ve maaş ödeme şekilleri metinlerde yer alır. Halk mutfağında yemek, yiyecek, içecek ve mutfak araç gereçlerinin adları geniş bir şekilde yer almaktadır. Temizlik, edep gibi sofraya gelenekleri de metinlerde geçmektedir (Akdoğan; 2019: 522).

Halk sanatları ve zanaatları, bir toplumun kültürel mirasının önemli bir parçasını oluşturur. Bu alan altında yer alan el işlemeciliği, el sanatları, halk müziği ve çalgıları ile halk oyunları ve dansları, bir toplumun değerlerini, geleneklerini ve yaşam tarzını yansıtan unsurlardır. Aynı zamanda Karagöz metinlerindeki halk bilimi unsurları da bu

kültürel mirasın önemli bir parçasını oluşturur. Bu çalışmada, kitle iletişimi kavramının bu halk sanatları ve zanaatları ile nasıl ilişkilendirilebileceği üzerinde durulmuştur. Halk sanatları ve zanaatları, toplumun kolektif belleği ile doğrudan ilişkilidir. Bu alanlarda üretilen eserler, bir toplumun kimliğini ve kültürel zenginliğini yansıtır. El işlemeciliği ve el sanatları, ustaların ellerinde ortaya çıkan özgün ve özgür ifadelerdir. Bu sanat dalları, toplumun geçmişini ve geleneklerini gelecek nesillere aktaran önemli bir araçtır. Bu eserler, kitle iletişim araçları vasıtasıyla geniş kitlelere ulaşarak kültürel mirasın yayılmasını sağlar. Halk müziği ve çalgıları da toplumun duygularını ifade etmede önemli bir role sahiptir. Halk müziği, toplumun geçmişinden gelen şarkıları ve ezgileri içerir. Bu müzik türü, kitlelerle iletişim kurmanın en etkili yoludur. İletişim araçları vasıtasıyla bu müzik türü geniş kitlelere ulaşır. Bu sayede toplumun duygu ve düşünceleri, kitle iletişim araçları aracılığıyla yayılır ve paylaşılır. Halk oyunları ve dansları da bir topluma ait olan değerleri ve yaşam tarzını ifade etmede önemli bir yere sahiptir. Bu oyunlar, toplumun sosyal etkileşimini artırırken aynı zamanda eğlence ve keyif sağlar. Kitle iletişim araçlarıyla bu oyunlar yaygınlaşır ve geniş kitlelere ulaşır. Karagöz metnindeki halk bilimi unsurları da kitle iletişimi üzerinde etkili olabilir. Karagöz, Türk halk tiyatrosunun önemli bir parçasıdır ve birçok toplumsal mesajı taşır. Halkın günlük yaşamındaki olayları ve sosyal ilişkileri hicivsel bir dille yansıtır. Bu metinler, kitlelerle iletişim kurmanın etkili bir yolu olarak karşımıza çıkar. Sonuç olarak, halk sanatları ve zanaatlarıyla kitle iletişimi arasında güçlü bir ilişki vardır. El işlemeciliği, el sanatları, halk müziği ve çalgıları, halk oyunları ve dansları ile Karagöz metnindeki halk bilimi unsurları, kitlelerle iletişim kurmanın etkili yollarını oluşturur. Bu kültürel mirasın yayılmasında kitle iletişim araçlarının önemi büyüktür. Kitle iletişimi, halk sanatları ve zanaatlarına ait unsurları geniş kitlelere ulaştırarak toplumun kültürel mirasının korunmasına ve paylaşılmasına katkı sağlar. Bu da toplumun kimliğinin ve kültürel zenginliğinin sürdürülmesinde önemli bir role sahiptir (Akdoğan; 2019: 523-541).

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Yukarıki büyük odada çevre işliyor.

KARAGÖZ: Aferin, eşek nakış da öğrenmiş! Ha, gel bakalım buraya! (Kudret, 2013: 423).

HACİVAT: Şirin Hanım'ı mektebe başlatırlar, hocaya verirler. Biraz zaman okuduktan sonra mektepten alıp nakış ustası tutup nakış öğrenir ve sair marifetler öğrenir (Kudret, 2013: 410).

HACİVAT: (...) Neccâr gelip temeller atılıp kurbanlar kesildi. Köşk bitmede olsun, kalıyor içinin bir nakış.

KARAGÖZ: Bu nakış ne oluyor?

HACİVAT: İçinin nakış, yani boyası.

KARAGÖZ: Boyaya nakış mı derler?

HACİVAT: Evet, bilâder. O zamanda nakkaşlarınpîri Behzad oğlu Ferhad. (...) Birinci kat yaseminler, ikinci kat karanfiller; üçüncü kat ıtrıahîler; dördüncü kat güller, beşinci kat sümbüller, altıncı kat menekşeler, yedinci kat şebboy çiçeği, gölgesini sağdan vereceğine soldan vermiş. (...) Ehl-i merak çocuk, iskeleyi ayağının altına koyup, kırkkalem peştemal¹² belinde, mücevherli fırça elinde, altın boya çanağı yerde, ... (Kudret, 2013: 410-411).

HACİVAT: Bilâder, “Sûzinâk”ten bir şarkı vardır, onu meşk edelim. Evvelâ ben söyleyeyim de sen dinle (...) Haydi, Karagöz, söyle bakalım! (...) (Kudret, 2013: 405).

HACİVAT: Haydi, Karagöz, başla gezinmeğe!

KARAGÖZ: (Ağzıyla taksim eder.) Hey, hey! -

HACİVAT: Aman Karagöz, dik!

KARAGÖZ: Hacivat, bir yerim mi söküldü?

HACİVAT: Değil, efendim! Perde dik.

KARAGÖZ: Beni sana yorgancı kalfası diye kim söyledi?

HACİVAT: Biraz daha peşçe.

KARAGÖZ: Hey, hey! .

HACİVAT: Biraz daha peşçe (Kudret, 2013: 403).

HACİVAT: (Gülerek.) Ha ha ha ha! Ne tuhafısın, Karagöz! Bir parça tîz gezin de “Evc-ârâ”yı bul (Kudret, 2013: 404).

HACİVAT: Vay Karagöz, zurna! (...)Bir taksim et. (...) Zurna ile bir taksim çık (Kudret, 2013: 404).

KARAGÖZ: Seninki, kırkından sonra saz çalmak değil, yetmişinden sonra azmak (Kudret, 2013: 786).

HACİVAT: Bazı kahvehânelerde âşıkların saz çaldığını işitmedin mi (Kudret, 2013: 963).

HACİVAT: Düm-tek, yani Arapça Leylî. (...) Değil, efendim! Arapça Leylî birkaç kısımdır: “Mısırî” var, “İskenderûnî” var, “Halebî” var, “Bağdâdî” var, “Trablusşâmî” var (Kudret, 2013: 402).

HACİVAT: Değil a canım, “Sabâ” dan başlayıp tîz “Segah” a vararak “Nevâ-yi Kürdî”yi bulup “Makam-ı Araban” a inivermeli (Kudret, 2013: 405).

Rast göstermiş cihanın mislini bir ehl-i hâl

Sûretâ bir perde ammâ hikmet-âmîz-i makaal

Gerçi bir bâzîçedir olmuş pesendîde heman

Sîretin sûrette fehm eyler gören sâhib-kemâl

Buseliktir hâk-i pâ-yi devleti uşşâka hep

Mefhar-i şehnâz-i âlem şehriyâr-i hoş-hısâl

Sûzinak olsa çirâğı tâ sabâh-i haşre dek

Âsümân-i evc-i istiğnâda olsun bî-zevâl

Hak kulûb-i şevketin dâim ferahnâk eylesin

Bu duâ gûyendedir Râşid kulu rûz ü leyâl (Kudret, 2013: 918).

KARAGÖZ: İyi laco oynarım, bizim millet oyunudur. Mandıra, Kasap, Zeybek; aynalı bir şey bulursam ona da oynarım (Kudret, 2013: 1067).

Birçok Karagöz metninde, çeşitli mesleklerin yanı sıra farklı iş türleri de sıkça bahsedilmektedir. Bu metinler, iş dünyasını ve iş hayatını somut bir şekilde yansıtmaktadır. Karagöz metinlerinde, genellikle karakterler arasındaki diyaloglarla iş hayatının farklı yönleri ele alınır. Bu metinlerde, işin doğası, çalışma koşulları, işyeri ilişkileri gibi konular işlenir. Ayrıca, çeşitli mesleklerin gerektirdiği nitelikler, yetenekler ve eğitim süreçleri de aktarılır. Karagöz metinlerinde yer alan iş hayatı ve meslekler, toplumun genel bir kesimine hitap etmektedir. Metinlerde farklı meslek grupları ve iş türleri arasında bir dengenin sağlandığı görülür. Böylece herkes kendi mesleğini veya işini metinlerde görebilir ve kendini temsil edildiğini hissedebilir. Bu zenginlik ve çeşitlilik, Karagöz metinlerinin geniş bir kitle tarafından keyifle izlenmesini sağlamaktadır. İş hayatına dair bu metinler hem eğlenceli bir şekilde anlatılırken hem de toplumdaki farklı mesleklerin tanıtılmasına yardımcı olur (Akdoğan; 2019: 541-585).

MATİZ: Yaa! Aktarsın haa? Öyleyse tamam! Midemde birkaç günden beri bir bozukluk var. Şurdan on paralık düh-i lâl-i hindî ver çabuk (Kudret, 2013: 377).

MATİZ: Arabacı değil misin? Arabacı değilsin de, o setreyi arkana ne halt etmeye giydin, ha?

DENYO: Doğru söylüyor. Sahi, o arabacı değil, kırlangıçların köşe ustasıdır. Baksan a kuyruğa! (Kudret, 2013: 377).

Hemen, arabacı arabanın kapısını açtı, “—Buyurun efendim!” dedi. Haydi ben doğru arabanın içine! (Kudret, 2013: 1200).

...Suratına bir kalem aşısı gelirse, avurdun bahçıvanların lonca odasına döner (Kudret, 2013: 359).

KARAGÖZ: (...) Kasaba tembih ettim, “—Eve et ver.” diye; sebzevatçıya tembih ettim, “—Eve sebzevat ver.” diye; bakkala tembih ettim, “—Evden ne isterlerse ver.” diye;... (Kudret, 2013: 344).

KARAGÖZ: Meselâ, kışın çamaşırcılar çamaşır yıkarlar, beklerler ki güneş açılsın da çamaşırı kurutsunlar. Kış günü güneş üç günde, dört günde bi parça ortalığı ısıtır, onun için çamaşırlar geç kurur. Gazetelerle ilân ettim ki, çamaşırcılara çamaşır kurutmak için ecza satıyorum. Şimdi çamaşırcılar beni öğrendiler; ne vakit çamaşır yıkadılar mı bana geliyorlar, bi tulum sıcak satıyorum, gelip çamaşırlarını çabucak kurutuyorlar (Kudret, 2013: 1262).

KARAGÖZ: Cârîye isterim.

HACİVAT: Ben şimdi gider, esir pazarında98 bir cârîye bulur, zât-ı âlinize gönderirim (Kudret, 2013: 92).

ZENNE: Cariyenizi ne hizmette kullanacaksınız?

KARAGÖZ: Kızım, aşağı hizmeti, yukarı hizmeti, orta kata da sen bakacaksın (Kudret, 2013: 95-96).

AĞA: Asitâne-i Aliyyede zenân tâifesinden çengiler olanda onları apar, derem, temâşâ edelim!

HACİVAT: Peki efendim ama, onların çoğu erkek yanında oynamazlar; ara yere bir câr gereriz, o tarafta oynarlar, sizler de dinlersiniz (Kudret, 2013: 144).

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Aşağıdaki odada bez dokuyor.

KARAGÖZ: Merkez çulha mı, bez dokuyacak? (Kudret, 2013: 141).

HACİVAT: Derken efendim, geçen günkü yağmur, malûm ya, evin kiremitleri filân kırılmış, bütün yağmur evin içine akmış; bari bir iki dülger çağırayım da hem kiremitleri hem de yıkık bazı yerlerini yaptırayım, dedim; evi bigüzelce tamir ettirdim (Kudret, 2013: 1240).

HACİVAT: (...) Yarın bir eşekçi eline düşersin, sabah namazı sokağa çıkıp akşam ezanlarına kadar taş, tuğla, kiremit, kereste taşımaktan anan ağlar; hem de eşekçilerden akşamlara kadar yediğin dayakların hadd ü hesâbı yok! (Kudret, 2013: 301).

KARAGÖZ: Ayol, ben mektebe başladım ama, mektep yapılırken reçberlikle başladım, çok çalıştım, ırgatbaşı olmak kısmet olmadı (Kudret, 2013: 537).

KARAGÖZ: Senin hâlin Fatih'teki kasapların dükkânına varacak, benim hâlim de Zeyrek'teki eşekçilerin ahırına varacak, başka kurtuluş yok (Kudret, 2013: 302).

KARAGÖZ: Evet efendim, lavantacıyım. Gülsuyu, krem, misyağı filân da bulunur (Kudret, 2013: 117).

Evlerimiz, aileler için sığınaklar, özel mekanlar ve kişiliklerimizin bir yansımasıdır. Halk mimarisi, evlerin nasıl inşa edildiği ve düzenlendiği konusunda bize rehberlik eder. Bir bölgedeki evlerin malzemeleri, yapım teknikleri ve tasarımları, o bölgenin kültürel değerlerini ortaya koyar. Aile ve ev kavramı, mimariyi etkileyen önemli unsurlardır. Evler, aile fertlerinin ihtiyaçlarına ve sosyal ilişkilerine göre düzenlenir. Karagöz metinlerindeki mimari unsurlar, aynı zamanda farklı sosyal sınıfların yaşam tarzları ve toplumsal hiyerarşinin bir göstergesi olarak kullanılır. Bu unsurlar,

izleyicilere farklı kültürler, yaşam tarzları ve sosyal sınıflar hakkında bilgi verirken, toplumsal mesajları da iletmektedir. Bu nedenle, Karagöz metninin mimari unsurları, Türk halkı arasında iletişimi güçlendiren ve toplumsal bilinci artıran önemli araçlardır (Akdoğan; 2019: 585-611).

I. ÇELEBİ: Hacivat Çelebi, malûm-i âlînz şu dükkânla -efendime söyleyim- şu ev bizimdir. Çoktandır -efendime söyleyim- bunlar boş duruyor.(...) Şimdi bunları artık kiraya verip de beş on para almak istiyorum. (...) Hacivat Çelebi, bunlar böylece size emanet olsun. Bir güzel namuslu kiracı bulursanız, her ikisini de veririz kiraya (Kudret, 2013: 172).

HACİVAT: Buyurun efendim içeri, görünüz! (içeriden.) Bakınız efendim, burası bodrum katı, bodrumun arkası taşlık. Burdan, efendim, bahçeye çıkar. İşte burdaki küpler -efendime söyleyim- yağmur suyundan doldurulur. Her biri, efendim, yirmi teneke su alır, efendim. (...) Bakın, şurası da mutfak. Şurası da yemek odası, efendim. (...) Buyurun yukarıya çıkalım. (...) İşte bu tarafta bir oda. Burası da helâ, efendim. İşte odalar, efendim. Hepsinin döşemesi ve şâir lâzım olan şeyler mevcuttur.

CEMÂLİFER: Aaa, çok güzel, Hacivat Çelebi! Buna ne vereceğiz, efendim?

HACİVAT: Efendim, on iki aylığı efendim, sizin için iki meci diye olur. (...) iki üç aylık da peşin isterim (Kudret, 2013: 177-178).

KASIM BEY: Pekâlâ, efendim, teşekkür ederim. - Nasıl, hanım, ne dediniz?

KASIM BEY'İN KARISI: Vallahi çok güzel. Ben beğendim evi, tam da kullanacak ev, mutfacı da aşağıda, hepsi aşağıda, yukarda da iki oda var, beğendim vallahi!

HACİVAT: Efendim, merak etmeyiniz, daha temizlenir efendim. Görseniz, etrafında başka kapalı bir yer yok, her tarafı açıktır efendim (Kudret, 2013: 867).

HACİVAT: (İçeriden.) Bu, efendim, ev. Ne güzeldir. İçinin mobilyası da var; bahçesi de var, mutfak da bahçede, hıfz-ı sıhhaya mugaayir değil (Kudret, 2013: 229).

HACİVAT: Derken efendim, geçen günkü yağmur, malûm ya, evin kiremitleri filân kırılmış, bütün yağmur evin içine akmış; bari bir iki dülger çağırayım da hem kiremitleri hem de yıkık bazı yerlerini yaptırayım, dedim; evi bigüzelce tamir ettirdim (Kudret, 2013: 1240).

KASIM BEY: Pek harap, efendim, kiremitleri akıyor. Her ne kadar ev sahibine söyledikse de, “— Benim param yok, tamir ettirmem.” diyor (Kudret, 2013: 866).

HACİVAT: Neler sattın, Karagöz?

KARAGÖZ: Neler olacak? Babamdan kalan hanlar, dükkânlar, apartmanlar, yalılar, köşkler, konaklar... (Kudret, 2013: 240).

HACİVAT: Sofrada bulunan et'imelerden ve eşribelerden eki ü şürb edip ba'dehû sofradan kalkarak elimizi yıkayıp köşkün üst katındaki sahile nâzır olan küçük odaya çıktık (Kudret, 2013: 791).

ZENNE: Şimdi sana iki şilte, bir yün döşek, üç yorgan, bir mangal, bir kahve takımı, bir kazevi pirinç, bir teneke gaz, bir çuval soğan, bir fıçı yağ, bir çuval fasulye... (Kudret, 2013: 1108).

...Önümüz kış. Kömür almak için Fatih'e gittim. Bir de baktım, sırayla develer. En önde, hâşâ huzurdan70 bir eşek; eşeğin üstünde koca fesli bir çocuk... (Kudret, 2013: 1225).

HACİVAT: Bir de, Karagözüm, baktım ki ne göreyim? Odanın ortasında bir karyola, altından musanna, bütün üstü işleme.(...) Odanın mefrûşâtı sâir odalar gibi değil, gayetle müzeyyen, ve karyolanın yanında üç ayaklı merdiven.

KARAGÖZ: Hiç karyolanın yanında merdiven olur mu?

HACİVAT: Karyola yüksek olursa merdiven olur, suhûlet88 için (Kudret, 2013: 792).

Toplum hayatındaki örf, âdet, alışkanlık, töre, gelenek, görenek ve ananeler insanlar arasında birçok tutumun belirleyicisidir. Bu tutum ve davranışlar, sosyal norm olarak adlandırılır. Sedat Veyis Öyrnek, bireylerin ve grupların düzenli ilişkiler sürdürebilmek için çeşitli beklentileri ve davranışları sergilemeleri gerektiğini ve bu tutumların temelinde kaçınma ve yasaklama olduğunu ifade eder. Örnek, sosyal normların en belirgin özelliği olan yaptırımları vurgulayarak, yaptırımların toplumda var olması gereken genel kuralları düzenlediğini ve koruduğunu aktarır. Yaptırımlar aynı amaca hizmet etse de, ceza, ödül, yasaklama veya özendirme açısından farklılıklar gösterir (Yılmaz, 2019: 46).

Türk halk kültüründe saygı, büyük öneme sahip bir unsurdur. Metinlerde, yaşlılara veya saygı gösterilen kişilere karşı el öperek ifade edilen saygı da yer almaktadır. Eli öpülen kişi, "El öpenlerin çok olsun." şeklinde dua eder (Akdoğan; 2019: 657).

FERHAD: Aman Hacivat Çelebi, sana bir ricam var! Getir elini öpeyim.

HACİVAT: Estağfurullah! Nedir ricanız? (Kudret, 2013: 418).

MECNUN: Çok şükür, Hacivat Çelebi, verin öpeyim elinizi. (Elini öper.)

HACİVAT: El öpenlerin çok olsun (Kudret, 2013: 681).

HACİVAT: Zühre Hanım ne yapıyor?

ZÜHRE'NİN BABASI: Elinizi öper. (...)

HACİVAT: Estağfurullah efendim! El öpenleri çok olsun; kullar, halayıklar öpsün elini! (Kudret, 2013: 1004-1005).

Yaşı büyük kişilerde hürmet olarak bir kusur görmemek saygıdandır.

TAHİR: Estağfurullah efendim! Kusur daima küçüklerdedir (Kudret, 2013: 1037).

Bir mekâna kendisine çok itibar edilen biri geldiğinde diğer kişiler hemen ayağa kalkarlar!

HACİVAT: Ters anlama. “— On parmağında on hünerim var.” diyorum. Bana bu yüzden her yerde itibar ederler; beni bir yerde gördüler mi, derhal ayağa kalkarlar (Kudret, 2013: 1220).

Çalıştığınız yerde sadakatsizlik ya da vefasızlık etmemek son derece önemlidir. Karagöz oyunlarında, Efendi'sini öldürmeyi düşünen kahyanın adı Hain Kahya olarak bilinir ve aynı zamanda bir oyun adıdır. Hain Kahya, Efendi'sini öldürme planını Karagöz'e anlattıktan sonra, Karagöz ekmek yediği yere asla ihanet etmeyeceğini söyler.

KARAGÖZ: Allah belânı versin! Hain kerata. Çok hain gördüm ama bunun gibisini görmedim. Vay nankör alçak! On sekiz senelik efendisine ihânet haaa?... Beni kendisine refik sanıyor. Allah göstermesin! Ekmek yediğim, yere aslaa ihânet etmem, zîrâ bir fincan kahvenin kırk yıl hakkı var (Kudret, 2013: 462).

Karagöz perdesinde mahallede ve komşuluk ilişkileri oldukça önemlidir. Komşular arasında sağlam bir dayanışma ve samimiyet vardır. Herkes birbirinin hatırlarını sormaya, yardıma koşmaya ve bir araya gelmeye heveslidir. Bu sayede bu küçük mahalle, birçok kişi için sıcak bir yuva haline gelir ve insanlar arasındaki bağlar güçlenir.

KARAGÖZ: Ah, halimde ne olacak yahu! Biliyorsun ki, bu hava kış. Karlar yağıyor. Elde para yok. Evde odun, kömür yok.

HACİVAT: Eee?

KARAGÖZ: E, ne yapayım, Hacivat! Hiç olmazsa gelir de insan kapıyı çalar, “—Nasılsın?” der.

HACİVAT: Vah vah vah vah vah! E, doğrusu hatâ etmişim. Nasılsın, Karagözüm?

KARAGÖZ: Vallahi tepelerim! Şimdi mi geldi aklına? (Kudret, 2013: 507).

HACİVAT: (...) Yâr, bana bir eğlence! (Karagöz aşağıya gelir, Hacivat'la kavga ederler, Hacivat gider.)

KARAGÖZ: Hay utanıp arlanmaz köpek! Kapının önüne gelmiş bir gürültü, bir patırtı! Ben değil, komşular bile bî-huzûr oluyor. Ulan, insan gibi gelsen de kapıyı çalıp seslensen olmaz mı? Herifte saygı, mülâhaza yok ki! (Kudret, 2013: 531).

Misafirlik anlayışı, Türk halk kültüründe son derece önemli bir yer tutar. Misafir için özel bir salon düzenli olarak temizlenir ve konaklaması için ayrı bir oda tahsis edilir. Ev sahibi, misafirin rahatı için evin temizliği, sunulacak yemekler, ağırlanacağı

odadaki yatak döşəğinin temizliğı ve konforu gibi ayrıntılara özel bir özen gösterir. Evin en güzel ve en rahat odası her zaman misafire tahsis edilirken, olanaklar dahilinde en lezzetli yemekler hazırlanır ve sunulur (Akdoğan; 2019: 660).

...Ortalığı topla, sil, süpür! Yakında bize misafir gelecek (Kudret, 2013: 58).

HACİVAT'IN KIZI: Şu bizim hararı çeşme başına getir. Kış geliyor, biraz yün yıkayalım. Belki misafir gelir, altına yayacak döşek yok (Kudret, 2013: 346).

HACİVAT: Bir misafirliğe gitsek. (...)Efendim, kapıyı çalarız. (...) Efendim, bize kapıyı açarlar. (...)“— Buyurun!” derler...(Kudret, 2013: 167).

ŞİRİN'İN ANASI: (İçeriden.) A kızım, Hacivat Çelebi gelmiş, (...) Buyurun Hacivat Çelebi! Ayağınıza soğuk su mu dökelim yoksa sıcak su mu? (Kudret, 2013: 418).

HACİVAT: Buyurun efendim! (Giderler.) — Bana baksan a hanım! Misafire kahve pişirin, ben şimdi gelirim (Kudret, 2013: 712).

HACİVAT: (...) Efendim, gider misafir odasında otururuz. Bize birer kahve, birer de sigara getirirler. (...) Efendim, hattâ, yemek vakti gelip tabî bize bir yemek yedirecekler (Kudret, 2013: 167).

Türk halk kültüründe aile büyük bir değer taşır. Aile ve ev, "ateşin tüttüğü yer" olarak kabul edildiğı için ocak olarak da adlandırılır. Ocak, Türk halk kültürünün en önemli unsurlarından biridir. Ayrıca, ocağın var olması, sürekli tütmeyi sürdürmesi, oba ve ailenin var olduğunu gösteren en önemli unsur olması nedeniyle aile anlamında kullanılan ocak kavramı da son derece önemlidir

BİRKAÇ SADÂ: (İçeriden.) Deli kaçtı, tutun!... Bakkal dükkânına girdi, yakalayın!... Koy vermeyin!... (Zincir sadâları.)

BAKKAL: Amanın, bura geliyor... Bodos, koyma... salma içeri!... (Şişeler kırılır.) Boo! Vah, booo!... Ocağım yandı... Dükkânı alt üstüne getirdi... (Kudret, 2013: 376).

BEKRİ: Sende hiç utanma arlanma yok mu, annenden izinsiz sokağa çıkıyorsun? (...)

HANIM: A! Ağabeyciğim! Nasıl izinsiz? Annem söyledi de ben öyle çıktım (Kudret, 2013: 120).

Osmanlı toplumunda evde, evin geçimini temin etmek, yakacak sağlamak, eve yiyecek getirmek erkeğin sorumluluğundadır. Yemek pişirmek, temizlik yapmak, çamaşır yıkamak ise kadının görevidir (Akdoğan; 2019: 663-666).

HACİVAT: Karagöz, nerelerdesin?

KARAGÖZ: Nerede olacağız? Her gün evde.

HACİVAT: Evde ne yaparsın?

KARAGÖZ: Ne yapacağım? Tahta silerim, çamaşır yıkarım, ortalığı süpürürüm, yemek pişiririm.

HACİVAT: Senin karın bu işleri görmez mi?

KARAGÖZ: Hayır, hazır-yiyici.

HACİVAT: Hiç böyle şey görmedim. Sen mi evin hanımı, yoksa o mu?

KARAGÖZ: Biz hem evin erkeği hem kadını (Kudret, 2013: 1042).

KARAGÖZ: Abla!

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Ne var, herif?

KARAGÖZ: Karnım aç, ne yiyeceğiz?

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Ne var ki ne yiyeceğiz?

KARAGÖZ: Desene, gene birbirimizi yiyeceğiz.

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Bugün çamaşır yıkanacak, tembellik edeceğine dağa çıkıp çalı çırpı topla.

KARAGÖZ: Karnımı doyurmadan şuradan şuraya gitmem.

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Ayol sen ne yüzüstü şeysin. Ev tamtakır kuru bakır. Ne od var, ne ocak (Kudret, 2013: 666-667).

Türk kültüründe hasta ziyareti, gerçekten önemli bir geleneğimizdir ve mutlaka yerine getirilir. Hasta ziyareti, Karagöz metinlerinde yer alan "Sahte Hasta" diyalogundan da anlaşıldığı üzere halk kültüründe büyük bir değere sahiptir. Mahallede bir kişi uzun süre görünmezse, "Acaba hasta mı?" diye endişe edilir ve evi ziyaret edilir (Akdoğan; 2019: 666).

HACİVAT: Bense, "Karagözüm hasta mıdır? gözükmüyor." diye merak ettim. Birkaç defa sizin eve geldim, kapı duvar; çaldım, çaldım, hiç kimse yok. O vakit anladım ki misafirlğe gittiniz (Kudret, 2013: 326).

Bu Karagöz ne oldu acaba? Bir haftadır yüzünü gördüğüm yok. Sakın hasta olmasın! Bir kere gidip dakk-ül-bâb edeyim. (Kapıyı çalar.) (Kudret, 2013: 1227).

HACİVAT: Hastalık sağlık insan içindir. Zavallı pek de kalenderdir. Zaten Balıkpazarı'na inecektim. Biraz havyadan birkaç francala almalı. (...) Yahut bir bütün kıvırcık almalı. Sulu sulu pırzolasını yaptırır. (...) Acaba başka ne gibi şeyler yiyebilir?.. Hasta için başlıca hafif meyvalar lâzımdır. Şurdan yüz elli kadar portakal, kırk tane mandalina, birkaç yüz limon, yirmi otuz okka şeker almalı. Zira herhalde harareti vadır. (...) Şüphesiz evde yakacak da yoktur. Bir iki yüz okka kömürlen birkaç çeki de odun alıp yollamalı. (...) Bu adam kırk yıllık refikim. Ez cümle bence ahvâl-i husûsiyyesi de malûm. Bu zavallıda mangır da yoktur. Berây-i hâtır, hiç olmazsa yastığının altına iki üç altın bırakmalı (Kudret, 2013: 1247).

Karagöz metinlerinde dinî bayramların yanı sıra millî bayramlar veya kutsal gün ve gecelere rastlamıyoruz. Bununla birlikte Kurban Bayramıyla ilgili bir bilgi de

bulunmamaktadır. Bu metinlerde, çocuk doğduğunda kurban kesmenin veya yeni bir yapıya ilk adım atıldığında kurban kesmenin gibi bilgiler yer almaktadır. İlgili adetlerle ilgili başlıklarda da belirtilmiştir. Ancak yine de kurbanın nerede geçtiği bilgisi de bu başlıkta verilmek istenmektedir (Akdoğan; 2019: 668).

KARAGÖZ: Mahya kurmak için zeytinyağı isterim (Kudret, 2013: 1013).

HACİVAT: Canım, öyle hayvan terbiyesi değil. Bak, bu akşam Ramazân-ı şerifin tam birinci gecesi. Cenâb-i Hak cümleyi elemsiz kedsiz nice nice senelerine kavuştursun.

KARAGÖZ: Âmin! (Kudret, 2013: 1210).

HACİVAT: Bak, Karagöz'üm, bu akşam Ramazân-ı şerifin on sekizinci gecesi, cenâb-ı Hak cemî' cümleyi çok senelerine yetiştirsin (Kudret, 2013: 1232).

KARAGÖZ: Yarın akşam iftarın mı var? (Kudret, 2013: 265).

KARAGÖZ: Akşam iftardan sonra semerci Vasil'i bulmalı (Kudret, 2013: 1013).

HACİVAT: Bu akşam dedim ki, sevgili Karagöz'ümü iftara davet edeyim, ona güzel yemekler, yedireyim diye geldim (Kudret, 2013: 1210).

Halkın düşüncelerinden koparak birçok deneyim sonrasında dile getirilen sözlerle sıklıkla rastlanır. Bu sözler, kadın-erkek ilişkilerinden ticaret hayatına, toplum yaşamından kişisel ilişkilere kadar birçok konuda kullanılmaktadır. Öğretici ve tavsiye niteliği taşıyan bu sözlerin bazı örnekleri aşağıdaki metinlerde gösterilmektedir (Yılmaz, 2019: 49):

Nasihat paraylan, pullan alınmaz! Nasihat almak, gerek kendinden büyüğünün, gerekse aklı, idraki ziyade olanların söylediği doğru sözleri tutmak demektir". "Ey benim fuad-i hasılım, benden sonra beni hayr ile yad etmeğe gayret etmelisin. Akraba-yi taallukaatına da riayette kusur etmemeli!". "Yayalık atlılıktan yeğdir, derlerse inanma!". "Vakıa dertsiz adam yoktur ama, genç adamın düşüncesi çabuk gelir geçer, ihtiyar adam gibi değildir" (K, c. II: 487). "Gözünle görmediğine, kulağınla işitmediğine inanma!". "Esnaf kısmının başı yumuşak olmalı". "Adamın bir gözü kör, bir kulağı sağır, bir ayağı topal, bir kolu çolak olmalı". "Açlık tokluktan yeğdir, derlerse inanma! Züğürtlük zenginlikten yeğdir, derlerse inanma! Bekarlık evlilikten iyidir, derlerse inanma! Tereyağından kuyrukyığı iyidir, derlerse inanma! (Kudret, 2013: 88-487).

Karagöz perdesi, Türk halkının geleneksel gölge oyunlarının en önemlilerinden biridir. Bu gösterinin temel amacı, kitlelere eğlence sağlamanın yanı sıra, toplum içindeki sorunlara, değerlere ve inanışlara da ışık tutmaktır. Karagöz oyunlarının karakteristik özellikleri, toplumsal kodların ve inançların geniş bir yelpazesini yansıtmaktadır.

Türk halk kültüründe önemli bir yeri olan Kaf Dağı, Karagöz metinlerinde de yer almaktadır! Dünyayı çepeçevre bu dağın sınırlandığına inanılır. Zümrüanka kuşu,

cinler, periler, devler, Yecuc ve Mecuc'un o dağın içinde durduğuna inanılır! Şüphesiz bu dağ, gizem ve macera dolu bir dünyanın kapısını aralamaktadır! (Akdoğan; 2019: 635).

Ankaa dahi olsa düşer pençe-i aşka

O çeşm-i siyahın âlem-i gayba süzülünce (Kudret, 2013: 598).

Bulbul ağlar yaşın yaşın

Elimden uçurdum huma kuşun (Kudret, 2013: 932).

Gel ey âşık şarap vasfın bu dünyâda içenden sor

Şarâb-ı aşk ile medhûş

olup kendisinden geçenden sor

Eğer Sîmürg'e Ankaa'dan haber almak dilersen sen

Yedi deniz kulle-i Kaf'a kanat açıp uçandan sor (Kudret, 2013: 993).

Türk kültüründe ejder çok önemli bir yer tutar. Ejder, burada "büyük yılan" anlamına gelir. Dede Korkut Kitabı'nda Salur Kazan, yedi başlı ejderhayı yılan olarak tanımlar. Ejder, masallarda su kaynaklarını kontrol eder ve bölgedeki insanlara su sağlamak için insan kurbanı ister. Karagöz metinlerinde de bu efsaneyi görmekteyiz. Leylâ ile Mecnun oyununda Leylâ'nın babası, Leylâ'yı Mecnun'a vermek için belirli şartlar koşar ve bunlardan biri binlerce yıldır devam eden bir efsaneye göre Kaf Dağı'nda su için kızların canını kurban alan yedi başlı ejderin yedi başını getirmektir (Akdoğan; 2019: 635).

Binlerce yıldır, "Kûh-ı-Kaf Dağı'nda bir yudum su için binlerce körpe kızın canını telef eden "Yedi Başlı Ejder" yaşar. Onu da yenip yedi başını da koparıp kızım Leyla'nın ayakları dibine atmalı (Kudret, 2013: 685).

(Yedi Başlı Ejder ile Mecnun karşılaşır.) YEDİ BAŞLI EJDER: Ey insanoğlu, şimdiye kadar hiçbir adam yemedim. İlk erkek sen olacaksın. (Ağzından alevler çıkararak saldırır.) MECNUN: Mel'un canavar! Şimdiye kadar yediğin körpe ve masum Havva kızlarının ruhlarının şâdolması için.. Ya Allah! (Ejdere saldırır. Sıra ile bütün başlarını koparır. Leylâ'nın kapısına bırakır.) (Kudret, 2013: 688).

Dinî inanışlara göre, dileğin gerçekleşmesi için adak verme geleneği mevcuttur. Eğer fırtınaya yakalanan bir tüccar, sağ salim karaya çıkarsa, fukaralara yağ, pirinç, fasulye gibi şeyler dağıtmak amacıyla adak adar (Akdoğan; 2019: 637).

HACİVAT: Tüccarın birisi fırtınaya tutulmuş.

KARAGÖZ: Evet.

HACİVAT: Eğer sâhil-i selâmete çıkarsam tasadduk edeyim diye niyet etmiş.

KARAGÖZ: Taktuka ile süprüntü mü dökmüş?

HACİVAT: Türkçesi: ‘Sağ sâlim karaya ayak basarsam fıkara para vereyim, yağ pirinç, bulgur, fasulye, bu gibi şeyler dağıtayım’ diye; şimdi bana geldi, “— Bildiğin yerde fıkara var mı?” diye sordu. Benim de sen hatırıma geldin; ben şimdi onu sana gönderirim. (Gider.) (Kudret, 2013: 741).

KARAGÖZ’ÜN KARISI: Şu başıma geleni görüyor musunuz bir kere?

KOMŞU: Aman, ne oldu?

KARAGÖZ’ÜN KARISI: Ne olacak, bizim herif deli oldu. Saçmasapan birtakım lâkırdılar söylüyor.

KOMŞU: Vah vah! Hanım, tezken bari okutsanız.

KARAGÖZ’ÜN KARISI: A hanım, kime okutayım?

KOMŞU: Sarımsaklı bir hoca varmış şurada, nefesi pek iyi imiş, geçenlerde birisi böyle olmuş da bu hoca okumuş, ossaat iyi olmuş (Kudret, 2013: 602).

Soyut varlıkların Karagöz metinlerinde yer aldığı dikkat çekmektedir. Cinler, devler, periler, gülyabanîler ve zebaniler bu metinlerde sıkça karşımıza çıkan unsurlardır. Halk arasında bu inanışlar pek konuşulmasa da aslında hayatımızın içinde önemli bir yer tutmaktadır. Karagöz oyunlarında ise özellikle Cincilik adlı müstakil oyun ile bu inançların etkisi daha da belirgin hale gelmektedir (Akdoğan; 2019: 643).

KARAGÖZ: Vay canına, bu kızcağız iyi saatlerde olsunlardan mı, nedir? (Kudret, 2013: 67).

ÇELEBİ: Bu dükkânda yerdekiler vardır. (...) Burası tekin değil. Burada oturma.

KARAGÖZ: Peki, oturduğum vakit ne olur?

ÇELEBİ: Seni çarparlar. (...)

KARAGÖZ: Kuzum Hacivat, beni yalnız bırakma, korkuyorum!

HACİVAT: Korkacak olursan bu duayı oku, korku gider (Kudret, 2013: 1174).

ZÜHRE’NİN ANASI: Benim gibi bir güzel de hiç sokağa çıkmasın, beni gören bayılıyor.

KARAGÖZ: Herkes korkusundan bayılıyor Seni gören gulyabanî zannediyor (Kudret, 2013: 1024).

KARAGÖZ: Siz beni bilemediniz.

IV. ZENNE: Hayır, bilemedik. Siz kimsiniz?

KARAGÖZ: Ben gulyabanî.

II. ZENNE: Gulyabanî nedir?

KARAGÖZ: Tenha ve yaban yerlerde insana türlü şekille görünür.

