ÇOCUK TİYATROSUNDA
SANATSAL BİR ANLATIM ARACI OLARAK KUKLA

Yüksek Lisans Tezi

Elif Temuçin

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Tülin Sağlam

Ankara-2007
T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇOCUK TİYATROSU OYUN-TİYATRO-DRAMA
ANABİLİM DALI

ÇOCUK TİYATROSUNDA

SANATSAL BİR ANLATIM ARACI OLARAK KUKLA

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Tülin Sağlam

Tez Jüri Komitesi Üyeleri

<table>
<thead>
<tr>
<th>Adı ve Soyadı</th>
<th>İmzası</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>..................</td>
<td>.............</td>
</tr>
<tr>
<td>..................</td>
<td>.............</td>
</tr>
<tr>
<td>..................</td>
<td>.............</td>
</tr>
<tr>
<td>..................</td>
<td>.............</td>
</tr>
<tr>
<td>..................</td>
<td>.............</td>
</tr>
<tr>
<td>..................</td>
<td>.............</td>
</tr>
<tr>
<td>..................</td>
<td>.............</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Tez Sınavı Tarihi: ..................
İÇİNDEKİLER

GİRİŞ
METODOLOJİ

I. Kukla Tarihi .................................................................................................................. 1
II. Kukla Estetiği ............................................................................................................. 47
   II. A. Kukla – Kuklaci İlişkisi ..................................................................................... 53
   II. B. Kukla – Oyuncu İlişkisi ................................................................................... 61
      II. B. 1. Gerçekçi Oyunculuk .................................................................................. 61
      II. B. 2. Göstermeci Oyunculuk ............................................................................. 68
   II. C. Kukla – Seyirci İlişkisi .................................................................................... 78
III. Obje Tiyatrosu .......................................................................................................... 88
IV. Çocuk ve Kukla .......................................................................................................... 95
V. ‘Sen Uzaktayken...’ Oyununun Dramaturgisi ve Reji Yorumu .................................. 102
   V. A. Yazım Yöntemi .................................................................................................. 102
      V. A. 1. Oyunun İletisi ........................................................................................... 102
      V. A. 2. Oyunun Hedef Kitlesi ................................................................................. 102
   V. B. Yazım Aşamaları ................................................................................................. 103
      V. B. 1. Araştırma .................................................................................................... 103
      V. B. 2. Tasarım ....................................................................................................... 106
      V. B. 3. Yazım .......................................................................................................... 107
   V. C. Metin İncelemesi ............................................................................................... 108
SONUÇ
TÜRKÇE ÖZET
İNGİLİZCE ÖZET
KAYNAKLAR
EKLER
ÖNSÖZ

"... tiyatro, bütün çocukların bildiği bir şeydir. Her hangi bir karakter ya da hikaye uydurduklarında, roller icat ettiklerinde ve tek başına ya da birlikte oynarken doğaçlama yaptıklarında, her gün yeniden oynadıkları, hep aynı oyundur tiyatro. İşte tam olarak budur tiyatro."

Ünlü İtalyan oyun yazarı ve oyuncu Dario Fo’nun ‘Tiyatroyu da Kim İcat Etti?’ sorusuna verdiği bu yanıt, tiyatronun oyunsu, yaratıcı ve eğlenceli yanna yerinde bir göndermedir. Gerçekten de çocuklar her gün oynadıkları, yaratıcılığını ortaya koyduları oyunlarında, hayal gücünü geniş, yaratıcı birer tiyatro yazarı, oyuncusu ve sahneye koyucusu gibidir. Yetişkin tiyatroculardan tek farkları, oyunların estetik kaygıdan uzak ve bir seyirci algısı içermeden oynanmalarıdır. Bu saptama oyunların estetik niteliğine değil, oynama niyetine bir göndermedir. Yani çocukların oyunları, tiyatroda özellikle de çocuk tiyatrosunda esin kaynağı olabilecek niteliktedir.

Çocuklar oyunlarında günlük hayatta kullanılan çeşitli malzemelerle oynar. Kullandıkları malzemeyi kurguladıkları oyun içinde sürekli değiştirir, ‘dönüştürür’ler. Kimi zaman karton bir kutu ev olur, kimi zaman uzay gemisi, kimi zaman araba. Bir oyuncak ayı yaramaz bir çocuk olduğu gibi, o gündü oyundaki

rolüne göre doktor, öğretmen, kral vb. olabilir. Her an her tür gündelik malzeme onların oyundan etkileyici bir oyun malzemesine dönüsebilir. Çocuklar, gelişen teknolojiyle her ne kadar hazırlanıp hapsedilmeye çalışılıyor olsa da, televizyonun hülürmanlığı altında ezilseler de özellikle okul öncesi dönemde, kendi kendilerine ya da arkadaşlarıyla kurdukları oyunlarda oldukça yaratıcı olabilirler. Yeter ki bu kurguladıkları oyunlar onlara unutturulmasın...

Çocuklar gündelik nesneleri dönüştürerek oynadıkları oyunlarda, nesne-çocuk ilişkisi, kukla tiyatrosundaki kukla-kuklaci ilişkisine benzer. İşte kukla tiyatrosu bu naktada önemli olur. Çünkü kuklalar tanıdık bir malzeme olarak çocuğun hayal dünyasına hızlı nüfuz eder; onları kavrır ve yaratıcılıklarını hareketlendirir. Elbette bu kukla sanatçısının hayal gücünün zenginliğine ve sanatsal olarak üretkenliğine bağlı olarak değişir. Ama yine de her kukla sanatçısı bir çok kaynağın yanı sıra, çocukların oyun dünyasından da beslenebilir. Dolayısıyla çocukların oynadıkları oyunları, oynama biçimlerini, araçlarını vb. gözlemleyerek, kendi sanatsal alt yapısıyla bu gözlemlemini birleştirebilir.

Kukla tiyatrosu son elli yılda tiyatro sanatı içinde gerçek değerini kazanmaya başlamıştır. Daha önceleri bir tür yardımcı karakter ya da malzeme gözüyle bakılan kukla, kendine ait estetiği ve zengin anlatım olanakları olan bir sanat dalı olarak gelişmektedir. Aslında kukla tiyatrosunun çoğu zaman ikinci sınıf bir etkinlik olarak sadece çocuklar için yapılan eğlenceli gösteriler biçiminde algılanması, ülkemizde tiyatro sanatı içinde hızla kan kaybeden çocuk tiyatrosunun günümüzdüke algılanma biçimine, yerine öneme koşuttur. Oysa gün geçtikçe Batı tiyatrosunda değeri fark edilip, hızla gelişen kuklacilık, çocuklar için yapılan tiyatroda olduğu gibi yetişkinler için yapılan tiyatro çalışmalarında da giderek zengin ve derinlikli bir
anlatım aracı ve amacı olarak yer almaktadır. Ülkemizde de gelişen bu sanatın, çocuk tiyatrosuna bu kadar yakın bir konumda oluşan gözden kaçırmadan sanatsal uygulamalar yapılması için çalışmalar sürdürmenin gerekliği ortaya konulmuştur.

Bu çalışmaya hedeflenen kukların estetik boyutunu gözler önüne serip, çocuk tiyatrosu gibi önemli bir tiyatro alanı için kukla anlatım tekniklerinin ne denli çeşitli, farklı, boyutlu anlatım olanakları sağlayabileceğini ortaya koymaktadır. Böylece kukla tiyatrosunun, çocuk tiyatrosu alanında özgün, yaratıcı ve yeni üretimlere esin kaynağı olabilmesini sağlamaktır.


Bu ilk ama koca adımı atmadan büyük emeği geçen danışmanım Yrd. Doç. Dr. Tülin Sağlam'a, tez oyunun çıkmasında önemli katkıları olan arkadaşlarımız, başta Erkan Uyanıksoy olmak üzere, Taner Rumeli, Onur Özmen, Hilal Polat, Firuze Engin, Seçil Tekin, Koray Demir, Fatma Şaфик, Aslı Örge, Aygül Tunç (bu liste uzar) ve aileme teşekkür ederim.
GİRİŞ

Kukla insanlığın ilk zamanlarından beri sosyal yaşamın bir parçası olmuş; gerek günlük yaşamanın sorunlarına çözüm arama süreçlerinde, gerekse sanat üretiminde önemli roller oynamış, çocukların oyuncakları arasında her zaman vazgeçilmez bir yeri olmuştur. Kuklının insan yaşamının hemen her alanında çok eskilerden beri oynadığı önemli bu roller bir çok farklı alanda düşünürün ve sanat insanların kukla üzerinde düşünmesini sağlamıştır. Tiyatro düşünürü ve uygulamacıları da bir teatral figür olarak kuklının, tiyatronun kökeninde yer alan ritüellerden başlayarak günümüze kadar sahnedede yer alma sürekliliği ve işlevini göz ardi edememişlerdir. Sonuçta kukla geçmişten günümüze hem gündelik kullanımlı hem de sanatsal anlamda teatral yanıyla gündemde kalmayı başarmıştır. Kuklının teatral ve/veya günlük kullanımı, kukla üzerine çeşitli tanımların oluşmasını da beraberinde getirmiştir.

Öncelikle günümüzdə kuklının günlük kullanımına bakılabacak olursa, ‘kukla’ kelimesinin sözlük karşılığının, telle ya da iple oynatılan, çocukların oynadığı bebek gibi tanımlamalarla açıklanmadığı görülüktedir. Bu naktada kuklının belli başlı bir kaç sözlükteki karşılığına bakılabılır. Türk Diller Kurumu’nun Türkçe sözlüğünde ‘kukla’ kelimesinin karşılığı şöyledir:

"I Hareketli yerleri iplikle sanatçının parmaklarına bağlanarak veya eldiven gibi bir kesiti kullanarak bir perdenin üzerinden oynatılan, bez, karton vb. hafif nesnelerden yapılmış insan ve hayvan figürleri: Ayakları olmayan, alttan içine el sokularak oynatılan çeşitli nesnelerden yapılmış bebek. Bu bebeklerle oynatılan oyun."
2 mecaz: Başkanın etkisinde olan, onun isteklerine göre davranan (kimse).”