III. ZENNE: Şimdi senin merâmın nedir?

KARAGÖZ: Ben sizin bir tanenizi kapıp Kûh-i Kaf’a götüreceğim (Kudret, 2013: 275).

Nazar, Türk halk kültüründe önemli bir konuma sahip olan bir inançtır. "Bakış, bakma" anlamına gelen nazar kelimesi, Türk inanışlarıyla birlikte Türkçe'de farklı bir anlam kazanmıştır. İnanışa göre, bazı kişilerin bakışlarında zararlı ve olumsuz bir etki bulunmakta olup, bir canlıya baktıklarında hastalık, sakatlanma, ölüm gibi sonuçlara neden olabileceği, bir nesneye baktıklarında ise kırılma, bozulma gibi olumsuzluklara yol açtığına inanılmaktadır. Halk arasında birçok şey nazarla ilişkilendirilir; sağlıklı bir çocuk aniden hasta olur ve yatağa düşer, iyi anlaşılan kişilerin arası aniden bozulur veya iyi çalışan bir şey aniden bozulur, kırılırsa hemen "nazar değdi" denilir (Akdoğan; 2019: 646).

ZÜHRE'NİN ANASI: Hani benim nazar boncuğum? Nazar takımın nerede? Karagöz, eğer kaybolduysa sokağa böyle nasıl gideyim? Sonra bana nazar değer (Kudret, 2013: 1023).

ZÜHRE'NİN ANASI: Bugünlerde galiba isâbet-i ayna uğrayacağım.

KARAGÖZ: Postan ise uğrarsın, postan değilse uğrayamazsın (Kudret, 2013: 1024).

ZÜHRE'NİN ANASI: Karagöz, yüzüme o kadar dikkatli bakma! Bana nazarın degecek. Ay, fena oluyorum!

KARAGÖZ: Sana benimki değmez. Ben nazargâh değilim. Ben senin gibi güzelleri kibrit kutularında çok gördüm ama, böyle değil. Nazarım değse onlara değer. Sen hiç merak etme, sana bir şey olmaz (Kudret, 2013: 1025).

HACİVAT: Aman ne kadar yakışmış!

KARAGÖZ: Ulan, "Maşallah!" de, sonra nazarın değer!

HACİVAT: Maşallah kırk bir buçuk kere, (...) (Kudret, 2013: 1078).

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Yüreğinde sıkıntı varsa, nazar değmiştir. Kurşuncu Habibe Molla'yı çağıralım da kurşun döksün sana.

KARAGÖZ: Haydi çağır! Kurşun tavasını alsın da gelsin! (Kudret, 2013: 298).

Karagöz metinlerinde, büyü konusuyla ilgili bilgiler bulunmaktadır. Bu bilgilerden biri, çocuk sahibi olma amacıyla kullanılır. Harun adında biri, çocuğu olmadığı için bir pire başvurarak çocuk sahibi olmayı diler. Pirden bir kopya alır. Akşam evde bir bardak suya kopyayı koymasını ve üzerini kapatmasını istenir. Kopya, yirmi dört saat su içinde bekledikten sonra, suyun yarısını Harun içmeli, diğer yarısını ise karısı içmelidir. Harun, talimatları yerine getirir ve karısı o gece hamile kalır (Akdoğan; 2019: 651).

HACİVAT: Dinle! Nâgâh verâ-yi şecerden nûrânî sîmâlî bir pîr-i fânî

zuhûr edüp: "— Safa geldin, yâ tacir Harun!" der demez Harun ayağa kalkıp pîrin

ayaklarına kapanarak: “— Madem ki sen benim Harun olduğumu bildin, kalbimdeki

olan muzmerrimi de bilirsin!” diye rica ve istirhâma başlar başlamaz...

KARAGÖZ: Hacivat, ortaoyunu mu oynuyorlar?

HACİVAT: Pîr: “— Estağfurullah! Seni muztarib eden, bir evlâdın olmadığı içindir. Madem ki buna harîs ve arzû-keşsin, şu nüshayı al, akşam konağa avdetinde

bir bardak su içine bu nüshayı at ve üzerine bir şey kapa, açık durmasın...”

KARAGÖZ: Açık durmasın elbette, içine bir şey düşer.

HACİVAT: “Yirmi dört saat nüsha suda dursun; sonra yarısını sen iç ve yarısını zevce-i menkûhana içir, muradın hâsıl olur.” der ve der-akab gözden nihân olur.

KARAGÖZ: Gözlükçü Avram’ı bulur mu?

HACİVAT: Efendi şâd ü hurrem olarak hânelerine avdet ederek tıpkı pîrin tarifi mûcibince nüshayı bardağa koyarak suyun yarısını kendi ve yarısını zevcesi

içer; bi-inâyet-illâh o geceden itibâren haremi hâmile kalır (Kudret, 2013: 408-409).

Halk inanışlarında, rüyanın önemi oldukça büyüktür. Rüyalar, Karagöz metinlerinde de sıkça yer almaktadır. Karagöz, rüyasında bir ocaklıdan el alır. Ocaklı, sadece el alınarak sahip olunan bir tedavi gücüne inanılan bir durumdur. Hastalara şifa sağlar. Hacivat da bu duayı öğrenmek istediğinde, Karagöz, duayı sadece kendisinin okuduğu takdirde etkili olduğunu ve izin vermedikçe başkasının okumasının etkili olmayacağını söyler. Rüyalarda doğru yolu gösteren ya da mesaj ileten kişi genellikle "ak sakallı" olarak tasvir edilir. Bu hikayede de ocaklıyı veren kişi "ak sakallı"dır (Akdoğan; 2019: 654).

KARAGÖZ: Dinle bak, Hacivat! Dün gece biraz erkence yatmıştım. Rüyamda bir yüksek tepede yeşillik üzerine ak sakallı, yeşil bıyıklı, kara gözlü beş on kişi oturmuşlar, bir şey okuyorlardı (Kudret, 2013: 314).

(...) KARAGÖZ: Derken, kulağıma üç defa bir şey okudu, “— İşte bu okuduğum şeyi belledin ya! Bunu hangi hasta ve dîvâneye okuyacak olursan der akab şifâ bulur!” dediler.

HACİVAT: Aman Karagöz, neymiş okunacak şey? Ben de öğreneyim.

KARAGÖZ: Öyle yağma yok! Onu yalnız ben okursam oluyor, başkası okuyacak olursa olmazmış, tâ ki ben o adama izin vermeyince... (Kudret, 2013: 315).

Karagöz metinlerinde yer alan batıl inançlar, halk arasında çeşitli şekillerde yaygın olarak inanılmaktadır (Akdoğan; 2019: 655).

KARAGÖZ: Ulan, sağ gözüm seğiriyor. Hacivat kulağın cınlasın.

DENİZ KIZI: Aman balıkçı canım balıkçı, yavaş yavaş ye beni ! Zalim kardeşlerin, yaktı yaktı beni.

KARAGÖZ: Vay vay, kısmetin böylesi her zaman karşıma gelmez. Gel bakalım derya kuzusu! (Deniz kızını sandala çeker.) (Kudret, 2013: 210).

KARAGÖZ: Bizim bahçede leyleklerin yuvası vardı, duruyor, değil mi?

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Elbette duruyor.

KARAGÖZ: Ben çıkayım da şunun bir tanesini tutayım.

KARAGÖZ'ÜN KARISI: Herif, çarpılırsın, sakın dokunma! (Kudret, 2013: 1050).

Çocukların birbirleriyle oynadıkları oyunlar, yetişkinlerin sorumluluklarından arta kalan zamanlarda bir araya gelip oynadıkları oyunlar gibidir. Eğlencelerin ve sporların düzenlendiği her türlü etkinlik, hayatımızda sosyalleşmek, eğlenmek, dinlenmek ve başkalarıyla keyifli bir vakit geçirmek için fırsatlar sunar. Bu eğlenceler aynı zamanda Karagöz oyunlarının da önemli bir parçasıdır. Hayatımızın ve kültürümüzün birer unsuru olarak karşımıza çıkarlar. Karagöz metinlerinde, çocuk oyunları ve ilgili terimler arasında Arap ardı, ceviz oyunu, çelik-çomak, havadan güldür, körebe, köşe kapmaca, tahterevallı, taş tutmak, topaç ve yüzük oyunu yer alır (Akdoğan; 2019: 673).

KARAGÖZ: Arap ardında,

HACİVAT: Arabanın ardında mı?

KARAGÖZ: Hayır, önünde. (Makam ile.)

Arap Arap ardında!

Arap Arap ardında!

HACİVAT: Ben onu gördüm, Gördüm de bildim: Tabla önünde, Uzunçarşı başında.

KARAGÖZ: Ulan, sana fındıkçı Arap'ı söylemiyorum. (Makam ile.) Arap Arap ardında! Arap Arap ardında!

HACİVAT: Ben onu gördüm, Gördüm de bildim: Kayış belinde, Ustura elinde (Kudret, 2013: 641).

SİVRİKOZ: Gel, seninle ceviz oynayalım!

KARAGÖZ: Haydi oynayalım! (Ceviz oynarlar.)

SİVRİKOZ: Diktin mi cevizi?

KARAGÖZ: Diktim.

SİVRİKOZ: At bakalım!

KARAGÖZ: Attım! (Karagöz vuramaz.)

SİVRİKOZ: Ben de attım! (Kudret, 2013: 654).

Tavla, domino gibi halk arasında daha çok sevilen oyunlar, büyüklerin oyunlarında metinlerde daha sık kullanılır.

KARAGÖZ: Ey, şimdi deli olacağım! Ulan, seninle deminden mahalle kahvesinde tavla oynamadık mı? İki parti ben seni götürdüm, hattâ “kim verdiği” de yarın akşama bıraktık (Kudret, 2013: 1074).

İskambil oyunlarında "Papaz Kaçtı" oyununun adı geçmemektedir. Ancak Hacivat, oyun isimlerini sıralarken Karagöz'e oyunu bilip bilmediğini sorması üzerine Karagöz, oyunun ismi olarak "Balık Kaçtı" der (Akdoğan; 2019: 681).

HACİVAT: Ne oyunu bilirsin?

KARAGÖZ: Balık kaçtı (Kudret, 2013: 1068).

HACİVAT: Söyle, İs-ta-koz!

KARAGÖZ: İspati koz!

HACİVAT: Değil.

KARAGÖZ: Olya koz!

HACİVAT: Değil.

KARAGÖZ: Maça koz!

HACİVAT: Değil.

KARAGÖZ: Kupa koz!

HACİVAT: O da değil (Kudret, 2013: 204).

Eğlenceler başlığı altında panayır, seyirlik gösteri veya toplu eğlenceler gibi aktiviteler bu kategoriye dahil edilmiştir. Bu tür etkinlikler, insanların bir araya gelerek eğlenmelerine, yeni deneyimler kazanmalarına ve toplumun bir parçası olmalarına olanak tanır. Bunlar, kitle iletişimine ve toplumun birlik ve beraberlik duygusuna katkıda bulunur.

HACİVAT: İskeleyen bir çift sandala süvâr olup Küçüksu'ya gittim. Orada biraz geşt ü güzâr eyleyerek ba'dehû âheste âheste etrâf ü eknâfi seyr ü temâşâ ederek Göksu'dan doğru içeriye, Tahtirevan'a gittim. (...) Tahterevallî değil, seyrin ismi. Orada gezip, oradan içeriye, Dörtkardeşler'e gittim. (...) Seyrin ismi Dörtkardeşler. Orada Ali Bostanı derler bir bostan vardır. O bostana gittim (Kudret, 2013: 713-714).

Helva sohbetleri, İstanbul ve Edirne'de gerçekleştirilen bir buluşmaya, görüşmeye, eğlenceye ve hoş vakit geçirmeye vesile olan etkinliklerdir. Özbil'in makalesine göre,

helva sohbeti metinde aynı sırada ve aynı şekilde yapılmaktadır. Karagöz metnindeki anlatıma göre, helva sohbeti şu şekilde gerçekleşir: Her bir helva sohbeti, sırayla bir başkasının evinde yapılır. Helva konulan tepsi süslenir. Diğer akşam, nöbet kimde ise tepsi önüne konulur ve bir şarkı okunur. Metinde, bu şarkılardan biri de verilir (Akdoğan; 2019: 685).

HACİVAT: Helva yap da yiyelim.

KARAGÖZ: Olur. Harcı senden, pişirmesi benden, olmaz mı?

HACİVAT: Olur, Karagöz'üm, neye olmaz? Hem onun beyitleri de vardır, söyleriz.

KARAGÖZ: Nasıl beyit, Hacivat?

HACİVAT: Eskiden helva sohbetleri yaparlardı Bu akşam senin evinde, yarın akşam benim evimde, öbür akşam başkasının evinde.

KARAGÖZ: Şarkısı nasıl helvanın?

HACİVAT: Evvelâ helvayı pişirirler, ba 'de-hû bir tabağın yahut bir tepsinin içine korlar, üstünü de tellerler pullarlar.

KARAGÖZ: Ne o? Helva gelin mi oluyor?

HACİVAT: Değil, a canım! Adet öyle! Yarın akşam kimin nöbeti ise, götürürler onun önüne korlar helvayı.

KARAGÖZ: Beyitleri nasıldır, Hacivat? (Kudret, 2013: 1043).

Salıncak oyunundan ayrıntılı bilgileri alıyoruz. Salıncağa ayrıca "bayram beşiği" de denir. İdgâhta kurulur, idgâhlar Fatih'te Karagümrük'te ve diğer yerlerde kurulur. Salıncağı sallayan kişiye "salıncakçı" denir, salıncağı para karşılığında sallar. Ücretler, metinlerde tartışmalı bir şekilde geçer. Salıncakçı deyimini olan "yanmak" tabiri, salıncakta sallanma süresinin bittiğini belirtir (Akdoğan; 2019: 687).

HACİVAT: Buna "bayram beşiği" derler.

KARAGÖZ: Hangi Bayram'ın eşeği?

HACİVAT: Bayram'ın eşeği değil, idgâhta kurdukları salıncak. (...)

Bayram günleri Fatih'te, Karagümrük'te ve sâir yerlerde salıncak kurmazlar mı?

KARAGÖZ: Evet, kurarlar

HACİVAT: İşte bu da o salıncaklardan (Kudret, 2013: 897).

ÇELEBİ: Baba, kaç paraya sallıyorsun?

KARAGÖZ: Efendim, bin beş yüz kuruşa.

ÇELEBİ: Salıncağı mı satıyorsun?

KARAGÖZ: Değil efendim, sallama parası.

KARAGÖZ: Değil efendim, sallama parası.

ÇELEBİ: Baba, sana yirmi kuruş vereyim, beni güzel salla!

KARAGÖZ: Ben yirmi kuruşa sallayamam, sermayeden ziyan ederim. Bir kuruş verirsen sallarım (Kudret, 2013: 900).

Çalgılı çengili eğlencelerde içki, kuzu çevirme, kebab ve sazlar gibi unsurlar, Türk kültürünün renkli ve coşkulu birer parçasıdır. Bu tür eğlencelerde, genellikle yerel müzisyenler tarafından çalınan enstrümanlar ile dans eden kadınlar, seyircilere keyifli bir deneyim yaşatmaktadır. Bu unsurlar, etkinliklere katılan insanlar arasında bir bağ ve iletişim kurulmasını sağlar (Akdoğan; 2019: 687).

HARAMİ: Aaa, işte bu kadar! Başka senden hiçbir şey istemeyiz. Biz de şurda kuzuyu döndürelim. Ondan sonra kebab. Şarap da bir taraftan. Sen de bize bir göbek atacaksın. (...) haydi bakalım kuzu kebab olsun, sazlar bu tarafa gelsin, haydi bakalım sen şu zilleri parmağına tak hanım! (...) Haydi bakalım, sazlar çalınsın, ziller çalınsın, göbekler atılsın, kuzular dönsün, şaraplar gelsin (Kudret, 2013: 883-884).

HACİVAT: Karagöz, sen ahenge dair bir şey ister misin?

KARAGÖZ: Ne gibi?

HACİVAT: Ne gibi olacak! Köçek, davul, zurna yahut incesaz? (Kudret, 2013: 1081).

Primitif zamanlardan günümüze iletişim yaşamın deviniminde stratejik bir pozisyona sahip olmuştur. Tarihsel süreçler içinde değişen koşulların ortaya çıkardığı gereksinimlere paralel olarak çeşitli iletişim araç, kuram ve yöntemleri geliştirilmiştir. Modern iletişim aygıtlarının olmadığı zamanlarda insanın yaşam ile iletişim kurmak için kullandığı ritüel törenler kapsamında tartımlı ezgiler, dans, semboller ve kuklalar kullanılmış ve tiyatro diğer geniş anlamıyla gösteri sanatları doğmuştur (Tarlakazan, 2018: 915). İnsanlık tarihinin en eski sanatlarından biri olan tiyatro, insanları eğlendirmede, eğitmede ve yönlendirmede önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle okuma yazma kültürünün çok az olduğu veya hiç olmadığı toplumlarda insanlar üzerinde yadsınamaz bir etkisi vardır (Çelik, 2018: 433). Osmanlı toplumunda Karagöz daha çok eğlence, taşlama, eğitim ve sosyalleşme, güdüleme vb. amacıyla kullanılmıştır. Bu bağlamda toplumsal ve kültürel misyonu olan bir kitle iletişim aracı olarak kendisini kabul ettirmiştir (Morreall, 1997: 161). Bir kitle iletişim aracı olarak Karagöz, yalnızca toplumu bilgilendirmeyi değil, aynı zamanda mesajın kitleler tarafından kabul edilmesini ve bilginin toplumsallaşmasını da sağlamayı amaçlamaktadır (Anameriç, 2014: 360-361). “Karagöz oyunlarını oynatan hayaliler, bulundukları siyasal, kültürel çevreden etkilenen, bu etkiyle eserlerini ortaya koyan ve

eserleriyle o çevreyi etkileyen sanatçılardır. Bu açıdan Karagöz oyunlarını Osmanlı toplumunun gerçeklerinden bağımsız düşünebilmenin imkânı yoktur” (Düzgün, 2010: 27).

Karagöz içinde var olduğu toplumun sosyal ve kültürel kodlarını yansıtan performatif bir gösteri türüdür. Geleneksel tiyatromuzun güçlü örneklerinden olan Karagözün toplumsal işlevi araştırmacıların temel tartışma problemlerinden biridir (Sarpkaya, 2022: 629).

Halk bilimi çözümleme metotları arasında yaygın kullanıma sahip işlevsel kuram kapsamında yer alan önemli araştırmacılar arasında Bronislaw, Malinowski, Boas, Margerat, Herkovits, Benedict, Bascom bulunmaktadır. İşlevsel halk kuramı halk kültür ürünlerini yaşamsal işlevi açısından ele alması bağlamında önemli çıktılar sunmaktadır. Bu teorinin temsilcilerinden Malinowski'nin işlevi her zaman ihtiyaçların karşılanması anlamına gelmektedir (Malinowski, 2016: 150). Ekici'nin yaklaşımına göre “işlevsel yöntemin hareket noktası halk edebiyatı yaratmalarının metinleri değil, bu metinlerin oluşturuldukları, yaratıldıkları ve yeniden yaratılıp nakledildikleri bağlamdır.” (Ekici,2011: 124). Ekici'nin bakış açısından yapılan değerlendirme özetlenecek olursa halk kültürü ürünlerinin işlevsel bağlamda konumlandırılmasında belirleyici olan “...anlatıcı veya icracının yaratma, aktarma ve kullanma nedenleri, dinleyicilerin o yaratmayı dinleme, anlama ve kullanma nedenleri ve bunun dışındaki nedenler işlevsel yöntemin temel sorununu oluşturur” (Ekici,2011: 124). Sarpkaya'da Ekici'nin önermesine paralel bir görüş sunmaktadır; “Bir halk bilgisi ürününde anlatıcı/icracı/oyuncu; ürünün kendisi ve ürünün muhatabı/ dinleyicisi/ okuyucusu/ izleyicisi/ kullanıcısı vardır. Bu anlamda bir ürünün işlevi tüm bu dinamiklere göre değişkenlik gösterebilir” der (Sarpkaya,2021: 27-28). Öncelikle geleneklerin mirasçısı olan kültür ürünlerin neden kullanıldığı, nerede ve hangi amaçla kullanıldığı, neden yayıldığı, kimlerin yaydığı, kimlerin dinlediği ve neden kullanıldığı gibi etkenler işlevlerinin tanımlanmasında belirleyici olmaktadır. Bir folklor ürünü olan "mitler", bireyin inanma gereksinimine yanıt veren bir türdür ve gerçekliği şüphe götürmez; masallarda dinleyen çocukları eğitmek amacıyla anlatılır. Halk kültür değerleri farklı gereksinimleri karşılamak için yaratılmıştır (Varışoğlu Sarpkaya,2022: 630). Gülin Öğüt Eker; “... mizah ve gülme, ‘yararlılık, mizah ve saldırı, gerilimi azaltma, sosyalleşme, protesto, organizasyon, sosyal tarihin kod ve mesajlarını taşıma, eleştiri

ve hoşgörü' gibi, açık/gizli işlevleriyle farklı formlarda kendisini gösterir" demektedir (Öğüt Eker, 2014: 211). Bu bağlamda halk bilgisi ürünlerinin çoklu bir işleve sahip olduğu söylenebilir.

Halk kültürünün ortaya çıkardığı ve toplumsal yaşamla organik bir bağa sahip ürünler sosyal yaşamın şekillenmesinde rol oynayan lokomotif dinamiklerdendir. Kültürel ürünler inşası, ileti kanalları ve uygulama mekanları ile toplumla buluşmaktadır (Dorson, 2011, s. 33). Halk kültürü ve ürünlerinin işlevleri bağlamında çeşitli araştırmacı ve kuramcılar farklı önermelerde bulunmakla birlikte antropolog William R. Bascom'un ortaya koyduğu önerme yaygın kabul görmektedir. Bascom'a göre folklorun temel olarak dört işlevi vardır. Bu dört işlevi;

Eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme (eğlence); toplumsal kurumlara ve törenlere destek verme (kültürün onaylanması ve ritüelleri gözlemleyen ve icra edenlerin ritüellerinin ve kurumlarının doğrulanması); eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması (özellikle okuma yazması olmayan kültürlerde olmak üzere tüm toplumlar ve kültürlerde) ve toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma işlevi (kabul edilmiş davranış örüntülerini sürdürme) şeklinde sıralamaktadır (Varışoğlu, 2020: 13).

Halk kültürü ürünlerinin pratik yaşam, bireyin biliş ve duyuş dünyası, sosyal ve kültürel yapı vb. pek çok alandaki işlevselliği araştırmacıların ve kuramcılarının başlıca tartışma konularından biri olmuştur. Halk biliminin araştırma alanlarından olan işlevsellik ilişkisi somut ya da soyut kültürel değerlerin varoluşundaki nedensellik bağlantılarını inceler. Tarihsel süreç içinde fonksiyonunu kaybetmiş kültürel ürünler yok olmakla birlikte yerini pragmatik ihtiyacı karşılayan değerlere bırakmaktadır. Halk kültürü ve ürünlerine işlevsel yöntem ile yaklaşıldığında toplumsal, tarihsel sürecin inşa ettiği bu ürünlerin yetersiz kaldıklarında çoğunlukla günün koşulları bağlamında evrim geçirerek dönüşüme uğradıklarını ortaya koymaktadır. Bunun en önemli sebeplerinin başında toplumun ürettiği değerler olması ve yine toplumun genetik kodlarını taşıması gösterilebilir. Halk bilgisi ürünlerinin işlevlerinin devamlılığı ve yenilenmesi hakkında Günay'a göre, "Kültür dairelerinde birinden diğerine geçişte ihtiyaca cevap vermeyen birtakım unsurlar, sanat türlerinin bir bölümü bütünüyle terk edilirken, özünü koruyarak yeni şartlar altında şekillenen halk bilgisi ürünleri kültür içerisinde yaşamaya devam etmiştir" (Günay, 1992: 2).

Karagöz gösterisi tarihsel süreci içinde değişen sosyal ve kültürel koşullara paralel olarak kendini güncellemiş ve dönüşüm yaşamıştır. Günümüzdeki gösteriler incelendiğinde 17. ve 19. Yüzyıl arasında üretilen Kâr-ı Kadim oyunlarındaki toplumsal işlevsel özelliklerin sınırlanarak eğlence fonksiyonunun ön plana çıktığı görülmektedir (Ergun, 2014:123). Karagöz ve Hacivat gösterilerinin günümüze kadar varlığını sürdürmesinin en önemli nedenlerinden birinin mizah yoluyla halkı eğlendirmesi ve toplumsal rahatlama aracı olarak ortaya koyduğu işlev kabul edilmektedir. Gösterilere eğlenme ve rahatlama amacı ile katılan seyirciler sosyal ve kültürel kodları çözümlemiş Hayal'inin kurguladığı örtük mesajın barındırdığı kültürel aktarım, yaşamsal normları öğrenme vb. eğitici ve toplumsallaştırıcı birçok konunun alımlayıcısı konumuna geçer (Günay, 1992: 2). “Karagöz oyunu da geleneğin çizdiği sınırlar ve Hayal'inin kurgu gücü içerisinde, çağın gereksinimleri ve insanların ihtiyaçları sınırlılığında oyunda yapılacak değişiklikler ile dinleyici kitlesine fark ettirerek ya da fark ettirmeyerek birden fazla işlevi sürdürebilir durumda bir halk bilgisi ürünüdür” (Sarpkaya, 2022: 631). Gölge oyununun Anadolu topraklarındaki temsilcisi olan Karagöz toplum tarafından yoğun bir kabul görmüş ve benimsenmiştir. Gölge oyunu Karagöz gösterileri; çok kültürlü demografik yapıyı, yaşamsal kodları, halkın bilişsel ve duyuşsal dinamiklerini kapsamaktadır. Karagöz gösterileri toplumla etkileşimli bir diyalog ekseninde özgün kimliğini inşa etmiştir (Gökcan, 2016: 84).

Karagöz performanslarının kamusal alanlarda gerçekleştirilmesi, güncel konuları ele alması ve her şeyden önce geniş kitleler tarafından takip edilmesi, bu performansların kitle iletişim hedefini göstermektedir. Gazete, televizyon ve radyonun olmadığı bir dönemde Karagöz'ün eserlerinin yaygın bir şekilde icra edildiğini varsayarsak, bu eserlerin haber kaynağı, bilgilendirme, öğretme ve eğlence gibi işlevsel ve sosyal boyutlarının olduğu da göz ardı edilmemelidir. Günümüz iletişim araçlarının ilettiği pozitif ya da negatif mesajlar, Osmanlı toplumunda Karagöz perdesi aracılığı ile yansıtılmıştır. Karagöz bu anlamda geleneksel ve toplumsal bir ilişki sistemi oluşturur. Karagöz'ün eserlerini kapsayan bu sistem temaşadır. Bu sistem birikimlidir çünkü geleneksel kültür bağlamında yer almaktadır. Tek tip değildir. Karagöz'ün eserlerinde ana anlatım öğeleri olan amaç ve anlam, farklı içerikleri ortaya çıkarır. Bu oyunların yayınlanma amacı insanları eğlendirmek, güldürmek, düşündürmek, haber sağlamak, bilgilendirmek ve eleştirmektir. Bu nedenle Karagöz'ün eserlerinde bu iletişim

amacına hizmet edebilecek her türlü araç kullanılmıştır. Özellikle dil, tema, karakterler, zaman, mekan, kıyafet, renkler vb. (Alp & Balcı, 2009: 25).

Karagöz'ün en bilinen işlevlerinin başında eğlenme ve hoşça vakit geçirme olduğu görülmüştür. Bu da güncelliğini yitirdiği kabul edilen Karagöz'ün her yaş ve cinsiyetten geniş bir kitle açısından farklı bağlamlarda güncel bir eğlence olabileceğinin kanıtıdır. Karagöz'ün eserlerinin Türkçe öğrenen yabancı öğrencileri de güldürmesi Karagöz'ün etkisinin uluslararası olduğunu göstermektedir. Karagöz sanatının ikinci belirgin işlevi; genç nesillere eğitim ve kültür aktarmaktır. Giyim ve süsleme, halk bilgisi, halk mutfağı, halk sanatı, el sanatları, ekonomik hayat, mimari, iletişim, ulaşım, inançlar, gelenekler, dini bayramlar, eğlence ve spor, ağızlar, şiveler, inanışlar, gelenek görenekler, saygı, vefa, komşuluk, misafirperverlik vb. bilgiler vermiş olması Karagöz oyununun izleyicilerine informal eğitim verdiğini kanıtlar. Karagöz gösterisinin diğer işlevleri arasında sosyal kurum ve törenleri desteklemek, sosyal ve kişisel stresi azaltmak yer almaktadır. Hıdırellez Bayramı gibi insanların kültürel açıdan değerlendirdiği etkinliklerin sunulması, genç nesillerde yaratıcı bir şekilde aidiyet ve sahiplenme duygusu oluşturmaktadır. İncelenen Karagöz oyunlarında toplumsal ve kişisel baskıyı hafifletme (benimsenen davranış kalıplarını sürdürme) işlevi diğerlerine göre daha az görülmektedir. Bunun sebebi olarak halk bilgisi ürünlerinin kamuoyunu olumlu yönde bilgilendirme ve yönlendirme işlevi gösterilmektedir (Sarpkaya, 2022: 636).

Genel hatları ve halk bilimi işlevsel bakış açısı ile değerlendirildiğinde gölge oyununun kitle iletişim araçlarının işlevsel özelliklerine sahip olduğu belirgin şekilde görülmektedir. Tarihsel gelişimi incelendiğinde toplumsal yapı ve yaşamla organik bir bağ ve nüfuz alanı geliştirdiği bilinmektedir. Karagöz gösterileri özellikle 17. ve 19. Yüzyıllar arasında haber ve bilgi kaynağı, toplumun sosyalizasyonu, sosyal ve kültürel yapının kurgulanmasında güdüleme, gündemin analizi bağlamında tartışma platformu, halk kültürünün gelişimi ekseninde eğitici rolü, kültürel bilincin olgunlaşması ve gelişmesi, kozmopolit demografik bir tabakalaşma içinde ötekine dair farkındalık yaratarak bütünleştirme, toplumsal rahatlamayı sağlayan eğlendirme olmak üzere kitle iletişim araçlarının sahip olduğu misyonları gerçekleştirmiştir.

3.2.Manipölasyon Baēlamında Karagöz ve Hacivat

George Gerbner'in yaklaşımına göre kitle iletişim araçlarının tatmin edici ve besleyici bir işlevi vardır. Gerbner araştırmasında bu durumu kültürel ekme veya kültivasyon olarak tanımlamıştır. Uzun yıllar boyunca yaptığı araştırmalar neticesinde Gerbner, kitle iletişim aygıtlarının insanlar üzerindeki etkilerine ilişkin dikkat çekici tespitlere ulaşmıştır. Kültürel ekme kuramı, bu yıllar süren araştırmalar neticesinde ortaya çıkan ve sosyal realitenin yaratılma süreciyle yakından ilişkili bir teoridir (Satır, 2018: 38). Genel olarak kültürel ekme teorisine göre, kitle iletişim aygıtları ile belirli fikir ve tutumlar izleyiciye iletir ancak bu aktarım kapsamında aynı zamanda biçimlendirici bir etkileşimde gerçekleşir. Gerbner'in saptamasında, oluşturulan her mesaj maddi ve manevi ilişkilerin tarihsel ve toplumsal olarak belirlenmiş bir temsilidir (Morgan, 1999: 17). Üretilen her mesaj toplumsal gerçekliğin ve hakim fikirlerin izlerini içerir. Bu mesajlar kitle iletişim araçlarında tekrar tekrar sunulmakta, bir yanılsama yaratılmakta ve hedef kitleyi bunları gerçekmiş gibi kabul etmeye zorlamaktadır. Bu nedenle Gerbner bu sürece “ekim” adını vermiştir (Satır, 2018: 38).

Kitle iletişim aygıtları tarafından yayımlanan iletiler her şeyden önce ekinel bir üretimdir. Üretilen bilgiler sosyokültürel norm ve tutumlara uygun olarak kodlanır. Kitle iletişim aygıtlarının alıcı kitlelere ulaştırdığı iletiler bilgilendirme hedefinin ötesinde; aynı zamanda izleyiciyi ikna etmeyi ve onları belirli bir düşünce ekseninde yönlendirmeyi amaçlamaktadır. Kitle iletişim araçlarının belli ideolojik perspektifler sunduğu bilinmekle birlikte; genellikle iletinin alt metninde yer alan örtük ideolojik bakış açısı hedef kitle açısından fark edilmez ve alıcı tarafından ileti saf bir bilgi olarak kabul edilir. Kitle iletişim aygıtlarının gönderdiği iletilerin saf bilgi olarak benimsenmesi ile bilgi kaynağının amaçladığı propaganda, ikna, manipölasyon ve algı yönetimi süreci gerçekleşmiş olur (Durmaz, 2015: 258).

Kitle iletişim, ideoloji, propaganda, algı yönetimi en önemlisi de manipölasyonun kamusal algıdaki karşılığı olan negatif imgelem önemli bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal algıda bu olguların amiyane bir ifade ile şeytanın alanına girmek şeklinde karşılık bulduğu söylenebilir. Bu durum dahi kendi ekseninde ironik bir manipölasyon örneēi olarak değerlendirilebilir. Acaba imgelemimizde oluşan bu psikik refleksin bir yanılsama olma durumu söz konusu olabilir mi?

Manipölasyon çoğunlukla olumsuz bir olgu şeklinde algılanmaktadır. Ancak güzel Şehrazad'ın Fars kralı Şah Şehriyar'a masal anlattığını anımsarsak, Şehrazad'ın manipölasyon yöntemiyle hemen hemen üç sene boyunca kendi hayatı da dahil olmak üzere ülkesinin en güzel kızlarının hayatlarını kurtardığını da biliriz. Folklorda bu türden onlarca örneğe rastlamak mümkündür. Manipölasyon, 1001 gece masalları döneminden bu yana, hükümdarların tiranlığından, yöneticilerin aşırılıklarından, çalışma arkadaşları ya da akrabaların kötü davranışlarından, etkileşimde bulunmak zorunda kaldığımız bireylerin arkadaşça olmayan tavırlarından korunma aracı işlevini yerine getirmektedir (Sadykova, 2014: 60).

Gerek kitle iletişim gerekse manipölasyonun yaşamın kurgulanmasında bir arayüz diğerk bir ifade ile araç olduğu ön kabulünden hareket edersek durum değışir. Manipölasyon ya da kitle iletişim eğer bir araç ise bu durumda etik boyutu manipölatörün ya da bu araçları yöneten kurgusal aklın niyeti diğerk bir ifade ile ideolojik hedefi tayin eder. Özetleyecek olursak; manipölasyon olgusuna dair etik bağlamda bir olumlama ya da olumsuzlama ekseninde kitle iletişim ve manipölasyon olgularının dışında manipölatörün kurgusu ve üretim nesnesi üzerine yoğunlaşmak yararlı olacaktır. Manipölasyonun etik boyutunu belirleyen kriter olarak hangi amaca hizmet ettiğı stratejik önem taşımaktadır. Bu bağlamda manipölasyonun sahasına girmeden önce Karagöz'ün teorik perspektifinin daha geniş bir ifade ile ideolojik zeminin ortaya koyulması aydınlatıcı olacaktır.

Sözlük karşılığı "siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dini, moral, estetik düşünceler bütünü" (TDK, 2023) ekseninde açıklanan ideoloji olgusu davranış ve fikirlerin kitlesel ölçekte karşılık bulması amacıyla kurgulanan hedef kitlenin benimsediğı yaşamsal kodları barındıran önemli bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

İdeolojiye dair ilk çalışmalar Orta Çağ'a kadar uzanır ve bu dönem ilk gazetelerin ortaya çıkışı noktasında da dikkat çekicidir. Bu dönemde burjuvazinin feodal beylere karşı güçlenmesi, kendi ideolojisini yaratmasına ve yaymasına olanak sağlamıştır. Burjuvazinin ideolojisinin yayılması noktasında kullandıkları ana araç gazetedir. İdeoloji kavramı Antoine d'Estout de Tracy tarafından popüler hale getirilmiştir. Tracy, insan deneyim sahasının tamamen usla irdelenmesi gerektiğini önermekle birlikte bunun düşünme bilimi olarak tanımladığı ideoloji ile mümkün olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda ideolojiyi fikirlerin doğal kaynaklarını deşifre eden bir bilim olarak

konumlandiran Tracy ideolojinin çalışma sahasının düşünceler, düşüncelerin formasyonu ve kaynaklar aracılığıyla kendilerini ifade eden semboller olduğunu savunur. Napolyon'a kadar pozitif bir çağrışım taşıyan ideoloji olgusu, Napolyon'un ideolog adı verilen bir grup aydınla çatışması nedeniyle entelektüel verimsizliğin, gerçek dışılığın ve soyutçuluğun eleştirisiyle ilişkilendirilmeye başlanmıştır (Durmaz, 2015: 87).

İdeolojinin birçok farklı tanımıyla karşılaşmak mümkündür. R. Arın ideolojiyi toplumsal yaşamda reformu teşvik eden ve değerlerin nizamını sağlayan bir yorumlar sistemi olarak tanımlarken, Adam Schaff bireylerin veya sosyal grupların toplumda arzulanan hedeflere yönelik eylemlerini, tutumlarını belirleyen bir sistem olarak tarif eder (Dilber, 2011: 128-129). Eagleton İdeolojinin anlam zenginliğini açıklamak için farklı yaklaşımlara dair önermeleri şu şekilde sıralar (Yakut Özek, 2019: 1537):

- 1- Toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci,
- 2- Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi,
- 3- Özneye belli bir konum sunan şey,
- 4- Özdeşlik düşüncesi,
- 5- Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri,
- 6- İçinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam,
- 7- Eylem-amaçlı inançlar kümesi,
- 8- Anlamsal kapanım,
- 9- Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreçtir.

Kitle iletişim ve ideoloji teorisine dair çalışmalar gerçekleştiren Frankfurt okulunun düşünürlerinden özellikle Theodor Adorno ve Jurgen Habermas'ın fikirleri ideoloji kavramına yaklaşım biçimleri açısından dikkat çekicidir. Adorno'ya göre ideoloji, şeylerin çokluğunu ve benzersizliğini karşı direnci engelleyecek şekilde kendi suretine göre şekillendiren ya da onları tedirginlik yaratacak bir ötekileştirmeye sınırlarının dışına iten yeni bir rasyonalite tarzı yaratmaktır (Url-X4). Theodor Adorno'ya göre iletişim araçları kitleler ya da araçların gelişen tekniğinin ötesinde mesajları kurgulayan ruhla ve o ruhu şekillendiren sahibinin sesiyle ilgilidir. Theodor Adorno kitle iletişim araçları kapsamında gönderilen iletinin ruhu ve bu ruhun sahibi ile ideoloji olgusuna vurgu yapmaktadır (Satır, 2018: 36). Adorno gibi Frankfurt Okulu'nun yaşayan son temsilcisi Habermas da Marksist bilim anlayışını ve devrimci proletaryanın bilincine özel ayrıcalıklar vermeyi reddetmiştir. Ancak bu durumda

Adorno'nun sisteme karşı sanatı ve negatif diyalektiği kullanmaktan başka seçeneği yokken Habermas bunun yerine iletişimsel dilin kaynaklarına güvenmiştir. Habermas'a göre ideoloji, otorite aracılığı ile sistematik olarak çarpıtılan bir iletişim biçimidir. Bir başka deyişle tahakküm aracı olarak hizmet veren ve sistematik olarak erk unsurunu meşrulaştıran bir söylem biçimidir (Url-X4).

İdeoloji olgusuna dair birçok farklı kuram ve yaklaşım geliştirilmiş olmakla birlikte bu tez çalışması kapsamında Karagöz'ün ideolojik varoluşunun karakterize edilmesinde Althusser'in ideoloji formülasyonu referans teori olarak kabul edilmiştir.

Bu teori açısından iletişim yapısı gereği toplumsaldır ve Althusser'e göre ideoloji toplumsallığın belirleyicisidir, dolayısıyla iletişim süreçleri ideolojiden ayrı düşünülemez. Althusser'in ideolojiyi, bireyi davet eden ve özne olarak şekillendiren bir yapı olarak tanımlaması iletişim açısından da geçerliliğini korumaktadır. Her iletişim faaliyeti bir çağrıdır, dolayısıyla ideoloji ve iletişimin birlikte ele alınması gerekir. İletişim kişiye yöneliktir ve o kişiyi sosyal bir bağlama yerleştirir (Satır, 2018: 35-36). Eleştirel iletişim paradigmasında iletişime ilişkin ilk ele alınan nosyon İdeolojidir. Eleştirel paradigma zemininde iletişim, kaynak ile hedef arasında iletilen bir gönderiden daha fazlasıdır. Althusser'e göre ideoloji varoluşun tamamıdır. Kökeni yaşam tarzından gelir ve deneyimlediklerimizin bir mimesisi veya aynasıdır (Kazancı, 2002: 55).

Althusser, ideolojinin yalnızca psikolojik bir süreç değil aynı zamanda yaşamsal bir pratik olduğuna inanır. İdeoloji olgusunu Althusser yaşamın içinde ortaya çıkan ve yaşamdan beslenen bir eylem olarak betimler. Yaşam ile ideolojinin interaktif ve senkronize bir birlikteliğe sahip olduğuna vurgu yapar ve bu açıdan ideolojinin formasyonu bağlamında kültüre çok yakın olduğunu ifade eder. İdeoloji, bireylerin baskın değerleri benimsemelerine, dolayısıyla içinde yaşadıkları sisteme uyum sağlamalarına veya uyumlu yeni bir yaşam sistemi kurmalarına olanak sağlar. Althusser'e göre bu işlev neredeyse otomatiktir ve bilincin ötesinde pratikle ilgili güdüsel bir refleks meselesidir. Althusser'e göre ideoloji, bir kesimin "ötekine" dayattığı bir düşünce sistemi değil, tüm sosyal paydaşların ortaklaştığı, geçmişten gelen ancak geleceğe de uzanan ve her yere yayılan pratikler bütünüdür. (Demiröz, 2014: 10). "Görüldüğü gibi Althusser'in sistematığı ideolojiyi, oluşum bakımından çok farklı bir yere oturtmuştur. İdeoloji, kendini koruması kadar, kendini yeniden

üretmesini yaşam pratiğinden alan önemli fakat karmaşık bir yapıdır. İdeoloji toplumsal güç ve pratiğin ta kendisidir.” (Demiröz, 2014: 11).

Edebiyat, her çağda insan gerçekliğinin estetik ve sembolik bir yansıması olmuştur. Yaşama dair üretilen ve kodlanan gerçekliğin izleri zamansal ve mekânsal dönüşüme paralel olarak yazın tarihi boyunca görülebilir. Yazınsal yapıtlar, okur-yazar-toplum denkleminde zamanın ruhunu (Alp, 2013: 3) somutlaştıran, gerçeklik olgusunu saptayan sorunla biçimlenir ve dönüşür. Eserin içeriksel ve biçimsel yapısı kapsamındaki dinamiklerin evrimi sonucunda şekillenen temsil, toplumsal yapının dinamiklerini ortaya çıkarır (Sayak & Özdemir, 2018: 399-400).

Yazınsal alana dair kullanılan toplumsal ayna metaforuyla vurgulanan, edebi anlatımın temelinde var olan ideolojiyle geliştirdiği etkileşimdir. Fikirlerin, inançların ve değerlerin toplamı olan ideoloji kavramı, egemen sınıfın/topluluğun iktidarını meşrulaştırmanın bir aracı, bireyi boyunduruk altına alan çağırma mekanizmaları, tarihi olmayan bir yapı, söylemlerle sürekli pekiştirilen ve değişen bir edebi kavramdır. Sözlü kültür ürünleri ideoloji açısından benzersiz bir konuma sahiptir. Çünkü sözlü kültür, egemen/resmi ideolojinin dışında yer alması ile daha şeffaftır ve yazılı kültüre göre düşüncenin sesini ve tartışmayı teşvik eder (Sayak & Özdemir, 2018: 400).

Sözlü kültür ürünü olan, seleflerinin omurgasını oluşturduğu Karagöz'ün geleneksel yanı, metinlerle izi sürülemeyen ancak yazılan perde gazellerine dayalı bir süreklilik ilişkisi ekseninde değerlendirilir ve deşifre edilir. Gazellerin aktardığı içerik ve biçimsel ifadelerin sürekliliği didaktizm ve tasavvufi iletilere dair veriler sunmaktadır (Oral, 2001: 81):

Gel ey zâhid kenâr-ı bezm-i irfândan makâl anla
Hakîkattir sözü âriflerin gûş et meâl anla
Görünen perdedir ammâ verâsın bilmedir maksûd
Cihâna i'timâd etme hemân zıll ü hayâl anla
Mecâza haml edenler ehl-i zâhirdir bu esrârı
Sen ibretle nazar kıl fânî dünyâdan misâl anla
Tehî sanma bunu şeyh Küşterî'nin yâdigârıdır
Ne gûnâ gösterir bak âlemi sâhib-kemâl anla
Nasîhattır kelâmı Sâdık'ın efsane zannetme
Tefekkür eyle ma'nâ-yı lâtîfin hasbihâl anla (Radloff-Kunos, 1998: 10).

Perde gazellerinde “varlığın birliği”, “tezahür”, “ibret aynası” ve “fanilik” kavramları ön plana çıkar (Sayak & Özdemir, 2018: 401).

İşlevsel folklor teorisine dayalı yaklaşımlar, folklorun egemen ideolojiye göre değerlendirilmesinde değerli yorumlar sağlar. William R. Bascom, folklor ürünlerini "katarsis/terapi", yani eğlenme, değer ve geleneklerin pekiştirilmesi, aktarılması olarak tanımlamaktadır. Ayrıca Bascom eğitim ve kültür öğretimi olarak tanımlanan ve toplumsal baskıları hafifletecek bir mekanizma sağlamak (Bascom, 2010: 79-81) işlevine de değinmektedir. İlhan Başgöz ise bu dört işleve ekleme yaparak: mücadelenin, isyanın, baskın değerlere karşı direnişin, irili ufaklı çatışmaların, yıkıcı güçlerin bir arada olmadığı toplumsal yapı yoktur diyerek buna protesto işlevini de eklemiştir. Sözlü kültür ürünleri mutlak otorite ve iktidara karşı bir protesto refleksine sahiptir (Başgöz, 1996: 1-4). Hakim ideolojik literatüre yön veren temeller ve işlevsel teorisinin temelinde yatan ilkeler, sırasıyla merkezden çevreye ve çevreden merkeze olmak üzere iki farklı ifade biçimini yansıtmaktadır. Karagöz bu konuda değerli veriler sunmaktadır. Yüzyıllar boyunca perde deneyimindeki değişiklikler, perdenin temelinde yatan ideoloji, ifade ve işlev arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır (Sayak & Özdemir, 2018: 400). “İstanbul’un müslim-gayrı müslim unsurla kozmopolit bir çehreye bürünmesi, tesis edilen kurumlarla halk-ocak-medrese-saray arasındaki sınıflaşma hayal oyununu biçimlendirir. Perde halkın gündelik hayat ve vicdanının Karagöz’de dile geldiği yerdir” (Sayak & Özdemir, 2018: 400).

İstanbul, yerli ve yabancı araştırmacı ya da seyyahlarında vurguladığı gibi yetmiş iki milletin mesken alanı olarak seçtiği bir metropoldür. Bu şehirde yönetici sınıfın altındaki insanlar farklı ilkelere göre cemaatler ve topluluklar oluşturmuşlardır. Kentte yaşayan tüm bireylerin esas olarak bu topluluklardan biriyle özdeşleşmeleri ve tüm ilişkilerini bu grubun üyelik esasına göre düzenlemeleri belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Bu toplulukların örgütsel yapısı, üyeleri arasında güçlü bir dayanışmanın olduğu mahalle birimlerine ve yerleşim alanlarına dayanmaktadır. Otorite mahalleyi ortak sorumluluklar ekseninde bir bütün olarak görmekte ve kendi güvenliklerini sağlamalarını beklemektedir. İstanbul'daki topluluklar için daha da önemlisi, aynı etnik, dinsel veya dilsel gruptan gelmenin ortaklığı ilkesidir. Bu şehirde insanlar çoğunlukla etnik veya dini bir cemaatin parçasıdır. Ancak bu yapı içerisinde insanları ana cemaat gruplarına mensup kitleler olarak düşünmek anlamsızdır.

İnsanları çok küçük toplumsal gruplara ayıran yüzlerce köken, dil, lehçe ve mezhep farklılığı bulunmaktadır. Bu durum küçük cemaatlerin kendilerini aynı temel inanç veya dil grubuna mensup benzer topluluklardan ayıştırmaları için yeterli bir kültürel gerekçe oluşturmaktadır. Anadolu ve Rumeli'nin Müslüman nüfusu etnik kökenine, geldiği bölgeye, mensubu olduğu kavim ve çeşitli mezheplere göre topluluklara ayrılmaktadır. Rumlar ve Ermeniler aynı prensiplere göre bölünmüş, hatta nispeten küçük bir grup olan Yahudiler bile dil ve köken bakımından birbirinden ayrı ve yarı bağımsız olup, dört ayrı topluluk halinde yaşamışlardır. Ayrıca bu etnik ve kültürel grupların hem yukarıda bahsedilen mahalle aidiyeti hem de aşağıda bahsedilen meslek kuruluşları temelinde ya parçalandığı ya da onlardan destek alarak güçlendiği dikkate alınmalıdır. İstanbul'da şehrin ekonomik ve sosyal hayatına büyük etki yapan esnaf örgütlenmeleri faaliyet göstermektedir. Meslek birliği, toplulukları yaratan üçüncü temel ilkedir. Bu ilke, 15. yüzyıldan önce bazı Orta Doğu şehirlerinde ikincil bir rol oynamış gibi görünse de sanayi faaliyetinin çok önemli olduğu İstanbul'da etkin bir şekilde kendini göstermiştir. Esnaf örgütlenmelerinin çatısı altında farklı milletlerden insanlar bulunduğunda her cemaat farklı bir yiğitbaşı seçmekte ve dolayısıyla bu ittifak sonucunda ortaya çıkan farklılıklardan dolayı meslek birliğinin bütüncül yapısı etkilenebilmektedir. Büyük gelir farklılıklarına dayanan tabakalaşmaya rağmen toplumdaki belli bir cemaate bağlılık bilinci, her türlü sınıfsal yapının oluşmasına engel olmuştur. Gelir farklılıkları esas olarak cemaatlerin kendi içinde ortaya çıkmıştır. Ancak toplumun tüm katmanlarını kapsayan dikey işleyen toplumsal grupların varlığı ve bu topluluk bağlarından kaynaklanan iç dayanışma, yatay bir sınıflandırmaya izin vermemektedir (Şaul, 1975: 127-129).

Hiçbir grubun ne sınıf ne de kent vatandaşı olma bilincini geliştirmede, her biri kendi dünyasında yaşayan yüzlerce topluluğa bölünmüş bu kentin, parçalanmış bir toplum özelliği gösterdiği açıktır. Ancak parçalanmış bir toplum, çoğu zaman birbirinden uzak, kendi kendine yeten bir yaşam süren ve birbirleriyle çok az iletişim kuran yarı bağımsız köy birimlerini de akla getirmektedir. Birbirleri olmadan yaşayamayan, her gün etkileşim halinde olan ama yine de kültürel ve idari farklılıklarını koruyan topluluklar sosyal nizamın önünde bir engel olarak değerlendirilebilir. Sonuç olarak hiç kimse kendisini İstanbullu, şehrin yerlisi, belli bir sınıfa ait olarak görmemektedir. Genelde Osmanlı toplumunda özelde İstanbul'da her birey kendini kültürel, dini, mesleki, yerel ya da politik olarak mahalle kültürü çerçevesinde katmanlaşmış belli bir

cemaat aidiyeti üzerinden konumlandırmaktadır. Bu koşullar göz önüne alındığında Eski İstanbul'un sosyo-kültürel bağlamda kırsalın karşıtı olarak kentsel bir alan şeklinde tanımlanması mümkün değildir. Nüfusun önemli bir kısmı geldikleri kırsal alanla aile, meslek ve köy kanalı üzerinden bağlarını sürdürmektedir (Şaul, 1975: 130).

Karagöz perdesinin yaşam perspektifi diğer bir ifade ile ideolojik hedefi; çeşitli cemaatler arasında dayanışmaya dayalı, tüm farklı renkleri ve sesleri çatısı altında buluşturan ve devamlılıklarını sağlayan, ideal insan, ideal toplum ve ideal dünya anlayışına endeksli ortak bir içtimai üst kültür inşa ederek yüksek yaşam standartlarını merkeze alan bir toplumsal sistem kurmaktır. Bu sistem tasarımının şekillenmesinde ise Ahilik teşkilatının tarihsel iddiasının ve hedefinin çatısını oluşturan Nizam-ı Alem idealinin belirleyici olduğu görülmektedir. İdeal insanı, ideal toplumu ve evreni oluşturmayı ilke edinen kurucu ülkülerden biri olan Nizam-ı Alem, toplumsal ve siyasal üretimin şekillenmesinde etkin olan operasyonel kodlardan bir tanesidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun beylik döneminden günümüze kadar sistemin inşa edilmesinde ya da şekillendirilmesinde sosyal kontrol ve toplum mühendisliği ile merkezi bir rol oynayan Ahilik teşkilatının kitle iletişim aracı olarak Karagöz ve Hacivat yaşam perspektifini örgütün idealleri güdümünde belirlemiştir. Karagöz'de yansıtılan sorunun tanımlanması, soruna ilâştirilen aynada sunulan gerçekliğin kurgulanması, ders ve çözüm olarak sunulan idealin kodlanması Ahiliğin ideolojik bakış açısının bir yansımasıdır. Ahilik teşkilatının ideolojik doktrini; Fütüvvetname kuralları, tasavvuf öğretisi ve örgütün vizyonunu, misyonunu ve amacını belirleyen ilke ve değerlerin birleşiminden oluşan homojen bir yapıdır. Karagözün perdesinin ideolojik çerçevesinin derinlemesine anlaşılması açısından Ahilik örgütünün doktrinini ortaya koyan ve manifestosu olarak ifade edilebilecek başlıkların sunulması yararlı olacaktır:

Ahilik teşkilatının vizyonunu özetleyen kurumun kanunnameleri olarak değerlendirilen Fütüvvetnâmeler de temel parametreler şu şekilde belirlenmiştir (Ekinci, 2012a: 17-18);

- Aile ve toplum hayatını olumsuz etkileyecek olan gıybet, dedikodu, fitne gibi kötü alışkanlıkları terk etmek,
- Güzel huy ve alışkanlık sahibi, sözüne güvenilen, dürüst örnek bir birey olmak,
- Sözü'nün eri, büyük ve küçüklerine sevgi ve saygıda kusur etmeyen, erdemli, namuslu ve ahlaklı biri olmak,

- Dünya hayatına bağlanıp ahiretini unutmamak, ibadetlerini aksatmamak, Allah'ın rızasını kazanma gayesi ile hareket etmek.
- Aç gözlülük etmemek, tamahkar olmak, az ile yetinmeyi bilmek, eli açık, paylaşmayı seven biri olmak.
- İnsanların hata ve kusurunu aramamak, gördüğü ayıpları örtmek, büyüklenmemek, mütevazı ve yardım sever olmak,
- Verilen emanete ve sırra sahip çıkmak,
- Kötü düşüncelerden uzak durarak herkese iyiliği ve güzelliği tavsiye etmek,
- Yapılan iyilik ve yardımı kimseye söylememek, tevazu sahibi olmak,
- İşinde ve hayatında güler yüzlü, samimi ve dürüst olmak,
- Sabırlı, iyi niyetli, merhamet sahibi ve hakkaniyetli olmak,
- Çalışkan, hak ve hukuku gözetken biri olmak.
- Hatayı başkasında değil kendinde arayan, anlayış sahibi biri olmak.
- İlim Sahibi ve bilgili olmak
- İş ve meslek sahibi olmak ve yaptığı işte toplumsal değerleri yaşatmak.

Ahilik örgütünün ülküsü doğrultusunda amacına ulaşmak için üstendiği birçok misyon olduğu bilinmekle birlikte Yusuf Ekinci bunları aşağıdaki şekilde özetlemiştir (Ekinci, 2012a: 19-22);

- Toplumsal dayanışma ve toplumsal bütünlüğü sağlama,
- Bulundukları bölgede toplumsal huzuru, uzlaşma ve barışı temin etme,
- Sadece kendi ülkesi ve insanı için değil tüm insanlık için toplumsal hakkaniyeti ve uyumu sağlama,
- Toplumsal düzeni sağlamak için öncelikle kendi iş ve hayat düzenini sağlama
- Bulundukları coğrafyada idareci bulunmadığı durumlarda idare ve düzeni temin etme,
- Kişilerin iş ve meslek sahibi yapılması, çıraklık, ustalık, kalfalık eğitimlerinin verilmesi ve bu sayede topluma faydalı bireyler yetiştirilmesi,
- Hijyen ve etik kuralların uygulandığı kaliteli, verimli ve kalıcı bir üretim ortamı oluşturmak,
- Karşılıklı güven ve anlayış ortamının oluşturulması buna bağlı olarak sosyal dayanışmanın sağlanması,
- Zengin-fakir, üretici-tüketici-devlet-vatandaş arasında güçlü ve adil bir ilişki geliştirerek toplumsal hakkaniyeti sağlaması,
- Gençlerin kişisel gelişim, mesleki ve milli değerler konusunda eğitilmesi,
- Saldırı veya savaş durumunda devletin askeri birliklerine destek olabilmeleri ve bulundukları bölgeyi koruyabilmeleri amacıyla askeri eğitim verilmesi,
- Ekonomik veya manevi zorluk içerisindeki üyelere hem ekonomik hem de psikolojik destek verilmesi,
- Bir sigorta sistemi oluşturarak iş kazası, hastalık, sakatlık, yaşlılık, vefat ve afet hallerinde hem üyeleri hem de tüm insanlar için yardım yapılması,
- Toplumsal yardımlaşmanın sağlanması amacıyla “orta sandıklarının” kurulması ve bu sandıklarda insanların ellerinde bulunan yatırımların muhafaza edilmesi,
- Çalışma hayatında çalışan, işveren ve tüketici haklarının korunmasıdır.

Ahilik teşkilatının ideal toplum anlayışını şekillendiren ve bu toplumsal yapının inşasında kriter olarak belirlediği parametreler şu şekilde sıralanabilir (Uçma, 2011: 105-106):

- İslam esaslarıyla Türk gelenek ve göreneklerini harmanlayarak insanın yüceltiildiği bir yapı olarak Allah dostu mükemmel insanı meydana getirmek,
- Ahilik kurumunun mensuplarını sanat ve mesleklerinde eğiterek daha üretken ve faydalı bir hale getirmek,
- Üreten, ahlak ve şuur sahibi, mutlu, refah bir sistem inşa ederek saygınlığını devam ettirmek,
- Sistem içerisinde karşılıklı hoşgörü ve güven hissiyle bir iş bölümü ve dayanışma sağlayarak toplumsal uyum ve dengeyi sağlamak,
- Dünya ve ahiret dengesini kurarak topyekun dünyasından veya topyekun ahiretinden kopmayan uyumlu bir yaşam tarzı ortaya koymak,
- Kavga ve çatışmadan uzak uyumlu ve dayanışmacı bireyler yetiştirmek,
- Toplumun tüm bireyleri arasında ilişkileri güçlendirerek toplumsal huzur ve barış ortamını tesis etmek,
- Güçlünün güçsüzü ezmesini ve haksız kazancı önlemek, Anadolu'da Müslüman Türk esnaf ve sanatkarları için yeni ticaret alanları açmak.

Gölge oyunu Karagöz'ün ideolojik yaklaşımı; içinde var olduğu çokkültürlü ve heterojen demografik yapıya bir alternatif oluşturmakla birlikte aynı zamanda içinde şekillendiği olağandışı koşullara karşıt geliştirdiği ideal olana dair bir çözüm önerisidir. Adorno'nun ideoloji formülasyonu açısından değerlendirildiğinde Karagöz perdesini kurgulayan ruh ve o ruhu şekillendiren sahibinin sesi Ahilik teşkilatı ve teşkilatın "ideal" algısının yankısıdır. Dolayısıyla Ahilik teşkilatının ideali, varsıl ile yoksul, üretici ile tüketici, işçi ile sermaye, halk ile idare arasında iyi ilişkilerin geliştirilmesi yoluyla sosyal adaleti sağlamak ve ahlaki toplumculuğu inşa etmektir (Soykut, 1971: 87). Karagöz bu çerçevede Nizam-ı Alem eksenli geliştirilen ideal insan, toplum ve dünya ülküsünün perdedeki ideolojik yansımasıdır.

Althusser'in teorisi ekseninden değerlendirilecek olursa Karagöz perdesindeki ideolojinin sureti bir davet içermekle birlikte bireyi sosyal bir bağlama konumlandırma ereğine de sahiptir. Karagöz'ün seyirci ile iletişimi bir mesaj alışverişinden öte kurgusal bir inşanın ortaklaşması şeklinde değerlendirilmelidir. Gölge oyunu perdesinin tarihsel başarısının temelinde yer alan ideoloji, ifade ve işlev denkleminin arka planında ise yaşamın içinde şekillenen ve yaşamdan beslenen ideolojik perspektifi bulunmaktadır. Bu açıdan Karagöz ideolojik derinliğini merkezden çevreye ve çevreden merkeze olmak üzere iki farklı kanal üzerinden beslemiş yaşamın içinde

kendini, kendi içinde yaşamı inşa etmiştir. Althusser'in ideolojinin yalnızca psikolojik bir süreç olmadığı aynı zamanda yaşamsal bir pratik olduğuna dair tespiti Karagöz'de karşılığını bulmaktadır. Karagöz'ün ideolojik perspektifi, bireylerin sosyal normları benimsemelerine, dolayısıyla içinde yaşadıkları sisteme uyum sağlamalarına veya uyumlu yeni bir yaşam sistemi kurmalarını amaçlar. Ancak Karagöz'ün ideolojik aktarımında gözettiği etik noktaya dair Althusser'in ideolojik sürece ilişkin tespiti önemli bir referans olarak değerlendirilebilir. Althusser'e göre ideolojik aktarım bir kesimin "ötekine" dayattığı bir düşünce akışı şeklinde gelişen bir süreç olmanın ötesinde, tüm sosyal paydaşların ortaklaştığı, geçmişten gelen ancak geleceğe de uzanan ve her yere yayılan kollektif pratikler bütünüdür.

Gölge oyunu Karagöz'ün yaşam perspektifi ve ideal yaşam anlayışı çerçevesinde inşa etmek istediği birey, toplum ve evren hedefinin önünde temel olarak iki problemin kilit noktada bir engel teşkil ettiği görülmektedir. Bunlardan birincisi çok kültürlü ve heterojen sosyo-kültürel demografik yapı iken diğeri ise öteki olgusudur. Bu iki olgunun etkileşiminin sonucu ortaya çıkan problemin gölge oyunu Karagöz'ün manipülasyon boyutunun şekillenmesinde tetikleyici olarak katalizör etkisi yarattığı söylenebilir.

Çokkültürlülük olgusunun temel yapı taşlarından biri olan kültür nosyonu disiplinlerarası bir problem ve kavramdır. Terimin çok boyutlu doğası ve farklı disiplinlerden araştırmacılar tarafından alternatif bakış açılarıyla ele alınması, kavrama dair çeşitli yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Kültür kavramı farklı yazarlar ve farklı dönemler için muhtelif anlamlar taşımaktadır. İki Amerikalı antropolog tarafından yayınlanan kültür üzerine bir antoloji, kültür kavramının 164 farklı tanımına yer vermiştir. Ancak buna rağmen kültür kavramı etimolojik kökeni ekseninde değerlendirildiğinde cultura sözcüğünden evrildiği kabul edilmektedir. Latince bir kelimenin birincil öncüsü olan Cultura sözcüğü ise türetildiği kök bağlamında en son izi sürülebilir kelime olarak Latince colere'den çoğaltılmıştır. Latince cultura sözcüğünün türetildiği yine Latince colere terimi; sürmek, ekip-biçmek, ikamet etmek, dikkat etmek, meşguliyet, muhafaza etmek anlamlarını kapsamaktadır. Romalılar ise cultura terimini, doğada kendiliğinden yetişen bitkiler ile tarlalarda insan eli ve emeğiyle yetiştirilen bitkileri birbirinden ayırmak için kullanmışlardır. Fransız Devrimi'nden önce Voltaire kelimeye farklı bir anlam yüklemiş ve kavramı insan

zekasının oluşumu ve gelişimi üzerinden tanımlayarak alternatif bir yaklaşım sunmuştur. Kültür kavramı Fransızca'dan önce Almanca'ya girmiş ve zamanla Avrupa'ya yayılmıştır. Bu kavramın Alman etnolog G. Klemm tarafından önerilen tanımı, “medeniyet ve kültürün evrimi” olarak benimsenmiştir. İngiliz antropolog Taylor 1871 yılında bu terime bilimsel bir anlam kazandırmıştır. Kültürün Sosyal antropolojinin konusu olduğunu vurgulayan ilk kişi İngiliz antropolog Edward B. Tylor (1832-1917) olmuştur. Tylor ilk olarak kültür ve medeniyet üzerine yazdığı makalede kültürü bir cemaatin inançları, sanatları, gelenekleri, yetkinlikleri ve tutumları olarak tanımlamıştır. Kültürün ilk bilimsel tanımının yaratıcısı J. Taylor'ın bu kavramı Almandan aldığı ve özellikle Kleem'den etkilendiği genel kabul edilmektedir (Bağrıaçık, 2021: 5). E. B. Tylor'a göre kültür, bireyin ait olduğu toplumun bir uzvu olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, insan, gelenek ve görenek, görgü ve diğer tüm becerilerden oluşan çok karmaşık bir bütündür. Batı dillerinde ekin olarak kullanılan cultura sözcüğünün Osmanlıca 'da aynı anlama gelen hars sözcüğü ile eşleşmesi dikkat çekicidir. Hars kelimesi Arapça'da "toprağın işlenmesi, tarım" anlamına gelen "hars" kelimesinden türetilmiştir. Osmanlı Türkçesinde kültür kelimesi yerine hars kelimesi kullanılmıştır. Ziya Gökalp'ın kültürü ifade ederken hars sözcüğünü daha çok kullanması zamanla irfan kelimesinin kullanılmamasına yol açmıştır. Latince sürmek ve ekip-biçmek anlamına karşılık gelen cultura sözcüğünün Türkçe kullanımdaki karşılığının da ekin olarak yorumlandığı görülmektedir (Çınar,2010: 11-12). Türk dilinin sadeleşmesi ve gelişmesi üzerine yaptığı çalışmalarda Türk Dil Kurumu, kültür kelimesinin yerine ekin sözcüğünü önermiştir. Dil kurallarına ve etimolojisine uygun olmasına rağmen tarım ve tarım ürünleriyle karşılaştırıldığı ve yanlış anlaşılmalara neden olduğu için yaygın kabul görmemiştir. Bu nedenle kültür kelimesi hala geçerliliğini korumaktadır (Bağrıaçık, 2021: 5-6).

Afşar Timuçin'ine göre kültür sosyal bir kavramdan daha fazlasıdır bu bağlamda kültür olgusunu bireysel odaklı tanımlamakta ve bunun yeterlilikten ziyade farkındalıkla ilgili olduğunu ifade etmektedir. Ona göre kültürün içeriğinin dört sac ayağı vardır (Çınar,2010: 11-13);

Kültür değerleri son açıklamalarda birbiriyle iç içe geçmiş dört ayrı alanda, felsefede, bilimde, sanatta ve siyasette kavuşur. Örneğin herhangi bir insan davranışı insan yaşamına genel açıklamalar getirdiği ölçüde felsefeyi, yasa değeri taşıyan doğruları ortaya koymakta yardımcı olduğu ölçüde bilimi, insanı

bir duygu-düşünce bütünü olarak açıklayabildiği ölçüde sanatı ilgilendirir (Timuçin, 1998: 207).

Timuçin'e göre kültür tüm insani değerlerden ve bu değerlerin en üst düzeyde ifade edildiği bu dört alandan oluşur.

Nirun ve Özönder kültürü, bir toplumsal grubun üyelerinin karakteristik özelliği olan koşullanmış duygu, düşünce ve davranış kalıpları olarak kodlarlar. Koçak ise kültürü kökeni çok eski çağlardan gelen, toplumda yaşayan bireyin tutum ve ilişkilerinde yansımaları bulan gelenek, görenek, değerler, davranış kalıpları ve normlar olarak tanımlamaktadır. İnsan topluluklarının yaşam biçimi olarak tanımlanabilecek kültür, çoğu zaman bir insan topluluğunun duygu, düşünce ve yargı birliğini oluşturan toplumsal değerlerin toplamı olarak ifade edilir (Bağrıaçık, 2021: 5-6).

Marx ise cultura kavramını Hegel'in Geist (akıl, ruh) ve objektif Geist (nesnel ruh) kavramlarına tercih ederek kültürün önemini vurgulamaktadır. Marx kültürün ötesinde kültürel içeriğin kapsayıcı bir betimlemesini yaparak; kültür, doğanın yarattığına karşıt insanın yarattığı her şeydir der. Parekh ise, kültürün aynı zamanda bir kontrol mekanizması olarak da çalıştığını vurgular. Her kültürel yapı kendi içindeki davranışları ve yaşam tarzlarını kabul eder ya da reddeder Parekh'e göre. Kültür, ilişkiler ile davranışları yöneten kural ve normları belirler, bunları ödül ve ceza yoluyla denetim altında tutar. Kültür sosyal kontrol yoluyla disipline edici ve disiplin altına alan bir sistem arz eder. Bu bağlamda Kültür Endüstrisi isimli yapıtında Modern dünyanın sistem eleştirisini yapan Adorno'nun tespiti dikkat çekicidir (Çınar,2010: 11-13);

Kültürden söz eden, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden de söz ediyor demektir. Felsefe ve din, bilim ve sanat, yaşam tarzları ve töreler gibi birbirinden farklı bu kadar çok şeyin ve ayrıca bir çağın nesnel tininin tek bir "kültür" sözcüğüyle özetlenişi, daha en baştan tüm bunları yukarıdan bakarak, bir araya toplayan, taksim eden, ölçüp biçen, organize eden bir idari bakışı ele veriyor (Adorno, 2008: 121).

Sosyal psikoloji bize insanların korkularıyla mücadele ederek insani niteliklerini geliştirdiklerini göstermektedir. Bilimin kendisi bile bu şekilde ortaya çıkmıştır. Korkuya neden olan durumu, nesneyi veya ilişkiyi açıklama refleksinde korkuların ve merakın tetikleyici bir rolü olmuştur. Böylece insan keşfetme yetkinliklerini geliştirmeye, problem nesnelerini tanımlamaya ve nihayet onları açıklamaya başlar. Her toplum yaşam biçimini şekillendiren kültürel farklılıkları ekseninde yaşama,

dünyaya, kendisine ve başkalarına anlam yükler. Toplum içinde yaygınlaşmış, topluma özgü maddi ve manevi kültürü oluşturan anlamlar süreç içerisinde toplumun öznel kimliğinin ögesi olan değerler haline gelir. Bu bağlamda kültür kavramı aynı zamanda kimlik olgusunun belirleyici eşiği olarak değerlendirilir (Çınar,2010: 18-19). Güvenç'in teorik yaklaşımının damıtılmış çözümlemesi kültür ile kimlik arasındaki organik bağın boyutunu ortaya koymaktadır;

Kapsam ve kaplam olarak bir kuram enginliğindeki ve zenginliğindeki kültür kavramı insanüstü ve canlı üstü varlık alanı ile etkileşimini ve değişim sürecini açıklamaya giriştiği için aynı zamanda bir kuramdır. Şöyle der insanbilimci: insanlar ve toplumlar benzer, çünkü kültürleri benzer; insanlar ve toplumlar benzemez çünkü kültürleri farklıdır; insanlar ve toplumlar değişir, çünkü kültürleri değişmektedir (Güvenç, 1997: 57).

Bu değişim ve farklılık kimliği yaratır. C. Wissler kültür tanımında da bu vurgu yer almaktadır; kültür, insanların ve cemaatlerin yaşam biçimi diğer bir ifade ile parmak izidir ve bahsettiğimiz farklılıklar ile benzerlikler de bu özgün kimlikten kaynaklanmaktadır. Tarihsel sosyolojiye yakın bir perspektiften bakıldığında kimliği oluşturan kültürün ya da kültüre dayalı kimliğin süreç içinde ortaya çıktığı görülmektedir. Bir kültürün oluşabilmesi için insanların öncelikle belirli ilkeler etrafında birleşmeleri gerekmektedir. Bu birlik, her toplumun coğrafyası, iklimi, tarihi geçmişi gibi kendine özgü bir yapının oluşmasını etkileyen çeşitli dış faktörlerden kaynaklanmaktadır. Bu şekilde toplumsal kimlikler ortaya çıkar ve gelişir, zamanla kendi örf, adet, gelenek, yasa ve günlük yaşam tarzlarını ortaya çıkarır (Çınar,2010: 19-20). Kimlik, sosyal bir varlık olarak bireyin karakteristik özelliklerini, niteliklerini ve özgünlüğünü tanımlayan kodlar olarak anlaşılmaktadır. Bir insanın özne olmasını belirleyen kimliği aynı zamanda insanın yaşamsal formasyon içindeki sosyal konumunu da tayin eder. Kültür terimi genellikle evrensel olmayan insan davranışı, değerleri, inançları ve eğilimleri hakkında lokal bir kesimi tasnif ederken kullanılmaktadır. Bu kullanım grup kimliğini ön plana çıkarmak ve her grubun kendine ait bir kültüre sahip olduğunu göstermek ve vurgulamak amacıyla yapılmaktadır (Çınar,2010: 19-20).

Peki kendinizi bir cemaatin, grubun ya da topluluğun üyesi olarak kodlamak ne anlama gelmektedir? Friedman'a göre kimlik bir benlik duygusudur. Bir kişi aynaya bakıp kim olduğunu sorduğunda, cevap onun kimliğini veya kimliğinin bir kısmını gösterir ve kesinlikle bu bir yansımadır. Her birimiz diğerinden farklıyız, özel ayak izlerimiz ve

suretlerimiz vardır. Ancak kendimizi, benliğin ötesine geçen ve bir gruba veya benliğe atıfta bulunan terimlerle de tanımlarız (Çınar,2010: 25).

Bir kimlik, Charles Taylor'un ifade ettiği gibi bağlanmalar ve özdeşleşmelerle tanımlanır; bunlar, duruma göre neyin iyi ya da değerli olduğunu, neyin yapılması gerektiğini ya da neye onay verdiğimi veya karşı çıktığımı belirlemeye çalışabileceğim çerçeveyi ya da ufku sağlar. O halde kimlik sadece kim olduğumuz duygusu -bir tanımlama- değildir; dünyaya bakmak için kullandığımız bir mercektir (Friedman, 2002: 13-14))

Parekh'e göre kültürel bir gruba ya da cemaate ait olmanın iki önemli sonucu vardır. Gruba ya da cemaate aidiyet bireyin kişiliğini belirli bir şekilde yapılandırıp şekillendirir ve ona içerik veya kimlik kazandırır. Aynı zamanda onu belirli bir topluluğa bağlar ve onunla özdeşleştirir. Bhikhu Parekh bu bağlamda kimlik ve aidiyetin birbiriyle yakından bağlantılı olduğunu ifade eder. Bir kişi, ortak bir kimliği paylaştığı için bir grup erkek ve kadınla özdeşleşir ve bu özdeşleşme, bu kimliğe sosyal bir bağlam, duygusal enerji ve belirli bir istikrar ve nesnellik kazandırır. Sosyal kimlik, bireyin kim olduğunun tanımlanması ve değerlendirilmesi ile bunun kriterlerinin betimlenmesi ve belirlenmesini kapsar. Sosyal kimlikler yalnızca grup üyelerini tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda onların kolektif aidiyet bilincini ve belirli normları benimsemelerini de gerektirir. Dolayısıyla bir sosyal kategoriye ait olmak, kişinin kendisini o grubun bir üyesi olarak tanımlaması ve başkaları tarafından o kimlikle konumlandırılması tek başına yeterli değildir; aynı zamanda bireyin o kültürel şablona özgü düşünme ve hareket refleksi ile de sosyal aidiyet olgusuna katılım sağlaması gerekmektedir. İnsanları birey yapan şey kişilikleridir ancak sosyal kurumlardaki rol ve statüleri nedeniyle doğup büyüdüğü gruba ya da cemaate bağlıdırlar. Bireyselliklerinden kaynaklanan özellikleri ve toplumdan aldıkları niteliklerin homojen birlikteliği sosyal şahsiyetlerini ve kimliklerini inşa eder. Kısaca İnsanların toplumsal yapı içerisinde elde ettikleri varoluş ve konum, onların toplumsal kimlikleridir (Çınar,2010: 25).

İnsanlık, kültür ve toplum kavramları birbirinden ayıramayacak kadar yakından bağlantılıdır. Kültür, insan topluluklarının ortak yaşam formasyonu olarak tanımlanmakla birlikte kolektif yaşam normları aynı toplum içinde dahi aynı olmamakta, ayrıntıda bazı anlayış ve uygulamalarda farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Kültürel çeşitlilik (culturel diversity) ya da çok kültürlülük (multiculturalism) olarak da adlandırılan bu durum, insan toplumlarının temel özelliklerinden biridir. Kısacası

bir toplum kültürel açıdan ne kadar homojen olursa olsun, bazı farklılıklar çoğu zaman görülmektedir (Zengin, 2020: 378).