1 İplerle ya da elin içeri sokulmasyyla veya parmaklarla hareket ettirilebilen insan ya da hayvan figürü.

2 Mecaz: Birilerinin kontrolünde hareket eden kişi ya da grup.

Bu tanımlamada ise kukla yine bir insan ya da hayvan figürü olarak görülmektedir.

günümdüzde, bu tür kalıplara sınırlırlamayacak bir biçim ve işlev zenginliğine sahip olduğu görülecektir.


Peki kukla çağımızda nasıl tanımlanmalıdır? Burada çalışmanın başında değişilen iki tanma döneme gerekmektedir. Çağdaş kuklaçılık üzerine önemli çalışmalar olan kukla düşünörü Steve Tillis, kuklanın gelişimi açısından büyük önemi olan bu iki ünlü kuklaçı ve düşünürün, yani Paul McPharlin ve Bil Baird’in kukla tanınlarını dikkate alarak, bu konuyu araştırma. Tanımlar tekrar hatırlanacak olursa;

Paul McPharlin’a göre kukla; “Bir kişinin kontrolü altında oynatılan teatral figür”dür.

5 Tillis, a.g.e., s. 16
Bil Baird’e göre ise; “Bir kişinin gücülle oynatılan, gösteri öncesi cansız olan figür”dür. 6


Yine başka bir karmaşa üzerinde durulabilir. Her kukla cansız bir obje olamayacağı gibi, her obje de bir kukla olamaz. Kukla, bir obje bile olsa, özel bir tasarım ve harekete sahiptir ve günlük kullanımından uzaklaşarak, yeni bir varlık kazanmıştır. Aynı zamanda her teatral figür de kukla değildir. Kukla bir sahne elemanı değil, başlı başına kendine has bir estetiğe sahiptir.


---

6 Tillis, a.g.e., s. 17.

Ünlü Rus kuklaci Sergei Obraztsov’a göre kukla cansız olanın canlıya dönüştümüdür.

“Gerçekte, kuklaci kuklasını ne kadar uzman bir şekilde hareket ettirse de, hiçbir cansız nesne -ne tuğla, ne gazete kağıdı, ne oyuncak, ne de teatral kukla- canlandırılamaz. Yine de, bu insanın ellerindeki her hangi bir nesne – aynı tuğla, gazete parçası, ayakkabı boyası ya da şişe- insanın çağrışımsal fantazisinde yaşayan bir nesnenin işlevleriyle tamamlanabilir. Bu nesne hareket edebilir, gülebilir, ağlayabilir ya da aşkını ilan edebilir.”7

---

* Çalışmanın asal konusu olan kukla estetiğinin tartışıldığı bölümde oyuncu-kukla arasındaki ayrım ve/veya benzeşim üzerine ayrıntılı durulacaktır.
Obraztsov’un ‘insanın çağırlımsal fantazisinde yaşayan bir nesnenin işlevleriyle tamamlanabilirlik’ tanımı bu çalışma içinde önemli bir yeri olan ‘düş gücüyle hayat kazanma’ tanımına paraleldir. Nesnenin seyirci ve oynatıcısının düş gücünün birlikteliğinde canlanmaya başlaması, kuklanın estetik değerini tanımlayan bir işlevdir.

Tüm bu açıklamaların ışığında Steve Tillis, günümüzdeki kuklanın tanımı şöyle yapar:

“KUKLA, GÖSTERİ SıRALında GÜCÜNU Düş İÇERİSinden ARAK HAYAT KAZANAN, BELLİ BİR TARİMA, HARKETE VE GENELLİKLE KONUŞMACıYA SAHIP ÖZEL BİR OBJEDİR.”


Kuklanın, kendine has bir stili, kendine has izleyicisi ve kendine has bir estetiği vardır. Bu nedenle insani (yasayan oyuncuyu) taklit etmek kuklanın gerçekliğine ait değildir. Bil Baird’in dediği gibi; “Eğer kukla oynatıcı, kuklasında

---

8 Tillis, a.g.e., s. 28.
insanı kopyalamaya çalışırsa başarısız olur. Çünkü bunu yaşayan oyuncu çok daha iyi yapacaktır."\(^9\)

Dolayısıyla burada “niye kukla?” sorusu aklı gelmektedir. Bir sanatçı, canlı canlı, yaşayan oyuncuları benim niye anlatmak istediğimini kuklalarla göstermeyi seçmişti? Kukla bu özel anlamını nasıl kazanmıştır? Kukla cansız bir nesneyken sahnede canlı bir karakteri sergilemesiyle ve bundan kaynaklı kendine has göstergelere sahip oluşu ile özel bir sanattır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu görüş detaylı bir biçimde ele alınacak, çalışma içerisinde bu soruların yanıtları aranacaktır.

Kuklanın kendine ait estetiğini kazanışı Batı geleneğindeki tarihsel süreçte araştırılarıp, ardından kuklanın temelini oluşturan kuklacı, kukla ve seyirci ilişkisi ayrı ayrı ele alınarak kuklanın sanatsal anlamlarını ayrıntılarak açıklanacaktır. Kuklanın yirmicinci yüzyıllımdaki işlevi ve tamamen kendine has özellikleriyle bir nesne olarak önemi tartışılacak, günümüz kuklaciğinde önemli bir yeri olan ‘Obje Tiyatrosu’ tanımlanacaktır. Ardından çalışmanın asal hedefi olan çocuk ve kukla arasındaki etkileşim üzerinde durulacaktır.


METODOLOJİ

Tezin Adı: Çocuk Tiyatrosunda Sanatsal Bir Anlatım Aracı Olarak Kukla

Tezin Konusu: Kuklannın sahne üzerindeki anlamının ırdelenmesi ve çocuk seyirciyle kurduğu ilişkisinin örnek bir uygulama ile sunulması.

öneminin vurgulanabilmesi ve çocuk tiyatrosunda kukla kullanımının; dolayısıyla da çocuk tiyatrosunun gelişime katkı sunulabileceği beklenmektedir.

**Tezin Amacı** : Bu çalışmanın birkaç amaca hizmet etmesi beklenmiştir. İlk önce kuklanın tarihsel süreç içerisinde Batı geleneğindeki evrimi araştırılarak, kuklanın kendi başına bir sanat dalı olduğunu altı çizilmeye çalışılmış, yirminci yüzyılda kuklanın kendine has estetiği, kuklaciılık adına önemli olan kuramların görüşleri çerçevesinde irdelemiştir. İkinci olarak kukla sanatı, teatral düzlemlerin, özellikle canlı oyuncuların tiyatrosunun gösterge sistemleriyle karşılaştırılarak, kuklanın kendine ait estetiği ve ilişkiler sistemine varılmak hedeflenmiştir. Üçüncü olarak modern kukla sanatı içinde yer alan obje tiyatrosu özel olarak ele almılmıştır. Objeye tiyatrosunun çocuklar için farklı ve zengin bir anlatım yolu olduğu uygulama örneğiyle kanıtlamaya çalışılmıştır.

**Kuramsal Çerçeve** :

a) **Kavram ve Terimler** : Kukla, kukla sanatı, kuklaciılık, tiyatro, çocuk, obje tiyatrosu.

b) **Kuramsal Tartışma** : Bu çalışmada üzerinde durulan en önemli tartışma konusu kuklanın sanatsal anlamda hak ettiği yere sahip olup olmadığıdır. Bu bağlamda farklı kukla düşünürlerinin çalışmalarından yola çıkılarak kuklanın sahne üzerindeki estetik yeri tartışılmıştır, ardından kuklanın özellikleri ortaya konularak, çocuk için kukla sanatının yeri araştırılmıştır.

c) **Araştırma Soruları / Hipotezler** : Çalışmanın temelini oluşturan soru ‘Kuklanın sahne üzerindeki anlamı ve estetik yeri neresidir?’. Farklı
kuramların görüşleri ışığında cevaplanmaya çalışılan bu soru, örnek bir uygulama ile de kuklanın estetik yanı üzerinden ‘Kukla Çocuk Tiyatrosunda zengin bir anlatım aracı olabilir mi?’ sorusu üzerinde durulmuştur.

I. KUKLA TARİHİ

Kukla, tarihsel gelişimi açısından, Batı ve Doğu geleneklerinde farklı bir süreç izlemiştir. Bu çalışmada kukla, sanatsal bir anlatım aracı olarak irdelenmeye çalışılırken Batıdaki gelişim esas alınacaktır. Batıdaki gelişim doğrultusunda tüm kukla tarihine geniş açıdan bakıldığında, Amerikalı yazar, kukla oynaticısı, yönetmen Steve Tillis’in, **Toward an Aesthetics of the Puppet (Kukla Estetiğine Doğru)** adlı kitabında da değiştiği gibi, kuklanın yaklaşık on dökuzuncu yüzyıla kadar, sadece iki farklı yoldan algılandığı ve açıklanıldığı görülecektir. Bunlardan birincisi; kuklanın bir ‘oyuncak bebeğin türevi’ olarak algılanması, ikincisi ise; bir tür ‘dinsel figür’ olarak görülmesidir. İlkinde kukla gittikçe komik ve grotesk bir figür olarak varolurken, ikincisinde anlaşılmaz ve benzersiz bir gizeme sahiptir. Bu iki algılama biçiminde zaman içinde dönüştü, kukla, özgürliğine kavuşarak, başlı başına estetik bir form kazanmıştır.

“A - ritüel ve büyüm; ki hala birçok Afrika kabilesinde izine rastlanmaktadır.

B - tiyatral işlev; ki yüzyıldan yüzyila, tiyatro sanatıyla eş zamanlı olarak kültürel ve sosyal yaşamda değişikliğe uğramıştır. İlk başta yadırganan, anlaşılmaz bir obje olarak dikkat çeken kukla, sonradan görsel yanıyla dikkat çekti. Kukla, tiyatro oyuncusu gibi, aşama aşama tiyatro gösterisinde yerini kazandı.”

Söz konusu iki işlevin kuklanın algılanışı ve kullanılışına nasıl katkıda bulunduğu irdelenerek kukla sanatının gelişimine kısaça bakılabilir.

A - Ritüel ve büyünün ayrı ayrı kuklanın gelişimine nasıl kaynaklık ettiği içinzi sürüldüğünde, kuklanın özellikle büyünde gizemli; ritüelde ise daha çok komik ve grotesk yanının önüne çıktığı görülür.


tanrılarnın gücüyle sunulup, kontrol edilmesi düşünceşinin kuklada cisimleşebilmesinde yatmaktadır.


Büyü ise gelenekten türer ve bireyin isterlerini karşılar. Mistikitir, gizlidir, gizemlidir, ritüel gibi kabul eden herkese değil, kalıtsal aralara ya da özenle seçilmiş kişilere bırakılır. **Büyü yoluyla** nesnelere ‘hayat’ kazandırılır ve kukla gizil güçle donatılarak daha görkemli bir hale gelir. Böylelikle ritüelden doğan kukla on

---

3 Bronislaw. Malinowski, **Büyü, Bilim Ve Din**, Çeviren: Saadet Özkal (İstanbul: Kabale Yayınevi, 1990) s. 9.
dokuzuncu yüzyıla kadar batı geleneğinde genellikle bir tür bebek olarak algılanarak, insanın kopyası, onun kontrolü altında bir araç ve başta da belirttiği gibi komik ve grotesk bir nesne olarak algılanmıştır. Diğer yandan büyünün etkisi ile kuklının dinsel figür olarak can kazanması ve anlaşılması ve benzersiz güçleri içinde barındırışıyla bir gizil güç olduğunun inancı, onun estetik değerini güçlendirmiştir. Özellikle on dokuzuncu yüzyıl kuramçları, kuklının sanatsal yanının bu dönemde kullanımında varlığına inanmışlardır.

Büyünün dayandığı düşünçenin ilkelerini çözümlemeye çalışan Frazer, bunların ikiye ayrıldığını söyler:

“Bunlardan ilki, benzerin kendi benzerini doğuracağı ya da bir etkinin kendi nedenine benzediği ilkesidir; ikincisi, bir kez birbirine dokunmuş şeylerin fiziksel temas kesildikten sonra da, uzaktan birbirini etkilemeye devam edeceği ilkesidir. İlk ilkeye Benzerlik Yasası, ikincisineyse Dokunma ya da Bulaşma Yasası denebilir. Büyücü, bu ilkelerin ilkenden yani Benzerlik Yasası’ndan, istediği etkiye yalnızca taklit etmekle yaratabileceğini, ikincisinde ise maddi bir şeye ne yaparsa bunun o nesnenin bir zamanlar dokunduğu kişiyi, bu onun bedeninin bir parçası olsun ya da olmasın, aynı şekilde etkileyebilme çıkarır.”

Böylelikle, ilk insan, dilin yetersiz kaldığı yerde çoğunlukla nesneleri ve dansı kullanarak, bu yolla kendini ve yaşadığı evreni açımlar.

---

“Benzer şeyler benzerlerini üretir ilkesinin belki de en bilinen uygulaması, birçok cağda birçok insanın yaptığı, bir kopyasına zarar vererek ya da onu yok ederek, kopya nasıl acı çekiyorsa kişinin de acı çekeceği, kopya yok olunca onun da öleceği inancıyla, bir düşmana zarar vermek ya da onu yok etmek girişimidir. Örneğin bir Ojebway Kızıldırılı bir kimseye kötülük etmek istediğinde düşmanının tahtadan bir kopyasını yapar ve onun başına ya da kalbine bir iğne batarır, ya da okla deler onu; iğne kopyanın neresini delmişse ya da ok neresine vurmuşsa düşmanın hemen o anda, vücudunun o kısmında keskin bir acı duyacağına inanır; fakat kişi hemen öldürmek istiyorsa, yaptığı kuklayı, bazı sıhirli sözler söleyerek, yakar ya da gömer.”

Frazer’ın dokunma ya da bulaşma yasasına örnek verdiği taş, hemen her inanışta rastlanan bir sembolür. “Bir taş üzerine yemin etme ortak adeti kısmen taşın gücünün ve dayanıklığının bir yemine sağlamlık vereceği inancına dayandırılabilir. Örneğin eskiler bir kral seçeceleri zaman, yaptıkları iş, taşların sağlamlığı kadar kalıcı olsun diye yere dikilmiş taşlar üzerine çıkıp oylarını açıklarlardı.”

Büyük nesneden kuklaya geçildiğinde ise kukla, zamanla, gizemli yanının ön planda olduğu bir biçim kazanır. Özellikle Şamanizm inancında büyük önemli bir yere sahiptir ve törenlerde kullanılan nesneler, dinsel figür olarak, anlaşılmaz ve benzersiz görünümündeki kuklının atalarını taşır.

5 Frazer, a.g.e., s. 35.
6 Fraze, a.g.e., s. 168.
Kirby'ın Ur-drama The Origins Of Theatre (Dramın Özü Tiyatronun Kaynakları) adlı kitabında bir Şaman'ın sahnedeki sihirbazı benzediğini söyler; “hızlı ellere sahip şaman, bir hastayı iyileştirmek için özel nesneler kullanır: Bir kemik, taş ya da demetlenmiş kamışlar...”

Şamanizm geleneğinde nesneden çok, kuklanın özel bir anlamı vardır. Kukla, sihirli ve doğaüstü bir güç olduğu inancıyla kullanılır.

“Bir şaman, doğaüstü gücçe kullandığı kükaya kahinlik yapar. Özellikle vantrilog gibi konuşturur, sanki kukla kendi başına konuşur gibi görünür ve bu sihirli olanı güçlendirir, etkiye artırır. Tahta figürleri hareket ettirir, el çabukluğuyla, hileli malzemeler kullanır ve tüm tören boyunca izleyen büyüsel bir havaya sokacak şekilde, tüm nesnelere ruh verir. Ölüm tahtadan yapılmış büyük kuklaların dolaştırılmasıyla gösterilir ve bu kuklanın yok edilmesinin ardından doğum, iplerle oynatılan tahtadan bir kuşun canlanışıyla anlatılır.”

Ritüellerde ise genel olarak nesne bir araç olarak kullanılmış, kuklava dönüşümünde ise yine işlevsel olarak varolmuştur. Ritüeller doğaya duyulan merakla ve insanların hayatta kalma cudaçalarıyla ortaya çıkmıştır diyebiliriz. The Primitive Phase ( İlkel Dönem) adlı kitapta da anlaşılacağı gibi, ritüeller, hayatı kolaylaştırmanın yolunun, büyüsel ve törensel olanda gizli olduğuna dair inançla, kollektif ve doğaüstü bir dil birliğinde hareket etme üzerine kuruludur. Bu dilsel birlik, daha çok içinde sembolize edisi barındırır. Çünkü dil yetersiz kalmış,

8 Kirby, a.g.e., s. 18.

Eskinin uzaklaştırılıp, yeninin karşılanması (Mevsim dönüşümleri, eski yıl/yeni yıl, yaz/kış gibi...) ritüelleri gösteri nesnelerinin çokça kullanımı açısından önemlidir. Bu şekilde özellikle doğa için arınmış ve yeniden doğulmuş olur. “Arınma ayini bazen yerel tapınağın eşya ve kaplarının törenle tahibi, sonra da yerine yenilerinin konması şeklini alır. Örnek olarak bahar ya da yaz şenliklerinde kutsal postları ve öteki eşyaları yakıp sonradan yerine yenilerini koyma bir adet olduğu törenler verilebilir.”

Çoğu kültürdeki ritüellerde büyük doğa olaylarını taklit etme sırasında da birçok nesne kullanılır. Örneğin gök gürültüsü için tencere, tavaların kullanılması

---

9 Theodor Gaster, Thespis, Çeviren: Mehmet Doğan (İstanbul: Kabale Yayınevi, 2000) s. 47.


B – Görüldüğü gibi büyünde kuklanın dinsel figür olarak can kazanması ve anlaşılması, benzersiz güçleri içinde barındırışıyla bir gizil güç olduğu inancı onun

10 Metin And, Ritüelden Drama (İstanbul: YKY Yayınları, 2002) s. 95.
11 Metin And, a.g.e. , s. 96.
estetik değerini artırılmıştır. Aynı zamanda ritüelde bir tür bebek olarak algılanan kulmanın, insanın kopyası, onun kontrolü altında bir araç ve komik, grotesk bir nesne olarak algılanışı, on dokuzuncu yüzyıla kadar gelişen kulmanın Batı’daki gelişiminin temellerini oluşturmuştur. Şimdi kulmanın ikinci işlevi olan yüzülden yüzyıla, tiyatro sanatıyla eş zamanlı olarak kültürel ve sosyal yaşamla değişen tiyatral işlevleri üzerinde durulabilir. Bu bağlamda tarihsel süreci takip ederek kulmanın, Antik Yunan’dan on dokuzuncu yüzyıl sonlarına kadar gelişim çizgisi, Bil Baird (1904-1987)’in kukla tarihi üzerine kapsamlı bir araştırması olan The Art Of The Puppet (Kukla Sanatı) kitabını başlica kilavuz olarak irdelenecektir.


Gelişen politik merkezileşmeyle, klannın yapısı devam etmiş, fakat şekil değiştirilmişdir. Bu cemiyetlerin; “ayrı bir topeti, ayrı bir geleneği ve ayrı dinsel törenleri vardır. Birliğini, üyesini canlı tutan güçlü dayanışma duygusundan alır; bir çok durumda yerine getirilmesi gereken büyüsel-ekonomik işlevleri vardır: Yiyecek olarak kullanılan hayvanların üretilmesi, yağmurun yağdırılması, hasadın oluşturulması gibi... Öte yandan üyelik kan birliğine göre değil, üyeliğe kabul töreniyle (erginleme) başlayan dinsel uygulayım birliğine dayanır.”

Kent devletlerinin de kurulmasıyla, dinin, toprak sahibi sınıfın ekonomik egemenliğini güçlendiren bir yol olarak kullanmaya başlanması M.Ö. 8.-7. yy’ı bulmuştur; ama en büyük çıkanı M.Ö. 6. yy’da gerçekleştirilmiş. Çünkü, iş gücüne ihtiyacı olan devlet, köylerdeki serfleri kente çekmek istemiş; bu nedenle Dionysos şenlikleri ve törenleri kentlere taşınmıştır.