Kültür kavramının tanımlarındaki çeşitlilik çokkültürlülük tanımında da görülmektedir. Ancak bu terim kültür kavramında daha yeni olduğundan, tanım sorunu henüz karmaşıklaşmamıştır. Ayrıca çokkültürlülük konusu dönemsel olarak ve toplumsal düzeyde meydana gelen siyasi, sosyal ve ekonomik olaylarla şekillenmektedir. Bu olayların sonucunda insan hayatı önemli ölçüde etkilenmekte; bu etkilenme süreci aynı zamanda çok kültürlü yaşam alanlarının ortaya çıkmasının da önünü açmaktadır. Alper Akyüz, kültürleri gözlemlemenin aynı zamanda öncelikle kültürlerarası etkileşimleri gözlemlemeyi de içerdiğine dikkat çekmektedir. Pek çok yazar, birden fazla kültür olmasaydı bunları düşünmeyeceğimizi bile iddia etmektedir. İnsanların düşünme, hissetme ve davranış biçimlerindeki belirgin farklılıklar aracılığıyla kültürün farkına varırız bu nedenle kültür, tek bir kültür olarak konumlandırılamaz. Bu bağlamda kültürler üzerine düşünmek gerekir demek ve kültürlerin temelde sadece kültür şeklinde değil kültürlerarasının altkütmesi formunda değerlendirilmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır (Yıldırım, 2019: 7-11).

İngilizce'de multicultural kelimesi çokkültürlülük anlamına gelir. Çokkültürlü bir yapıyı destekleyen düşünce anlamında Multiculturalism, dilimizde kullanılan çok kültürlülük kavramına en yakın olanıdır. Günümüzde çokkültürlülük terimi çokkültürcülük şeklinde de kullanılmaktadır. Her iki terim de birçok araştırmacı tarafından tercih edilmektedir (Yıldırım, 2019: 7).

Çokkültürlülük, çeşitli kültürel toplulukların ya da birçok milletin ortak bir devlet semsiyesi altında yer almasıdır. Bu perspektiften ele alırsak Çokkültürlülük kavramının devlet olgusunun doğuşuna tekabül ettiği kabul edilmektedir. Ancak her devlet açık bir şekilde çokkültürlülük sergilemediğinden dolayı imparatorluk kavramının ortaya çıkışıyla birlikte geliştiğini belirtmek daha doğru olacaktır. İmparatorluklar ulusal ölçekte geniş halk kitlelerini kapsadıkları için çokkültürlülüğün en açık örneğini temsil ederler. Çokkültürlülük aynı zamanda imparatorluk olmanın da ön şartıdır. Mısır'dan Baltık coğrafyasına, İber Yarımadası'ndan Çin Denizi'ne kadar Antik çağlardan bu yana onlarca imparatorluk kurulup yok olmuştur. Tarihsel süreç içinde yüzlerce toplum çoğu zaman imparatorlukların parçası olmuş, yer değiştirmiş ya da en azından imparatorlukların otoritesinin yansımasını hissetmiştir. "Ticaret

sınırlarının sürekli değişmesi, en başından beri tarihsel kaynaklarda da rastlanan ve yuzyılımızda halen devam eden gog olgusu, fetihler, geri çekilmeler, merkezî bölge ve kentlerin rağbet görmesi gibi olgular toplulukların hareketlerine yön vermiş ve toplumlar, uluslar kaynaşmaya başlamışlardır” (Bağriaçık, 2021: 34).

Kymlicka'ya göre kültürel çeşitliliğin iki genel modeli vardır. birinci modelde kültürel olarak daha önce özerk olan ve belirli alanlarda yoğunlaşan kültürlerin süreç içerisinde daha büyük uluslara dahil olmasından kaynaklanmaktadır. Kymlicka'nın ulusal azınlıklar olarak adlandırdığı toplumsal olarak bütünleşmiş kültürler, genellikle çoğunluk kültürünün yanında bağımsız cemaatler olarak kendilerini korumak isterler ve bu amaçla bağımsızlık ya da özyönetim refleksi gösterirler. İkinci durumda kültürel çeşitlilik bireylerin ve ailelerin göçünden kaynaklanmaktadır. Bir ülke, çok sayıda insanı ve aileyi diğer kültürlerden göçmen olarak kabul ettiğinde ve onlara ekinsel kimliklerinin bir kısmını korumaları doğrultusunda izin verdiğinde kültürel çoğulculuk göstermiş olur. Bu göçmenler genellikle ilişkilerini Kymlicka'nın kültürel cemaatler olarak adlandırdığı gruplar aracılığıyla sürdürür çoğunlukla topluma karışmak ve kabul edilmek isterler. Bu gruplar etnik kimliklerinin tanınmasını istediklerinde amaçları özyönetim veya bağımsızlık değil, kültürel farklılıklarına daha fazla saygı gösterilmesidir (Çınar,2010: 25).

Bilinski'ye göre (Balı, 2001:137) çokkültürlü bir toplumun özellikleri şunlardır;

Dinsel, etnik veya ulusal temellerde çeşitli kimliklere sahip grupların her birinin, farklılık gösteren ihtiyaç ve arzuları olduğu realitesini, farklı kimlik grubu ve de onun üyelerince kabul edilmesi.

Çeşitli kimlikleri bünyesinde bulunduran her bir grubun, öbür kümelerin, kültürlerinin ve dillerinin varlığını sürdürebilmesi ve geliştirilmesi mevzuunda saptanmış net bir arzularının olması.

Farklı kimliklere sahip her bir grubun, diğer farklı kümelere yönelmiş olan dayanaklarının salt bu kümelerin kültürel faydaları doğrultusunda değil, bütün toplumsal sürecin bir üst kimliğinin belirleyen niteliklerinin oluşturulması anlamında fıkredilmesi.

Farklı kimlik gruplarının azası olan şahışların sosyal, ekonomik ve siyasi alanlarda tüm kurum ve oluşumlarda özdeş katılımcılar şeklinde yer almaları.

Çok kültürlü bir toplum, kültürel farklılıklardan kaynaklanan çatışmaları da beraberinde getirir. Bu çatışma kültürlerin uzlaşamayacağı düşünçesine

dayanmaktadır ve birçok çelişkiyi içinde barındırmaktadır. Canatan (2009: 83) tespit edilen bu argümanları belirlemiş ve gerekçelerini şu şekilde sıralamıştır:

Kültürel farklılıklar, etnik grupların yerleşik topluma uyumuna ve entegrasyonuna engel olmaktadır. Göçmenler, kendi kültürlerine aşırı bağlılıklarından dolayı kendilerini toplumdan dışlamaktadır.

Batı kültürü, örnek ve üstün bir kültürdür. Diğer kültürler, batı toplumlarına katkıda bulunmak bir yana hem yerleşik topluma hem de göçmen gruplara sorunlar çıkarmaktan başka bir işe yaramamaktadır.

Entegrasyon sorunu, göçmenlerin tam veya sınırlı oranda asimilasyonu ile çözülebilir. Göçmenlerin ve azınlıkların özellikle kamusal alanda egemen değer ve normlara uymaları zorunludur.

Canatan'ın sıraladığı bu nedenler, çokkültürlü bir toplum yapısında kültürel uzlaşmanın neden sağlanamadığını özetlemektedir.

Parekh, çokkültürlü topluma yönelik yaklaşımlar hakkında şunları ifade etmektedir: çokkültürlü toplum, iki veya daha fazla kültürel topluluğu barındıran heterojen bir bütündür. Çokkültürlü bir toplum, kültürel çeşitliliğe her biri farklı bir biçim alan iki şekilde yanıt verebilir. Ya kültürel çeşitliliği hoş karşılayabilir, onu anlayışın merkezine yerleştirebilir ve kendi varlığını sürdürebilmesi için kültürel gereksinimlerine saygı gösterebilir ya da bu toplulukları çoğunluk kültürüne entegre ederek asimile edebilir. İlk durumda yönelim ve etik açısından çokkültürcü, ikinci durumda ise mono-kültürcü olursunuz. Her iki durumda da çokkültürlü bir toplumda yaşıyorsunuz, ancak bunlardan yalnızca biri çokkültürlü. Çokkültürlü toplum terimi kültürel çeşitliliğe bir olgu olarak atıfta bulunurken, çokkültürlülük terimi bu olguya normatif bir tepkiyi ifade etmektedir (Yanık,2012: 37).

Çokkültürlülüğü ifade eden şey ulusların ve farklı kültürlerin bir araya gelmesi değil, bu bir arada yaşama halinin kontrollü bir şekilde sürdürülebilmesi ve yeni toplumsal formların yaratılabilmesidir. Dolayısıyla bu kontrol mekanizmasından sorumlu olan devletler ya da diğer denetim mecraları, çokkültürlülük kavramın yaratıcıları değil, onu ayakta tutan, sosyal kontrol yoluyla sürekliliğini sağlayan ve toplum mühendisliği ile yeni bir forma dönüştüren unsurlardır (Çınar,2010: 34).

Çokkültürlülüğe yönelik teorik yaklaşımlar, farklı olana dair oluşan duygu, tutum ve yargıların arka planında genellikle perdeli bir algının şekillendirdiği ve öteki olana dair bakış açısının ürünü olan kodlama refleksinin bulunduğunu öne sürmektedir. Başka

bir deyişle, kozmopolit bir toplumda bireysel ya da kolektif bakış açıları, herkes için geçerli olan, etik parametrelerin varlığını güvence altına alan rasyonel normların ve objektif dayanakların ölçütleri ekseninde şekillenmemektedir. Bu bağlamda çokkültürlü ve heterojen bir sosyo-kültürel ekosistemde değişik cemaat ya da gruplar arasında bireysel ve toplumsal yaşama dair belirgin zihniyet farklılıkları ve kontrast ilişki normları söz konusudur. Bu çelişkilerin toplumsal yaşamın birçok alanında kültürlerarası iletişim sorunlarına ve çatışmalara yol açtığı da kabul edilmektedir. (Çınar,2010: 55).

Çokkültürlülüğü bir organizma olarak betimlersek onun sağlıklı bir şekilde var olmasını sağlayan olgu kültürlerarası toleranstır. Kültürlerarası yaklaşım, vücuttaki tüm kültürel bileşenleri hiyerarşik olarak sınıflandırmaktan kaçınan, rasyonel ve etik normların yönlendirdiği adil bir toplumsal düzeni temsil eder. Kısacası kültürlerarası ilişkilerin güçlendirilmesi ve karşılıklı anlayışın teşvik edilmesiyle reel anlamda çok kültürlü bir toplum ve çok kültürlü bir kimlik inşa edilebilmektedir. Ancak bu iki kavram arasında anlam açısından ince bir çizgi vardır ve aynı anlama gelmemektedir. Hatta çokkültürlü sistemlerin kültürlerarası boyutta tutarlı, güvenilir ve adil bir yaklaşım sergilememesine karşıt protest bir tavır olarak kültürlerarası taraftarlığı oluşabilmektedir (Çınar,2010: 86-87).

Özselci bir kültür anlayışına sahip olan çokkültürcülük, uygarlıklar çatışmasına uygun bir zemin hazırlarken inşacı bir kültür anlayışına sahip olan kültürlerarasılık ise karşılıklı alışverişleri, etkileşimi, içiçeliği öne çıkarmaktadır. Salt betimsel açıdan bakıldığında birincisi kuruluş tarihi boyunca çeşitliliği ve eşitsizliği; ikincisi ise birliği ve eşitliği vurgulayan ülkelerin durumunu yansıtmaktadır (Çınar,2010: 88).

Kartarı, kültürlerarasılık ve çokkültürlülük kavramlarını değerlendirmekte ve her iki kavram arasındaki farklara dikkat çekmektedir. Kültürlerarasılığın çıkış noktasını aynı bölgede bir arada yaşayan farklı kültürlerin etkileşimi olarak tanımlamakta ve buradaki anahtar kelimenin etkileşim olduğunu vurgulamaktadır. Kısacası interaktif bir diyalog olmadan kültürlerarasılıktan bahsetmek imkansızdır. Bu nedenle, farklı kültürlerin etkileşiminin deşifre edilmesi bağlamında kültürlerarasılık önemli referanslar sunmaktadır. Kültürlerarasılık ve çokkültürlülük arasındaki farkı vurgulayan Kartarı'ya göre, çokkültürlülüğün etkileşim boyutundan bahsetmek mümkün değildir. Kartarı'ya göre çokkültürlülük farklı kültürlerin ortak bir coğrafyayı

paylaşması iken kültürlerarasılık kollektif bir yaşamın üretilmesinde etkileşime dayalı kültürel bir ortaklaşmayı kapsamaktadır. Dolayısıyla kültürlerarasılık ile çokkültürlülük arasındaki temel fark, etkileşimin varlığına veya yokluğuna göre yorumlanabilir (Kartarı, 2016: 51-52).

Disiplinlerarası bir olgu olan kültürlerarası iletişim, farklı kültürlerin bireysel ya da kitlesel ölçekteki etkileşiminin sistematığını kavramayı, deşifre etmeyi ve sürecin oluşumuna dair öngörülerde bulunmayı hedeflemektedir. Kültürlerarası iletişim, bir kültürün mesajlarının, jestlerinin, mimiklerinin, giyim kuşamının vb. farklı karakteristik özelliklerinin diğer kültürde uyandırdığı etkiyi ve öteki kültürün bu etkiye karşı geri bildirim olarak geliştirdiği tepkiyi tanımlamaktadır. Kültürlerarası iletişim süreci ise farklı kültürlerin birbirlerinin maddi ve manevi değerlerine dokunması, tanımlaması, onaylaması, saygı duyması ve kolektif yeni değerler yaratması şeklinde gelişir. Kuşkusuz bir grubu anlamamanın anahtarı, onun kültürel kodlarını deşifre etmekten geçmektedir. İşlevsellik, yani kültür ile iletişim arasındaki verimli kanal bu aşamada devreye girmektedir. Çünkü insani iletişiminin doğasını oluşturan göstergeler kültürel kodlardır (Erdem, 2022: 16-17).

Toplumların oluşumuna baktığımızda bireyler ve kurumlar arasındaki ilişkilerden oluştuğu görülmektedir. Kurumsal yapı bakımından aynı özellikleri paylaşmakla birlikte kültürler otorite anlayışları, coğrafi koşullar ve tarihsel evreler bağlamında yaşamın işleyişine yön veren öznel ilke ve kuralları ortaya koymaktadır. Hall, *The Silent Language* adlı çalışmasında bireylerin var oldukları kültürel ekosisteme ve gruba bağımlı olduklarını belirtmiştir. Bu anlamda insanlar öteki kültürlerin yaşam dinamiklerini kodlarken bunları kendi kültürel bakış açıları çerçevesinde analiz edip anlamlandırmaya çalışırlar. Bireylerin diğer kültürlerle karşı bu yaklaşım şekli kendi kültürlerine olan aidiyetlerini ve bağlılıklarını göstermekle birlikte diğer taraftan kültürlerarası iletişimin tesisinde kritik problemlerin ortaya çıkmasına da vesile olmaktadır (Erdem, 2022: 16-17). Sosyal normlar ve ananeler, ahitler, kişilerarası mesafe, dostluk, ilişkiler, coğrafya, sınıf ve kast sistemi, giyim, inanç, cinsiyet, iş ahlakı, pratiklik, verimlilik, bireycilik, rekabet, değişim, tahakküm ve eşitlik, kültürlerarası iletişimi belirleyen etkenlerden bazılarıdır. Çünkü bu bileşenler bir kültürün kimliğini belirler bir kültürü diğerinden ayırır. Kültürlerarası iletişimde başarılı olabilmek için bir kültürü diğerinden ayıran kodların bilinmesi, deşifre

edilmesi ve anlaşılması gerekmektedir (Erdem, 2022: 20). Kùltürlerarası etkileşim ve iletişimde süreci sekteye uğratan problemler genel olarak; kalıp düşünceler, normlar ve değerler, ön yargılar ve stereotipler, belirsizlik ve kaygı, toplumsal roller, benzerlik varsayımı, etnik merkezçilik, dilsel farklılıklar ve sözsüz iletişim öğeleri şeklinde sıralanabilmektedir (Atalay, 2022: 29-30).

Sosyal gruplar arasında temasın olmaması, yokluğu veya yetersizliği, farklı kùltürler arasında sınırların keskinleşmesine, öteki hakkında olumsuz yargıların oluşmasına ya da pekiştirilmesine neden olmaktadır. Kısaca, ötekiye dair oluşan olumsuz kanaatlerin temelinde sosyal etkileşimdeki temasın yetersizliği önemli rol oynamaktadır. Gündelik pratik içinde öteki olanla etkileşim yoğunluğu arttıkça farklılıklara yönelik olumsuz duygular ve önyargılar azalabilmektedir. Bizi tanımlayacak olan kontrastımız olan ötekimizdir. Farklı olana başka bir ifade ile ötekine dair düşünce ya da ifadelerimiz dolaylı olarak bize dair şifreleri de yansıtmaktadır. Benzerlik ya da farklılık paylaşılan sınırdaki birbirlerini yansıtır (Yıldırım, 2019: 8-12). Farklılık kavramı TDK sözlüğünde “ayrımllık, ayrışım, değışiklik, tefavüt” ve “doğal, toplumsal ve bilince dayanan her olay ve olguyu bütün ötekilerden ayıran özellik” (TDK, 2023) olarak tanımlanmaktadır. Tanımda öne çıkan nokta, farklılığın diğeri ve öteki üzerinden kurgulanmasıdır.

Fred Jandt, kùltürel farklılıkların yol açabileceğı sorunlara ilişkin şu örneğı veriyor:

New York’u ziyaret eden Danimarkalı bir kadın, 14 aylık bebeğini bebek arabasıyla kapının önünde bırakıp yemek yemek için bir lokantaya girer. Lokantanın camından, kaldırımda arabasındaki bebeğı gören diğeri müşteriler New York polisini ararlar ve polis gelip bebeğı ve annesini merkeze götürür. Kadın bebeğini tehlikeye atmakla suçlanır ve hâkim karşısına çıkmak üzere tutuklanır. Bebek bakım evine verilir. Danimarka elçilik görevlileri olaydan haberdar olur ve bu davranışın Danimarka’da yaygın olduğunu, Kopenhag sokaklarında, içinde bebeklerle lokanta önüne bırakılmış bebek arabalarının fotoğraflarını göstererek bu davranışın Danimarkalıları için normal olduğunu anlatırlar. Amerikalı yargıç, Danimarkalı annelerin çocukları lokantanın kapalı ve kirlenmiş havasını solumasın diye güvenli kaldırımda arabasının içinde bıraktıklarını anlamakta zorluk çekse de bebeğini annesine verir (Jandt, 2004: 74).

Sosyolojik bir odak noktası olarak “öteki” terimi etnik köken, inanç, dil gibi farklılıkların sınıflandırılmasını kodlamak için kullanılır. Sosyolojik bağlamında öteki kavramı biz ve onun yaratımı için gerekli olan toplumsal süreç olarak görülebilir. Ötekinin ne olduğu problemi kim olmadığımızı karakterize etmek için kullanılan bir

sınıflandırmadır (Onur, 2003: 259). Sosyolojik açıdan bakıldığında benlik ve belleklerin inşa edildiği gerçeğinin anlaşılması kolaydır. Asıl soru kimliğinizin nasıl ve kim tarafından belirlendiğidir.

Öteki'yi konumlandırmak için bir çıkış noktası gereklidir. Bir çıkış noktası olarak ben diğerini konumlandırırken kendisinden farklı olan yanını bir eksiklik olarak görme eğilimindedir. Bu eğilimi temellendiren şey ise kendi kültürel referanslarıdır. Ben'in sahip olduğu kültürel özellikleri içermeyen kişi ya da grupları aşağı seviyede görme eğilimi ve bu aşağıda olma durumu çoğunlukla değişmez (Schnapper, 2005: 25-26).

Sosyal sistemlerde farklı dinamiklerin tesiri ile şekillenmiş çeşitli yaşam tarzları mevcuttur. Farklı yaşam kodlarına sahip kesimler aidiyet, asayiş, refah, ideoloji vb. değerlerin ortaklaşması ekseninde kanıksanmış normlarla hareket ederler (Ballı, 2001: 173). Toplumsal yaşamın gündelik gerçeği olan bu tepki bireyin davranış reflekslerinin aşına olduğu bir durum olarak değerlendirilebilir. Her birey sıra dışı bir durum ile karşılaştığında psişik yapısının olağan dürtüsü ile kendini şekillendiren değerlere aykırı olan tüm dış unsurları açıkça yadsımaktadır (Strauss, 2010: 26).

Öteki'yi konumlandırma ekseninde bir nirengi noktasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nirengi noktasında belirleyici olan ben olgusudur. Ben olgusu ötekinin konumlandırılmasında diğerine dair farklılıkları kendi kültürel referansları ekseninde kodlamakta ve öteki olandaki farklılıkları birer yetersizlik olarak değerlendirmektedir. Ben olanın aidiyetini belirleyen ve özdeşlik kurduğu kendi kültürel kimliğini tanımlayan norm ve değerlerin dışında kalan tüm birey ve cemaatleri aşağı seviyede görme eğilimi ve bu aşağıda olma durumu çoğunlukla değişmemektedir (Yıldırım, 2019: 22). İnsan konfor alanı olan habitatu dışında karşılaştığı ve tanımlayamadığı her olguyu monist bir yaklaşımla yaftalayarak iğrenme ve tedirginlik içeren bir reaksiyon ortaya koyar. Bu refleksin arka planında bulunan ahlaki monizm bireyin öz yaşam tarzını meşrulaştırırken diğer yaşam tarzlarını farklılıkları oranında yargılamaktadır (Parekh, 2002: 21). “Çünkü onun için tek doğru ait olduğu kültürel, dinsel ve düşünsel dünyanın ritüelleridir. Onun gibi düşünmeyen, onun gibi yaşamayan, özetle ona benzemeyenler sapkındır ve ötekileştirilmelidir” (Akgül, 2016: 86).

Yaşamın gündelik olağan akışı içerisinde toplumsal formasyon ben ile öteki olgusunun kontrast diyalogu üzerinden kurgulanmaktadır. “Hobbes’un “insan insanın kurdudur” sözünde, Kant’ın insanı bir araç olarak değil, amaç olarak gören insan ve ahlâk

anlayışında, Hegel'in köle-efendi diyalektiğinde, Schopenhauer'in başkasına duyulması gereken merhametinde hep bu diyalektiğe vurgu yapılmaktadır" (Akgül, 2016: 64).

Topal, insanlık tarihinin sosyolojik bağlamda ortaya koyduğu bir veriyi aktarırken ayrımcılık ve ötekileştirme olgusunun farklı coğrafyalarda ve farklı dönemlerde görüldüğüne dair şu örneği sunmuştur (Topal, 2003: 71);

Eski Çinliler kendileri dışındaki tüm halkları yaban hayvanları olarak kabul ediyorlardı. En eski Çin kaynaklarında Türk ve Moğol toplulukları için hayvan adları kullanılmasının nedeni buydu. Göçebe topluluklar biçiminde yaşayan Araplar, kendilerinden daha gelişkin İranlılarla ilk karşılaştıklarında onlara "acem" (Cem-topluluk), yani toplum dışı varlıklar demişlerdi. Yunanlılar kendileri gibi konuşmayan halklara "vıdı vıdı eden, vır vır konuşan" anlamında "barbar" diyorlardı. Kendileri gibi konuşmayan Cermenlerle karşılaşan Slavlar onlara "nemets" (dilsiz) derken Farslılar Fars olmayan herkese "Tacik" derdi. Yahudiler için başkaları "Goyim" iken, Türkçe bilmeyenlere Türkler "sumlım" derlerdi. Amerika'ya ilk giden Avrupalılar Kızılderilileri bir tür maymun sayıp uzun süre onların insan olduklarını kabul etmemişlerdi. Öte yandan Kızılderililer de bu "soluk benizli, hasta görünüşlü" Avrupalıları yabanıl canavarlar olarak görüyorlardı.

Zıt kutuplar arasındaki teori ve pratik ortaklık ancak birbirlerini paydaş görmeleri durumunda mümkündür. Kendi farkındalığına sahip özne yani ben, hasım olarak gördüğü öteki'yi bir nesne olarak konumlandırmakta ve üzerinde tahakküm kurabileceği şekilde bir meşrulaştırma zemini yaratmaktadır. Dolayısıyla "biz" açısından "öteki", yalnızca bilgi edinilebilecek bir nesne değil, aynı zamanda "bizim" oluşturduğumuz toplumsal nizamı bozabilecek muhalif ya da düşmandır. Toplumsal düzeni öteki nasıl bozabilecektir? Çünkü toplumsal yaşamın kollektif birliği ancak aynı olanların uyumlandığı ve ortaklaştığı biz olgusu ekseninde geliştirilebilir. Sosyal yaşamı oluşturan her kapalı grup biz olgusunu toplumsal nizamın tesisinde bir istikrar güvencesi olarak değerlendirirken öteki'yi ise bu istikrarın işlevselliği ve işleyişini sağlayan değerler ile normları bozabilecek bir tehlike olarak görmektedir (Yanık,2012: 77).

İnkâr, dışlanma ve ihmal yabancılaşma ve ötekileştirme sürecinin önemli unsurlarıdır. Goffman bu ayrımcılığı damga metaforu ile açıklamayı seçmiştir. damgalanmış birey ya da cemaat gündelik yaşam pratiğinde diğer insanlara göre dezavantajlı konumdadır. Taşıdığı damga veya etiket, bireyin ya da cemaatin toplumsal hiyerarşide sahip olduğu sosyal statünün değersizleşmesine neden olmaktadır. Kuşkusuz, insanların günlük

yaşamdaki kontrast kimlikleri yabancılaşmaya neden olabilmektedir. Toplumsal yaşamda yaşanan yabancılaşma ve ötekileştirme, temelde belirli aidiyetlerden kaynaklanmaktadır (Yıldırım, 2019: 26).

Ötekileştirme sorunsalını belirleyen paydaşlar olarak kimlik olgusu, stereotipler, önyargı, etnosentrizm, çokkültürlülük, ırk ve etnisite, inanç ve cinsiyet ön plana çıkmaktadır (Akgül, 2016: 69-84). Aynı zamanda bu faktörler Karagöz perdesinin inşa etmek istediği ideal insan, ideal toplum ve ideal dünya anlayışına endeksli yüksek yaşam standartlarını merkezine alan üst kültürü ve toplumsal sistemi kurma sürecinde karşılaştığı kritik problemleri özetler niteliktedir.

Kimlikler bizi konumlandıran ya da kendimizi konumlandırıdığımız farklı edimlere yüklediğimiz anlamlar ve geçmişin öyküleridir. Türkçede hüviyet, aidiyet, kişilik, benlik gibi anlamlara karşılık gelen kimlik başkaları ile bir ortaklaşmayı imlemekle birlikte ayrıma ve farklılığa da göndermede bulunmaktadır. Kimlik asla tarafsız değildir kendi ile ötekiyi konumlandırma sürecinde keşfetmenin ve yeniden inşanın belirleyicisidir. Bireyin kendini ve ötekisini tanıması bir keşif, tanımlaması ise inşa olarak tanımlanmaktadır. Stereotip ise Yunanca stereos (katı) ve typos (damga) sözcüklerinden türetilmiştir birey ya da gruplara dair kodlamalarda kullanılan bir genelleme olarak özetlenmektedir. Stereotipleştirme birey ya da grupların konumlandırılmasında kullanılan genellemeye dayanan yüzeysel çözümlemelerdir. Yüzeysel bir yaklaşım olması ekseninde sınırlı, sınanmamış ve yargı içeren bir değerlendirme ortaya koymaktadır. Ötekileştirme refleksinin ortaya çıkmasındaki diğer bir olgu ise önyargıdır. Farklı olana dair daha da ötesi öteki olarak damgaladığımız birey ya da cemaate dair çaba göstermeme ve antipatik bir tutum geliştirme önyargı kapsamında yer almaktadır. Genel kabul edildiği şekliyle bir taraf tutma olarak değerlendirilen önyargı önceden öğrenilmiş pozitif ya da negatif yargı, peşin yargı, peşin hüküm, peşin fikir olarak tanımlanmaktadır. Çünkü önyargı, ait olduğunuz gruba dair genel bir bakış açısının, farkındalık eksikliğinin, hatta bilgisizliğin sonucudur. Bu tutumlar sosyal miras yoluyla devir alınır, doğrudan kanıt yerine söylentilere dayanır ve yeni bilgiler ortaya çıktıkça bile kolayca değişmezler. Etnosentrizm ise aşirete, cemaate, topluluğa ve benzeri gruba aidiyet ekseninde kültürel şifrelerle kodlanan algıyı ve bu algı perspektifinden diğer kültürlerin değerlendirilmesi sürecini ifade etmektedir. Toplumsalın ortaya çıkışından günümüze

kadar birey ya da topluluklar kendi kültürünü evrenin merkezine yerleştirmiştir ve çevrelerinde meydana gelen her şeyi idrak etme sürecinde kıstas olarak kullanmışlardır. Etnosentrizm bir kişinin ait olduğu topluluk veya grubun kendini ahlaki açıdan diğerlerine göre üstün görmesini vurgulamakla birlikte bu durum aynı zamanda marjinalleşmeye ve ötekileştirmeye de zemin hazırlamaktadır. Çokkültürlülük ise öteki algısının oluşması bağlamında önemli referanslar sunmaktadır. Birden fazla kültürü bünyesinde barındıran sosyal yapılarda farklı olanın tanımlanması ve karşıt tutumun oluşumunda perdeli bir algının şekillendirdiği ve öteki olana dair bakış açısının belirleyici olduğu bilinmektedir. Ancak bu durum heterojen niteliklere sahip çokkültürlü bir sosyo-kültürel ekosistemde dönüşüme uğramakta ve cemaat ya da gruplar merkezli belirgin zihniyet farklılıkları ve kontrast ilişkilerin şekillendirdiği gündelik bir yaşam formasyonunu ortaya çıkarmaktadır. Bu çelişkilerin aynı zamanda kültürlerarası iletişim sorunlarına ve toplumsal yaşamın birçok alanında çatışmalara neden olduğu da bilinmektedir. Gündelik pratiğin içinde oluşan iletişim sorunları ile çatışmalar yabancılaşmayı ve doğal olarak ötekileştirmeyi doğurmaktadır. Irk ve etnisite olgusu insanlık tarihi boyunca aidiyet olgusunun şekillenmesinde baskın etkenlerin başında yer almıştır. İnsanların kendi onur ve haysiyetlerini güvence alma çabaları tabi oldukları grubun sosyal statüsü ve itibarına tabidir. Bu, farklı olanı ya da öteki olanı değersizleştirme üzerinden kurgulanmaktadır. Aidiyet ve değersizleştirme çabaları grubunuzla olan bağınızın gücüyle doğru orantılıdır ve bir gruba bağlılık inanç, dil, kültür gibi değişken parametrelerle olabileceği gibi ırk, etnik köken, ten rengi gibi değişmez özelliklerle de olabilir (Akgül, 2016: 69-84).

İstanbul yetmiş iki milletten oluşan, özellikle farklı coğrafyalardan gelen göçlerle birlikte belirginleşen kozmopolit ve heterojen bir sosyo-kültürel ekosisteme sahiptir. Kentin yönetici sınıfı dışında kalan tebaa farklı yaşam dinamiklerine dayalı cemaatler ve gruplar olarak varlıklarını sürdürmektedir. Şehirde yaşayan her birey bu topluluklardan herhangi biriyle özdeşlik kurmakta ve tüm ilişkilerini bu grup aidiyeti çerçevesinde gerçekleştirmektedir. Her biri kendi dünyasında yaşayan yüzlerce topluluğa bölünmüş bu kentin, parçalanmış bir toplum özelliği gösterdiği açıktır.

Karagöz toplumsal gerçekliğin ve çatışmanın kıyasıya deneyimlendiği ve Osmanlı kent yaşamının çekirdeğini oluşturan ‘mahalle kültürünü’ çalışma sahası olarak belirlemiştir. Şehir hayatının özellikle toplumsal cemaatleri temsil eden alanını mercek

altına alarak karikatürize etmiştir. Hayal perdesi sosyal tabakalaşmayı ve ötekileşmeyi temsil eden mahalle yaşamı ile kültürünün sıkışmışlığını ve açmazlarını gündeme getirerek bir ibret ve tartışma platformu oluşturmuştur. Perde bu mahalle hayatını şekillendiren başat dinamikleri deşifre eder ve tüm yalınlığı ile yansıtır. Bu sıkışmışlığı oluşturan olay veya şahısları afişe eder, kişilerin problemler ekseninde geliştirdikleri çözümleri ya da çözümsüzlükleri tartışmaya açar.

Eğer çağdaşlarımız çoğul kimliklerini benimsemeye yüreklendirilmezse, kimlik ihtiyaçlarını farklı kültürlere samimi ve komplekslerden arınmış bir açılımla uzlaştıramazlarsa, kendilerini kendini yadsımayla ötekini yadsıma arasında seçim yapmak zorunda hissederlerse, bizler kan dökücü çılgınlardan oluşan ordular, yolunu kaybetmişlerden oluşan ordular kurmak durumunda olacağız (Maalouf, 2000: 33).

Karagöz perdesinin yaşam perspektifi diğer bir ifade ile ideolojik hedefi; çeşitli cemaatler arasında dayanışmaya dayalı, tüm farklı renkleri ve sesleri çatısı altında buluşturan ve devamlılıklarını sağlayan, ideal insan, ideal toplum ve ideal dünya anlayışına endeksli ortak bir içtimai üst kültür inşa ederek yüksek yaşam standartlarını merkeze alan bir toplumsal sistem kurmaktır. Bu açıdan kültür, kimlik, aidiyet, çokkültürlülük ve öteki olgusuna dair veriler Karagöz'ün karşılaştığı problemin tarihsel ölçekteki boyutunu ve sıra dışılığını vurgulaması açısından dikkat çekicidir. Çokkültürlülük ve ötekileştirme konusunda sunulan veriler, Karagöz'ün inşa etmek istediği ideal toplum sistemi ve gölge oyununun içinde var olduğu koşullar çok eksenli bir şekilde analiz edildiğinde perdenin karşısında cemaatlerin aidiyet duygusu ve öteki algısı ekseninde inşa ettiği bir öz savunma duvarı olduğu görülmektedir.

17.yüzyıldaki nüfus hareketleri İstanbul sosyo-kültürel dokusundaki kozmopolit durumun derinleşmesine ve heterojen sınırların keskinleştiği bir yaşam ekosisteminin oluşmasına neden olmuştur. İnançsal, kültürel, budunsal anlamda keskin sınırlarla ayrılan cemaatler yaşam alışkanlıklarını korumak bağlamında öz savunma refleksi geliştirmişlerdir. İmparatorlukta yaşanan sistem çöküşü sonucu ortaya çıkan ekonomik ve sosyal sıkışmışlık ile asayiş zafiyeti kitlesel tedirginliğin artmasına ve öteki algısının tetiklenmesine neden olmuştur. Birey ve cemaat öteki algısının yükselişine eş güdümlü olarak mahalle aidiyeti üzerinden korunaklı bir alan inşa etmiştir. Karagöz'ün karşılaştığı problem görünenden çok daha büyüktür. İstanbul bir metropoldür ve kendi aidiyet alanlarının sınırında yaşayan aynı zamanda birbirini ötekileştiren onlarca mahalleden oluşur. Karagöz tarihsel bir iddiaya sahiptir, bu

iddianın boyutunu belirleyen iki faktör bulunmaktadır. Bu faktörlerden birincisi Karagöz'ün ideolojik perspektifini oluşturan ideal insan, ideal toplum ve ideal dünya hedefi diğeri ise iddiasını inşa etmek istediğı sosyo-kültürel koşulların içerdiği sıra dışı dinamikler ve problemlerdir. Hayali aracılığı ile Karagöz toplum üzerinde hedeflediğı nüfuz ve etki alanını sağlamak için cemaatler arası ortak bir platform oluşturmak zorunda olduğu gibi her grubun aidiyet eşiklerini ayrıca hesaba katmak durumundadır. Bu durum Karagöz'ün manipülatif boyutunun ve yetkinliğinin şekillenmesinde rol oynayan hayati problemlerin başında gelmektedir. Karagöz'ün bu problemler karşısında geliştirdiğı manipülatif reaksiyon tez çalışmasının ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı bir şekilde değerlendirilecektir.

İnsanlar tabiatı gereğı sosyal varlıklardır ve bu nedenle varoluşunu kolektif bir yaşam ekosistemi olan toplumsal zeminde inşa eder, şekillendirir ve sürdürür. İlkel topluluk yaşam tarzından, günümüzün modern kentsoylu bireyinin yaşam biçimine kadar tüm yaşam formları, belirli bir toplumsallık olgusuna gönderme yapar. Bu aşamada toplum kavramı genel anlamda bireyden kurumlara geniş bir organizasyonu tanımlarken, çeşitli topluluklarının ortaklaştığı ve bu ortaklaşma çatısı altındaki bireylerin konumunu tayin eden soyut bir yapı olarak betimlenebilir. Yapı denilen toplum, tesadüfi olarak bir araya gelen olay ve eylemlerin rastlantısallığını değil, belli bir şekilde yapılanmış/kurumsallaşmış olguları ifade etmektedir (Satır, 2018: 8-9).

Bireylerin kollektif bir iş birliği çerçevesinde ortaklaştıkları sistem olarak toplum bilinçli bir edimden öte güdüsel bir refleksin ürünüdür. Bu refleksin arka planında ise her insanın farklı olan diğeri bir ifade ile öteki ile arasındaki bağa dair ön kabulü yatmaktadır. Bu bağ toplumsal varoluşunun temel ilkeleri arasında kabul edilmektedir. Bu açıdan birliktelik ve ortaklık toplumsal yapının zorunlu bir gerekliliğı olarak görülmektedir. Toplumu inşa eden bireyin sosyalleşme ve toplumsallaşma devinimini yönlendiren temel unsur ise iletişimdir. Bireyin doğduğu sosyal sistemde özne haline gelebilmesi için birtakım süreçlerden geçmesi gerekir ve bu süreç sosyalizasyonun ilk etabı olarak değerlendirilmektedir. Sosyalizasyon etabını tamamlayan birey toplumsal sistemin bir paydaşı olarak kabul edilmekte aksi durumda ise damgalanarak ötekileştirilmekte ve sistemin dışında bırakılmaktadır.

Birey ya da grupların toplumsal sistemin paydaşı olmasında belirleyici olan ortak platform toplumsal gerçeklik üzerinden inşa edilmektedir. “Toplumsal gerçeklik,

doğal olanın karşısında yer alan, toplumdaki bireylerin üretmiş oldukları bir gerçekliktir diğer bir deyişle sosyaldır ve doğalın karşısında, suni olarak konumlanmaktadır. Toplumsal gerçeklik, üretilen ve aslında doğanın kendisine ait olmayan bir olgudur.” (Satır, 2018: 9-14).