Dionysos törenlerinde ve şenliklerde kullanılan nesnelere genel olarak simgesel anlamlar yüklenmiştir. Örneğin, “kralın tacının ve süslerinin çeşitli parçalarına, törene eşlik eden mitle ilgili simgesel anlamlar verilmiştir: Akik boncuklar Horus’un gözlerini, iki sopa ya da tören asası savaş simgelemektedir.”

Yine törenlerde kullanılan: “Sunak taşı, şarap (stamnoi) koyulan büyük kaseler, çiçekler, çelenkler, tütsüler, ok ve arkasına takılmış tüyler, müzik aletleri (cymbal (büyük zil), flüt, timpani, lir, kitara)” vb. simgeseldir. Metin And’ı̇n Dionisos ve Anadolu Köylüsü adlı kitabında da belirttiği gibi, özellikle Dionisos şenliklerinde, sepet içindeki kül ya da tohum, típki toprağın külle kaplandığında kullanılamaz derece hasar görmesi anlamında ölümü, tohum ile canlanması anlamında da hayatı temsil ederek, Dionisos’un hem ölümünü hem de dirilmesini simgeler. Sepet figürü bu anlamda çok kullanılmıştır. (İçine bebek koyup nehre bırakmak, kalmış fidanlar koyup, ev ev dolaştık gibi...)


---

13 Theodor, a.g.e., s. 105.

Bu dönemde nesnelerin kuklaya dönüşmesi ve kukla olarak oynatılması hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. Bil Baird’ın de deendiği gibi, kukla tiyatrosunda sahne ve oynamı h hakkında bilgi, tüm Yunan ve Roma literatürü kadar günümüze kalmamıştır. Yine de bir kaç teknik bilgi bulunmaktadır.


Baird, yine bu dönemde düşünsel anlamda da kukla üzerine yazıldığı belirterek, Aristoteles’in 4. yüzyılda ‘her şeyin hakimi’nin evreni kontrol etmesi

---

üzereine basit bir açıklamasına değiniz: “Aynı zamanda kuklaların iplerinin çektiirilerek kafasının ya da küçük ellerinin, sonra omuzlarının, gözlerinin ve bazen bedeninin tüm parçalarının oynatılmasını zarafetle yapılması, O’nun (tanrılarnın) temsil edilişi için gereklidır.”\(^{16}\)


“Büyük olasılıkla kukla, erken Yunan maskeli maskaraların oyunların repertuarı içinde yer alarak evlerde sergileniyordu”\(^{17}\) Bilinmektedir ki, bu dönemde sokakta halka, tiyatrosa oynanan oyunların parodileri de gösterilmekteydi. “Özellikle Euripides’in oyunlarının parodisi kuklalarla sergilenmiş olabilir.”\(^{18}\) Roma döneminde de farslarda kuklalar kullanılmıştır. Burada kukla komik ve grotesk yanıyla vardır.

Ortaçağ’a gelindiğinde ise artık tek tanrılı dine geçişle birlikte, din tüm sosyal yaşamı değiştirmiş ve kilise halkın üzerinde bir tür baskı unsuru olmuştur. Bil Baird’in araştırmalarına göre, 8. ve 9. yüzyıl arasında ne tiyatro gösterilerine ne de kuklacılıkla ilgili bilgilere ya da resimlere rastlanmamaktadır. Fakat zamanla

\(^{16}\) Baird, a.g.e., s. 39.

\(^{17}\) Baird, a.g.e., s. 39.

\(^{18}\) Baird, a.g.e., s. 41.
özellikle “on birinci yüzyılda okuma yazma bilmeyen cahil cemaati etkilemek için, İncil’de yazılı mucizeleri ve ahlak öğütlerini vurgulayan öyküleri, tiyatro biçiminde sergilemeyi amaçlayan kilise tiyatrosu yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu etkinlik aslında halkın içinde bir türlü bastırılamayan, oynamada ve oyuna izleme tutkusuyla dinsel yöntem ve denetimlerle karşılama gereksiniminden başka bir şey değildir.”%


Bu gösteriler şöyle tanımlanıyordu: ‘Demir ipler kuklaların nasıl hareket ettiklerini göstermemek için zekice gizleniyordu ve insanlar gösteriye karşı duydukları hayranlıklarını keyif çıkıkları atarak gösteriyordardı.”

Baird bu dönemin ünlü bir gösterisini örnek verir:

“The 1443 yılında Fransa’nın nehirden yani Dieppe ‘de, St James kilisesi, “Mid-August’un Dinsel Oyunu” olarak bilinen ayininde, Meryem’in cennette göge yükselisini gösterişindeki başarısı ile nüfus. Sahne kilise korosunun

---


20 Baird, a.g.e., s. 63.

21 Baird, a.g.e., s. 64.
çaprazından neredeyse tavana varana kadar yükseltiliyordu. Tavandan pul gibi parıldayan altın güneş ve kristal yıldızlar sarkarken, melekler tanrının tahtı çevresinde uçuşmaktaydı. Bu ortacağ gösteriş sanatının en iyi örneği, tamamen ipli kuklalar ve hareket ettirilen heykelciklerle gösteriliyordu. İnsanlar – rahipler ve duacılarsadece, daha çok mekanik ya da farklı katmanlardaki ikili kullanımlarda sahne arkasında teknisyen olarak varlardı.”

Kilise içinde oynatılan bu dinsel oyunlarda, seyirciyi etkilemek adına yapılan olağan dışı olayların gösteriminde özel efektler kullanılıp, kukladan da faydalanılıyordu. Örneğin, “Sahne kapakları aniden kaybolup, ortaya çıkmak için kullanılır ve vahşet sahnelerinde oyuncuların yerine çok ustalıkla yapılmış kuklaları geçirmeye yararıdı. ..... Sık sık yineленen şişkence ve idam sahnelerinde oyuncular yerine kuklalar kullanılırdı.” Hatta bu sahneleri tamamiyle etkili yapmak adına aşırılıklarla bile gidilirdi. Öyle ki oynadığı bir günahların “kazığa bağlanıp yakıldığını bir sahnedeki bir kukla, kemik ve hayvan bağırsakları ile dolduruldu yani kokusunu gerçekçi olarak vermeye çalışılmıştı.”

Seyircinin yoğun ilgi, zamanla oyunların malzemesini genişletmiş, Kutsal Kitap’taki önemli öyküler de anlatılmaya başlanmıştır. Konuların çoğalması ve izleyici sayısının artmasına paralel olarak, oyun süreleri de uzanmıştır. Bu da oyunların kilise dışına taşınmasına neden olmuştur. Aynı zamanda esnaf loncalarının

22 Baird, a.g.e., s. 64.
23 Brockett, G. Oscar, Tiyatro Tarihi. Çeviren: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçer, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez. (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), s. 120.
24 Brockett, a.g.e.,s. 120.

On dördüncü yüzyıla gelindiğinde artık esnaf loncalarının da etkisiyle, din dışı oyunlar da sahnelenmeye başlamıştır. Moralite (İbret) denilen bu oyunlar “nitelikçe dönüse elanlara en yakın olan din- dışı biçimdi. Bu öğretmen oyun ilk kez on dördüncü yüzyılda dinsel oyun olarak ortaya çıktısı fakat giderek dünyasallıtı.”

Bu oyunlarda sahneleye ilgili bilgilere bakıldığında kuklının teknik anlamda oldukça geliştiği çıkılabılır. Hristiyanlığın öğretmenini içeren, Moralite (İbret) oyunlarında genellikle soytarıyı canlandıran oyuncuların yanı sıra çok karmaşık sistemli ipli, tahtadan kuklalar da kullanılmıştır. İnsan ve Tanrı arasındaki ilişkiler sistemi, bu kuklalarla anlatılıyor. Dilsiz olduğu bilinen bu kuklalar oynatılırken, öykü, başka biri - genelde papaz- tarafından anlatılıyor.

---

25 Baird, a.g.e., s. 65.

26 Brockett, a.g.e., s. 124.

Döngüsel oyunlardaki hikaye anlatımlarında, oyuncularla oynanmadan önce kuklalar oynatılıyordu. “İsa’nın doğumunun öyküsü insanlarla oynanmadan önce kuklalarla oynanıyordu, gerçekten, her hangi bir yer boyunca uzanan tahtadan oyuncular İsa’nın doğumuyla aralarında oldukça sıkı bir ilişki oluşturulunca Marionette (Küçük Mary) (ipli kukla) ismini ele geçirmiştir.” Döngüsel oyunlarla birlikte, bir çok yer gezen hikaye anlatıcıları için, demir ipli ağır kuklalar oldukça elverişsizdi. Böylelikle kolay taşınabilecek kuklalar tercih edilmeye başlandı. “İste bu dönem, mazgallı duvari ve ufak kulesi olan kalesiyle çadırlarda el kuklasına rastlanmaktadır. Kısacası günümüzde gezici kukla çadırları gibi, (castelet, castillo ve castello, Fransa, İspanya ve İtalya’da)... sahneler kullanılmıştır.” Bu şekilde oyunların kilise dışına çıkışıyla, kukla da özgürliğine kavuştu. Fakat hanlarda oynanan bu oyunlarda gittikçe komik figürler coğalmaya başladı ve yavaş yavaş oyunlar abartıya teslim oldu. Şiddet ve edebi aykırı bir hal almaya başladı. 15. yüzyılda aynı problem İbret (Morality) oyunlarında da vardı.

27 Baird, a.g.e., s. 67.
28 Baird, a.g.e., s. 67.
29 Baird, a.g.e., s. 65.


30 Brockett, a.g.e., s. 112.
31 Baird, a.g.e., s. 67.
32 Jurkowski, “The Sign Systems Of Puppetry”, a.g.e., s. 71.
Aynı zamanda bu dönemde kukla, hem mucizevi bir etki sağlamak adına, hem de bir sahne aksesuarı olarak kullanılmıştır ve kukla zamanla büyük havasından uzaklaşıp, sahne üzerinde insanı markeleyen görsel bir malzeme olmuştur. Dinsel figür olarak etkili yanını ‘komik’ yönü bastırmıştır. Teknik anlamda özellikle el kuklasının keşfi önemlidir ama bu dönemde, kuklanın bir tür kaba ve gösterişsiz eğlence malzemesi olarak görülmesine de yol açmıştır.