Searle’e göre sosyal ve toplumsal gerçekliğin değerini tayin eden üç faktör bulunmaktadır. Bu faktörler kolektif niyetlilik, işlev yükleme ve kurucu kurallar olarak belirlenmiştir. Kolektif niyet toplumsal gerçekliğin inşasında yer alan başat dinamiklerden birisidir. Kolektif niyetlilik bireylerin biliş ve duyuş kodlarında ortaklaşmaları ile yaşamsal bir olguya karşı aynı refleksleri gösterme durumudur. Toplumsal gerçekliğin yaratılmasının kurucu unsurlarından kolektif niyetliliğin olmadığı bir toplumsal gerçeklikten söz etmek mümkün değildir. İşlev yükleme toplumsal gerçekliğin üretilme sürecini şekillendiren bir diğer etkidir. Searle işlev yüklemeyi para metaforu üzerinden açıklamaktadır. Eğer toplum paraya ekonomik bir misyon atfetmemiş olsaydı para bir kağıt parçasından başka bir şey olmayacaktır. Toplumsal gerçekliği oluşturan son bileşen kurucu kurallar başka bir ifade ile toplumsal normlardır. Tüm sosyal ve toplumsal sistemler belirli normlar ekseninde inşa edilir ve sürdürülür. Kurucu kurallar rasyonel ve etik parametreler olarak yaşamın gerçekliğinin kodlanmasında adil ortak bir platformun oluşumunun güvencesidir (Satır, 2018: 16-18). “Toplum içindeki iktidar mekanizmaları, sosyalizasyon sürecini yönettikleri ve toplumsal hayatı şekillendirdikleri için gerçekliği üretme gücüne de sahiptirler. Üretilmiş olan gerçeklik kalıpları, Berger ve Luckmann’ın deyişiyle mutataşır yani alışkanlık haline gelmektedirler” (Satır, 2018: 16-18).

Kitle iletişim araçlarını hikaye anlatıcısı olarak işlevlendiren yaklaşımlara göre iletilen hikayeler hakim gerçeklik algısını teyit eden ve dağılımını sağlayan bir araç olarak değerlendirilmektedir. Kitle iletişim araçları aktardıkları hikayeler aracılığı ile toplumsal bir gerçeklik alanı inşa etmektedir ve bu gerçeklik sık tekrarlanarak izleyici ya da hedef kitlenin zihnine ekilmektedir. Toplumsal gerçekliğin yaratılması aşamasında kitle iletişim araçlarının bu rolü ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda Searle tarafından formüle edilen kolektif niyetlilik, işlev yükleme ve kurucu normlar kitle iletişim yoluyla topluma empoze edilir (Satır, 2018: 38-39).

Kitle iletişim araçlarının toplumsal gerçekliğin inşasında Gerbner'in ifadesi ile kültürel ekme veya kültivasyon işlevi yüklendiği bilinmektedir. Bu bağlamda kitle iletişim

araçlarının kodladığı her mesajın örtük ideolojik bir gönderi niteliği taşıdığı ancak alıcı kitle tarafından fark edilmemesinden dolayı saf bir enformasyon olarak kabul edildiği belirtilmektedir. Kitle iletişim aygıtlarının gönderdiği iletilerin saf bilgi olarak benimsenmesi ile bilgi kaynağının amaçladığı propaganda, manipülasyon ve algı yönetimi süreci gerçekleşmiş olur (Durmaz, 2015: 258).

Propaganda kavramının etimolojisi araştırıldığında Latince ‘bitkilerin veya hayvanların üremesine neden olma, doğurma, yayılma, genişleme’ anlamlarına gelen ‘propagare’ sözcüğünden türetildiği görülmektedir. Etimolojik kaynağı açısından değerlendirildiğinde düşünce ve tutumların yayılması, kök salması veya yeşertilmesi anlamlarını kapsadığı görülmektedir (Kahraman, 2023: 32). Türk Dil Kurumu, propagandayı “bir öğreti, düşünce veya inancı başkalarına tanıtmak, benimsetmek ve yaymak amacıyla söz, yazı vb. yollarla gerçekleştirilen çalışma, yaymaca” şeklinde tanımlamaktadır (TDK, 2023). Domenach’a göre propaganda, belirli düşünce ve tutumların birey ya da kitle tarafından benimsenmesini sağlamak açısından yaratılan etkidir. Laswell’a göre ise propaganda ortak ve kritik sembollerin manipülasyonu aracılığı ile davranışların yönlendirilmesi olarak tanımlanmıştır. Laswell propaganda eyleminde özellikle manipülasyon ve sosyal telkin olgularına yoğunlaşmıştır. İletişimsel açıdan bakıldığında propaganda, bir bireyin ya da bir grubun kitle iletişim araçlarını kullanarak diğer kişi veya grupların tutumlarını etkilemek, kontrol etmek ve tepkilerini istenilen doğrultuda yönlendirmek için yaptığı bilinçli girişimdir (Kahraman, 2023: 32-33). Bu genel yaklaşımları Albig, “tüm iletişim, eğitim ve tanıtımı içeren, fikir ve kanaatleri kapsayan, fikir ve kanaatleri etkilemek amacıyla yapılan girişim” (Karabulut, 2016: 277) şeklinde özetlemiştir. Günümüzde kamusal algıda genel olarak negatif bir konuma sahip olan propaganda olgusunun Latin Amerika kültüründe ise reklam veya tanıtım gibi gündelik sıradan bir eylemi tanımladığı bilinmektedir. Bu anlamı açısından yaklaşıldığında propagandanın etik boyutu ve anlamının kültürel farklılıklara göre kodlandığı görülmekle birlikte Latin Amerika örneğinde olduğu şekli ile manipülasyon, hile ve aldatmaca anlamı içermediği söylenebilir. Ancak propagandanın çeşitli tanımlarında manipülasyon, beyin yıkama, zihin kontrolü, dezenformasyon, yanlış bilgilendirme, aldatma gibi fenomenler ile eşleştirildiği görülmektedir. Propaganda bu şekilde zihinlerde negatif ve yanıltıcı bir imaj oluşturmaktadır. Propagandanın kamusal imajdaki olumsuz

karşılığının ortaya çıkışını kavrayabilmek açısından tarihsel seyrini değerlendirmek yararlı olacaktır (Kahraman, 2023: 32-33).

Propaganda insanın sosyalleşmesine paralel gelişen topluluk yaşamının ortaya çıkardığı gündelik yaşamın asal dinamiklerindendir. Bu bağlamda propagandanın ve ikna olgusunun tarihi toplumsalın tarihi kadar eskidir. Tarihsel perspektiften yaklaşıldığında özellikle sözlü iletişimin hakim olduğu primitif kültürlerde, doğa olaylarının, insan dışı sembollerin, rüyaların kitlesel ölçekte anlamlandırılmasında propagandanın etkisi görülmektedir. Geçmiş zamanın hükümdarları ve liderleriyle ilişkilendiren, yüceltici misyona sahip sembollerin, mitlerin, görsellerin, rivayetlerin ruhani figürler tarafından üretilmesi veya yayılması propaganda kapsamında değerlendirilmekle birlikte bunun tek yönlü bir iletişim olduğu ifade edilmektedir. İnsanların düşünce ve tutumlarını kontrol etme çabasının tarih öncesi çağlara kadar uzandığı görülmektedir. Bir topluluğun oluşumuna koşut ortaya çıkan liderler ya da kanaat önderleri yaymak istedikleri fikirleri topluma aktarmak için propaganda araçlarından yararlanmış ve çeşitli teknikler geliştirmişlerdir (Karaaslan, 2023: 10).

Propagandaya dair örneklerle Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında da belirgin şekilde rastlanmakta daha da ötesi propaganda faaliyetlerinin Antik Yunan toplumunda Perikles zamanında fiilen başladığı kabul edilmektedir (Özsoy, 1998: 23). Antik Yunan kültüründe retoriğin etkin bir propaganda aracı olarak kullanıldığı görülmekte zamanla dramatik gösterilerin sistemleşmesi ile tiyatronun da kitlesel ikna sürecinde önemli rol oynadığı ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra Makedonya Kralı Büyük İskender, Helenistik dönemde başarılarını ve fetihlerini duyurmak için propaganda sembollerini sıklıkla kullanmıştır. Sezar'ın Roma İmparatorluğu'ndaki hükümdarlığı sırasında basılan ve devlet otoritesinin gücünü yansıtan paralar, o dönemde kamu propagandasının araçları olmuştur. Sezar, kendi yönetimi altındaki insanlara ve diğer bölgeleri yönetenlere mesajlar iletme için propagandayı kullanmıştır (Orallı, 2017: 230).

Propaganda terimi resmi olarak ilk Congregatio de Propaganda Fide (İnancı Yayma Cemaati) adı verilen kilise yetkililerinden oluşan bir komitenin kendini adlandırması kapsamında dile getirilmiştir. 1622'de Papa XV. Benedict Gregory'nin Avrupa'da Kilise'nin varlığını sürdürmek ve barışçıl yollar geliştirmek için kullandığı yöntemler propagandanın tarihsel gelişiminde önemli bir dönüm noktası olarak kabul

edilmektedir. Bu organizasyon aracılığıyla Kilise'nin inanç ve fikirlerinin barışçıl yollarla yayılması hedeflenmektedir. Bu bağlamda Roma Katolik Kilisesi'nin resmi organı olan Propaganda Konseyi, Katolik din anlayışını Eski Dünya'dan Yeni Dünya'ya (Amerika) yaymakla görevlidir. Pragmatik bir bakış açısından değerlendirildiğinde propaganda teriminin Katolikler açısından negatif bir çağrışım taşımadığı ancak aynı terimin Protestanların varoluş kaygıları doğrultusunda olumsuz yorumlandığı öngörülebilir. Propaganda kelimesinin olumsuz çağrışımının kökeninin bu orijinal kullanımdan evrildiği vurgulanmaktadır (Kahraman, 2023: 38-39).

Propaganda ve ikna teknikleri insanlık tarihi boyunca toplumsal gerçekliğin inşasında rol oynayan etken faktörlerden biri olmuştur. Propagandanın siyasi arenada örgütlenmesi ve görünür hale gelmesi ancak on dokuzuncu yüzyılda ulus devletlerin ortaya çıkışıyla mümkün olmuştur. İnsanlık tarihi boyunca iktidarlar ya da kanaat mecraları propagandayı barış zamanlarında olduğu kadar savaş ve kriz zamanlarında da meşruiyet sağlamak, kamuoyunu ikna etmek ve algı yönetimini gerçekleştirmek açısından bir yöntem olarak değerlendirmişlerdir (Kahraman, 2023: 38-39).

Karagöz'ün Ahilik örgütünün kitle iletişim ve propaganda aracı olduğu tez çalışmasının kitle iletişim bölümünde çözümlenerek deşifre edilmiş, elde edilen çıktılar paylaşılmıştır. Bu bağlamda Gölge oyunu Karagöz Ahilik teşkilatının tarihsel iddiası ve toplumsal rolü kapsamında üstlendiği sosyal kontrol ve toplum mühendisliğinin tesisinde öğretilerin yayılması, toplumsal gerçekliğin inşası ve kitlelerin ikna edilmesi sürecinde önemli bir propaganda işlevi görmüştür.

İnsanlık tarihi boyunca var olan tüm örgütsel veya kurumsal yapılar belirli bir amaç ekseninde şekillenmiş ve faaliyetlerini bu misyon çerçevesinde yürütmüşlerdir. Ahilik örgütünün tarihsel iddiası ve toplumsal rolü değerlendirildiğinde idealleri çerçevesinde yaşamı tüm boyutlarıyla kucaklama iddiası açıkça görülmektedir. Sosyal bir kurum olan Ahilik teşkilatı bu iddiası çerçevesinde, mükemmel bireyler yetiştirme, mükemmel bir toplum inşa etme ve ideal dünya hedefini varoluşunun merkezine yerleştirmiştir (Darı, 2017: 67). Karagöz ise Ahilik teşkilatının sosyal kontrol ve toplum mühendisliği amacı çerçevesinde şekillenen ve öğretilerin kitle ile buluşmasında önemli bir uzuv olarak konumlanmıştır. Halk tiyatrosunun, heterojen nitelikte sosyo-kültürel bir sisteme sahip Osmanlı imparatorluğunun tarihsel varlığı ile gücünü destekleyen düzenin tesisinde stratejik bir konuma sahip olduğu söylenebilir

(Coşar & Usta; 2009: 14). Karagöz yerel dinamikler etrafında şekillenmiş, problemler karşısında sosyal kontrol refleksleri geliştirmiş, yaşamsal kodları deşifre etmiş, toplum okur-yazarlığı ile kitle üzerinde sıra dışı bir etki ve nüfuz alanı yaratmıştır. Bu açıdan Karagöz ve propaganda arasındaki ilişkinin açılmanması yararlı olacaktır.

İnsanlık tarihi boyunca görülen propaganda deneyimleri incelendiğinde beyaz, gri, kara, politik ve sosyolojik, dikey ve yatay, rasyonel ve irrasyonel, ajitasyon ve entegrasyon olmak üzere yedi tür propaganda olduğu tespit edilmiştir. Propaganda çeşitleri kaynağın ideolojik perspektifi doğal olarak niyeti ekseninde şekillenmektedir.

Beyaz propaganda; açık ve şeffaf propagandadır. Bu tür propagandada bilginin kaynağı bilinir ve doğruluğu vurgulanır. Beyza propagandada yalan habere yer verilirse bu birey ya da kitle tarafından geri teper, güven ve itibarın sarsılmasına yol açar. Psikolojik açıdan beyaz propagandanın amacı, bireyin ya da kitlenin hataları çerçevesinde oluşturulan haberler ile aynı hedefe tekrarlanan şekilde hamle yaparak kusurlu yönlerini vurgulamak ve bu yolla savunma duvarlarını aşmaktır (Karabulut, 2016: 48).

Gri propaganda; kaynağı belirsiz olduğu ve doğruluğu kanıtlanamadığı için muğlak propaganda olarak da adlandırılır. Yanlış veya iftira olduğu tespit edilemez. Ana kaynağı söylentidir. Avantajı, uygulandığı kişiye veya kitleye propaganda hissi vermediği için hedef kitle tarafından kolay kabul görmesidir. Söylentiler iyi yazılırsa fısıltı etkisi yaratır ve yayılır. Merak uyandırmak için, özellikle haber olarak heyecan verici ve dikkat çekici olayların seçilmesi hedeflenir. Uygulayıcılar bilinçli olarak kamuya zeminde açık fısıltılar yoluyla gizem ortamı yaratırlar (Karabulut, 2016: 50).

Kara propaganda da gerçek kaynak yerine kitleyi yanıltmak ve hedef saptırmak için farklı kaynaklara atıfta bulunmaktadır. Gizli bir örüntüye sahip kara propagandada her türlü yol mübah kabul edilmektedir. Propaganda sürecinde yalan, iftira, sahte kanıt, aldatma ve kışkırtma sıklıkla kullanılır. Kara propagandanın hedefi muhatabı bilişsel ve duyuşsal çözülmeye sürüklemektir. Bu amaç kapsamında, tüm araçlar sorumsuzca ve etik dışı kullanılır, ancak kaynağın deşifre olması durumunda önceden planlanmış bir şekilde sorumluluk reddedilir. Kara propagandanın genel amacı, toplumun içselleştirdiği inançları kökten yıkmak ve yerine kaynağın belirlediği düşünce ve

tutumları ikame etmektir. Bu amaçla, toplumu kutuplaştıran ve kamplaştıran olgu ve olaylar, nifak tohumları kitleye enjekte edilir (Karabulut, 2016: 48-49).

Politik propaganda; bir hükümetin, bir partinin, bir yöneticinin ve bir çıkar grubunun toplumun davranış ve tutumlarını değiştirmek için kullandığı bir dizi tekniği ifade eder. Sosyolojik propaganda ise karmaşık bir kavramdır. Esasen bir ideolojinin sosyolojik bir bağlam aracılığıyla yayılmasıdır. Sosyal varlıklar olarak insanların içgüdüsel davranışları gelenek ve görenekler aracılığıyla aktarılır ve bireyler farkında olmadan 'içeriden ikna' yoluyla bu gelenekleri benimserler. Sosyal varlıklar olarak insanlar, içinde bulundukları sosyal yapıdan bağımsız düşünemezler ve aidiyet duygusu güdümünde belirli kalıp ve tutumları benimser. Toplum, bireye yeni normları ve seçimleri bir yaşam biçimi olarak dayatır kişi de bunu sanki kendi seçimiymiş gibi benimser (Karabulut, 2016: 50-51).

Dikey propaganda; liderler, politikacılar, başkanlar ve dini temsilciler tarafından oluşturulan fikir, görüş ve düşüncelerin kitlelerin algı yetkinliklerinin üstünde olduğu inancına dayanır. Bu tür propaganda yukarıdan aşağıya yönelir ve siyasi yerleşim bölgelerinin gizli derinliklerinde tasarlanır. Kitleler bu tür propagandaları sorgulamadan kabul etmektedir. Bunun temel sebeplerinin başında ise liderin kurmuş olduğu algı yönetimi sistemi ile halk üzerinde geliştirdiği ikna yetkinliğidir. Yatay propagandada durum farklıdır. Grup dinamikleri önemlidir ve yukarıdan aşağıya değil, grup içinde yatay bir düzlemde gerçekleşir. Lider yoktur ve tüm gruplar eşittir. Bireylerin kendi gruplarına entegrasyonu önemli bir etkidir. Gönüllü katılımı gerektiren yatay propaganda, dikey propagandadan farklı olarak kitle iletişim araçlarına değil, büyük etkinliklere ve organizasyonlara gereksinim duyar (Karabulut, 2016: 52).

Rasyonel ve irrasyonel propaganda arasındaki temel ayrım ise kullanılan tekniğin farkında ortaya çıkmaktadır. Rasyonel propaganda bilgi; akıl ve deneyim ile şekillenerek servis edilir, irrasyonel propaganda da ise kişi veya kitlenin psikik dünyası hedeftedir. Bu iki propaganda türünün arasındaki diğer bir fark ise elde ettikleri sonuçlarda görülmektedir. İrrasyonel propaganda kolay benimsenir ancak çabuk unutulur, rasyonel propagandanın ise akıl ve mantığın süzgecinden geçmesi zaman alır ancak kalıcıdır (Karabulut, 2016: 52-53).

Entegrasyon propagandası günümüzde özellikle göç sorunu olan bölgelerde yaygın görülmektedir. Özellikle Batı toplumları, bireyin göç ettiği toplumun gerçekliğine ve normlarına adapte olmalarını istemektedir. Devlet, ekonomik, etnik, kültürel ve sanatsal entegrasyon sorunlarının üstesinden gelmek için toplumun bütüncül yapısına uygun stereotipler oluşturmayı hedeflemektedir. Amaç, kolektiviteleri sağlayarak bireylerin topluma katılımını her şekilde garanti altına almaktır. Bu amaçla birlik ve beraberlik ön plana çıkarılır, toplumsal aidiyet vurgulanır. Kışkırtma propagandası ise, entegrasyon propagandasının tam tersidir. Toplumu kışkırtmayı ve kafa karışıklığı yaratmayı amaçlar. Özellikle kriz zamanlarında kitleye devletten bağımsız oldukları inancı aşılanır. Ayrıştırma ve ötekileştirme yoluyla farklı oldukları vurgulanarak toplumlar devlete karşı kışkırtılır ve çeşitli uygulamalarla isyana yönlendirilir (Karabulut, 2016: 51).

Karagöz propaganda boyutu ile değerlendirildiğinde beyaz propaganda ve entegrasyon propagandası olmak üzere iki türün dinamiklerinden yararlandığı söylenebilir.

Beyaz propaganda; açık ve şeffaf propagandadır. Bu tür propagandada bilginin kaynağı bilinir ve doğruluğu vurgulanır. Karagöz ise göstermecî başka bir ifade ile açık biçim tiyatro özellikleri taşır ve bu özellikleri kapsamında perdede yansıtılan sunum bir illüzyon etkisine sahip değildir. Gölge oyunu Karagöz seyirciye karşı karşıya olduğu yansımanın içeriğini şeffaf bir şekilde açıklamaktadır. Geleneksel temaşa mirasımızı oluşturan Karagöz, Ortaoyunu ve Meddahlık ile kırsal tiyatro geleneğimizi oluşturan köy seyirlik gösterileri biçim ve içerik özellikleri açısından performatif tiyatro-açık biçim anlayışı içinde rahatlıkla değerlendirilebilir (Tekerek, 2019: 268).

Göstermecî Tiyatro- Açık Biçim seyirciye, sürekli gösterilen gerçeğin bir oyun olduğunu çeşitli yöntemlerle anımsatır. Özdeşleşmeyi kırmak için kullanılan bir başka yöntem de tiyatro gerçeğini sürekli seyirciye anımsatmaktır. Gösterilen ya da oynanan, hayatın birebir kopyası değil yorumlanmış bir halidir, yani tiyatrodur. Çünkü amaç seyircinin oyunla özdeşleşmesi değil, oyunu izleyip, dahası katılıp, düşünmesi ve yorum yapmasıdır. Yani Göstermecî Tiyatro'nun dinamik ve katılımcı bir seyircisi vardır (Tekerek, 2019: 267).

Karagöz gösterisinde semaiden sonra gelen perde gazeline perdenin içeriğine dair yapılan açıklamada beyaz propagandaya dair bir başka kanıttır. “Semaiden sonra, “Off Hayy Hak!...” diyerek perde gazeline başlar. Perde gazeline bazen, oyunun bir öğrenme aracı ve gerçeklerin göstergesi olduğuna dair vurgu yapıldığı gibi, bazen de

oyunun felsefi ve tasavvufi anlamına değinilerek, kurucusunun Şeyh Küşterî olduğu belirtilir” (Özçörekçi Göl, 2008: 18).

Beyaz propagandanın yalan haber içermesi bireylerde ve kamuoyunda ters etki yaratarak, güveni ve itibarı zedeler. Psikolojik bir perspektiften bakıldığında beyaz propagandanın amacı, bireysel veya kolektif eksiklikler çerçevesinde üretilen mesajlarla aynı hedefe defalarca saldırarak bireysel ve kitlesel kusurları öne çıkarmak ve bu şekilde öz savunma bariyerlerini aşmaktır. Karagöz'ün perdesi, toplumsal gerçekliğin ve çatışmanın yoğun olarak yaşandığı Osmanlı kent yaşamının çekirdeğini oluşturan 'mahalle kültürü' üzerine odaklanır. Filtresine takılan gündelik pratiğe dair tüm doneleri yalın bir gerçeklik ile perdede yansıtır. Özellikle sosyal toplulukları temsil eden kentsel yaşam alanlarını inceler ve karikatürize eder. Hayal perdesi, toplumsal tabakalaşma ve yabancılaşmayı simgeleyen mahalle yaşamının ve kültürünün tıkanıklıklarını ve çıkmazlarını masaya getirerek ibret ve tartışma alanı yaratmıştır. Perde bu mahalle hayatını şekillendiren başat dinamikleri deşifre eder ve tüm yalınlığı ile yansıtır. Bu sıkışmışlığı oluşturan olay veya şahısları afişe eder, kişilerin problemler ekseninde geliştirdikleri çözümleri ya da çözümsüzlükleri tartışmaya açar.

Karagöz perdesinde görülen diğer propaganda türü ise entegrasyon propagandasıdır. Entegrasyon propagandası şu anda özellikle göç sorunlarının olduğu bölgelerde yaygın görülmektedir. Özellikle Batı toplumları bireylerin göç ettikleri toplumun gerçeklerine ve normlarına uyum sağlamalarını beklemektedir. Amacı, kolektifliği inşa ederek bireylerin topluma her yönüyle katılımını sağlamaktır. Birlik ve beraberlik vurgulanır, topluma aidiyet ön plana çıkarılır. Gölge oyunu Karagöz'ün perdesinde ise entegrasyon propagandasına dair net izlere rastlanmaktadır. İstanbul yetmiş iki milletten oluşan, özellikle farklı coğrafyalardan gelen göçlerle birlikte belirginleşen kozmopolit ve heterojen bir sosyo-kültürel ekosisteme sahiptir. Genelde Osmanlı toplumunda özelde İstanbul'da her birey kendini kültürel, dini, mesleki, yerel ya da politik olarak mahalle kültürü çerçevesinde katmanlaşmış belli bir cemaat aidiyeti üzerinden konumlandırmaktadır. Hiçbir grubun ne sınıf ne de kent vatandaşı olma bilincini geliştirmediği, her biri kendi dünyasında yaşayan yüzlerce topluluğa bölünmüş bu kentin, parçalanmış bir toplum özelliği gösterdiği açıktır. Karagöz perdesinin yaşam perspektifi diğer bir ifade ile ideolojik hedefi; çeşitli cemaatler

arasında dayanışmaya dayalı, tüm farklı renkleri ve sesleri çatısı altında buluşturan ve devamlılıklarını sağlayan, ideal insan, ideal toplum ve ideal dünya anlayışına endeksli ortak bir içtimai üst kültür inşa ederek yüksek yaşam standartlarını merkeze alan bir toplumsal sistem kurmaktır.

İletişim ve algı olgusu ise bütünsel bir yapının başat iki paydaşıdır. Algı ile iletişim diyalektik bir ilişki ekseninde birbirlerini üretmektedir. Algı kavramı dikkat ve odaklanma ile organize etme ve kaydetme olmak üzere iki farklı anlamı imlemektedir. İnsanın sosyal bir yapı inşa etmesinin ve arka planında karşı tarafı etkileme güdüsünün etkisi belirgin şekilde görülmektedir (Aslan, 2022: 22).

“Algı, bir şeye dikkati yönelterek o şeyin bilincine varma, idrak” (TDK, 2023) olarak tanımlanmaktadır. Algı kavramının çeşitli tanımlarına rastlamak mümkündür. Bizim dışımızda var olan dünyanın maddi ya da manevi bileşenlerine karşı edindiğimiz duyumsal (sensible) bilgi (information) algı olarak tanımlanmaktadır. Bir başka tanımında ise Algı, duyu organları tarafından iletilen duysal verilerin düzenlenmesi ve yorumlanması, çevremizdeki uyarıcılara farklı şekillerde anlam verilmesi sürecidir. Algı kavramına dair farklı bir yaklaşımda ise biyopsikososyal bir süreçtir vurgusu dikkat çekmektedir. Geleneksel yaklaşımda algı, zihnin içsel ve dışsal bilgileri kabul etmesi ve bunları inançlara dönüştürmesi süreci olarak tanımlanabilir (Aslan, 2022: 22). “İnsanların algıları; duyularının, geçmişinin, zekâsının, ailesinin, dininin, cinsiyetinin, ırkının, mezhebinin, çevresel uyarıların, medyanın, ikili ilişkilerin, ideolojisinin doğrudan ya da dolaylı etkisiyle oluşmaktadır” (Göksu, 2021: 12) şeklinde ifade edilerek daha geniş kapsamda ele alınmıştır.

Antik Yunan düşünürlerinden Platon devlet adlı eserinde “bir mağarada insanların yüzlerinin mağara duvarına dönük olduğundan ve dışarıdaki dünyayı yani gerçekliği mağaranın duvarına yansıyan gölgeler olarak algılandıklarından bahseder” (Çakmak, 2021: 59). Gerçeklik ile algının sınırlarını belirleyen hat her zaman belirgin değildir. Bu belirsizlik koşullarında bireyin düşünce ve tutumlarının şekillenmesinde bazen gerçeklik bazen de algının belirleyici faktör olduğu ifade edilmektedir (Aslan, 2022: 42).

Paulo Freire, “İnsan zihninin manipölasyonunu bir çeşit fetih aracına benzetmektedir.” (Çakmak, 2021: 63). 20. yüzyılın başlarında psikoloji alanında çalışan uzmanlardan

özellikle Fransız sosyolog Gustave Le Bon ve Psikolog William McDougall yığınların (kitlelerin) birey üzerindeki etkisi ve kitlenin değişim refleksine odaklanan çalışmalar yürütmüşlerdir. Kitlemel aidiyet ekseninde kendini konumlandırıan bireyin, biliş ve duyuş dünyasına yönelik analizlerinde, bir topluluğa tabi olanların uyarılma ve duyuğ yoğunluklarının arttığını, bilince dayalı düşünce ve tutumlarının önemli ölçüde azaldığını saptamışlardır. Gustave Le Bon “Kitleler Psikolojisi” adlı çalışmasında, bilinçten yoksun yığınların saf bir itki ile ikna edilmeye meyilli birer alımlayıcı olduklarına vurgu yapmıştır. Kitleyi oluşturan bireylerin bilinç düzeylerinin yüksek seviyede olması bu tespiti değiştirmemektedir çünkü cahil olarak tanımlanan birey ile alim olan birey yığınların arasında güdüsel reflekste ortaklaşmaktadır (Aslan, 2022: 44-45).

Algı yönetimi, bireysel veya kitlemel boyuttaki hedef alıcının düşünsel ya da davranışsal eğilimlerini belli bir amaç doğrultusunda yönlendirme ve yeniden şekillendirme faaliyeti olarak yorumlanmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri Savunma Bakanlığı Pentagon algı yönetimini şu şekilde tanımlamaktadır;

Dış izleyicilerin duygularını, güdülerini ve amaçlarını etkilemek amacıyla seçilmiş bilgileri yayma faaliyetidir. Görünüşte hedefler ve sonuçlar açısından propaganda ile benzerlikler taşısa da araç ve yöntemler açısından farklılıklar barındırmaktadır. Bunlardan biri, tek yönlü ve dikey bir süreçten ziyade, çok yönlü ve yatay bir süreç olmasıdır (Erol ve Ozan, 2014:186-187).

Algı yönetimi, hedef kitleye öncelik vermesi bakımından propagandadan ayrılır. Propagandada mesajın içeriği ve söylemin dili büyük önem taşıırken, algı yönetiminde mesajın hedef kitle üzerindeki etkisi ve sonucu daha önemlidir. Hedef kitlenin algı durumuna göre tasarlanan mesajlar algı yönetiminin başarı ya da başarısızlığını belirler. Ayrıca propaganda tek yönlü bir bilgi akışı sağlarken, algı yönetimi geri bildirime vurgu yapar (Atayeter, 2023:58).

İkna, propaganda, manipölasyon, kamu diplomasisi, stratejik iletişim gibi ikna ve iletişim becerileriyle ilişkili olan çok yönlü bir süreçtir. Algı yönetimi kavramı genel olarak uzmanlar tarafından “bilgi operasyonları” kavramının altında değerlendirilmektedir. Bu kavramların arasında kimi ayrımlar yapılsa da temel olarak, bilgi yoluyla hedef kişinin/kitlenin düşüncelerini, yorumlarını ve kararlarını etkilemek ortak noktalarıdır (Gültekin, 2021:15).

Primitif zamanlardan günümüz modern toplumlarına grup, topluluk ya da cemaatlerin birbiri ile etkileşim ve iletişim halinde oldukları bilinmektedir. Bireysel ya da kitlemel iletişim gereksinimi öteki tarafından anlaşılma ereği üzerinden şekillenmektedir.

Anlaşılmak ya da öteki olanı etkileme başka bir ifade ile ikna etme güdüsü algı yönetimi sürecinin katalizörü yani motivasyon kaynağıdır (Atayeter, 2023:57).

İnsanlık tarihinin en köklü sanat türlerinden olan dram sanatı (tiyatro) var olduğu günden bugüne bireylerin ya da kitlelerin sosyalleşmesi ve eğitilip yönlendirilmesinde stratejik bir konuma sahip olmuştur. Tiyatro okuma yazma yetkinliğinden yoksun ya da yetersiz düzeyde olan toplumlarda kitle üzerinde tartışmasız bir etki ve nüfuz alanı tesis etmiştir. Bu nedenle tiyatro kitlesel ölçekteki hedef kitleyi yani toplumu yönlendirme açısından kullanılan başat enstrümanlardan biri olmuştur. Bu noktada karşılaştığımız algı yönetimi beş duyu üzerine inşa edilen tiyatro eyleminin başlıca yöntemlerinden biridir (Çelik,2018: 433).

Gölge oyunu Karagöz toplumsal yapıyı oluşturan birey ya da cemaatlerin sosyal kontrol yoluyla denetlenmesini, toplum mühendisliği ile de ortaklaştığı bir üst kültür zeminini inşa etmeyi amaçlar. Bu bağlamda Karagöz ve algı yönetimi ilişkisinin açıklamasında öncelikle George Gerbner'in tezin önceki bölümlerinde paylaşılan yaklaşımı önemli bir referans oluşturmaktadır. Karagöz bir kitle iletişim aracıdır ve Gerbner'in kültürel ekme veya kültivasyon olarak tanımladığı teorisine göre belirli fikirler ve tutumlar kitle iletişim yoluyla hedef kitleye aktarılır, ancak bu aktarım kapsamında yönlendirici etkileşimde gerçekleşir. Bu mesajlar bir etki alanı oluşturmak ve toplumsal gerçekliği yeniden şekillendirmek için kitle iletişim araçlarında tekrar tekrar sunulur bu nedenle Gerbner bu süreci 'kültürel ekim' olarak adlandırmıştır (Satır, 2018: 38). Kitle iletişim yoluyla hedef kitleye iletilen mesajlar, bilgilendirme amacının ötesinde alıcıyı ikna etmek ve belli bir düşünce çizgisine yönlendirmeyi amaçlamaktadır. Kitle iletişim aygıtlarının gönderdiği iletilerin saf bilgi olarak benimsenmesi ile bilgi kaynağının amaçladığı propaganda, ikna, manipülasyon ve algı yönetimi süreci gerçekleşmiş olur (Durmaz, 2015: 258).

Subliminal mesajlar ise stratejik ikna yöntemi olarak Karagöz perdesinde yoğun olarak görülmekle birlikte gölge oyununun manipülatif boyutuna dair önemli veriler sunmaktadır. Karagöz'ün sıklıkla kullandığı subliminal yöntem salt gölge oyununun manipülatif boyutu ve yetkinliği açısından önemli olmakla kalmayıp dönemi itibari ile sahip olduğu sıra dışı dinamiklerinin anlaşılması ve kimliklendirilmesi bağlamında da kritik doneelere sahiptir.

Kitle iletişim araçları toplumun kültürel kodlarının şekillenmesinde rol oynayan stratejik bir enstrümandır. Frankfurt okulunun özellikle bu konuya vurgu yaptığı Kültür Endüstrisi kavramı bu durumun önemine dikkat çekmektedir. Gelişmiş kültür mecraları veya baskın güçler, kültür endüstrisi olarak tanımlanan toplumsal normların yeniden üretilmesindeki patronaj statüleri sayesinde öteki olan birey ya da toplulukların düşünce ve tutumlarını kolaylıkla şekillendirme gücüne sahiptir. Bu sürecin oluşumunda kitle iletişim araçları bir fabrika standardizasyonuna benzer şekilde toplumsal gerçekliğin ve kültürel kodların yeniden üretilmesini gerçekleştirmektedir. Kitle iletişim araçları bu amaç çerçevesinde oluşturduğu açık iletilerin yanında örtük nitelikte mesajları da etkin bir şekilde kullanmaktadır. Subliminal mesajlar diğer bir ifade ile bilinçaltı teknikleri sosyal kontrol ve toplum mühendisliği hedefine sahip mecralar tarafından etki alanını büyütme için verimli bir kanal olarak değerlendirilmektedir. Bu kapsamda etki alanını büyütme ilk okumada anlaşılanın dışında kitleler yerine direkt bireye ulaşmayı merkezine alan alternatif ve rutinin dışında bir perspektifi ifade etmektedir. Kitle iletişim araçlarının amaçladığı etki ve nüfuz gücüne ulaşabilmesi kurgulanan mesajın bireyin bilinçaltı tarafından benimsenmesi önkoşuluna bağlıdır. Bu durumda kitle iletişim araçları psikoloji biliminin referanslarından yararlanarak telkin ve iknanın sağlanması açısından subliminal mesaj tekniklerini etkin bir şekilde kullanmıştır (Çetin, 2013: 74-75).

Latince "limen" kelimesinden türemiştir ve Türkçe'de "eşik" anlamına gelmektedir. Subliminal kelimesi bilinç eşiğinin altındaki algı, yani bilinçaltı olarak tanımlanır. Jim Hagard subliminal iletileri; “gizli mesajlarla bilgi sunma, duyguları tetikleme ve fikirlerin oluşumunu etkileyen teknikler” olarak tanımlamaktadır. Psikoloji alanında çalışmalar yürüten birçok uzman subliminal mesajlar ve bilinçaltı konusuna odaklanan çalışmalar yürütmüşlerdir. Bu konuda çalışmalar yapan uzmanların başında gelen Freud’a göre bilinç ve bilinçaltı insanın psişik evreninin iki temel bileşenidir. Freud bireyin zihinsel yapısında bilincin kapladığı alanın az, bilinçaltının ise çok daha yoğun yere sahip olduğunu belirtir. Bilinç Freud’a göre buzdağının görünen kısmı iken bilinçaltı görünmeyen kısmı temsil etmektedir. Jung’a göre ise zihnimizin bilinç alanı dış dünyadan edindiğimiz etki, deneyim, yaşantı ve bu olgular ile etkileşimimizi kapsar. Ancak Jung’a göre bilinci şekillendiren bilinçaltımızın kendisidir. Subliminal mesajlar bu farkındalığın formülasyonunun bir ürünüdür. Bu nedenle karar mecraları bilinçaltının kodlanması üzerinden bilinci hedef almaktadır. Bilinç ile bilinçaltı

arasındaki etkileşimin yanında aralarındaki farkların varlığı da söz konusudur. Bilinç kesintiye uğrayan bir işlerliğe sahipken bilinçaltı sürekli çalışmaya devam eder (Çetin, 2013: 75-76). Adorno'ya göre “ruhun derininden hissedilen anlam, başka bir değişle öznel olarak biçimlendirilen hakikat, dışarıdaki efendilere her zamankinden fazla bağımlı olmuştur” (Adorno, 2011: 77). Murphy, *The Power of Your Subconscious Mind* (Bilinçaltı Zihninizin Gücü) kitabında belirttiği üzere (1963: 45);

Hafıza deponuzdan görüntüleri, olayları, isimleri ortaya çıkartır, size rehberlik eder ve ilham verir. Bilinçaltınız kalp atışınızı başlatır, kan dolaşımınızı kontrol eder, sindirim sisteminizi düzenler, özümseme ve bertaraf etme işlevlerini sağlar. Bilinçaltı zihniniz tüm önemli süreçleri ve vücudunuzun işlevlerini kontrol eder.

Bilinçaltı üzerinde etki alanı oluşturmak için kullanılan görsel, işitsel vb. her türlü ileti subliminal mesaj kapsamında değerlendirilmektedir. Subliminal mesaj, örtük bir yapıya sahip yani bir başka gönderinin içine gömülü bir iletidir ve hedef kitle tarafından deşifre edilerek açığa çıkarılması güçtür (Aslan, 2022: 66).