Rönesans da kukla tarihi için önemli dönemlerden biridir. Çünkü bu dönemde kuklanın gelişimi iki koldan hızlanmıştır. Birincisi halk arasında el kuklasının gelişimi, ikincisi ise soylular tarafından fark edilen ipli kuklanın sanatsal bir araç olarak kullanılması adına atılan ilk adımlardır.


Özellikle on beşinci ve on altinci yüzyıllarda ulusalçılığın da benimsenmesiyle, sanatta birey önemli olmaya başladı. Bu anlamda her ülkenin kendi sanat anlayışı ve sanatta kendine göre bir gelişim çizgisi meydana gelmiştir.

Bu bakımdan İtalya iyi bir örnektir. Çünkü hem halk tiyatrosu geleneği (Commedia dell’arte), hem de soylu sınıf için hazırlanan oyunlarla ve sahne teknği alanındaki hızlı gelişimiyle Rönesans’ta oldukça dikkat çekmiştir. “Avrupa’nın diğer kısımlarında olduğu gibi İtalya’da da, dini oyunlar vardı, fakat aynı zamanda geleneksel komik farslar, bulvar komedileri, doğaçlama şiir okumak ve şarkı söylemek ve en önemlisi karakterler gelişmiştir.”34 Özellikle Commedia dell’arte toplulukları kuklaya yakın beden kullanımlarıyla ve aynı zamanda kukla kullanımlarıyla İngiltere’de olduğu kadar tüm Avrupa’da dikkat çekmeye başlamıştır. Bu oyunlarda gelen karakterler çoğunlukla kukla şeklinde kullanılmış ve çoğu geçici tiyatro olduğunu el kuklası kullanmayı tercih etmişlerdir. İşte bu dönemde İtalya’da el kuklasının atası sayılan ‘Burrattini’ adlı el kuklaları yapılmıştır. Sonraları İngiltere’ye geldiğinde Mr. Punch adını alacak ve bu şekilde el kuklasının da atasına ulaşılmış olunacaktır.

“Shakespeare İngiltere’inindeki gösterilerde ipli kuklalara motions (devininmler ç.n) deniyordu ve kuklaları hareket ettirenlere ise ‘devinen adam’ deniyordu.”35 El kuklası önemli bir tür olarak görülümüyordu. 16. yüzyılda İngiltere’ye İtalya’dan kuklacılara gelmesi ve pandomim sanatçlarının çok iyi bir biçimde el kuklası kullanımları bu türlü fark etmelerini sağladı. Bil Baird’in de之日起ine göre 1573ler’de İngiltere’de şöyle deniyordu: “İtalyan kuklacılarnın şehre yerleşmelerine ve onların geçmişteki ve çok eskilere ait değişik kuklalarını (motion) taşımalarına da izin verildi.”36 O zamanın İngiltere’inde çok eski görülen, Ortaçağ’a ait el kuklaları

34 Baird, a.g.e., s. 69.
35 Baird, a.g.e., s. 68.
36 Baird, a.g.e., s. 69.
bütün etki bıraktı. Zamanla el kükırları o dönemin ünlü çadır sahnelerinde halk için oynanan oyunlarda kullanılmaya başladı. “Tahminen göstERICiler el kükıslımı, sahneye koydukleri gösterideki kavg'a, yere atma ya da fırlatma, bir adamın kafasını koparma gibi sahneleri gösterebilmek için kullanıyordu.”

Küкла halk arasındaki başarılarıyla, dönemin ünlü yazarlarının da ilgisini çekmeye başladı.


Tuhaf bir biçimde kükla İngiltere’deki yoğun sansürlerden etkilenmemiştir. “Cromwell (1599-1661) ve onun puritanları 1642’de Büyük Britanya’da başa geçtiğinde tüm tiyatronları kilit vurmuştur. Sadece eski kükla tiyatronları, önemsenmediği için gösterilerine devam etmiştir.”

37 Baird, a.g.e., s. 68.
38 Baird, a.g.e., s. 69.
39 Baird, a.g.e., s. 71.


---

40 Baird, a.g.e., s. 72.
41 Baird, a.g.e., s. 72.
isimli İtalyan bestecinin yaratımıyla Paris’e uyarlanmıştır. Oyun Paris’teki müzikal tiyatro alanında, büyük bir başarı ve ün kazandı.  

Jurkowski kuklaların Rönesans Dönemi boyunca özellikle İtalyan Tiyatrosu’nda genel olarak ‘konuk’ olduğunu belirtir. On yedinci yüzyılda kukla tiyatrosuna geçiş operalar aracılığıyla başlamıştır. Jurkowski bu ise şöyle anlatır:


On yedinci yüzyıl operalarında oyuncuların klişeleşmiş tavır ve davranışları vardır. Bu anlamda hazırlanmış kukla gösterileri birebir onların hareketlerini sergileyip, canlı ses sanatçıları tarafından seslendirildiğinden gerçeğe çok yakındı. Popüler, özellikle ipli kukla tiyatrolarının göstergeler sistemi, canlı tiyatronun göstergeler sistemiyle ve bu bağlamda canlı tiyatronun kopyasıydı. Operalar dışında

42 Baird, a.g.e., s. 144.

43 Jurkowski, “The Sign Systems Of Puppetry”, a.g.e., s. 72.
dönemin Barok repertuarı, Babil öyküleri, mitler ve iki ünlü rönesans karakteri ‘Don Juan’ ve ‘Doktor Faust’ da kukla tiyatrosu repertuarını oluşturuyordu. Bu anlamda özellikle Fransız kukla tiyatrosu taklit tekniğinde yüksek seviyelere kadar gelmişti.


İtalya’dan Fransa’ya oradan da tüm Avrupa’ya yayılan kukla operaları, o gününün aktör tiyatrolarının repertuarındaki oyunları da kendi repertuarlarına almaya başlamışlardır. Özellikle melodramlar favori tür olarak kukla tiyatrolarında oynanmaya başlamıştır.


On beşinci yüzyılda gezici tiyatrolarlaün kazanan el kuklası ise, on sekizinci yüzyılda özellikle halk arasında ünlenmişti ve halk için yapılan sokak gösterilerinde kullanılmaya başlamıştı.

44 Baird, a.g.e., s. 145.


On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gelindiğinde Avrupa’da kukla, artı}

45 Jurkowski, “The Sign Systems Of Puppetry”, a.g.e., s.77.
sadece halk arasında komik ve grotesk bir figür ya da soylular için eğlendirici bir araç olmaktan çıkmış, entelektüel kesimin dikkatini çekmeye başlamıştır. Bu gelişme kukla üzerine yapılan kuramsal çalışmaların, araştırmaların artmasına yol açmıştır. Sanatsal anlamda verimli geçen bu dönemin önemli kuramları için de kukla, yeni bir anlatım aracı olarak görülmüş ve kuklanın sanatsal değeri artmıştır.

On dokuçuncu yüzyılın iki önemli yazarı ve onların desteğiyle kurulan bir tiyatro günümüz kukla anlayışının da oluşmasında hatırı sayılır bir yere sahiptir: George Sand (1804-1876) ve oğlu Maurice; Parısteki ‘Le Chat Noir’(Kara Kedi).


Özenle hazırlanan bu gösterimlerde seyircilerin arasında olduğu gibi gösteriyi hazırlayanlar arasında da dönemin ünlü sanatçları bulunuyordu. “1872 yılına gelindiğinde yüz gösteri sunup yirmi farklı oyun oynamışlardı. Bu gösterilerde günümüz adına da önemli sayılan kimseler çalışmıştır. Örneğin sahne tasarımında

46 Baird, a.g.e., s. 149.
Eugene Delacroix ve bestelenen müziklerde Georges Bizet bulunmaktadır. Aynı zamanda Chopin ve Liszt gösterileri sırasında piyano çalmaktaydı.\(^{47}\)


\(^{47}\) Baird, a.g.e., s. 150.

\(^{48}\) Baird, a.g.e., s. 153.

\(^{49}\) Jurkowski, ‘Literary Views On Puppet Theatre’, a.g.e., s. 10.
irdelemiştir. William Shakespeare’in *Hamlet* adlı eserinde, Ophelia’ya söylediği şu sözler Magnin’in görüşlerine bir örnek olabilir:

“*Sizinle sevgiliniz arasındakileri de anlatabilirim. Oynatsam, kuklalarınızı bir görsem yeter.*”\(^{50}\)

Burada Shakespeare, oyun içinde oyun sahnelerinde yazdığı bu replik ile, kuklayı ironik anlam adına kullanır. Kuklanın onatılan bir nesne oluşu ve bu varlığı üzerinden, tüm saray yaşamlarının, Ophelia ile ilişkilerinin birleri tarafından kuklalaştırılması bir göndermede bulunur. Magnin’e göre bu dönemde Shakespeare gibi ünlü yazarların kuklaya değişimleri onun değerini artırmıştır.

“Ona göre kukla, insanların iyi yapmak ya da hasta etmek, harekete geçirmek ya da eğlendirmek için düşsellikle hareket edip konuşarak insana dönüştüren adına insanoğlunun adını alır.”\(^{51}\) Bu görüşlerden anlaşılmaktadır ki, hala kukla tiyatrosu, aktör tiyatrodan farklı algılanmaktadır. Çünkü ne olursa olsun kukla bir canlı, bir tür oyuncu yerine konularak kuklaya insani sorumlulukları yüklenmiştir. Oysa kukla cansızdır ve bir oyuncunun sorumlulukları ile bir tutulamaz. Yine de Magnin’in, kuklanın gösterim sırasında özünde yatan teatral özellik ve hayat ile kukla arasındaki karşıştırma üzerinde durmuş olması önemlidir.