Subliminal mesajın en belirgin özelliği hedef kitlenin zihin bariyerlerini aşabilmesi için örtük bir niteliğe sahip olması diğer bir ifade ile bir başka iletinin içine gizlenmesidir. Tez çalışmasının önceki bölümlerinde belirtildiği gibi Karagöz perdesi Ahilik örgütünün kitle iletişim aracıdır ve ideolojik bir perspektifin taşıyıcısıdır. Her ne kadar kitle iletişimi belirli ideolojik bakış açıları sunmasıyla bilinse de genel olarak mesajın alt metninde gizlenen asıl telkin hedef kitle tarafından fark edilmemekte alıcı tarafından şeffaf bir enformasyon olarak değerlendirilerek bilinçaltında etki alanı oluşturmaktadır. Bu sayede zihin yönetimi süreci kurgulanmaktadır (Durmaz, 2015: 258). Karagöz'de gösterilere eğlenme ve rahatlama amacı ile katılan seyirciler sosyal ve kültürel kodları çözümlemiş Hayal'inin kurguladığı örtük mesajın barındırdığı kültürel aktarım, yaşamsal normları öğrenme vb. eğitici ve toplumsallaştırıcı birçok konunun alımlayıcısı konumuna geçer (Günay, 1992: 2). “Karagöz oyunu da geleneğin çizdiği sınırlar ve Hayal'inin kurgu gücü içerisinde, çağın gereksinimleri ve insanların ihtiyaçları sınırlılığında oyunda yapılacak değişiklikler ile dinleyici kitlesine fark ettirerek ya da fark ettirmeyerek birden fazla işlevi sürdürebilir durumda bir halk bilgisi ürünüdür” (Sarpkaya, 2022: 631).

Karagöz'ün içinde şekillendiği koşulların ve karşılaştığı problemlerin boyutu ile sıra dışı kimyası tez kapsamında ayrıntılı bir şekilde belirtilmekle birlikte kısaca hatırlatılmasında yarar görülmektedir. Karagöz ya da perdenin arkasındaki hayali

farklı grupların ortaklaştığı kolektif ve ideal bir üst kültür inşa etme hedefine sahiptir. Ancak bu idealinin karşısında farklı kültür, kimlik, aidiyet olgularının şekillendirdiği heterojen nitelikte çokkültürlü parçalanmış bir toplum ve bunun sonucu oluşan öteki algısı bulunmaktadır. Bu tez kapsamında daha öne sunulan çokkültürlülük ve ötekileştirme konusundaki veriler, Karagöz'ün inşa etmek istediği ideal toplum sistemi ve gölge oyununun içinde var olduğu koşullar çok eksenli bir şekilde analiz edildiğinde perdenin karşısında cemaatlerin aidiyet duygusu ve öteki algısı ekseninde inşa ettiği bir öz savunma duvarı olduğu görülmektedir. Hayali toplumu oluşturan çeşitli cemaatler üzerinde amaçladığı etki ve nüfuz alanını tesis edebilmek için Karagöz perdesi kanalıyla topluluklar arasında ortak bir platform oluşturmali ve aynı anda farklı cemaatlerin aidiyet sınırlarını doğru bir şekilde gözetmelidir. Karagöz'ün manipülatif boyutunun şekillenmesinde olduğu gibi perdedeki subliminal mesajların gelişiminde de bu durumun belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Gölge oyunu Karagöz'ün perdesinde subliminal mesajlara dair karşılaşılan ilk örnekler çokkültürlülük ve öteki olgusuna dairdir.

Karagöz'ün karşılaştığı sorunların başında çokkültürlülük gelmektedir. İmparatorluğun farklı bölgelerinden göç eden kitleler kozmopolittir ve dini, kültürel ve etnik bağlamlarda heterojendir. Hayalinin gruplar arası dayanışmaya dayalı ortak bir platform inşa etmesinin önkoşulu ise perdeden geçmektedir. Karagöz perdesinin toplumsal yapıyı oluşturan farklı kesimlere eşit davranması grupların perdeye karşı sempatisini geliştirmekle birlikte kitle algısında perdenin itibarını ve güvenilirliğini şekillendirmektedir.

Geleneksel tiyatromuzu oluşturan köy seyirlik oyunları, meddah,, orta oyunu ve gölge oyunu köklü bir tarihin ve geniş bir coğrafyaya yayılmış imparatorluğun dinamiklerinin ürünüdür. Türk tiyatrosu ile Romen tiyatrosu arasındaki etkileşimi incelediği çalışmasında Popescu'nun paylaştığı tespit dikkat çekicidir;

Eski Türk tiyatrosu, değişik tarzda mahsulleri içine ulan kompleks bir temadır. Onda temsil çeşidi, kukla komedisi, gölge oyunu veya halk komedisi, vücut maharetini gösteren oyunlar yahut karnaval gösterileri gibi hangi neviden olursa olsun Orta-Asya sınırlarından Balkan Yarımadası'na kadar geniş bir etno-jeografik bölgeden gelen unsurlara rastlanır (Popescu-Judet 1967: 337).

Popescu'nun bahsettiği gibi geleneksel tiyatromuz tarihsel ve coğrafi olarak farklı kültürel dinamiklerin ürünü olan komplike bir gösteridir. Nurhan Tekerek ise Popüler

Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar adlı eserinde bu durumu şu ifadeleri ile desteklemektedir;

Sonuç olarak, popüler halk tiyatrosu geleneğimizi oluşturan meddah, karagöz, orta- oyunu; yer (Orta Asya, Anadolu. Bizans), gelenek (Orta Asya ve Şamanizm), İslam ve imparatorluk (üç kıtaya yayılmış çok uluslu ve çok kültürlü toplumsal yapı) gibi etkenlerin bir araya gelmesiyle oluşmuş, bir imparatorluk merkezi olduğu gibi bir kültür merkezinde olun İstanbul’da yoğunlukla yaşamış olan ve dolayısıyla içerik olarak da bu kentte yaşayan farklı dil, din, ırk, kültür sınıf özelliklerine sahip katmanların simgeleri olan tiplerin ilişkilerinin işlendiği türlerdir (Tekerek, 2001: 22-23).

Geleneksel tiyatromuz dini, etnik, sınıfsal vb. tüm farklılıkların kendi kültürel kimlik ve aidiyetlerine göre var olabildikleri, ortaklaşabildikleri bir platformdur. Bu ortak platform Osmanlı İmparatorluğunun yayılım gösterdiği tüm coğrafyalarda var olan toplumsal dinamikleri kucaklayan bir niteliğe sahiptir. Karagöz perdesindeki tipler tabi oldukları topluluğun ya da cemaatin temsilcileridir. Perdede yer alan figürlerin diyaloglarında ve ilişkilerinde farklı kesimlerin aidiyet eşikleri gözetilir, herhangi bir cemaati hedef alan küçük düşürücü ve dışlayıcı tavırdan kaçınılır. Geleneksel Türk Tiyatrosunun etnik yapılaraya karşı duruşunu Yavuz Pekman şu şekilde ifade etmektedir; “Geleneksel tiyatro herhangi bir etnik grubu merkeze almadığından, tüm şaka, eleştiri, alaysama ve taşlamalarında, herkese eşit mesafe ile yaklaşır” (Pekman,2002:56). Geleneksel halk tiyatrosu, çokkültürlü toplumsal yapıyı oluşturan bir yaklaşım ortaya koyarak kitle üzerinde kucaklayıcı ve kavrayıcı bir etki alanı yaratmıştır.

Karagöz perdede oluşturduğu eşitliğe dayalı çokkültürlü platform ile hedef kitlesi üzerinde bir sempati ve güven algısı inşa etmekle birlikte aynı zamanda ideolojik hedefi olan kültürlerarası toplum simülasyonunu da aktarmıştır. Bu simülasyon kapsamında hedef kitle kendi aidiyetine duyulan saygının illüzyonu altına gizlenmiş örtük mesajın yarattığı etki alanına girmiştir. Karagöz perdesi ilk etapta farklı kesimlere saygı ve eşitlik temelinde bir varoluş alanı sağlayarak kitlenin aidiyet eksenli geliştirdiği öz savunma bariyerlerini aşmıştır. Toplum nezdindeki itibarı ve güvenilirliği çerçevesinde halkla arasında verimli bir iletişim kanalı oluşturmuş bu sayede ideolojik öğretisinin toplum tarafından kolayca kabul edilmesinin zeminini hazırlamıştır. Gölge oyunu Karagöz’ün perdede farklı kesimlere karşı yaklaşımını sadece toplumsal bilinçaltına yönelik bir operasyon olarak tanımlamak sınırlı bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Karagöz kültürlerarası toplum idealini

gerçekleştirmekle birlikte bu idealin kucaklayıcı dinamikleri sayesinde kitleyle bütünleşme sağlayarak birden fazla çözümü aynı anda başarmıştır.

Karagöz'ün karşılaştığı problemlerden olan çokkültürlü toplumsal yapının tetiklediği diğer problem ise öteki olgusudur. 17.yüzyıldaki nüfus hareketleri İstanbul'un sosyo-kültürel yapısındaki kozmopolit durumun derinleşmesine yol açmış, keskin heterojen sınırlara sahip bir yaşam ekosistemi yaratmıştır. Keskin inançsal, kültürel ve toplumsal sınırlarla birbirinden ayrılan topluluklar, yaşam biçimlerini savunma bağlamında kendilerini koruyucu refleksler geliştirmişlerdir. İmparatorluk sisteminin çöküşünün bir sonucu olarak ortaya çıkan ekonomik ve sosyal tıkanıklık ve kamu düzeninin kırılganlığı, kitlesel güvensizliği artırmış ve öteki algısını tetiklemiştir. Bireyler ve topluluklar, öteki olana dair artan farkındalıkla birlikte, mahalleler üzerinden aidiyete dayalı korunaklı alanlar inşa etmişlerdir. Karagöz'ün karşı karşıya kaldığı sorun görüldüğünden çok daha büyüktür çünkü İstanbul birbirine yabancılaşmış onlarca mahalleden oluşan büyük bir metropoldür (Erdoğan, 2019: 25-40). Bu nedenle gölge oyunu perdesinde yansıtılan toplum değil, onun imgesidir. Karagöz perdesinde karakterler, toplumsal kesimleri doğrudan perdeye taşımaz, onları soyutlama yoluyla simgesel saydam kimliklere dönüştürür. Karakterin yanı sıra tiplere olarak kurgulanan tasvirler, dolaylı bir yol izleyerek hedef kitlenin algısında çağrışım yolu ile cemaati imlemek amacını taşımaktadır. 17.yüzyılda geliştirilen bu iletişim stratejisi olağan üstü bir ustalığın ürünüdür. Karagöz'ün öteki algısından kaynaklanan savunma bariyerlerini aşmak için geliştirdiği bir diğer yöntem ise farklı cemaatlerden ziyade sorunu yaratan sapkın davranışı hicvetmek ve marjinalleştirmektir. Bu yöntem, dolaylı ve örtük göndermelerle sorunun kökenine ve muhatabına karşı uyarı işlevi görür. Mizah ise bu sürecin etkin bir şekilde yürütülmesinde sosyalleştirici ve rahatlatıcı işleviyle sorunun paylaşılmasına ve insanileştirilmesine yardımcı olur.

Subliminal yöntem temel iki bileşenden oluşmaktadır. Bu bileşenlerden birincisi başka bir iletinin içinde gömülü örtük nitelikte mesajları kullanması diğeri ise bireyi harekete geçirmek için bilinçaltındaki kodlanmış imgeleri hedef almasıdır. Karagöz toplumsal bilinçaltında kanıksanmış ve yaşamsal birer koda dönüşmüş hazır olguları kendi amaçları doğrultusunda kurgulayarak yeni bir formasyon geliştirmiştir. Bu olgulardan birincisi Fasık olgusudur.

Osmanlı hukuk sistemindeki Fasık olgusunun Karagöz'ün kendi gereksinimleri ekseninde yeniden kurgulanması ve perdede kullanılması kıvrak bir dehanın ürünüdür. Osmanlı toplumunda nizamın tesisinde kullanılan iki caydırıcı önlemden biridir fasık olarak fişlenmek. İmparatorluk hukuk sisteminde ağır suçlar cezai işleme tabi iken toplumun uygun görmediği davranışlar sapma olarak tanımlanır ve fasık olarak adlandırılır. Toplum içinde sapma davranışı gösteren fasık ötekileştirilerek cemaatten dışlanır. Karagöz ise hedefleri doğrultusunda toplumsal bilinçaltında kanıksanmış bu hazır olguyu mizah ile birleştirerek yeni bir formasyon kazandırır. Perdede sapma davranış gösteren kişi ve durum mizah unsuru ile alaycı duruma düşürülür. Kitle alaycı duruma düşen kişi ve davranış ile özdeşlikten kaçınarak ötekileştirme ve dışlama refleksi geliştirir. Karagöz bundan yaklaşık üç yüzyıl önce gündelik hayatta toplumun bilinçaltı kodlamalarında yer alan fasık algısını “günümüzün mizah teorileri” bağlamında üretir. Bu durum gölge oyununun proaktif ve kıvrak dehasının ürünüdür.

Mahalle kültürü ve kefalet sistemi ise Karagöz'ün toplumsal yaşamdan devşirdiği ve perdede etkin bir yaptırım aracına dönüştürdüğü diğer önemli dinamiktir. Osmanlı güvenlik anlayışı kapsamında mahalle cemaatinin birbirine kefil olma mecburiyeti bulunmaktadır. Cemaati oluşturan bireylerin ve ailelerin emniyetinin tesisi için güvene dayalı kefalet sistemi geliştirilmiştir. Karagöz perdesinde ise kefalet sistemi sosyal normlar dışına çıkan ve sapkın olarak tanımlanan eylemi gerçekleştiren tipin temsil ettiği kesime dolaylı bir gönderme yoluyla uyarı şeklinde gerçekleşir. Sapkın davranışı gerçekleştiren tipin temsil ettiği cemaatten olan seyirci bu uyarı sonucunda kefalete dayanan kendi otokontrol sisteminde iç denetimi gerçekleştirmek için yaptırım refleksi göstermektedir.

Demokratik sistemlerde iktidarın korunması için gerekli olan yanılsamalar topluma empoze edilemez. Bu nedenle toplumun tutum ve beklentilerine dayalı zihinsel dönüşümü sağlamak için ince ve sofistike yöntemlere başvurulur. Bu bağlamda rızanın inşa edilebilmesi noktasında kitlelerin otoriteyi başka bir ifade ile toplumsal gerçekliği kurgulayan üst akli görmemesi önem arz etmektedir (Durmaz, 2015: 89). From bu durumu “Eğer otorite belirli ise ona her zaman baş kaldırılır ve yıkma amacı güdülür. Ama otorite anonim ise size ne yapmanız ve nasıl davranmanız gerektiğini söylüyor ama belirsiz ise ona rıza gösterilir işte bu rıza gösterilen anonim otorite kitle iletişim araçlarıdır.” sözleriyle ifade etmiştir (Akt: Durmaz, 2015: 89). Karagöz subliminal

mesajlar ile ya gerçek otoriteyi perdelemekte ya da yerine farklı otoriteleri konumlandırarak kitlesel bilinçaltında yanılsama ve etki yaratmaktadır. Bu önermeyi açıklayan referansların perdenin gölgesinde diğer bir ifade ile şifrelerinde saklı olduğu görülmektedir.

Karagöz perdesinde gerçek otoritenin silüetine en belirgin şekilde Şeyh Küşteri simgesinde rastlanmaktadır. Şeyh Küşteri halk arasındaki söylencelerden perde gazellerine kadar her yerde Karagöz'ün kurucusu ve piri olarak kabul edilmiştir. Hacivat “Semaiden sonra, Off Hayy Hak!... diyerek perde gazeline başlar. Perde gazeline, oyunun kurucusunun Şeyh Küşterî olduğu belirtilir” (Günana, 2016: 125).

Hazreti Sultan Orhan'dan beru,
Yâdigâr-ı Şeyh Küşter'den beri becâdır perdemiz
Herne olursa olsun Hazreti Şeyh Küşteri pirimiz üstadımızdır.
Evvela resmeylemiş resmeyleyen resm-i zılâl,
Perde kurdum şem'a yaktım göstersem zıll-i Hayal,
Fani dünya kesretine aldanıp da etme meyl,
Pirimiz Şeyh Küşteri icadıdır (ey) ehl-i Hal,
Ehl-i Hal anlar bu zilli, gayriye bilmek muhal (Sevilen, 1969: 22-23).

Şeyh Küşterî'nin adı tüm perde gazellerinde anılmamış olmakla birlikte çoğunda telmih olarak “mûcid-i perde”, “ehl-i dil”, “ehl-i kemâl” veya “üstâdımız” şeklinde bahsi geçmiştir. Gölge oyununun perde gazellerinde Şeyh Küşteri'nin Karagöz oynattığından bahsedilmemektedir ancak perdenin “kurucusu” olduğuna vurgu yapılmaktadır. Bu bağlamda Şeyh Küşteri'nin kurucu olarak vurgulanması dikkat çekici bir ayrıntıdır. Şeyh Küşterî'nin önemine dair ikinci belirgin ayrıntı ise Karagöz perdesinin “Şeyh Küşterî Meydanı” ya da “Küşterî Meydanı” olarak anılmasında saklıdır. Şeyh küşteri meydanına tüm dünya ve gerçekliğin gösterildiği bir alan olarak tasavvufî bir mana yüklenmiştir. Her şeyin ortaya konulduğu, döküldüğü, açık edildiği yerdir. Meydan kavramı tasavvufta da önemli ve ayrı bir yere sahiptir. Meydan, tekkelerde, zikir yapılan alan olan “tevhidhâne”nin bir diğer adıdır (Akdoğan, 2019: 93). Görüldüğü üzere Şeyh Küşteri imgesi Karagöz gösterilerinde kilit bir simgesellik taşımaktadır. Osmanlı devletinde stratejik bir konuma sahip Ahilik anlayışında tüm zanaat ve sanatların bir kurucusu diğer bir ifade ile piri olduğu kabul edilir. Şeyh Küşteri'nin Ahilik teşkilatı üyesi ve Nakşibendi tarikatının tasavvuf ehlinden olduğu değerlendirilmektedir. Nakşibendi sözcüğü nakış yapmak ya da kalbi işlemek

anlamına karşılık gelmektedir. Buradan hareketle Şeyh Küşteri'nin Karagöz aracılığı ile kalpleri işlediği ima edilmiştir (Özçörekçi Göl, 2008: 17). Şeyh Küşteri üzerinden yansıtılan imaj ise dolaylı olarak Karagöz'ün arkasındaki üst aklı yani otoriteyi temsil eden Ahilik teşkilatına göndermede bulunmaktadır. Şeyh Küşteri Ahilik teşkilatının perdedeki temsilcisidir. Ahilik teşkilatının oyunun hamisi olduğu teşkilatı temsil eden Şeyh Küşteri'nin "kurucu" olduğu vurgusu üzerinden dolaylı bir gönderme ile seyirciye aktarılmaktadır. Karagöz perdesinin Şeyh küşteri meydanı olarak tanımlanması ise Ahilik teşkilatının sahasında olunduğuna dair sınırları ifade etmektedir. Ahilik teşkilatı inşa ettiği tarihsel itibarını ve örgütsel güvenilirliğini "Meydan" ve "Şeyh Küşteri" metaforu üzerinden yansıtarak kitle üzerinde subliminal boyutta algı ve etki alanı oluşturmaktadır.

Erich Fromm'un tespitinde olduğu gibi rıza üretiminde eğer otorite kitle tarafından deşifre edilirse bir baş kaldırır ve direnç ile karşılaşmaktadır. Bu durum karşısında Hayali subliminal mesajlar ile Şeyh Küşteri örneğinde olduğu gibi ya gerçek otoriteyi perdelemekte ya da yerine farklı otoriteleri konumlandırarak kitlesel bilinçaltında yanılsama ve etki yaratmaktadır. Karagöz perdesinde Hayali'nin gerçek otorite yerine konumlandığı güç merkezi ise ibret ve ayna söylemi çerçevesinde oluşturulan yanılsama üzerine temellendirilmiştir.

Karagöz ışık geçirgen yarı saydam perdenin yapısı ve oyunun tasavvufi boyutu ekseninde "ayna" olarak tabir edilir. Karagöz tasvirleri aracılığı ile aynada görünen toplumun ve yaşamın gerçeği diğer bir ifade ile seyircinin yansımasıdır. Bu nedenle Karagöz Perdesi Ayine-i Devran'dır, Evren'in aynasıdır. Karagözün perdede "Görelim Ayine-i Devran ne suretler gösterir?" demesi de bu anlamda bir hatırlatmadır. Karagöz perdesi aynı zamanda bir ibret perdesi olarak tanımlanır ve ibretlik olan ayna tutulan seyircidir. İbret ve ayna metaforu aynı örgütsel kurgunun iki bileşenidir bu açıdan birbiri ile eklemlenmiş bir yapıya ve etkileşime dayalı bir ilişkiye sahiptirler. İbret alacak olan seyirci eğer gönüllü bir katılım ekseninde kendi gerçeği ile yüzleşmekten kaçınırsa oyunun anlam dünyasından uzaklaşacaktır. Tasavvufun şeriat, tarikat, marifet ve hakikat aşamalarını temsil eden Ayna'nın dört köşesidir. Ayna ve ibret metaforları ile perdede kullanılan ışık aslında yaratıcıya yani Tanrı imgesine dair bir göndermedir. Tanrı kendi ışığı ile evreni var etmiştir perdedeki Şem'a (mum) da tasvirlerle ruh verir. Perdede oyun bitişinde sönen Şem'a ölüm neticesi kaybolan

insanın ruhudur. Mum söner sönmez, perdedeki hayal kaybolur. Hayat sahnesinde baki kalan yalnız perdedir. Bu perde ise, âlemdir. Alemin sahibi ise, âlemlerin yaratıcısı olan Allah'tır. Dünya büyük bir tiyatro ve insanlar da ipleri yaratıcının elinde olan kuklalar gibidir. Karagöz perdesinde Ayna, İbret ve Tanrı metaforları ile geliştirilen etki unsuru birkaç farklı yönelimi ortaya çıkarmaktadır. Bunlardan birincisi aynada görülen sizin gerçeğinizdir söylemi üzerinden geliştirilen kitlesel algı inşasına dayanmaktadır. Bu algı inşası kapsamında kendi gerçeği ile yüzleştiği inancına sahip olan seyirci perdede olanın sorumlusu ve inşa edicisidir. Hayali bu bağlamda yaşanan gerçekliği kitlenin yükümlülüğüne atfetmekle seyirciyi perdenin gerçekliğini inşa eden otorite pozisyonuna konumlandırmaktadır. Bu açıdan seyircinin perdede gördükleri karşısında başkaldırabileceği kendi dışında bir otorite yoktur. Hayalinin bu subliminal simgeler aracılığı ile gerçekleştirdiği ikinci etki unsuru ise perdenin arkasındaki Tanrısal güç söyleminde ortaya çıkmaktadır. Tanrı yani yaratıcının yansıması olan perde itiraz edilemeyecek bir otorite referansına sahiptir. İnsanın kader algısının mimarı olan Tanrı'nın tartışmasız otoritesini Karagöz gerek ideolojik perspektifi gerekse etki unsuru olarak belirgin şekilde kullanmıştır (Günana, 2016: 139-140).

Karagöz'ün kitle iletişim aracı ve algı yönetimi kapsamında incelenen propaganda ve subliminal mesajlar gölge oyununun manipülatif boyutu ile eklemli olgulardır.

Kitle iletişim, ikna, algı yönetimi, propaganda, subliminal mesajlar ve manipülasyon olgularının birbiri ile eklemli ve etkileşimli ilişkisi yapılan incelemelerde ve elde edilen çıktılarda açımlayıcı bir şekilde sunulmuştur. Bu kapsamda dikkat çekici olan, her olgunun bir diğeri ile olan diyalektik ilişkisidir. Homojen ve bütünsel bir sarmalın bileşenleri olarak değerlendirilebilecek bu öğelerin her biri bir diğerrinin oluşumunu tetikleyen nüve konumundadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde bütün bu olguların iç içe geçmiş yapılar olduğu söylenebilir. Bütün bu olguların varoluş nedeni incelendiğinde karşımıza "rıza üretimi" kavramının çıktığı görülmektedir.

Rıza üretimi, toplumsal sistemin kurgulanması ve yönetiminde rol oynayan otoritelerin, olağan koşullarda bireyi ya da kitleyi ikna edemeyecekleri noktada yönlendirici bir olgudur. Güç ilişkilerinin var olduğu her yerde temel problem rızanın nasıl üretildiği, örgütsel meşruiyetin nasıl kazanıldığı ve güç alanlarının nasıl genişletildiğidir. Toplumsal uzlaşa oluşturma diğerr bir ifade ile rıza üretimi kitlesel

ölçekte geniş kesimleri kazanma sürecidir. Kitleseel ölçekte bir onanmayı, zorlama ve şiddete başvurmada, muhtemel gerçekleri profesyonel ve sofistike bir şekilde kurgulayarak iletişim araçları yoluyla inşa etmek olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda rıza üretimi; kitle iletişim, ikna, algı yönetimi, propaganda, subliminal mesajlar ve manipölasyon olgularının ortaklaştığı temel hedeftir. Rıza üretiminde başat olan temel iki olgudan biri kitle iletişimi diğeri ise manipölasyondur. Kamuoyu yaratma sürecinde kitle iletişim araçları başlangıç noktasını, rıza üretimi (algı yönetimi ve ikna) ise sonuç etabını yani hedefi ifade etmektedir. Rıza üretimi sürecinin verimli sonuçlanmasında ise kilit noktayı manipölasyon olgusu belirlemektedir. Manipölasyon olgusunun ise yapısı itibariyle propaganda, subliminal mesajlar vb. çeşitli bileşenlerle etkileşim ve eklemlili diyalog içerisinde olduğu görölmektedir. Toplumsal gerçekliğin inşasında belirleyici olan otoritenin mevcut pozisyonunu koruyabilmesi ve kitleseel nüfuz alanı inşa edebilmesi için çoğunluğun rızasını kazanmaya ve meşruiyet zeminine ihtiyacı vardır. Bu nedenle kitlenin gerçeği ile üst aklın yani otoritenin gerçeği arasında bir paralelliğin oluşması gerekmektedir. Bu eksen de hedeflenen ortak gerçekliğin ya da çıkarların örtüşmesi rıza üretimi ile sağlanmaktadır. Rıza mühendisliğinin, otorite pozisyonunun ve etki alanının inşasında ise kitleseel algının yönlendirilmesi yani manipölasyon önemli rol oynamaktadır (Güler, 2018: 75-77).

Ertuğrul Özkök kitle iletişim araçlarını " kitleseel bir boyutta ileti dağıtabilen araçlar" (Özkök, 1985) olarak tanımlamıştır. Bu referans noktasından yola çıkarak yaşamın kurgulanması diğeri bir ifade ile yeniden üretimi için Karagöz bağlamında güçlü bir enstrümana sahip olduğumuzu söyleyebiliriz. İnsanın bilişseel yetilerinin gelişmesiyle birlikte yaşamı kurgulama refleksleri oluşmuş ve yaşamsal bir fetih iddiasına sahip olmuştur. Bu iddia değişen ve gelişen bilişseel yapı ile önce yerel ilerleyen zamanlarda küreseel bir alanı hedef seçmiştir. Tarihin ilk zamanlarından itibaren kurgulama edimi insan ve yaşam arasında interaktif ilişki şeklinde değişerek ve gelişerek evrilmiştir.

Manipölasyon kavramının etimolojik bağlamda kökeni araştırıldığında Latince "manipulus" kelimesinden türediği görölmektedir. Manipulus sözcüğü avuç, tutam (manus (el) + pie (doldurmak) ve küçük bir grup, yığınca, bir avuç (manus + pi (kelimenin kök hali) olmak üzere farklı iki anlama gelmektedir. Manipölasyon kavramının Oxford İngilizce sözlüğündeki karşılığı ise objeyle iletişim kurma, el aracılığıyla yönlendirme, ellerle yapılan hareketler, el hareketleri şeklinde

açıklanmıştır. Manipülasyonun kullanım alanının genişlemesi sonucunda 'manipülasyon' terimi de teknik bir anlam kazanmıştır. Manipülasyon, bir makinenin kolu üzerindeki bir elin yapay hareketi olarak tanımlanır. Kaldıraçlar ve kollar manipülatör olarak ifade edilmektedir. Mekaniğin gelişmesi sonucunda nesneleri uzaktan kumanda ile hareket ettiren özel cihazlara da manipülatör denmektedir. Örnek olarak nükleer yakıt çubuklarını taşımak için kullanılan araçlar verilebilir. Oxford Sözlüğü ayrıca manipülasyonun mecazi anlamını da "insanları etkilemek, insanları veya nesneleri gizlice yönlendirme, ustaca yönetmek" şeklinde açıklar. Bu anlamda siyasi terimler sözlüğünde Makyavelizm kelimesinin yerini manipülasyon kelimesi almıştır (Sadykova, 2014: 51).

Manipülasyon birey ya da topluluk niteliğindeki alıcıya gönderilen iletinin göndericinin hedefleri doğrultusunda yeniden kurgulanmasıdır. İletişim araçları kanalı yoluyla gönderilen kurgulanmış gerçeklik alıcının bilişsel ve duyuşsal dünyasını kaynağın amacı doğrultusunda yönlendirmeyi hedefler. Manipülasyon gönderilen kurgulanmış iletinin alıcı tarafından fark edilmediği koşullarda amacına ulaşmaktadır. Gündelik yaşam pratiğinde manipülasyonun etik boyutunun sorgulanması sonucunda olumsuz bir çağrışım yarattığı bilinmektedir (Dijk, 2006: 360-361). Manipülasyon bireyin ya da grubun hedef kişi ya da topluluğu planlı bir biçimde yönlendirmesi ve rızası dışında hareket etmeye güdülemesi durumudur (Chapaux-Morelli & Couderc, 2017: 8-9).” Psikolojik manipülasyon, yetersiz, aldatıcı ve hatta taciz edici stratejiler yoluyla başkalarının algısını veya davranışlarını değiştirmeyi amaçlayan bir sosyal etki türü olarak da tanımlanmıştır” (Braiker, 2004: 49-53). “Sosyal etki mutlaka olumsuz değildir” (Abell, Brewer, Qualter, & Austin, 2016: 108-113).

Manipülasyon, hedef kitleye normal şartlar altında aşıl原因amayacak hedefleri, arzuları, niyetleri ve kuralları benimsetmek için uygulanan bir tür psikolojik etkidir (Sheynov, 2003: 175). Sosyoloji, yönetim teorisi, sosyal psikoloji, siyaset bilimi, casusluk temelleri ve askeri taktiklerde dahil olmak üzere pek çok alanda çalışılmış olmasına rağmen manipülasyon teorisinin tanımı konusunda bir fikir birliği yoktur. Manipülasyonun tanımına dair süreç içerisinde çeşitli betimlemelerin yapıldığı görülmektedir (Sadykova, 2014: 52-53);

- Bessonov, B. N. (1971): Zor kullanmadan sağlanan gizli üstünlük durumu, manevi etki çeşididir.

- Rudinow, J. (1978): Başkasının olası zaafı ile oynama ya da kandırma yoluyla istenilen davranışa yönlendirir.
- Goodin, R. E. (1980): Başkasının isteklerine karşın gizlice uygulanan bir güç ve/veya baskıdır.
- Sagatovskiy, V. N. (1980): Başkasını bir obje, bir araç olarak görmez.
- Schiller, G. (1980): Davranışların, niyetlerin, ilişkilerin, duyguların, düşüncelerin gizlice programlanmasıdır.
- Robinson, P. W. (1981): Ustalıkla yönetme ya da kullanmadır.
- Volkogonov, D. A. (1983): Manevi üstünlük, ruhsal durum değişiminin yönetimidir.
- Riker, W. H. (1986): Kazanmayı sağlayan bir dünya kurgusudur.
- Buss, D. M., Gomes, M., Higgins, D. S. ve Lauterbach, K. (1987): Başkalarını davranışsal açıdan istismar etmenin araçsal yöntemidir.
- Yokoyama, O. T. (1988): Manipülatörün çıkarları doğrultusunda uygulanan dolaylı kandırma etkisidir.
- Proto, L. (1989): Seçimi belirleyen gizli bir etkidir.
- Shostrom, E. (1992): Yönetme, kontrolde tutma, istifade etme, eşya, obje olarak kullanma yöntemidir.
- Wilson, D. S., Near, D. ve Miller, R. R. (1996): Manipülatörün ihtiyaçları doğrultusunda bireyin kendi çıkarlarına aykırı ve kendisi için potansiyel olarak zararlı tutum, duygu ve davranışlara teşvik edilmesidir.
- Dotsenko, E. L. (1997): Bireyde onun mevcut istekleriyle uyuşmayan niyetlerin gizlice oluşmasını ustaca sağlayan psikolojik etki çeşididir.
- Witkowski, T. (2000): Sosyal davranışların işleyişiyle ilgili bilgiye sahip biri tarafından planlı, ama gizlice uygulanan bir eylemdir.
- Van Dijk, T. (2006): Söylem yoluyla gayrimeşru bir etkinin uygulanmasıdır.
- Stringer, K. (2008): Kasıtlı bir düşünce sürecidir.

Kamusal bilinçaltında manipülasyon olgusunun olumsuz bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Kitlese algıda manipülasyonun gündelik bir ifade ile şeytanın alanına girmekle eşdeğer görüldüğü bilinmektedir. Manipülasyonu bir arayüz, yani yaşamı inşa etmenin bir aracı olarak düşünürsek durum değişecektir. Manipülasyon bir araçsa, etik boyutu, manipülatörün veya bu araçları kullanan otoritenin niyeti, yani ideolojik hedefi belirler. Özetle, manipülasyon olgusunun ötesine geçen ve manipülasyonu olumlama ya da olumsuzlama etik bağlamında belirleyici olan manipülatör ve üretim nesnesi kurgusuna dikkat çekmek faydalı olacaktır. Manipülasyonun etik boyutunu belirleyen bir kriter olarak güdülediği amaç stratejik öneme sahiptir. Ayrıca her kurgulama kendi öznel gerçeğini inşa etme kaygısının ve iddiasının bir yansımasıdır. Bu kimyası ona doğal olarak manipülatif bir kimlik de kazandırmaktadır. Çünkü özelleştirilmiş her gerçeklik başka bir gerçekliğin ötekisidir. Tarih boyunca gerek gündelik praksisin gerekse üst yapı kurumlarının içinde kurgulamanın ürünü olan özelleştirilmiş gerçekler içgüdüsel ya da bilinçli bir reflekse dayalı üretilmiş ve yaşama sunulmuştur. Bu durum gündelik hayatın pratiğini inşa eden bireyi de toplum ve sistem

mühendisliğinin arkasındaki seçkin aklıda manipülatif bir konuma taşır. Yaşam ilk zamanlardan beri bilişsel yetileri gelişen insanın manipülasyon yoluyla kurguladığı en büyük yapıtıdır.

İsviçreli Uzman Adolf Portmann: ‘Manipulasyon, insan olmanın en temel olgularından birisidir’ diyor. Amerikalı insan-bilim profesörü Walther G. Pinecok ise: ‘Eğer bir insan, diğer bir insanla konuşmak için ağzını açarsa, bilin ki, aklında tek bir şey vardır: Karşısındakini etkilemek ve onu kullanmak, yani manipüle etmek.’ Belki ilk anda fazla abartılmış gibi gözükse de Pinecok’un teorisi, insanın temel davranışları açısından önemli bir noktaya işaret etmektedir (Kirschner, 2006: 23).

Manipülasyon sürecinin verimli olabilmesi açısından en önemli koşul manipülatörün niyetinin ve etkisinin gizlenmesidir. Manipülasyonun başarı ya da başarısızlığında belirleyici olan yeterlilik ve beceri öğeleri kavramın tanımlanmasında vurgulanmalıdır. Son olarak manipülatörün manipülasyon nesnesinin motivasyonel yapısını istenen yönde şekillendirdiği göz önünde bulundurulmalıdır. Manipülasyon, bireyin öznel davranışı yönlendirdiğine dair inancını zedelemeyecek kadar ince olan yönlendirici bir eylemdir. Bu açıdan uygulamada, 'avuçlama' eylemi olarak tanımlanan manipülasyon metaforunu kullanmak daha uygundur (Sadykova, 2014: 59).

Handelman (2009: 16) manipülatif etkileşimi tanımlamış ve sekiz temel özelliğine değinmiştir. Bunlar şu şekilde özetlenebilir;

- Manipülasyon, motive edici bir eylemdir;
- Manipülasyon, ayartma, yanlış yönlendirme ve yıldırma gibi ahlaki açıdan sorgulanabilir yöntemleri kasteder;
- Manipülasyon, eylemleri özgürce ve bağımsız olarak seçme imkânının olduğu yanılsamasını verme hedefini barındırır;
- Manipülasyon, etki hedefinin karar verme sürecini görünmez bir şekilde etkiler;
- Manipülasyon, etki hedefinin kritik kapasitesini belirler;
- Manipülasyon, kasıtlı bir eylem ile güçlü bir arzunun yerine getirilmesi arasında bir bağlantı yaratır;
- Manipülasyon, manipülatör ve etki hedefinin pozisyonları arasındaki çatışmanın dolaylı, görünmez ve gizli olarak tasarlanmış karmaşık yanıltıcı taktiklerini içerir;
- Manipülasyon, etki hedefinin özgürlüğünü kısıtlamadan onun özerkliğini korur.

Manipülasyonun temel unsurları manipülatör ve manipülatörün etkilediği nesnedir(kurban). Manipülasyon, manipülatörün becerileri, mağdurun kırılganlıkları, ilişkinin doğası ve mevcut durumun özellikleriyle ilgilidir. Bu bölüm manipülasyonun ana unsurlarını ve bunların özelliklerini sunmaktadır.

Manipölatör ve manipölasyonun etki objesi birey ya da kitle olgusuna girmeden önce gölge oyununda bu pozisyonların konumlandırılmasına dair küçük bir ayrıntıya dikkat çekmekte yarar görölmektedir. Gölge oyunu Karagöz’de manipölasyon süreci tiplerinin kendileri üzerinden kurulmaktadır yani perdede manipölatörde manipölasyonun etki objesi de figürlerin kendisidir. Karagöz perdesinin ayna olarak tanımlanması ve seyircinin kendi gerçeğini yansıtmayı bağlamında perdede görölen manipölasyon sürecinin mimarı da doğal olarak toplumun kendisidir.

Kamusal imajda olumsuz bir şekilde algılanan manipölasyon olgusuna dair alternatif bir bakış açısını tezin önceki bölümlerinde paylaşılan Şehrazad’ın hikayesinde görmek mümkündür. Şehrazad’ın Fars kralı Şah Şehriyar’a üç yıl boyunca anlattığı masallar sayesinde yani manipölatif bir yöntemle, üç sene boyunca gerek kendi yaşamı gerekse ülkesinin güzel kızlarının hayatlarını kurtardığı bilinmektedir. Halk bilimi ürünleri incelendiğinde benzer örneklerin olduğu görölmektedir. “Manipölasyon, “1001 gece” masalları döneminden bu yana, hükümdarların tiranlığından, yöneticilerin aşırılıklarından, çalışma arkadaşları ya da akrabaların kötü davranışlarından, etkileşimde bulunmak zorunda kaldığımız bireylerin arkadaşça olmayan tavırlarından korunma aracı işlevini yerine getirmektedir” (Sadykova, 2014: 60).