Hayat ile kukla arasındaki bu ilişkilendirme Romantik döneminde gerçekleştirdiği algısı ile yakından ilgilidir. Şöyle ki, Romantizm’deki kukla tanrısali gerçekçi simgeleyen ve insanın doğal özünde ışık tutan bir metafor olarak görülmüştür. Yaratıcı olanın özgürlüğü anlayışı kukla tiyatrosunu da etkilemiş, kuklanın sahne üzerindeki anlamı önem kazanmaya başlamıştır. Yirminci yüzyıl yazarlarından

---

\(^{50}\) William Shakespeare, *Hamlet*, Çeviren: Sabahattin Eyyüboğlu (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1965)s. 110

\(^{51}\) Jurkowski, ‘Literary Views On Puppet Theatre’, a.g.e., s. 11.
Lothar Buschmeyer’e göre, kuklalık Goethe ve Romantiklerden ayrı düşünülemez. Çünkü onlar, aydın sınıfının da kukla tiyatrosuyla ilgilenmesini sağlamış ve sanatının özgür düş gücünün gerekliğini dile getirmişlerdir. Buschmeyer, Goethe’nin “Genç Werther’in Açları” kitabında, gerçek olamayan dünyanın, kahramanına hissettirdiklerini anlatan aşağıdaki sözlerini, kukla-hayat ilişkisine vurgu yapan metinlere en iyi örnek olarak görür:

“Saksi bir kelepir vitrinin önünde, bir sihir kutusu içindeyim. Adamcıkların ve beygirciklerin önünde oraya buraya kaydıklarını görüyor ve bu bir yanlışma mı diye soruyorum kendime. Onlarla oynuyorum, daha doğrusu onlar benimle oynuyor, tipki bir kukla gibi: şimdi ve sonra, bazen yanımın tahta koluna yapışıp, dehşetle bırakıyorum!”52


“.... kuklanın olumsuz yanı olarak görülen cinsiz olma tersine değerli bir özelliği. Çünkü bu durum kuklayı yazarın hayal gücçü bağımlılı kılıyordu. Tieck aynı zamanda cinsiz kuklaların ‘Faust’ ya da ‘Genoveva’ rolünü

52 Goethe, Genç Werther’ın Açları, Çeviren: Yüksel Pazarkaya. (İstanbul: Çağdaş Yay., 1999), s. 93.
oynayan canlı oyuncularmuş gibi oynatılmasını da uygunuz bulmuş ve bunun sadece grotesk değil aynı zamandaironik de olduğunu söylenmiştir. Tieck, yazar ya da kukla oynatıcısının, romantik ironi adına bu sınırılıktan yararlanması gerekiğine karar vermiştir .... Kukla oynatıcısı kukladan daha önemli olmalı; oynatan, kuklanın uygulamasını ve kullanımını yönlendirmelidir.”\(^{53}\)

Burada, kuklanın algılanışını daha iyi kavramak için romantik ironi üzerine düşünmek gerekmektedir. Romantik dönemde,

“ironi; melankolik, yalnız ve acı çeken bireyin, entelektüel yaklaşıımının ifade biçimi, aracı haline gelmiştir. Aydınlanma ile fizik dünyaya ilişkin sorulardaki artan derinliğin metafizik dünya iliskin soruları da derinleştirmesinin de etkisiyle, günlük yaşamın içinde kalamayarak aşın olan’a yönelme ile o günlük yaşamın sınırlıklarına mahkum olduğunu bilincinde olma hali romantik ironinin yerleşmesi için verimli bir toprak sunmaktadır.”\(^{54}\)

Sonuçta romantizmde kukla, yayanın oynucuyu simgeleyen bir tür figür olarak algılanıyordu ve bu anlamda ironikti. Aynı zamanda, kukla oyuncuya arasındaki fark sayesinde metafizik anlamları gizemi bünyesinde taşıyordu.

\(^{53}\) Jurkowski, ‘Literary Views On Puppet Theatre’, a.g.e., s. 7.

\(^{54}\) Beliz Güçbilmez, Sophokles’ten Stoppard’da İroni ve Dram Sanatı (Ankara: Deniz Kitabevi, 2005), s. 16.
“Schlegel’e göre felsefi ve bilimsel düzeyde romantik ironi, insanın sınırlılıklarının fark edilmesine karşı sınırların ötesine geçme çabasıdır.”

Tipki insan olmayan kuklanın insana benzeme çabası gibi...

“Romantik, yüzünü, bilinmez ve tahammül edilemez ‘gerçeklik’ten, kendi içinin derinliklerine çevirmiştir. Romantik ironi bu durumda, nesnelliğin kırılması, sanatçınnın başkaldıran bir dürütyle gerçekliğin sınırlamalarının ötesine geçmesi anlamına gelmektedir.”

Bu düşüncelerin sahne üzerinde varlık kazanması için kukla iyi bir araçtı. Nesnel gerçekliğin ötesinde bir şey sunulduğı gibi, bir malzeme olan kukla hiçbir biçimde canlı oyuncuya erişemeyerek sınırlar arasında sıkışmış olacaktır.

Romantikler kukla tiyatrosunun estetiği üzerine yazmamışlardır. Onların düşünceleri ve çalışmaları, genellikle sahnede gerçekleşeni açıklamak için ve bu anlamda dönemin sanatçıları kuklayı iyi bir ‘cansız’ oyuncu olarak kabul etmişler, oynatılmasından kaynaklanan sınırlığın, insanın sınırlığının somutlaşmış hali oluşsunun altını çizmişlerdir.


55 Güçbilmez, a.g.e., s. 16.

56 Güçbilmez, a.g.e., s.19.
yaratımlar. Kuklalarının, sahne gerisinde hayatları yoktur. Birinden, oynadıkları rolün dışında, onlarla ilgili bilinen bir şeyler dinleyemeyiz.”57


Sevda Şener'e göre(simgeciler tarafından “yüzeydeki gerçekin arkasında olanın kesin tanımı yapılmamış, içtekî gerçek, derinindeki anlam, saltık, gizemli, tinsel, Tanrisal olan kavramları ile açıklanmaya çalışılmıştır. ...... Artık sanatın ve dolayısı ile tiyatronun konusu somut, güncel, yaşanan gerçek değil, soyut, düşsel, büyülü olanın dünyasıdır. ...... Amaç soyut ve gizil olanı sezdirmektir.”58

57 Jurkowski, ‘Literary Views On Puppet Theatre’, a.g.e., s. 7.
58 Şener, a.g.e., s. 226.
Soyut gerçekliğin büyük gücü “simgecileri o ana kadar kaba ve popüler eğlence ile özdeşleşen kukla tiyatosunun olanaklarını keşfetmeye yönelmiştir. Gordon Craig’in ideal aktörü bir üstün-kukla olarak görmesi, Maeterlinck’in ilk oyunları için kuklalarının en uygun oyuncu olacağına inancı ya da Ligné-Poe’nün kendi Théatre de l’Oeuvre’unu aslında bir kukla tiyatosu olarak kurma istekleri koşuttur.”

Araştırmacı Christopher Innes Avant-Garde Tiyatro isimli kitabında simgeler için kuklanın önemi şöyle dille getirir: “Kuklanın, gerçekten de doğal olarak simgeci bir yanı vardır. İnsan formunun soyutlanması olarak duyguları genel düzeyde temsil etmektedirler ve bir eylem anını temeline indirgeyerek yalnızlaştırılmaktadırlar. Oyuncunun kişiliği için içine girmediği gibi hiçbir biçimde bireysel yaşamı da yoktur. Kuklanın gerçeklikle ilişkisi, bir ulusun bayrağının bir ulusal ilişkisine benzemektedir. Bundan dolayı ki tüm görünüş, ifadesini sahnedede değil, seyircinin zihninde bulur; nesnel dışsal bir şey olarak sunulmak yerine özenel olarak realize edilir.”

Sembolizmin öncülerinden olan yazar Maurice Maeterlink Menus Propos (Öneriler Listesi) (1890) yazısında: “Sahnedeki gerçekçiliği uzaklaştırmak zorunludur. Bunun yolu eski zamanlardaki sanata dönüşüle olabilir. Yunan trajedi yazarlarının mask kullanımı gibi... Belki bir gün, insanlar için, seyirci hakkında bazı değişik sorular sorulacak. Ya da belki insanoğlu gölgelerin yerine geçecek, sembolik formlar ve bazları tarafından canlı görünümünde fakat cansız, perdeye vuran bir...

60 Innes, a.g.e., s. 39.


Gordon Craig görüşlerine Tiyatro Sanati Hakkında adlı kitabında genişçe yer verir ve sanatı şöyle tanımlar:


61 Jurkowski, ‘Literary Views On Puppet Theatre’, a.g.e., s. 12.
fırtınaların insafına kalmıştır. O fırtınalar ki oyuncunun etrafında onun
dengesini bozmadan daima esmelidir. Fakat oyuncudaki heyecan onu
avucunun içine almıştır. Kollarına, bacaklarına çullanmış, ne tarafta isterse o
tarafta sürükmektedir. Onun bir tek işaretine bağlıdır, saçma sapan bir
rüyadaymış gibi yahut da aklını kaçırılmış biri gibi sağa sola yalpalayarak
hareket eder.”

Oyuncunun duyugalar ile oynadığı rol arasında yaşadığı bu çelişkili tutumunu
uygun bulmayan Craig, yönetmenin sahneyi oluşturan tüm bileşenler gibi oyuncuyu
da tek bir düşünceye birleştiren, denetleyen olması gerektiğini savunuyordu. Ama
bu, bir bakıma oyuncunun, ‘tanrı’ yönetmenin elinde kükralaşmasını anlamına
geliyordu. Craig, çağının oyuncularından memnun değildi. Çünkü ona göre yeterince
yaratıcı deillerdi. Özellikle metin tarafından kelepçelenmiş oyuncu, sahne üzerinde
hiçbir etki sağlayamazdı. Ayşin Candan **Yırmıncı Yüzyılda Öncü Tiyatro** isimli
kitabında Craig’ın oyuncu disiplinini önemsedikinden söz eder. Craig’e göre üstün
kukla en disiplinli oyuncudur. Çünkü Craig en çok, egolarına hapsedilmiş, disiplinsiz
oyunculardan yakınımlıtır. Candan’in özellikle altını çizdiği konu, sahnedeki tek
yaraticının yönetmen olarak görülmesi oyuncunun bir kukla kalıbına indirgenmesi
demek olacağınıdır. Oysa oyuncu insan oluşunun getirdiği dürtülerle elbette çevresiyle
ve yönetmenle çelişkiye düşecektir. Ama sahne üzerindeki anmanın katmanlaşmasını
sağlayacaktır. Craig bu durumu yadsıyp, es geçer. Ona göre insan ruhsal
yapısındaki çelişkilerle zaten bir sanat yapımı malzemesi olmaya çok uzaktır.