Manipölasyonun, kamuoyunun ve araştırmaların ilgisini bu kadar çekmesinin ana nedenlerinden biri de budur. Bu artan ilginin bir başka nedeni de liderlik pozisyonundaki çoğu insanın manipölasyona başvurmadan etkili bir yönetim gücü sağlayamadığı gerçeğidir. Yaşamın gündelik pratiği içinde her birey sıklıkla manipölatör pozisyonunda yer almaktadır. Bunlar ebeveynlerine taleplerini dayatan çocuk, çocuğu üzerinde yaptırım gücüne sahip olan anne baba, sevdiğinin merkezinde olmak isteyen aşık, bir alışverişte müşteri ve satıcı, işyerinde çalışmaktan kaytaran işçi ve patron arasındaki çekişmede olduğu gibi yaygın olarak pratik yaşamda görölmektedir (Sadykova, 2014: 60-61).

Simon (1996: 79), manipölatörün birçok teknikten yararlandığını ifade eder ve bu teknikleri aşağıdaki şekilde sıralar;

Yalan söyleme; çoğu zaman gerçeğin belirgin şekilde ortada olmasına rağmen karşımızdaki kişinin yalan söylediği fark edilemez. Bu duruma maruz kalmanın önüne geçilebilmesi için kişilik bozukluğu olduğu bilinen ya da manipölatif yetkinlikleri

gelişmiş olduğu anlaşılan kişinin sıklıkla yalan söylediği ihtimalini göz önünde bulundurmak gerekir.

Kontrollü yalan söyleme; iletişim sürecinde karşımızdaki kişi ile gelişen diyalogların içerdiği yalanların kısmi ölçüde gerçeklerle desteklenmesidir. Bu yöntem özellikle propaganda da yoğun olarak kullanılmaktadır.

Reddetme; manipülatörün sorumluluğunda olan bir kusur ya da hatayı alenen kabul etmemesi diğer bir ifade ile reddetmesidir.

Rasyonalizasyon; Manipülatörler genellikle eylemleri için bir neden veya mazeret bulma konusunda uzmandırlar;

Minimizasyon; bu yöntem genellikle rasyonalizasyon ile kullanılır. Kişinin eylemlerinin olumsuz sonuçlarını en aza indirirken davranışlarını rasyonelleştirmeye çalışır;

Seçici dikkat ya da seçici dikkatsizlik; manipülatör, kendisini yoldan çıkarabilecek hiçbir durumu dikkate almaz, görmezden gelir veya yok sayar;

Oyalama; manipülatörler sorulara somut, açıklayıcı cevaplar vermekten kaçınırlar. Cevap vermek istemedikleri durumlarda konuyu değiştirme konusunda uzmandırlar;

Kaçamak cevaplar; oyalama tekniğinde olduğu gibi manipülatör sorulara muğlak cevaplar vermektedir;

Suçluluk hissettirme; bu yöntem bazen rakibin gözünü korkutmak için bir taktik olarak kullanılır. Ayrıca karşı tarafı bencillik ya da ilgisizlikle suçlayarak ondan istediğinizi almak için de kullanılabilir;

Utandırma; manipülatörler kurbanları korkutmak ve kendilerinden şüphe etmelerini sağlamak için alaycı bir üslup kullanabilirler;

Kurban rolü oynama; manipülatörler, diğerlerini rahatsız etmek, utandırmak ve istediklerini elde etmek için kurban rolünü oynarlar. Bu sayede empati kazanarak istediklerini elde edebilirler.

Baştan çıkarma; Manipülatörler, kurbanlarının savunmalarını zayıflatmak için kendi cazibe ve çekiciliklerini kullanırlar;

Masum rolü oynama; çevreye verilen zararın farkında olan manipülatör, verdiği zararın kasıtsız olduğuna insanları ikna etmeye çalışır ve masum gibi davranır.

Aptal rolü oynama; manipülasyona başvuran kişi, yaptığı fark edilince aptal rolüne bürünerek hiçbir şeyden haberi yokmuş gibi davranabilir.

Bireysel karşılıklı dönüşümlerin, kişilerarası etkileşimlerin ve bireysel iç ilişkilerin kaleydoskopunda, kimin manipülatör kimin kurban olduğunu belirlemek oldukça zordur. Manipülatörler ve kurbanları aynı kişilerdir, birbirlerini manipüle ederler ve birbirlerini kendi öznel çıkarları için kullanmaya çalışırlar (herkesin herkese ihtiyacı vardır). Bu, başkalarına bağımlılığın çarpıtılmış bir biçimidir (Sadykova, 2014: 65).

Manipülasyona uğrayan etki objesinin ve manipülatörün çıkar sağladığı kişilik özelliklerinin de açıklanması yararlı olacaktır. Simon’a (1996: 28) göre, manipülatörlerin sömürdükleri kırılganlıklar aşağıdaki gibidirler:

- Naiflik (safılık); kurban, bir insanın kurnaz, dolandırıcı ve merhametsiz olabileceği fikrini kabul etmekte zorlanmakta ya da kurban edildiğini “inkâr” etmektedir;
- Aşırı vicdan; kurban, bütün güvenini manipülatöre vermeye ve kendisinin suçlandığı durumlarda bile olaya manipülatörün tarafından bakmaya çok isteklidir;
- Düşük özgüven; kurban kendinden şüphe eden, güven ve iddia eksikliği olan ve muhtemelen savunma haline çabuk geçen biridir;
- Aşırı uysallaştırma; kurban, manipülatörün zarar vermek için meşru ve anlaşılabilir bir nedeni olduğuna inanmaya ve anlamaya çok uğraşmaktadır;
- Duygusal bağımlılık; kurbanın itaatkâr ya da bağımlı bir kişiliği vardır. Duygusal olarak ne kadar bağımlıysa ne kadar kırılgansa, o kadar sömürülecek ve manipüle edilecektir.

İletişim unsurları ve etkileme yöntemleri, örneğin insan davranışını programlamak gibi belirli, çok öngörülebilir bir etkiyi ifade eder ve etki nesnesinin tepkilerini ortaya çıkarmanın bir aracı haline gelir. Etkilenen nesnenin tepkisinin açığa çıkarılması psişik özdevinim yoluyla sağlanabilir. Zihinsel hareket, her eylemi standart bir sonuca götüren dinamik bir yapıyı ifade eder. Zihinsel otomatlar, manipülatörün arzu (etkileme) gücünü, etki objesinin yönelim veya eylem enerjisine dönüştüren aktarım kolları olarak görev yapar. İnsan ruhu, manipülatif etki mekanizmaları olan psişik otomatlarla sınırlı değildir. İnsan ruhundaki otomatik tepkilere olan ilgi, incelenen manipülasyonun doğası ile açıklanabilir. Manipülatörün hedeflerine ulaşma yeteneği,

etki nesnesinin öz-uyarıcıları üzerindeki nüfuz gücüyle ilişkilidir (Sadykova, 2014: 66-67).

Manipülasyon sürecinin verimli olması için sekiz temel kuralın uygulanması gerektiğini belirtir Josef Kirschner (Kirschner, 1993: 172).

1-Manipüle etmek istenilen kişi, kurum veya toplulukları iyi tanımak ve onların davranışlarını incelemek.

2-Dikkat çekmek ve kabul ettirmek. Dikkat çekmek çeşitli şekillerde yapılabilir, ancak en belirgin şekilde yapılan yöntem sizden beklenilenin tam tersini yapmaktır.

3-Ambalaj ve dış görünüş içerikten daha önemlidir. Özellikle siyasal seçim kampanyalarında adaylar unvanlarını ön plana çıkarmaktadır ya da belli bir etnik gruba, düşün dünyasına ait olduğunu gösteren etiketler kullanmaktadır

4-Bir iddianın üzerinde durulma sıklığı o savın inandırıcılığını da o oranda artırmaktadır. Propaganda ve iknanın temeli tekrardır.

5-Toplumun değer yargıları (erkeklik, namus, sadakat vb.), kişisel ve duygusal (sevinç, kızgınlık) özellikleri manipülatif yöntemlerle etkilemeye ve yönlendirilmeye çok açıktır.

6-Bütün manipülatif eylemlerin temel çıkış noktası korkudur. Korku ve düşman yaratarak, etkilemek istediğiniz topluluğa bu problemin ilacının sizde olduğunu belirtirsiniz.

7-Manipüle etme yoluna başvuran kişi, kurum veya kuruluşlar rakiplerinin kararlarını etkilemek için onları yalnızca tek yönlü enformasyonlara donatmak zorundadır.

8- Manipülasyonun en etkin kuralı konuşmaktır. Doğru zaman ve yerde kullanılan sözcükleri seçmek ve hedef kitlenin kültürel özelliklerine uygun lokal dil kullanmak ve dinlemek etkilemek istenilen kişi ve gruplarda kendine yakınlık hissi uyandıracaktır.

Manipülatörün hedeflediği özdevinim ölçeğinde motivasyonel desteğin boyutu da manipülatif oluşum için kritik öneme sahiptir. Hiçbir eylem iç onaydan geçmeden başlatılmamaktadır (Sadykova, 2014: 68). “Bilince alınan her türlü içerik, bireyin içkin parçasına dönüşmeden önce aynı bireyin içsel onayından geçmektedir” (Smirnova, 1994: 11). Manipülatif etki ile etki nesnesinin çıkarları arasındaki çelişki böyle bir içsel kabulü nasıl mümkün kılmaktadır (Sadykova, 2014: 68)?

Manipülasyon sürecinin gelişme aşamalarına dair farklı yaklaşımların olduğu bilinmektedir. Bu yaklaşımlardan ilkinde göre manipülasyon süreci iki aşamada gerçekleşmektedir. Manipülatör bu süreçte etki nesnesinin bilgiyi alımına kapasitesine göre hareket etmektedir. Hazırlık aşamasında sürecin kaynağı konumundaki

manipölätör ile manipölasyonun etki objesi arasında güven zemininin oluşturulması sağlanır. Güvene dayalı koşulların oluşturulması bilginin aktarılması ve alımlanması sürecini kolaylaştırmaktadır. İkinci aşamada ise güvene dayalı etkileşim ekseninde sorgusuz algı, benimseme temelli ilgi çekme, sunulan bilgiye yönelik merak uyandırma süreci gerçekteşmektedir. Süreci oluşturan iki aşamada da manipölasyon teknikleri ve yöntemlerinden yararlanıldığı bilinmektedir (Sadykova, 2014: 92-93).

Hale ve Whitman manipölasyon aşamalarını ve sürecini GTEYD şablonu kapsamında beş etap olarak belirlemişlerdir. Bunlar kısaca Giriş, Teřhis, Etki, Yüzleřme ve Deęiřimdir. Giriş aşaması ilk temasta oluşturulan hoş izlenim sayesinde etkileşimi başlatma ve ilişkiyi bu çerçevede geliştirme yönündeki eylemleri kapsar. Bu aşama karşımızdaki kişi özelinde ilk kanıyı belirleyecek donelerin elde edilmesi aısından kritik bir önem taşımaktadır. Teřhis süreci ise karşı tarafı anlama ve deşifre etme aşaması olarak tanımlanabilir. Etkileme aşamasında ise karşı tarafı dinlediğimizi söz ya da duygularını anladığımızı belirtmek önemlidir. Karşı tarafın kontrast bir tutuma sahip olduğu fark edilirse özel etki teknikleri kullanılır. Yüzleřme süreci ise etkileme sürecini ile eklemleri bir aşamadır. Başarılı etki gücüne sahip manipölätörler özgüvene dayalı yüzleşme refleksi gösterirler, serinkanlı ve sakin bir tavır sergilerler. Manipölasyon sürecinin son etabı olan değişim aşamasında ise etki objesi bireyin manipölasyonun sonuçlarına karşı değişimine dair belirtilerin görüldüğü aşamadır (Sadykova, 2014: 93-96).

Babiak ve Hare ise manipölasyonun gerçekteşme aşamalarının değer biçme, manipölasyon ve terk etme şeklinde üç etaptan oluştuğunu savunmuşlardır (Sadykova, 2014: 97);

- Değer biçme aşaması; karşı tarafın kişiliğine değer biçme, zayıf noktalarını tespit etme ve manipölasyona hazırlık aşamasıdır;
- Manipölasyon aşaması; manipölasyonun gerçekteştiği aşama olup, karşılıklı saygı ve güven, dürüst düşüncelerin ve duyguların paylaşılması izlenimini yaratmayı kastetmektedir.
- Terk etme aşaması; manipölätörün etki objesini terk edip sonraki hedeflerine odaklanmayı kastetmektedir.

Kitle iletişim araçlarının ve manipülasyonun varoluş alanını bireyin ya da kitlenin bilişsel ve duyuşsal kimliği ekseninde yapılandırıldığını söyleyebiliriz. Gerek bilişsel gerekse duyuşsal refleksleri şekillendiren kültür ve kimliğin kodları bu anlamda kitle iletişimi ve manipülasyon söz konusu olduğunda özel bir anlam kazanır. Kültür ve kimlik salt alıcının reflekslerini değil mesajı kurgulayan kaynağın reflekslerini de belirler.

Manipülasyon yöntemleri, etki nesnesinin subliminal evrenini hedefe koyar ve manipülatörün amaç ve arzuları doğrultusunda şekillenmesini öngörür. Manipülatör, etki nesnesi ile etkileşimini manipülasyon yoluyla kurgular ve ilişkisini subjektif bir yönde şekillendirir. Her manipülatör, içinde bulunduğu koşullara bağlı olarak kendi etki yöntemlerini oluşturur ve kullanır. Bu anlamda manipülasyon yöntemlerini manipülatörün öznel kimliği, kültürü, hedefleri ve koşulları belirler (Sadykova, 2014: 72).

Tespit edilen çeşitli manipülasyon yöntemleri psikoloji literatüründe genel olarak şu şekilde açıklanmıştır;

1. Basmakalıp Algılama Alışkanlığı
2. Karşıtlık/Mukayese Efektü
3. Karşılıklılık İlkesi
4. Yüzüne Kapıyı Çarpma Tekniğı
5. Eşikte Ayak Tekniğı
6. Tutarlı Olma Arzusu
7. Sosyal İspat İlkesi
8. Otorite İlkesi
9. İyi Davranış İlkesi
10. Kıtlık İlkesi
11. Acele Karar Verdirme Tekniğı
12. Yapıcı Eleştiri İlkesi
13. Dolaylı İkaz Tekniğı
14. Dinleme Tekniğı
15. Sosyal Kaynaşma Tekniğı
16. Özel Haberdarlık İmajı
17. Hitapsal Manipülasyon Teknikleri

Basmakalıp Algılama Alışkanlığı;

Cialdini'nin çalışmaları kapsamında detaylı bir şekilde analiz edilen basmakalıp alışkanlıklar, belirli bir sosyal sınıfın tüm üyeleri tarafından ortaklaşıldığına inanılan özellikleri ifade etmektedir. Basmakalıp alışkanlıklar, cinsiyet, ırk, meslek, fiziksel görünüm, ikamet yeri ya da bir kuruluşa veya gruba üyelik gibi ayırt edici özelliklere

dayanan bir tür şemadır. Örneğin, bir Parlamento Üyesi ile tanışıldığınızda, zihninizdeki milletvekilleri grubu stereotipi hemen harekete geçer ve o milletvekilini sahip olduğunuz stereotipe uygun biri olarak tanımlarsınız. Bu anlamda Stereotipleştirme, insanları kategorilere koymanın ve aralarında herhangi bir fark bulmadan belirli özelliklere sahip olduklarını düşünmenin bir yoludur (Sadykova, 2014: 72).

Karşıtlık/Mukayese Efekt;

Kontrast etkileri iki nesne/olgu arasındaki farkın algılanan kalitesini etkiler. İkinci nesne/olgu ilkenden önemli ölçüde farklıysa, aralarındaki fark abartılır. Arizona ve Montana'daki üniversitelerde yürütülen bir dizi çalışma, medyanın sunduğu gerçekçi olmayan güzel kadın imajları nedeniyle insanların partnerlerinin dış görünüşünden memnun olmayabileceğini öne sürmektedir. Bu çalışmada, erkek öğrencilerden karşı cinsin temsilcilerini değerlendirmeleri istenmiştir. Charlie'nin Melekleri'nin fragmanını televizyonda izleyenler, başka bir televizyon programını izleyenlere göre çok daha düşük puan vermişlerdir. Meleği oynayan aktörün güzelliği, bilinmeyen kızı erkeklerin gözünde çekici kılmamıştır. Etkinliğinin yanı sıra kontrast yöntemi, neredeyse algılanamaz olması nedeniyle kullanışlı bir manipülasyon aracıdır. Kumaş ve giyim perakendecileri bu yöntemi aktif olarak kullanmaktadır. Mesela bir adam bir giyim mağazasına gidiyor ve bir takım elbise ve kazak almak istediğini söylüyor. Mağaza sahipleri çalışanlarına öncelikle en pahalı ürünleri satmalarını tavsiye ediyor. Mantıksal olarak bunun tersi doğru olmalıdır: Bir takım elbiseye çok fazla para harcayan bir müşteri, kazak satın almamaya karar verebilir. Ancak bu durumda kontrast yöntemi devreye giriyor: Önce elbisenin satılması gerekiyor, dolayısıyla kazak söz konusu olduğunda, kazak pahalı olsa bile elbisenin yanında bu fiyat makul görünüyor (Sadykova, 2014: 73).

Karşılıklılık ilkesi;

Bu aynı zamanda şükran veya “daha fazlasıdır” ilkesi olarak da bilinir. Bu prensip insan bilincinde kodlanmıştır. Karşılıklılık ilkesine göre iyiliklerin ödüllendirilmesi gerekir. Bu kural, iyi davranış karşılığında ödül/kârı garanti eder ve geleceğe yatırım olarak görülür. İnsanlar geliştikçe minnettarlık sistemi sosyal bir norm, bir stereotip ve insan kültürünün bir özelliği haline gelmiştir. Bugün "teşekkür ederim" veya "takdir

ediyorum" neredeyse "sana borçluyum" anlamına gelmektedir. Bu prensibin en yaygın örneği market veya pazarlarda sunulan promosyon ürünleridir. Mütakabiliyet kuralının gücü, bireyleri paylaşmada olmadıkları insanların iyilikleri karşılığında istediklerini yapmaya yönlendirmesinde yatar. Karşılıklılık kuralına göre, insanlar kendilerine yapılan iyiliğe karşılık vermekle yükümlüdürler (Sadykova, 2014: 74).

Yüzüne Kapıyı Çarpma Tekniği;

İlk olarak Cialdini ve arkadaşları tarafından ortaya atılan yüzüne kapıyı çarpma tekniğine göre, bir kişi bir kişiyi istenen bir faaliyete/eyleme yönlendirmek istediğinde, önce ciddi bir teklif yapılır, bu teklif reddedilirse ikincil (asıl teklif) bir teklif daha yapılır ve ilk teklifi reddeden kişi ikincil teklifi bir uzlaşma olarak değerlendirir ve bunu kabul etmek zorunda hisseder (Sadykova, 2014: 75).

Eşikte Ayak Tekniği;

Bu yöntemle göre, ilk önce küçük bir isteği kabul eden bireylerin talep edilen başka bir isteği onaylamaları daha kolaydır. Freedman ve Frase'ın gerçekleştirdikleri bir deneyde ev halkından büyük ve çirkin bir emniyet tabelasını evlerinin yanına yerleştirmeleri istenmiştir. Bu isteği yerine getiren ev sakinlerinin daha önce de pencerelerinin camına küçük bir simge yerleştirmeyi kabul ettikleri ve bundan dolayı ikinci talebi çok daha kolay gerçekleştirdikleri görülmüştür (Sadykova, 2014: 76).

Tutarlı Olma Arzusu;

İnsanların tutarlılığa olan doğal ilgisi, insanları manipüle etmenin en güçlü araçlarından biridir. Bu kural çoğu zaman insanları kendi çıkarlarına aykırı davranmaya zorlar. Tutarsız insanlar başkalarının gözünde güvensiz, gevşek, dengesiz ve kaprisli olarak etiketlenir ve herkesin kaçındığı kişileri tanımlar. Öte yandan, tutarlı görünen insanlar güvenilirlik, ciddiyet, kararlılık, saygınlık ve sadakat gibi niteliklerle karakterize edilerek daha olumlu ve güvenli bir konum yaratırlar (Sadykova, 2014: 77).

Sosyal İspat İlkesi;

Çoğu insan, etrafındaki insanların da aynı şekilde davrandığını, aynı fikirleri benimsediğini görünce haklı olduğuna inanır. Bir toplumdaki insanların benzer şeyleri yapması, aynı toplumun üyeleri tarafından, kendilerinin bilmediği gizli gerçekleri

başkalarının bildiğinin referansı olarak algılanır. Çoğu durumda bu algı doğrudur. Ancak manipülatörler “başkalarının eylemleri doğrudur” mantığını kendi istekleri doğrultusunda etkili bir şekilde kullanabilirler. Örneğin profesyonel bir dilencinin şapkasında veya avucunda birkaç kuruş vardır. Amacı şu mesajı iletmektir: Yoldan geçenler arkalarında para bırakıyor ve siz de onların örneğini izlemelisiniz (Sadykova, 2014: 78).

Otorite İlkesi;

"Otorite" kelimesi, güç ve nüfuz anlamına gelen Latince "autoritas" kelimesinden gelir. Otoriteye koşulsuz boyun eğme duygusu çoğunlukla çocuklukta yerleşir. Güvenilirlik ve inandırıcılık algıları otorite türüne göre değişir. "Gerçek otoritelere her bakımdan itaat edilmesi kolaydır, deneyimli ve güçlüdürler, doğru karar verirler, hata yapmazlar yaklaşımı, bilinçaltında otoriteye itaat rasyoneldir" koşullanmasını yaratır (Sadykova, 2014: 79).

İyi Davranış İlkesi;

İnsanlar empati kurdukları diğer kişilere karşı olumlu davranırlar. Empati uyandıran tipik özellikler fiziksel çekicilik, etki objesi ile benzerlik, övgü ve iltifat, yakından tanışıklık, çağrışım yaratmadır.

Fiziksel çekicilik yetenek, şefkat, zeka ve uzmanlık gibi niteliklere daha fazla değer verilmesini sağlar. Fiziksel çekiciliğe sahip kişiler daha ikna edicidir ve başkalarını etkilemek için daha az çaba harcarlar. Etki Objesiyle Benzerlik ise, önemi genellikle tam olarak fark edilmeyen bir manipülasyon yöntemidir. Bilinçaltı, kendine benzeyen insanları benlikle özdeşleştirerek bu tür insanlarla aynı fikirde olmama olasılığını neredeyse sıfıra indirir. Övgü ve İltifat; bir kişinin kendisine iltifat eden, hayranlık duyan kişilere karşı olumlu bir tutum sergilemesi normaldir. Övgü ve iltifatlar insanın olumlu duygulara olan ihtiyacını karşılar. Ancak iltifatların çoğu kişisel çıkarlardan kaynaklanmaktadır. Yakından Tanışıklık; insanlar tanıdıklarının ve arkadaşlarının istek ve endişelerine katılmaya daha istekli oluyorlar. Bu kuralın bir varyasyonu "iş birliği" bir gösterisidir. Manipülatörler etkilemek istedikleri kişilere eski tanıdıkları gibi davranır, onlarla takım olmaya çalışır ve onları kendileri için her şeyi yapacaklarına inandırırılar. Örneğin, "Senin için her şeyi yaparım, patronuma karşı bile!" Çağrışım Yaratma; İnsanın zihinsel yapısı çağrışımsal bir şekilde çalışır. Bir nesneyi

gördüğünüzde zihniniz diğer nesneleri de görselleştirir. Örneğin Ramazan Bayramı bir çocuğun zihninde tatlılar ve çikolatalarla ilişkilendirilir. Çağrışım bir tür görüntü aktarımıdır. Pozitif özelliklere sahip nesneler, bu özellikleri birlikte gördükleri nesnelere yansıtır. Erkekleri hedef alan bir otomobil reklamı deneyinde, çekici bir modelin yer aldığı reklamı gören erkeklerin, tanıtımı reklamsız gören erkeklere göre arabayı hızlı, lüks, çekici ve iyi tasarlanmış olarak görme olasılıklarının daha yüksek olduğu sonucuna varılmıştır (Sadykova, 2014: 83-85).

Kıtlık İlkesi;

İnsanlar bir şeyi kazanmaktan ya da kaybetmekten korktukları zaman hareket ederler. Kıtlık ilkesi, insanların minimum çabayla kısıyol bulma arzusuna dayanmaktadır. Bir şeyi kaybettiğimizde ona sevgi ve tutkuyla tutunuruz. Bir ürün, öge veya ilişki daha az bulunur hale geldiğinde değeri aniden artar. Bir şeyi kaybetme riski duygularımızı bozar, rasyonel düşünmeyi engeller ve karar vermede önemli bir faktör haline gelir (Sadykova, 2014: 85).

Acele Karar Verdirme Tekniği;

Petty ve Cacioppo tarafından 1981 yılında önerilen Detaylandırma Olasılığı Modeline göre, insanlar seçimleri zihinsel olarak iki şekilde işlerler. Bunlardan biri detaylı düşünmeyi içeren merkezi bir yol, diğeri ise daha hızlı ancak dolaylı karar vermeye olanak tanıyan çevresel bir yoldur. Birbiri ardına bir dizi soru sorarak, diğer kişinin ayrıntıları düşünmek zorunda kalmadan hızlı bir karar vermesini sağlamak için zihinsel kısayollar kullanılabilir. Bu şekilde, diğer kişiye yöneltilen sorular, hızlı cevaplar gerektirdiğinden yoğun karar verme sistemini bloke eder (Sadykova, 2014: 87).

Yapıcı Eleştiri ilkesi;

Etkileşim sürecinde eleştiri, övgü veya iltifat kadar önemlidir ve insanların elinde çok keskin bir silah olabilir. Eleştiri, özellikle pervasızca ifade edildiğinde eleştirilen kişinin güvenini sarsabilir ve gururunu incitebilir. Bu açıdan yapıcı eleştiri tam tersi bir etki yaratarak manipülasyonda kullanılabilir (Sadykova, 2014: 87).

Dolaylı İkaz Tekniği;

Eleştiri gibi uyarı da çatışma ortamı yaratabilir. Deneyimli yöneticiler uyarının gücünü azaltabilir ve uzlaşma çerçevesinde sorunu çözebilir. Bu nedenle uyarının aşağılayıcı bir etki yaratmaması, aksine insanların bilincini etkilemesi beklenmektedir. Örneğin iki çalışan bir toplantı sırasında birbirleriyle konuşuyor ve yöneticinin onları göremediğini düşünüyorlar. Müdür konuşmasına aşağıdaki cümleleri eklemektedir: “Yönetim psikolojisi dersinde profesörümüz birilerini konuşurken gördüğünde: Hey siz! Gevezeler! Diye seslenirdi”. Bundan sonra konuşan çift hemen sohbet etmeyi kesmiş ve odaklanmışlardır. Görüldüğü üzere gururu kırıcı olmayan bir yöntemle idareci deneyimi ile çalışanlarını istediği doğrultuda yönlendirmiştir (Sadykova, 2014: 88).

Dinleme Tekniği;

Açık iletişim, mesajı ileten kişinin düşüncelerini açık ve tam olarak ifade edebilmesini, mesajı alan kişinin de dinlemeye istekli olmasını gerektirir. Bu, karşınızdaki kişiyi gerçekten dinlemek, onun fikirlerine saygı duyduğunuzu göstermek anlamına gelir. Pek çok noktada aynı fikirde olmasanız bile ortak noktalarınıza odaklanmak karşınızdaki kişiyi istediğiniz yöne yönlendirmenize yardımcı olabilir (Sadykova, 2014: 88).

Sosyal Kaynaşma Tekniği;

Sosyal kaynaşmanın çoğu tanımına bakıldığında, sosyal uyum kavramının iki yönü öne çıkmaktadır. Birincisi eşitsizliklerin, farklılıkların ve bölünmelerin azaltılması, ikincisi ise sosyal ilişkilerin, bağların ve yükümlülüklerin güçlendirilmesidir. Sosyal sermaye teorisyenleri, farklı etnik ve kültürel kesimler arasındaki etkileşimi, karşılıklı teması ve sivil katılımı artırmayı vurgulamaktadır. Sosyal sermaye üzerine yapılan araştırmalar, kişilerarası güvenin insanlar arasındaki iş birliğini ve kolektif eylemi güçlendirdiğini, sosyal etkileşimi teşvik ettiğini ve arttırdığını göstermiştir (Sadykova, 2014: 89-90).

Özel Haberdarlık İmajı;

Sağlıklı etkileşimin önünde engel teşkil edebilecek yargıları ve psikolojik durumları ortadan kaldırmanın etkili bir yolu özel haberdarlık' imajı yaratmaktır. Güvenli olarak

algılanan bilgi kaynakları gerçeklik ve bilgi ile ilişkilendirilir. O kaynaktan yeni, beklenmedik ya da herkesin ulaşamayacağı bir şey öğrenme ihtimali, o kaynağa karşı ilgi ve iyi niyeti yaratır. İnsanların bilgiye olan açlığının, kitlelerin erişemeyeceği bilgileri öğrenerek giderileceği izlenimi manipülasyonun etkili bir yoludur (Sadykova, 2014: 90).

Karagöz'ün şekillenmesindeki dinamiklerin başında içinde var olduğu çokkültürlü sosyal yapının etkisi belirgindir. İstanbul'un kozmopolit sosyal ve kültürel ekosistemin heterojen yapısı özellikle eski kar-ı kadim oyunlarının temel problemlerinin başında gelmektedir. Ötekileşmiş ve gettolaşmış mahalle kültürünün yansıdığı gösteriler incelendiğinde İstanbul başta olmak üzere Osmanlı coğrafyasında yaşanan problemlerin arka planında bu heterojen kültür vurgulanmaktadır. Karagöz'e göre üst ortak bir kültürün ve belleğin inşası ekseninde toplumsal paydaş bir nizam stratejik bir öneme sahiptir. Bu bağlamda Karagözün özellikle 17. ve 19. Yüzyıllar arasında ortaya koyduğu gösterilerde toplumsal algının kurgulanması yolu ile cemaatlerin ortak bir kültür çevresinde entegrasyonu ve sosyalizasyonu önemli yer tutmuştur. Karagöz toplumsal yaşamı oluşturan tüm alanlarda nizamın sağlanmasının ön koşulu olarak gördüğü ortak kültürün kurgulanmasında kitle iletişim ve manipülatif yetkinliğini kullanmıştır. Manipülasyon olgusunun tanımlanmasında yaygın olan olumsuz yaklaşımlara rağmen algı yönetimi birey ya da toplumun faydası doğrultusunda da kullanılmaktadır. Karagöz'ün toplumun algısını kurgulamakta yararlandığı manipülatif yöntemin beyaz propaganda olduğu söylenebilir." Beyaz propagandanın kaynağı resmi olarak belli ve görünürdür. Beyaz propaganda da önemli olan güvenilir görünmektir ve bu yüzden uygulandığı yerlerde şeffaf bir görüntü vardır" (Karaca & Çakı, 2018: 77).

4.SONUÇ

"Anadol'unun kültürlerarası kimyasının belki de en yalın ifadesini yine bu toprakların ürettiği bundan 3000 bin yıl önce bir Likyalı şairin dizelerinde de görmek mümkün; Beni bulamazsan üzülme, eşyalarımı bulacaksın. Kestiğim taşları, açtığım yolları, işlediğim heykelleri bulacaksın. Ve göreceksin ki binlerce yıl öteden parmak izlerimiz degecek birbirine" (URL3, 2023).

Gölge oyununun Anadolu topraklarına geliş güzergahı ve tarihi ile ilgili çeşitli söylence ve iddialar bulunmakla birlikte kesin bir konsensusa varılamamıştır. Gölge oyununun kökeni bağlamında görüş ayrılıkları olmakla birlikte İstanbul'da doğmadığı açıktır. Araştırmacılar arasındaki baskın görüşe göre Anadolu topraklarında gölge oyununun ayak izlerine ilk 16. yüzyılda rastlanır. Ancak 17.yüzyıldan itibaren Anadolu'nun özellikle de İstanbul'un yerel dinamikleri ile etkileşime giren gölge oyununun dönüşerek Karagöz'e evrimleştiği ve özgün kimliğini inşa ettiği kabul edilmektedir. Halk tiyatrosunun diğer temsillerinden Orta oyunu, Meddah gibi Karagöz'de bu bağlamda İstanbul'un malıdır.

Kültürel, inançsal ve budunsal bakımdan olağanüstü zenginliğe sahip Osmanlı devleti cemaatler şeklinde gruplanmıştır. İmparatorluğun başkenti İstanbul'da, yerli ve yabancı araştırmacı ya da seyyahlarında vurguladığı gibi yetmiş iki milletin mesken alanı olarak seçtiği bir metropoldür. Bu şehirde yönetici sınıfın altındaki insanlar farklı ilkelere göre cemaatler ve topluluklar oluşturmuşlardır. Kentte yaşayan tüm bireylerin esas olarak bu topluluklardan biriyle özdeşleşmeleri ve tüm ilişkilerini bu grubun üyelik esasına göre düzenlemeleri belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Hiçbir grubun ne sınıf ne de kent vatandaşı olma bilincini geliştirmediği, her biri kendi dünyasında yaşayan yüzlerce topluluğa bölünmüş bu kentin, parçalanmış bir toplum özelliği gösterdiği açıktır.

Karagöz perdesinin yaşam perspektifi diğer bir ifade ile ideolojik hedefi ise; çeşitli cemaatler arasında dayanışmaya dayalı, tüm farklı renkleri ve sesleri çatısı altında buluşturan ve devamlılıklarını sağlayan, ideal insan, ideal toplum ve ideal dünya anlayışına endeksli ortak bir içtimai üst kültür inşa ederek yüksek yaşam standartlarını merkeze alan toplumsal bir sistem kurmaktır. Gölge oyunu Karagöz'ün ideolojik yaklaşımı; içinde var olduğu çokkültürlü ve heterojen demografik yapıya bir alternatif oluşturmakla birlikte aynı zamanda içinde şekillendiği olağandışı koşullara karşıt geliştirdiği ideal olana dair bir çözüm önerisidir. İnsanlık tarihi boyunca yaşamla interaktif bir diyalog geliştiren sanat ve tasarım sistem ve toplum okur-yazarlığının önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Bu çerçevede Karagöz'ün var olduğu çağın özellikleri ve toplumsal koşulları karşısında ortaya koyduğu manevra yetkinliği dikkat çekicidir. Karagöz'ün toplum okur-yazarlığı, inovatif tasarımı ve proaktif yetkinliği göz önüne alındığında stratejik dinamiklere sahip olduğu görülmektedir.

Gölge oyunu Karagöz'ün doğrudan ya da dolaylı bir şekilde dinamiklerini kodlayan, toplumsal rolünü tayin eden mecranın başka bir ifade ile üst aklın Ahilik ve ardılı olan Lonca teşkilatı olduğu görülmektedir.

Her toplum kendi dinamikleri ekseninde bu tür sosyal kontrol sistemlerini oluşturabilir ve kurumsallaştırabilir. Toplumsal normların geçerliliği bireylerin bu kuralları alımlama sürecinde gönüllü olmaları ile ilgilidir. Bu eksen de toplumsal normların inşası, topluma iletilmesi ve benimsetilmesi sürecinde yerel dinamiklerin kodlarından beslenmek stratejik bir öneme sahiptir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde Karagöz yerel dinamikler ekseninde şekillenmiş, problemler karşısında bir sosyal kontrol refleksi geliştirmiş, toplum okur-yazarlığı ile yerel kodları çözümlemiş ve en önemlisi de seyirci üzerinde etkin bir nüfuz alanı oluşturabilmiştir. Karagöz başta olmak üzere halk tiyatrosunun imparatorluğun gücünün dayandığı sosyal nizamın sağlanmasındaki rolü bilinmektedir. Karagöz bu bağlamda Ahilik teşkilatının tarihsel deneyimi, disiplinlerarası donanımı ve idealleri ekseninde sosyal kontrol ve toplum mühendisliğini gerçekleştirmek amacı ile kurguladığı inovatif ve proaktif bir tasarımıdır. Karagöz ve Hacivat inovatif ve proaktif dinamikleri ile dünya gölge oyunları arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olmakla birlikte günümüze de önemli referanslar sunmaktadır. Ahilik örgütü kurulduğu XIII. yüzyıldan günümüze kadar kırsal alandan metropollere toplumsal dinamiğin taşıyıcısı olarak varlığını kesintisiz şekilde devam ettirmiş devlet ve tebaayı kapsayan bütüncül sistemde ideal birey ve toplumun inşasında sosyalizasyon, sosyal kontrol, koordinasyon ve toplum mühendisliği ile aktif sorumluluk almıştır. Bu bağlamda Gölge oyunu Karagöz Ahilik teşkilatının tarihsel iddiası ve toplumsal rolü kapsamında üstlendiği sosyal kontrol ve toplum mühendisliğinin tesisinde öğretilerin yayılması, toplumsal gerçekliğin inşası ve kitlelerin ikna edilmesi sürecinde önemli bir kültürel ekme diğer bir ifade ile kültivasyon işlevi görmüştür. Ahilik teşkilatının ideolojik bakış açısı, Karagöz'de gündemi oluşturan sorunun tespiti, gerçekliğin kendi aynasında yani perdede inşası, idealin ibretlik öğretisi olarak kodlanmasıyla yansıtılmaktadır. Karagöz, Ahilik Teşkilatı tarafından sosyal kontrol ve toplum mühendisliği uygulamak üzere tasarlanmış, tarihsel deneyime, disiplinlerarası donanım ve ideallere dayanan yenilikçi ve proaktif bir tasarımıdır.