---

62 Gordon Craig, **Tiyatro Sanatı Hakkında**, Çeviren: Nureddin Sevin (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946) s. 59
“...fakat daima ve dünya durduşça insan doğası bağımsızlık için dövüsecek, başka birinin fikirlerine araç olup esir edilmeye isyan edecek. Bu gerçekten baştan başa ciddi bir sorunur, bunu bir tarafta atp oyuncunun başka birinin fikirlerine araç olmadığını ve bir yazarın ölü sözlerini hayatla yarattığını ilan etmek de gerekizdir, çünkü bu doğru bile olsa – ki doğru olmasına imkan yoktur-, hatta oyuncu bizzat kendi yaratacağı fikirlerden başka bir şey temsil etmeyecek bile olsa, yine doğası gölgede kalacak; bedeni aklının esiri olarak demektir. Aynı zamanda anlatığım gibi bu sağlıklı bir adamın yapmaktan son derece çekineceği bir şeydir. İşte bunun için doğası hakkında insanın bedeni, bir sanatın malzemesi olmaya kesinlikle yaramaz.”

Yani oyuncu iyice kendini aradan çekip ancak tamamen sanat yapında ait bir varlık olduğu zaman sanatsal yanını gösterebilecektir. Bu düşüncе Craig’i üç bir noktaya götürür:


63 Craig, a.g.e., s. 63.
64 Craig, a.g.e., s. 85.
Craig oyuncuyu eleştirdiği gibi kuklanın yozlaşmış formunu da eleştirek, kuklanın eski çağlardaki dinsel figürler gibi eşsiz ve etkili yanının tekrar hatırlanmasını sağlamıştır.

Craig, bu durumla ilgili eleştirisini Tiyatro Sanati Hakkında kitabında şöyle dile getirir:

“Fakat modern kuklalar da mükemmel şeylerdir. Alkaşlar gürlər, tufan gibi boşalır, onların kalpleri ne daha hızlı çarpır ne daha yavaş, işaretleri süratlenip karmakarışık olmaz; sevgi ve küçük tufanın tutulduğu halde başrolü oynayan oyuncu her zaman ki kadar ciddi, her zamanki kadar güzel, her zamanki kadar kayıtsızdır. Kuklada zeka parıltısından daha fazla bir şey vardır, onda ortaya koyulan karakterinin iki canlı varlığının fazla bir şey var. Kuklada bana geçmiş medeniyetin asıl ve güzel sanatından bir yankı var gibi geliyor. Hantal ve kaba ellere düşen bütün sanatlar gibi kukla da düşmüştür. Bütün kuklalar şimdi aşağı oyunculardan ibaret...... Artık kukla bizi tatmin edemeyeceği için bir üstün-kukla yaratmalyız. Üstün-kukla yaşamla yarışa kalkışmayacak, hayatın ötesine geçecektir. Onun amacı terle kan olmayacak, vecit anındaki beden olacak, onun amacı canlı bir ruhun zaferini verirken bir ölüm güzelliğine bürnümek olacak.”65

Bu görüşlerden yola çıkarak Craig’in hep kuklalarla çalıştıği, aktör tiyatrosunu yok saydığını düşünübiliriz. Ama bu yanlış olur. Çünkü İngiliz yönetmen, hiç kuklalarla oyun sergilememiştir. Sadece kukla oyunu projesi olarak

65 Craig, a.g.e., s. 88.
üzerinde çalışılıp ama sahnelenmeyen bir oyunu vardır. Bu oyun Mr. Fish and Mrs. Bones (Bay Balık ve Bayan Kılçık) (1918)’dur. Oyundaki tüm figürler teatral varlıklarının bilincindedir ve seyirci kukların oynamında kullanılan teatral aygıtları bir an için görebilir. Sahneleme parçalarından oluşur ve sahne üzerindeki değişimler seyirciler tarafından görünür kılmır. Utangaç Mr. Fish, Mrs. Bones ile tanıştır. İkisi de arkadaşları (küklacılar) tarafından hareket ettirildiklerini bilirler. Mrs. Bones Mr. Fish’i baştan çıkartmaya çalışır (insanoğlunun ilk günahına paralel olarak). Bu Yaratkan’ı rahatsız eder ve Mephisto’nun yanında olduğu için Mrs. Bones’u ayıplar. Buna rağmen Mrs Bones, şimdi seyirciler içinde olan ama oyunun başında Mrs. Bones’u hareket ettiren Miss Nelly Smith tarafından korunur. Miss Smith, Mrs. Bones’u kollara alır ve sonunda Cenneti bulur. Burada arzu edilen, tasarımında kukla tiyatrosunun tüm gizini gözler önüne sermek ve sahnede ayrılsık figürlerin karakterleri gibi sunumudur.”

Ama bu oyun sahneye hiç tasınmamıştır.

Rus yönetmen Constantin Stanislavski, My Life in Art (Sanatın İçinden Hayatım) adlı kitabında bulunan, Moskova Sanat Tiyatrosu’nda Hamlet oyunu çalışırken Craig hakkında tuttuğu notlar, Craig’in kuklaya bakış açısını anlamak adına ilginçtir:

“Craig kadın ve erkeklerin olmadığı, oyuncusuz bir tiyatro düşlüyordu. Oyuncuların hiç kötü alışkanlıkları, kötü jestleri, boyanmış yüzleri, abartılmış sesleri, ruhsal düzeysizlikleri, değeriz hırsları olmayan kuklalarla yer

değiştirmesini istiyordu. ..... Ama sonraları açıkça beli olduğu ki, oyuncuları yadsıması, Craig’ın erkek ve kadınlardaki en ufak bir gerçek yetenek belirtisini çoşkuya karşılamasına engel değildi. Bunu hissedtiğinde Craig bir çocuk gibi olur, koltuğunndan sevincle sıçrar, kendini rampa ışıklarının ötesine atarlı. Yetenek yoksuluğunda gördüğünde öfkelenir ve yeniden kuklaları düşlemeye koyulurdu.”67


“Craig’e göre hareket koncusunda kusursuzluk kazanan oyuncu, ruhsal durumlarla özdeşleşerek karakter yaratmaktansa, bunu, hareketleriyle, simgeler aracılığıyla yapmalıdır. Sahne tasarıımı koncusunda yapılması gereken işin, bir yer değil, bir atmosfer yaratmak olduğunu anlatan sanatçı, tiyatroyu öncelikle görsel bir sanat olarak tanımlar. Oyuncuyu da görsel bir anlatım aracı, bir simge olarak görmesi bunun bir uzantısıdır. Oyuncunun sanatında hareket, birincil anlatım öğesidir.”68

67 Ayşın Candan, Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003) s. 22.
68 Candan, a.g.e., s. 21.

Yirminci yüzyıl kukla sanatının gelişiminde, tiyatrodan da olduğu gibi Doğu sanatı etkili olmuştur. Yirminci Yüzyılda öncü sanat akımlarının oluşmasında en önemli etken olarak ortaya çıkan savaş öncesi ve savaş sonrası ortamının bu gelişimde önemli payı vardır.

69 Candan, a.g.e., s. 23.
“Birinci dünya savaşı öncesinde ulusal güçlenme, kendine güven ve iyimserlik duyguları savaş sonrasında düş kırıklığına ve korkuya dönüşmüştür. Savaş, toplum yaşamına büyük karşı duyuğu ve düşünceler üretmiştir. Bir yandan uyarılmış ilkel diürtüler, kan dökme güdüşü, öte yandan vahşete duylan tepki kendine ifade yolları aramaktadır. Savaş şovence duyguları kamçılamsı, savaş sonu yıkıma ise, insana ve uygurlığa karşı kuşkuların gelişmesine yol açmıştır. İnsancı değerlerin iflas ettiğini görmekin şaşkınlığı sanatta dile gelir. Öte yandan endüstrileşmenin ve kapitalizmin yarattığı maddi değer tutkusu acımasız bir çıkar savaşınla yol açmakta, bu savaşın tinsel değerlerin yitirilmesine ve ahlak bunalımlarına neden olmaktadır.”


“1911’de meydana gelen bir olay, popüler kukla tiyatrosunun büyükçe bir kısmını derinden etkilemiştir. Viyanali Richard Teschner (1879-1948) ve yeni eşi balayı için Hollanda’ya geziye giderler ve orada Teschner, yüksek sanat kalitesi olan Javanese wayang denilen figürleriyle karşılaşır ve onların

---

70 Şener, a.g.e., s. 237.

Avant-garde akımın etkisiyle birbirinden çok farklı bir çok sanat akımı ortaya çıkmış, yeni tekniklerin kullanımı da gündeme gelmiştir. Ayşin Candan’ın Yırıncı Yüzyılda Önce Tiyatro kitabında belirttiği gibi,


71 Baird, a.g.e., s. 167.
72 Candan, a.g.e., s. 62.
Bu dönemdeki önemli sanat akımlarının küklenin biçimine etkisi elbette kaçınılmazdı. Çünkü yenilik arayan sanatçı için kükla gibi etkili ve bol olanaklı bir anlatım aracı kadar iyi bir şey olamazdı.


Burada dikkatimizi çeken artık sahnedeki önemli olanan oyuncu ya da metin değil, başlı başına dekor ve sahne gerçelerinin de baş rolü oynamabiliceği yeni bir tiyatro anlayışının filizlenmesidir. Bu gösteri, günümüzde ‘eşya/obje tiyatrosu’ dediğimiz tiyatronun öncüsü niteliğindedir.