Karagöz performanslarının kamusal alanlarda gerçekleştirilmesi, güncel konuları ele alması ve her şeyden önce geniş kitleler tarafından takip edilmesi, bu performansların kitle iletişim hedefini göstermektedir. Gazete, televizyon ve radyonun olmadığı bir dönemde Karagöz'ün eserlerinin yaygın bir şekilde icra edildiğini varsayarsak, bu eserlerin haber kaynağı, bilgilendirme, öğretme ve eğlence gibi işlevsel ve sosyal boyutlarının olduğu da göz ardı edilmemelidir. Genel hatları ve halk bilimi işlevsel bakış açısı ile değerlendirildiğinde gölge oyununun kitle iletişim araçlarının işlevsel özelliklerine sahip olduğu belirgin şekilde görülmektedir. Tarihsel gelişimi incelendiğinde toplumsal yapı ve yaşamla organik bir bağ ve nüfuz alanı geliştirdiği bilinmektedir. Karagöz gösterileri özellikle 17. ve 19. Yüzyıllar arasında haber ve bilgi kaynağı, toplumun sosyalizasyonu, sosyal ve kültürel yapının kurgulanmasında güdüleme, gündemin analizi bağlamında tartışma platformu, halk kültürünün gelişimi ekseninde eğitici rolü, kültürel bilincin olgunlaşması ve gelişmesi, kozmopolit demografik bir tabakalaşma içinde ötekine dair farkındalık yaratarak bütünleştirme, toplumsal rahatlamayı sağlayan eğlendirme olmak üzere kitle iletişim araçlarının sahip olduğu misyonları gerçekleştirmiştir. İnsanlık tarihinin en eski sanatlarından biri olan tiyatro, insanları eğlendirmede, eğitmede ve yönlendirmede önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle okuma yazma kültürünün çok az olduğu veya hiç olmadığı toplumlarda insanlar üzerinde yadsınamaz bir etkisi vardır. Osmanlı toplumunda Karagöz daha çok eğlence, taşlama, eğitim ve sosyalleşme, güdüleme vb. amacıyla kullanılmıştır. Bu bağlamda toplumsal ve kültürel misyonu olan bir kitle iletişim aracı olarak kendisini kabul ettirmiştir. Bir kitle iletişim aracı olarak Karagöz, yalnızca toplumu bilgilendirmeyi değil, aynı zamanda mesajın kitleler tarafından kabul edilmesini ve bilginin toplumsallaşmasını da sağlamayı amaçlamaktadır.

Kitle iletişim aygıtları tarafından yayımlanan iletiler her şeyden önce ekinel bir üretilerdir. Üretilen bilgiler sosyokültürel norm ve tutumlara uygun olarak kodlanır. Kitle iletişim aygıtlarının alıcı kitlelere ulaştırdığı iletiler bilgilendirme hedefinin ötesinde; aynı zamanda izleyiciyi ikna etmeyi ve onları belirli bir düşünce ekseninde yönlendirmeyi amaçlamaktadır. Kitle iletişim araçlarının belli ideolojik perspektifler sunduğu bilinmekle birlikte; genellikle iletinin alt metninde yer alan örtük ideolojik bakış açısı hedef kitle açısından fark edilmez ve alıcı tarafından ileti saf bir bilgi olarak kabul edilir. Kitle iletişim aygıtlarının gönderdiği iletilerin saf bilgi olarak benimsenmesi ile bilgi kaynağının amaçladığı propaganda, ikna, manipölasyon ve algı

yönetimi süreci gerçekleşmiş olur. Althusser'in teorisi ekseninden değerlendirilecek olursa Karagöz perdesindeki ideolojinin sureti bir davet içermekle birlikte bireyi sosyal bir bağlama konumlandırma ereğine de sahiptir. Karagöz'ün seyirci ile iletişimi bir mesaj alışverişinden öte kurgusal bir insanın ortaklaşması şeklinde değerlendirilmelidir.

Karagöz'ün şekillenmesindeki dinamiklerin başında içinde var olduğu çokkültürlü sosyal yapının etkisi belirgindir. İstanbul'un kozmopolit sosyal ve kültürel ekosistemin heterojen yapısı özellikle eski kar-ı kadim oyunlarının temel problemlerinin başında gelmektedir. Ötekileşmiş ve gettolaşmış mahalle kültürünün yansıdığı gösteriler incelendiğinde İstanbul başta olmak üzere Osmanlı coğrafyasında yaşanan problemlerin arka planında bu heterojen kültür vurgulanmaktadır. Karagöz'e göre üst ortak bir kültürün ve belleğin inşası ekseninde toplumsal paydaş bir nizam stratejik bir öneme sahiptir. Karagöz ya da perdenin arkasındaki Hayali farklı grupların ortaklaştığı kollektif ve ideal bir üst kültür inşa etme hedefine sahiptir. Ancak bu idealinin karşısında farklı kültür, kimlik, aidiyet olgularının şekillendirdiği heterojen nitelikte çokkültürlü parçalanmış bir toplum ve bunun sonucu oluşan öteki algısı bulunmaktadır. Bu tez kapsamında sunulan çokkültürlülük ve ötekileştirme konusundaki veriler, Karagöz'ün inşa etmek istediği ideal toplum sistemi ve gölge oyununun içinde var olduğu koşullar çok eksenli bir şekilde analiz edildiğinde perdenin karşısında cemaatlerin aidiyet duygusu ve öteki algısı ekseninde inşa ettiği bir öz savunma duvarı olduğu görülmektedir. Hayali toplumu oluşturan çeşitli cemaatler üzerinde amaçladığı etki ve nüfuz alanını tesis edebilmek için Karagöz perdesi kanalıyla topluluklar arasında ortak bir platform oluşturmali ve aynı anda farklı cemaatlerin aidiyet sınırlarını doğru bir şekilde gözetmelidir. Karagöz'ün manipülatif boyutunun şekillenmesinde bu durumun belirleyici olduğu anlaşılmaktadır.

Bu bağlamda Karagözün özellikle 17. ve 19. Yüzyıllar arasında ortaya koyduğu gösterilerde toplumsal algının kurgulanması yolu ile cemaatlerin ortak bir kültür çevresinde entegrasyonu ve sosyalizasyonu önemli yer tutmuştur. Karagöz toplumsal yaşamı oluşturan tüm alanlarda nizamın sağlanmasının ön koşulu olarak gördüğü ortak kültürün kurgulanmasında kitle iletişim ve manipülatif yetkinliğini kullanmıştır.

Günümüzde veri odaklı gelişen yeni paradigmlar, disiplinlerarası yaklaşımlar, yerel ve küresel ölçekte değişen bilimsel çalışma ve inovatif rekabet algısının öznesi

durumuna gelmiştir. İnsanlık tarihi boyunca gerek bilimsel çalışmaların gerekse inovatif girişimlerin başlıca problem alanlarından biri de tarih okur-yazarlığı olmuştur. Tarih okur-yazarlığı; toplumsal belleğin, değerlerin ve reflekslerin kimliklendirilmesi ve yeniden üretilmesine yoğunlaşan çok bileşenli ve katmanlı bir çalışma alanıdır. Kimliklendirme yoluyla toplumların bilişsel ve duyuşsal kodlarını tanımlama, yeniden üretim yoluyla da bu kodları kurgulama ve manipüle etme yetisine sahiptir. Kurgulama ve manipülasyon ekseninde bugün olduğu gibi dünde yaşamla interaktif bir diyalog geliştiren sanat ve tasarım disiplini ise tarih okur-yazarlığının önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Özellikle günümüzde veriye erişimden, verinin bilgiye dönüşerek kullanıma hazır hale gelmesi mikro ölçekte bir uğraşı zorunlu kılar. Bu gerekliliğin sonucu olarak bilimsel araştırmalarda disiplinlerarası (multidisipliner ve interdisipliner) yaklaşımlarda kritik bir pozisyon kazanmıştır. Bu bağlamda Karagözün kitle iletişim ve manipülasyon bağlamında sahip olduğu bu etkin gücün arka planında yatan dinamiklerin deşifre edilmesi sonucu elde edilen çıktıların gerek tasarımcılar gerekse bilimsel araştırmalar açısından alternatif bir boyut kazandıracağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abell, L., Brewer, G., Qualter, P., & Austin, E. (2016). *Machiavellianism, Emotional Manipulation, And Friendship Functions In Women's Friendships*. *Personality And Individual Differences*, 108-113.
- Aça, M. (2010). *Anonim Halk Edebiyatı*, Ed. M. Öcal Oğuz, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı, 7.baskı, Ankara, Grafiker Yayınları, s. 129-234.
- Adorno T. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, (Çev: Nihat Ülner-Mustafa Tüzel-Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, Theodor W. (2008). *Kültür Endüstrisi* (N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları
- Akça G. (2003). *Ahilik Geleneği ve Günümüz Fethiye Esnafı*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Akdağ, M. (1999). *Türk Halkının Dirlik Düzenlik Kavgası Celali İsyanları*. Ankara: Barış Yayınları.
- Akdağ, M. (2010). *Türkiye'nin İktisadî ve İctimaî Tarihi*. Cilt II. İstanbul: Yap ve Kredi Yayınları.
- Akdoğan, A. (2019). *Karagöz Metinlerinin Halk Bilimi Açısından İncelenmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Akgül M. (2016). *Siyasal Elitizm ve Ötekileştirme Bağlamında Ana Akım Medyada Politik Figür İmgesinin Dönüşümü: Recep Tayyip Erdoğan Örneği*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Ali, H. K. (2005). *Karagöz, Nevrekan, Zırlı ve Perde, Karagöz Kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Alp, K. Ö (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil, *Süleyman Demirel Üniversitesi G. S. F. Dergisi*, S. 12, s. 40-61.
- Alp, K., & Balcı, Ş. (2009). Karagözde Biçim ve Anlam Kurgusu. *E-Journal Of New World Sciences Academy* (4/3), 23-32
- Altınay, A. R. (2000). *Onuncu Asr-ı Hicrîde İstanbul Hayatı*. 2. baskı. Çeviren: Abdullah Soysal. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Anameriç, H. (2014). Bilginin Toplumsallaşmasında Bir Bilgi Kaynağı Olarak Gölge Tiyatrosu: Karagöz ve Hacivat. *Uluslararası Kültürel Mirasın ve Kültürel Bellek Kurumlarının Yönetimi Kongresi*, S. 360-375.
- And, M (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- And, M. (1977). *Dünya'da ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Yayınları.
- And, M. (1983). Türk Tiyatrosunun Evreleri. Ankara: Turhan Kitabevi. *Araştırmalar Dergisi*. 2(6) s.80-97.
- Arsev, B. (1996). *Kamuoyu İletişim ve Demokrasi*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aslan H. (2022). *Sosyal Medya Platformlarında Algı Yönetimi ve Manipülasyon: CRITIC-TOPSIS Analizi*. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Atalay R. (2023). *Kültürlerarası İletişim Bağlamında "Etnik Farklılıklar, Kimlik ve İdeoloji" Sorunları: Iğdır İli Üzerine Bir İnceleme*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Atayeter Ö. (2023). *Sinemada Algı Yönetimi-Kurgu İlişkisi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

- Avcı, G., Bursalıoğlu, Z. (1991). *Eğitim Yönetiminde Teori ve Uygulama*, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Bağrıaçık M. (2021). *Osmanlı Afrikası ve Çokkültürlülük*. Aksaray: Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Balı, A. Ş. (2001). *Çokkültürlülük ve Sosyal Adalet*, Konya, Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Ballı, A. Ş. (2001). *Çokkültürlülük ve Sosyal Adalet: "Öteki" ile Barış İçinde Yaşamak*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1969). Karagöz, Tekniği, Estetiği. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi* Yıl 18, 20(2015), s. 621-624.
- Barkan, Ö. L. (1975). The Price Revolution of the Sixteenth Century: A Turning Point in the Economic History of the Near East. Translate: Justin McCarthy. *International Journal of Middle East Studies* VI, no. 1: 3-28.
- Bascom, W. R. (2010). *Folklorun Dört İşlevi* (Çev. Ferya Çalış), (Ed. M. Öcal Oğuz ve Selcan Gürçayır), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Geleneksel Yayınları, s. 71-86,
- Başaran, B. (2021). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir Arada Yaşama Kültürüne Bağlı Olarak Gelişen Müslüman ve Gayrimüslim Kıyafetleri*. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 14 (36), 1367-1383
- Başgöz, İ. (1996). *Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)*, (Haz: Özkul Çobanoğlu Metin Özarslan), Folkloristik: Umay Günay Armağanı, Ankara: Feryal Matbaası, s. 1-4.
- Bayram, M. (1991). *Ahi Evren ve Ahi Teşkilâtının Kuruluşu*, Konya: Damla Matbaası.
- Bıçakçı, İ. (1998). *İletişim ve Halkla İlişkiler*, Ankara: MediaCat Yayınları.
- Boynukalın, M. (2009). *Suç*. Diyanet İslam Ansiklopedisi. Cilt XXXVII. İstanbul: İsam Yayınları, 453-457.
- Boz, U. (2014). *Toplumsal Eleştiri Yöntemi Olarak Mizah, Türkiye'de Mizah Dergisi Örnekleri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yüksek lisans tezi.
- Bozdağ, İ. (1990). *Osmanlı devlet ve toplum yapısı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Brandon, J. R., Guritno, P., & Long, R. (1993). *On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays*. Hawaii: University of Hawaii Press.
- Budak, K. N. (2011). Evliya Çelebi ve Eremya Çelebi'ye Göre XVIII. Yüzyılda İstanbul, İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul Araştırmaları Anabilim Dalı, İstanbul.
- Bulgu, N. (1995). Kitle İletişim Araçlarının Toplumsal Yapıya Olumsuz Etkileri. *Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 301.
- Canatan, K. (2009) Avrupa Toplumlarında Çokkültürcülük. *Uluslararası Sosyal*
- Cezar, M. (2013). *Osmanlı Tarihinde Levendler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Chapaux-Morelli, P., & Couderc, P. (2017). *İkili İlişkilerde Duygusal Manipülasyon: Narsist Bir Partnerle Yüzleşmek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Chen, F. P. (2007). Chinese Shadow Theatre. *Kingston: McGill-Queen's University Press*.
- Coşar, A. M., & Usta, Ç. (2009). *Geleneksel Türk Gölge Oyununda Ana Tipler ve Dil Yergisi*. Bilig (51), 14-30.
- Çağan, K. (Editör). (2008). *İdeoloji*. Ankara: Hece Yayınları.
- Çağatay, N. (1974). *Bir Türk Kurumu Olan Ahilik*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayını, 399-415.
- Çakmak, F. (2021). *Siyasal İletişimde Algı Yönetimi. O. Göksu (Dü.) içinde, Algı Yönetimi: Siyasal ve Dijital İletişim Sosyal Medya ve Kitle İletişimi* (s. 53-69). Konya: Literatürk Academia.

- Çayır, K. (2011). Çankırı Yaran Meclisinde Bağlamanın Rolü, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:2, Sayı:2, Kasım 2011: 79-92.
- Çelebi, A. K. (2014). *Ahlâk-ı Alâ'î*. Çeviren: Fahri Unan. Ankara: TTK Yayınları.
- Çelik, Y. (2018). Bir Algı Yönetimi Aracı Olarak Tiyatro; İngiliz Sahnelerinde İki Osmanlı Sultanı ve Türk Kimliği Algısı. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 22 (2), 433-458.
- Çetin M. (2013). *Medyatokrasi Üzerinden Kültür Endüstrisinde Subliminal Mesajların Rolü*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Çınar Z. (2010). *Çokkültürlülük ve Kültürlerarasılığın Tarih Eğitimi Yansımaları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Çüçen, A. K. (2020). "Kültür, Uygarlık, Evrensellik ve Çokkültürlülük. Kaygı". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 0(4), S. 111- 115.
- Daldal, F. (2008). *Bilgi Yönetimi Sürecinde İletişim Olgusu ve İletişim Engelleri Üzerine Bir Araştırma*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Darı, B. A. (2017). *Bir Sosyal Bütünleşme Aracı Olarak Ahilik*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Dede, B. (2022). *Ben' İn Karanlık Gölgesi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Demir G. (2000). *Osmanlı Devletinin Kuruluşu ve Ahilik*. İstanbul: Ahi Kültürünü Araştırma ve Eğitim Vakfı Yayınları.
- Demirhan, A (2019). *Kuruluş Sarmalı'ndan Kurtulmak: Osmanlı ve Hakimiyet Telakkileri*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Demiröz Y. (2014). *İletişim Fakültesi Öğrencilerinin Kitle İletişim Özgürlüğüne İlişkin Kavrayışları: Ankara İli Örneği*, Başkent Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Dijk, V. (2006). *Discourse And Manipulation*. *Discourse & Society*, 17(2), 359-383.
- Dilber, F. (2011). *Siyasal Katılımda Kitle İletişim Araçlarının Seçmenler Üzerine Etkisi: Karaman İli Seçmenleri Üzerine Bir Alan Araştırması*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Diñç, T. (2022). *Gölge Oyunundan Televizyona Geçiş*. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Dökmen, Ü. (1994). *İletişim Çatışmaları ve Empati*, İstanbul, Sistem Yayıncılık
- Dönmezer, S. (1984). *Sosyoloji*, 9. baskı, Savaş Yayınları, Ankara.
- Durmaz G. (2015). *İktidar ve Kitle İletişim Araçları Üzerinden Rıza Üretimi: Bir Söylem Analizi Uygulaması*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Duru, O. (1999). Muhalif Oyun Karagöz. *Sanat Dünyamız* (74), S. 152-158.
- Düzgün, D. D. (2010). Türk Gölge Oyunu Karagözde İstanbul Hayatı. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* (17 (43)), 25-33.
- Ekinci Y. (2012a). *Ahilik*. 12. Baskı. Ankara: Sistem Yayıncılık.
- Erdem M. (2022). *Çokkültürlü Ortamda Kültürlerarası İletişim Yeterliliği ve Hizmet Verme Yatkınlığı: Turist Rehberleri Üzerine Bir İnceleme*. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Erdem, E. (2021). Fütüvvetnamelerin Türleri ve Farklı Dillerde Yazılmış Bazı Fütüvvetnamelerin İçerikleri Üzerine Bir İnceleme. *Ahi Evran Üniversitesi*

- İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Fütüvvet, Ahilik ve İktisadi Hayat*, 88-113.
- Erdoğan, A. (2019) *Suç ve Ceza: Osmanlı Toplumunda Bireysel Suçlar ve Cezalar (1559-1609)*, Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Erdoğan, İ., & Alemdar, K. (1990). *İletişim ve Toplum İletişim Kuramları: Tutucu ve Değişimci Yaklaşımlar*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Erdoğan, N. (1998). *Popüler Anlatılar ve Kemalist Pedagoji*. İstanbul. Birikim Sayı 105-106- Ocak/Şubat 1998.
- Ergenç, Ö. (2012a) *Şehir, Toplum, Devlet Osmanlı Tarihi Yazıları*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Ergun, P. (2014). Toplumsal Uygulamalarda Âşıkların İşlevi. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 1 (22), 122-126.
- Erken V. (1999). Ahilik Teşkilatının Vizyonu. 2. *Uluslararası Ahilik Kültürü Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Halk Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları (59). 125-138
- Erken, V. (2003). *Bir Sivil Örgütlenme Modeli: Ahilik*, 3. baskı, Ankara: Berikan Yayınları.
- Eroğlu, F. (1998) *Davranış Bilimleri*. 2.Basım, İstanbul: Beta Yayın Dağıtım.
- Erol, S. M ve Ozan, E. (2014). “*Türk Dış Politikasında Algı Yönetimi*” (ss.185.209). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Ersan, I. (2011). *Gölge Oyunu Estetiğinde Figür ve Türk Gölge Oyunu: Karagöz*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi,
- Ewart, F. (1998). *Let The Shadows Speak*. Staffordshire: Trentham Books Limited.
- Farooqi, S. (2004b). *Osmanlı'da Kentler ve Kentliler*. 4.baskı. Çeviren Neyyir Kalaycıoğlu. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Friedman, L. M. (2002). Yatay Toplum. (A. Fethi, Çev.) İstanbul: İş Bankası.
- Georgeon, F. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Gülmek mi?*, Ed. Fenoglio, I.-Georgeon, F. Doğu'da Mizah, çev.: Ali Berktaş, Y.K.Y., İst.
- Gerçek, S. N. (1942). *Türk Teması*, Kanaat Yayınevi, İstanbul.
- Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*. Ankara: Ayraç Yayınları.
- Global Community* (4. Baskı). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Göçer, A. (1999). The Puppet Theater in Plato's Parable of the Cave. *The Classical Journal* (95(2)), 119-138.
- Gökcan, M. (2016). Küşteri Meydanında Zaman Yolculuğu Geçmişten Günümüze Karagöz Oyunlarının Toplumsal Boyutu. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Ös-111, 83-92.
- Gökçe, O. (1996). *İletişim Bilimine Giriş*. Konya: Dizgi Ofset.
- Göksu, O. (2021). Algı Yönetimi ve Siyasal İletişim. *Algı Yönetimi: Siyasal ve Dijital İletişim, Sosyal Medya ve Kitle İletişimi (s. 12)*. Konya: Literatürk Academia.
- Gölpınarlı A. (1953). Burgazi ve Fütüvvetnamesi. *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası* 15 (1-4). 76-153.
- Gölpınarlı, A. (1955-1956a): Şeyh Seyyid Gaybi oğlu Şeyh Seyyid Hüseyin'in Fütüvvet-namesi, *İ.Ü. İktisat Fakültesi Mecmuası*, C. 17, No. 1- 4, ss. 27-72.
- Güler, M. (2018). Bir Manipülasyon Aracı Olarak Rızanın İmalatı. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3 (5), 75-101
- Gülerarslan, A. (2011). *İzleyici Reklamla Ne Yapar*. Konya: Tablet Kitabevi.
- Gültekin, M. (2021). *Algı Yönetimi ve Manipülasyon: Kanmanın ve Kandırmanın Psikoloji* (13 b.). İstanbul: Pınar Yayınları.

- Günana, S. (2016). *Dinî ve Ahlâkî Değerlerin Aktarımında Karagöz Gölge Tiyatrosunun Rolü*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Günay, U. (1992). *Cumhuriyet Terkibi ve Barış Manço (Cilt 13 (Bahar): 2-3.)*. Ankara: Millî Folklor.
- Güngör, N. (2011). *İletişim, Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Ankara, Siyasal Kitabevi.
- Güvenç, B. (1997). *Kültürün Abc'si*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Handelman, S. (2009). *Thought Manipulation: The Use and Abuse of Psychological Trickery*, Praeger, CA.
- Işık, M. (2005). *Kitle İletişim Teorilerine Giriş*. Konya: Eğitim Kitabevi.
- İnalçık, H. (2001). Türk Devri, *DİA*, Cilt 23, İstanbul, 2001, s. 220-239.
- İnceoğlu, M. (2000). *Tutum- Algı- İletişim*. Ankara, İmaj Yayınevi.
- İpek, S. E. (2022). *Geleneksel Gölge Oyununun Grafik Tasarım Açısından Çözümlemesi ve Gölge Oyunu Karakter Tasarımı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi.
- İvgin, H. (2000). *Karagöz ve Kukla Sanatımız*. Ankara: AKKAV ve UNIMA.
- Jandt, Fred (2004). *An Introduction to Intercultural Communication. Identities in a*
- Jessup, L. (2001). *Antimodernism and Artistic Experience. Toronto: University of Toronto Press.*
- Kahraman L. A. (2023). *Stratejik İletişim Yaklaşımı Bağlamında (Dijital) Propaganda ve (Dijital) Kamu Diplomasisi: Kuzey Kore ve Güney Kore Örnekleri*. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Karaaslan E. (2023). *Stratejik İletişim Yaklaşımı Bağlamında (Dijital) Propaganda ve (Dijital) Kamu Diplomasisi: Kuzey Kore ve Güney Kore Örnekleri*. Çankırı: Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Karabulut, B. (2016). *Uluslararası İlişkiler*. Ankara: Barış Kitap.
- Kartarı, A. (2016). *Kültür, Farklılık ve İletişim/ Kültürlerarası İletişimin Kavramsal*
- Katzenstein, P. J. (1996). *The Culture of National Security: Norms and Identity in World Politics*, Columbia University Press, New York
- Kazancı, M. (2002). Althussere, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 57 (1), 55-87.
- Kılıç, S. (2014). *Kitle İletişim Araçlarının Gelişimi ve Sosyal Medyanın Siyasal İletişimi Etkileme Rolü*, İstanbul: İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Kıymışoğlu, Z. (2015). *Karagöz Perde Gazelleri (İnceleme Metinler)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi,
- Kırmızı, H. (2003). *Genel ve Teknik İletişim*, Trabzon, Dilara Yayınları.
- Kirschner, J. (1993). *Manipülasyon Ama Nasıl? İnsanları Etkilemenin ve Kullanmanın Sekiz Ana Kuralı*. İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Kirschner, J. (2006). *Manipülasyon Ama Nasıl?*, çev. Aydın Arıtan, İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Kocatürk, S. (1986). Fütüvvet ve Ahilik. Türk Kültürü ve Ahilik, *XXI. Ahilik Bayramı Sempozyumu Tebliğleri*. İstanbul: Ahilik Araştırma ve Kültür Vakfı Yayınları. 13-47.
- Koçak, A. (2003). *Yazılı, Sözlü Ve Elektronik Kültür Ortamlarında Mehmed Emîn Tokadî*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Kudret C. (2013) *Karagöz*, 2.bs., 3 Cilt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kudret, C. (1968). *Karagöz*, Bilgi Yayın Evi, Cilt 1, Ankara.

- Kudret, C. (1968). *Karagöz*, Bilgi Yayınevi. Cilt 2, Ankara
- Kudret, C. (2004). *Karagöz Cilt 2*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Kurt, O. (2015). *Karagöz'ün Kuralları. Karagöz Yapım ve Oynatım Teknikleri*. İstanbul: Lale Yayıncılık.
- Lasswell, H. D. (1960). *The Structure And Function Of Communication In Society*. Urbana: Urbana University Illinois Press.
- Maalouf, A. (2000). *Ölümcül Kimlikler*. (Çeviren: Aysel Bora). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mağat, M. (2020). *Modernizmin Türk Devlet Algısına Etkisinde Bir Köken Tasavvuru Olarak Nizam-I Âlem Ülküsü*. Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 4 (2), 193-202.
- Malinowski, B. (2016). *Bilimsel Bir Kültür Çevirisi* (Çev. D. Uludağ). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Manipulative People, A. J. Christopher & Company, Little Rock, AR.
- Mantran, R. (1991). *XVI. Ve XVII. Yüzyılda İstanbul'da Gündelik Hayat*, Çev. Server Tanilli, İstanbul, Eren Yayınları
- Morgan, C. (1999). *Psikolojiye Giriş*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümü Yayınları.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. İstanbul: İris Mizah Kültürü Yayınları.
- Murphy, J. (1963). *The Power of Your Subconscious Mind*. USA: Prentice Hall Inc, 45, 30- 31.
- Mutlu, E. (2008). *İletişim Sözlüğü*, (5. Baskı). Ankara: Ayraç Kitabevi.
- Mutlu, M. (2002). *Karagöz Sanatı ve Sanatçıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Okuşluk Şenesen, R. (2013). Adana'da Yaşayan Bir Karagöz Ustası: Mahmut Hazım Kısakürek Kuklacı Mahmut Amca – Hayali Mahmut. *Asia Minor Studies*, 1 (1), 122-136
- Onur H. F. (2003). Öteki Sorunsalının Alterite Kavramı Çerçevesinde Yeniden Okunması Üzerine Bir Deneme, *Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*
- Oral, Ü. (1996). *Karagöz Perde Gazelleri*, Kültür bakanlığı Kültür Eserleri dizisi: 184, Ankara.
- Oral, Ü. (2001), *Karagöz ve Plastik Tekniği*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Oral, Ü. (2003). *Kukla ve Kuklacılık*. İstanbul: Kitabevi.
- Oral, Ü. (2007). *Karagöz Oyunları I*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Orallı, L. E. (2017). *Propaganda Olgusu ve Algı Yönetimi*. B. Karabulut (Dü.) içinde, *Algı Yönetimi* (Cilt 2, s. 227-249). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Oskay, Ü. (2017). *İletişimin Abc'si*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Öğüt Eker, G. (2014). *İnsan Kültür Mizah İnsanlık Tarihinde Mizahın Serüveni: Felsefî Bir Problem Olan Mizahtan Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Mizaha*. Ankara: Garfiker Yayınları.
- Öngören, F. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, 5. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özbilgen, E. (2003). *Bütün yönleriyle Osmanlı. Adab-ı Osmaniyye*. İstanbul: İz Yayınları.
- Özçörekçi Göl, N. Z. (2008). *Türk Gölge Oyunu Karagöz*. Gölgenin Renkleri Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezi Karagöz Tasvirleri Koleksiyonu Kataloğu. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Yayınları.

- Özergin, E. (2015). *Kitle İletişim Araçlarında Streisand Etkisi "Bir Kuramsal Çerçeve Önerisi"*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Özhan, M. (1988). Geleneksel Türk Tiyatrosunda Ahilik. *Türk Folklor Araştırmaları* (1988/1), s. 45-54.
- Özsoy, O. (1998). *Propaganda ve kamuoyu oluşturma*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Öztaşkın, B. Ö. (2008). *XV-XVII. Yüzyıllarda Osmanlı Halkı*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlköğretim Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- Öztürk, S. (2014). *Karagöz Geleneğinde Değişim*. İstanbul: Haliç Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Pamuk, Şt. (2005). *Osmanlı-Türkiye İktisadî Tarihi (1500-1914)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parekh, B. (2002). *Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek: Kültürel Çeşitlilik ve Siyasal Teori*. Ankara: Phoenix Yayınları
- Pekman, Y. (2002). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yay. İstanbul.
- Popescu, Manoela (2012). Psychology of Communication- Between Myth and Reality. *International Journal of Academic Research in Accounting, Finance and Management Sciences*. 2, 321-325.
- Reiniger, L. (1975). *Shadow Puppets, Shadow Theatres and Shadow Films*. Plays.
- Sadykova, G. (2014). *Örgütsel Güven Oluşturmada Manipülasyon Tekniklerinin Etkisi: Türkiye-Tataristan Karşılaştırması*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Sağbaş, Ö. N. (2013). *İletişim, Örgütsel İletişim ve Okul Yönetimi (Güngören ilçesi örneği)*, İstanbul: Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Salt M. A. (2019). Gelenekten Moderniteye Sakarya’da Esnaf Kültürünün Değişimi. *Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.
- Sarıkaya, M. S. (2002). *XIII. -XVI. Asırlardaki Anadolu’da Fütüvvetnamelere Göre Dini İnanç Motifleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sarpkaya, E. V. (2022). Karagöz Oyunlarının İşlevsel Halk Bilimi Kuramı Açısından İncelenmesi. *Folklor Akademi Dergisi*, 5 (3), 627-637.
- Sarpkaya, S. (2021). *Bir Var İdi, Bir Yok İdi!* Tebriz Türk Masalları Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: Selenge Yayınları.
- Satır E. M. (2018). *Toplumsal Gerçekliğin İdeolojik İnşasında Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Sinemanın Rolü: Potemkin Zırhlısı Filmi Örneği*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Sayak, B. & Özdemir, K. (2018), Edebî Temsil ve İdeoloji Bağlamında Gelenekten Modernliğe Karagöz’ün Değişimi *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 6, S. 79: s. 398-406
- Sayın, Ö. (1994). *Sosyolojiye Giriş-Sosyolojinin Temelleri*, 2. baskı, İzmir Üniversite Kitapları, İzmir.
- Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinde Öteki ile İlişki*. (Çev: Ayşegül Sönmezay). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sevengil, A. R. (1977), *Şu Bizim İhtiyar Karagöz, Karagözname*, hzl. Ünver Oral, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., ss. 76-78
- Sevilen, M. (1969). *Karagöze Dair*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Sevilen, M. (1990). *Karagöz*, M.E.B. Yayınları, İstanbul.
- Sheynov, V. P. (2003). *Skrytoye Upravleniye Chelovekom (Psihologiya Manipulirovaniya)*, Mn.: Harvest.

- Simon, G. K. (1996). *In Sheep's Clothing: Understanding and Dealing with Manipulative People*, A. J. Christopher & Company, Little Rock, AR.
- Siyavuşgil, S. E. (1938). *İstanbul'da Karagöz Ve Karagöz'de İstanbul*. İstanbul Basımevi: Bürhaneddin Basımevi.
- Siyavuşgil, S. E. (1941). *Karagöz/ Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, Maarif Matbaası, İstanbul.
- Sokullu, S. (1993). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara.
- Soykut R. (1971). *Orta Yol Ahilik*. Ankara: Güneş Matbaa.
- Strauss, C.-L. (1984). *Yaban Düşünce*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Strauss, L. C. (2010). *İrk, Tarih ve Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şapolyo, E. B. (1947). *Karagözün Tekniği*. İstanbul: İstanbul: Türkiye Basımevi.
- Şapolyo, E. B. (2014). *Türk Temaşa Sanatında Karagöz ve Hacivat*, (Ed. Ünver Oral), *Hayâlden Gerçeğe Karagöz*, İstanbul, Kitabevi.
- Şaul, M. (1975). Taklitler Güldürüsü ve Cemaatler Toplumu Karagöz Mizahı Üzerine Bir Deneme, *Boğaziçi Üniversitesi Halkbilim Yıllığı*. 124-146.
- Şen, M. (2002). Osmanlı Devleti'nde Sosyal Güvenlik: Ahi Birlikleri, Loncalar, Vakıflar, *Çimento İşveren Dergisi*, c. 16, ss.18-40.
- Şimşek, Ş. (2010). *Yaşam Tarzı Üzerinde Popüler Kültürün Belirleyiciliği ve Kitle İletişim Araçlarının Etkisi: Türkiye'de Punk Kültürü Örneği*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Taeschler F. (1953). *İslam Orta Çağında Futuvva- Fütüvvet Teşkilatı*. F. Işıltan (çev.), İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası. 15 (1-4). 3-32.
- Tarlakazan, B. E. (2018). Türk Gölge Oyunu 'Karagöz'de Doğaüstü Tasvir ve Semboller. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(6), 915-923.
- TDK. (2023). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı. Erişim tarihi:09.09.2023
- Tekerek, N. (2019) Göstermecî Tiyatro-Açık Biçim ve Kent-Köy Tiyatrosu Geleneğimizi Oluşturan Türler Arasındaki Benzerlikler. *9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*. Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, s.267-271
- Tekin, M. (2006). Bir Sosyal Kontrol Aracı Olarak Ahilik ve Toplumsal Dinamikleri. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 21 (21), 219-235.
- Tilakasiri, J. (2008). *Asya Kukla Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Tilgen, N. (2014). *Karagöz*, (Ed. Ünver Oral) *Hayâlden Gerçeğe Karagöz*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Timuçin, A. (1998). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: İnsancıl Yayınları
- Topal, M. (2003). *Ulus düşünmek*. Ankara: Özgür Üniversite Kitaplığı
- Topal, U., & Koçak, A. (2019). İstanbul Sözlü Kültür Ortamlarında Karagöz Oyunu. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 104-122.
- Tunalı, Dilek, (1998). "Türk Toplum Yapısı, Zihniyet ve Aziz Nesin Uyarlamaları", *Sinemasal*, Kitap 2, Kış 1998.
- Tutar, H., Altınöz, M. (2007). *Büro Yönetimi ve İletişim Teknikleri*, Ankara, Seçkin Yayıncılık.
- Tutar, H., Yılmaz, M. K., Erdönmez, C. (2008) *Genel ve Teknik İletişim*, Ankara, Seçkin Yayıncılık.
- Türkoğlu, N. (2004). *Toplumsal İletişim, Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Tüzün, N. (2018), "Osmanlı Lonca Teşkilatına Toplu Bir Bakış", *Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 18, (231-238).

- Uçma İ. (2011). *Bir Sosyal Siyaset Kurumu Olarak Ahilik*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Uğurlu, F. & Öztürk, Ş. (2006). *Türkiye’de Televizyon Haberciliği Özel Televizyon Kanallarının Getirdikleri*, Konya, Tablet Kitabevi.
- Usluata A. (1984). *İletişim*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*, 2. Basım, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ünlü, A. (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Varışoğlu Sarpkaya, E. (2022). Karagöz Oyunlarının İşlevsel Halk Bilimi Kuramı Açısından İncelenmesi. *Folklor Akademi Dergisi*, 5 (3), 627-637.
- Varışoğlu, E. (2020). *Karagöz Metinlerinin Toplumsal Cinsiyet Açısından İncelenmesi*. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Veldhuisen-Djajasoebata, A. (1999). *Shadow Theatre in Java*. Rotterdam: Pepin Press.
- Windahl, S., & Mcquail, D. (2005). *İletişim Modelleri*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Yakut Özek, B. (2019). Eleştirel Kuram (Frankfurt Okulu) Bağlamında İdeoloji ve Eğitim İlişkisinin Çözümlemesi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 39 (3), 1535-1557.
- Yanık C. (2012). *Dünyadaki Çokkültürlülük Tartışmaları Bağlamında Türkiye’de Çokkültürlülük Eleştirel Bir Bakış*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Yediyıldız, B. (1994). *Osmanlı Toplumunu, Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi c.I*, (Edt. Ekmeleddin İhsanoğlu), İstanbul, IRCICA.
- Yıldırım F. A. (2019). *Günlük Yaşamda Farklılıkları Ötekileştirme Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Yıldırım H. N. (2019). *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Çokkültürlülük*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Yılmaz, Y. (2019). *Karagöz Metinlerinin Halk Bilimsel Açısından Değerlendirilmesi*. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Yücel, A., Çetin, İ., & Yakıcı, A. (1999). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma ve Tanıtma Vakfı.
- Zengin, Z. S. (2020) Osmanlı’da ‘Öteki’ne Bakışın Dinamikleri ve Eğitim Alanındaki Yansımaları. *ULUM 3 / 2: (Aralık 2020)* 375-392.
- URL1. <https://www.goethe.de/ins/in/en/kul/lak/til/22798153.html>.
- URL-2: https://Www.Academia.Edu/9117380/Manipulasyon_Teknikleri. Adresinden Alındı:15 Mayıs 2023.
- URL-3: <https://www.birgun.net/makale/haltetme-op-babanin-elini-18262>
- URL-4: <https://www.yenisafak.com/hayat/golge-oyununa-adanan-hayat-2121349>
- URL-5: <https://www.star.com.tr/cumartesi/ilken-karagoz-ile-hacivat-her-kusaga-ayak-uydurabilir-haber-1219125/>
- URL-6: <https://acikders.ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=111453>



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Gökoğlu, Erdem
Uyruğu : T.C

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	2023
Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi	2006
Lise	Isparta Teknik Lisesi	1998

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2009 – Devam	Plastik Sanatlar Akademisi	Founder & Educator
2009 – Devam	Plastik Sanatlar Akademisi	Tasarımcı
2005 – Devam	Ankara Simurg Oyuncuları Tiyatrosu	Sahne Tasarımı
2005 – Devam	Ankara Simurg Oyuncuları Tiyatrosu	Sanat Yönetmeni
2019 – 2019	Gzgn Inc. Dbai: Vrpark	Set Tasarımı
2011 – 2012	Kepez Belediye Tiyatrosu	Sahne Tasarımı
2011 – 2012	Kepez Belediye Tiyatrosu	Sanat Yönetmeni
2000 – 2005	D.E.Ü G.S.F tiyatro topluluğu	Sahne Tasarımı
2003 – 2003	MKM İzmir Şubesi	Sahne Tasarımı
2002 – 2003	MKM İzmir Şubesi	Sahne Tasarımı
2000 – 2000	MG Ajans	Sahne Tasarımı
1999 – 1999	Asteria Club Hotel	Sahne Tasarımı





le.ahbv.edu.tr