---
73 Can'dan, a.g.e., s. 68.

Bu anlamda kukla da parçalara bölünmüştür.


“Ahlaksal tabularla alay etmek, toplumsal kurumlara anarşist saldıri ya da yüzünün dönümüne ait ciddi tiyatronun tematik ve stilize edilmiş beklentilerinin kıskırtıcı parodisiydi. Buna karşılık olay dizisinin ve kişileştirmenin yapısı kasıtlı biçimde çocuksuyluydu. Bu düzeye de en aşırlık güdülerimizin, grotesk biçimde çirkin bir cisimleştirmesi olan ve her karşılaştığı durumda tüm

---

74 Jurkowski, “The Language of The Puppet”, a.g.e., s. 32.
katılımcılarda kendi ahlaklığı ve antitoplumsal niteliklerini ortaya çıkaran Übû’nün yaratık figürü Jarry’nin niyetlerini özetler görünüyordu.”

Oyun görsel anlamda da şaırtıcı ve yenilikçiydi. W.B. Yeats’in ağzından oyun söyleydi:

“Alfred Jarry’nin Kral Übû’sünü ilk gösterimine gittim... (Arkadaşlarım) bana sahnede neler olup bittiğini açıkladılar. Oyuncuların oyuncak ya da kukla olduklarını varsayılmıştı ve şimdi de tahtadan kurbağalar gibi süçiyorlardı; yanı sıra eksen kişiyi de görebiliyordum, bir çeşit kral... Bir asa yerine tuvaleti temizlemekte kullandığımız bir fırça taşıyor. Bu çok cesur gösteriyi desteklemeye mecbur hissettim kendimi.”

Yeats’in şaşırlığı oyunun oynadığı dönem göz önüne alındığında, çok doğal görünmektedir. Oyunun yepyeni bir sahneliştirilmiş tarzı vardı:

“Maskelerle ve grotesk kostümlerle ‘kışiliksizleştirilen’ ya da gerçek boyuttaki terzi kuklalariyla sunulan (ki burada 40 tane vardı ve oyunculardan fazlaydılar) ciddi tiyatro ile özdeşleşen herhangi bir ruhsal derinlikten yoksundular. Motivasyonları tutarsızdı; içsel doğaları açıkça en basit terimlerle ifade ediliyordu ve böylelikle bireyselliğin üç boyutlu özüne ilişkin

55 İmnes, a.g.e., s. 41.

oluşabilecek herhangi bir kuşku da gideriliyordu. Sözleri yapay abartılı artikülasyonuya şarık söyler gibi bir sesle söyleniyordu.”

Kral Übü oyunu sahneleme tarzıyla kuklanın farklı ve yaratıcı kullanım olanaklarını bir bakıma göstermiş olduğu ve böylelikle kuklara yeni kapılar açıldı.

Birinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinin ardından modernizmin mutlu günleri de sona ermeye başladı denilebilir. Çünkü Avrupa büyük bir yıkımla karşı karşıya kalmış, makineleşme umulan sonuçları doğurmayıp, halkın işsizlik, yoksulluk ve enflasyon gibi sorunlarla boşuşmasına neden olmuştur. Özellikle savaştan yenecek olan Almanya’dan işçi sınıftı tepkisini göstermeye başlamıştır.


77 Innes, a.g.e., s. 41.

78 Şener, a.g.e., s. 255.

Brecht’in görüşleri ve uygulamalarının, tiyatronun oyunculuğ, sahneleme gibi alanlarındaki değişiminde olduğu gibi, kuklann kendine has estetliğinin oluşmasında da önemli etkisi olmuştur. Brecht ile birlikte başlayan yeni tiyatro yöntemlerinin kuklava etkisi bir sonraki bölümdede ayrıntılı irdelenecek; artık ne sadece bir bebeğin türevi ne de sadece dinsel bir figür olan kuklanın günümüzdeki estetik geliştimi incelenecektir.
II. KUKLA ESTETİĞİ


Jurkowski’nin The Sign Systems of Puppetry (Kuklacağın Gösterge Sistemleri) adlı makalesinde değdiği üzere kukla, Avrupa’dan on yedinci yüzyıla kadar varlığıyla pek dikkat çekmemiş, canlı tiyatroya biçimsel renklilik katmaktan öteye gidememişti. Jurkowski bu durumu makalesinde şöyle açıklar:


On yedinci yüzyıl itibariyle özellikle kukla operalarının gelişimi ile kukla önemsenmeye başlanmıştır. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ise kukla, bir tür oyuncu olarak görülmüş, kukla sanati, canlı oyuncuların oynadığı tiyatronun kurallarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu durum, kendine ait dramatik kurgusu ve sahneleme tekniği olan kukla sanatının canlı tiyatronun biçimsel sınırlıklarına hapsedilmesine neden olmuştur. Dolayısıyla kukla bu dönemde canlı tiyatronun bir tür kopyası olarak algılanır. Bu bağlamda Jurkowski, kuklannın teatral gelişimini şöyle özetler:

“Kuklaların da içinde olduğunu ilk gerçek tiyatro, canlı oyuncuların tiyatrosuydu. Daha sonra, bir kaç yüzyıl içinde, kukla, canlı oyuncular tiyatrosunun kurallarının kölesi olarak ondan geri kaldı. Buna rağmen bazı kişiler farkında olmadan kuklaların karakterinde varolan tarzın özünü ve

1 Jurkowski, “The Sign Systems of Puppetry”, a.g.e., s. 68.
kuklanın kendine özgü göstergeler sistemini keşfetmeye çalıştı. Bu kişiler, on dokuzuncu yüzyılın ve yirminci yüzyılın kukla tiyatrosu sanatçılarının harekete geçmeleriyle başarı kazandılar. Harekete geçen bu sanatçılardan kukla tiyatrosuna yeni unsurlar katmıştırlardır. İlk olarak kuklaya özgü olanı araştırılmışlardır. Bunun anlamı, sahnedeki kuklavari (puppetlike/puppenhaft/kuklooe) unsurlara anlam vermeleridir. Daha sonra kukla tiyatrosunun ifadesel anlamlarını çözülemeye çalıştılar. restraint

Modern kukla tiyatrosundan asal olarak yirmicinci yüzyılda söz edebileceğini dile getiren Jurkowski, tüm görsel sanatlarda olduğu gibi, kuklada da bir göstergeler sisteminin varlığının farkındalığından söz eder. Ona göre, kukla tiyatrosunun kendine özgü bir sanat dalı olarak, canlı oyuncuların tiyatrosundan farklı bir görselliğe sahip oluştu yirmicinci yüzyıl kukla sanatçılarının asal konusudur. Bu dönemde kukla adına bulunan ve üzerinde düşünülen en önemli özellik, kuklanın gerçekten nesne olduğunu. Jurkowski gibi bir çok çağdaş kukla düşünürü için bu özellik kuklayı canlı oyuncuların tiyatrosu karşısında daha aşağı bir konuma getirmeye. Tam tersine onu görsel açıdan zenginleştirmir ve kendine has özelliği oluşmasına vurgu yapar.

Jurkowski, kuklannın canskı bir nesne olması rağmen canlı biri tarafından seslendirilisini örnek vererek onun sahne üstündeki ilişkiler sisteminin açımlar:

“Kukla tiyatrosunda replikler genelde görünmez sanatçılar tarafından seslendirilirken, karakterler, görünen kuklalar tarafından sergilenir. Bu, konuşan nesnenden birebirinden ayırlabilir yapısı ve kelimenin kökenindeki

---

2 Jurkowski, “The Sign Systems of Puppetry”, a.g.e., s. 68.
fizikselliği, canlı tiyatroda sadece ara sıra olan bir uygulamadır. Kukla tiyatrosunda, konuşan ve gösterilen nesnenin motor güçleri ve sesin kökeninin fiziksel kullanımı vardır ve bu nesne dışında gösterilir. Nesne (kukla) ve güç kaynakları (konuşutanlar ve / veya oynatanlar) arasındaki ilişki sürekli değişir ve onların varyasyonları estetik nitelikler ve göstergesel anlamlar bakımından zengindir.”³


³ Jurkowski, “The Sign Systems of Puppetry”, a.g.e., s. 80.

“Kukla tiyatrosu, ifade ve hareket ettiren güçlerin anlamı arasındaki ilişkinin kendinde yarattığı değişimlerden faydalanır. Bu tanımlama özellikle çağdaş kukla tiyatrosunu tanımlar gözükmektedir. Son otuz yılda, kukla tiyatrosu, sahne üzerinde birbirinden farklı ifadesel anlamlar ile küklayı tamamlayan ve ona yardımcı olan oyuncular, maskeler, sahne eşyaları ve diğer nesnelerle tasarlanır. Oyuncular tamamen teatral özellikleriyle insandır; sahne eşyaları teatral kullanım için yapılmıştır; kuklalar tiyatro karakteri olarak yapılmış nesnelerdir; maskeler kişisizleştirilmiş oyuncular adına teatral kullanım için yapılmış nesnelerdir.”

Kuklala has tüm bu özelliklerden doğan sahne üzerindeki teatral anlamlar ve ilişkiler üç başlık altında toplanabilir. Üç başlığın ayrı ayrı ele alınması ile çağdaş kukla tiyatrosunun estetiği irdelenebilir.

A) Kukla – Kuklaci İlişkisi

B) Kukla – Oyuncu İlişkisi

---

4 Jurkowski, “The Sign Systems of Puppetry”, a.g.e., s. 81.
C) Kukla – Seyirci İlişkisi

İlk önce kukla ile kuklaçı arasındaki ilişkinin gelişimi irdelenerek, kuklanın sanatsal anlamda sanatçıyı sunduğu olanaklar araştırılacaktır. Ardından kuklanın oyuncu ile benzerlikleri ve/veya farklılıklarını üzerinden kuklanın sahip olduğu estetik ortaya konmaya çalışılacaktır. Son başlığın ise kuklaya özgü seyirci tanımlanarak, çağdaş kukla tiyatrosunda seyircinin konumu belirlenerek, bu ilişkiden doğan kukla estetiği incelenecektir.
II. A. Kukla – Kuklaci İlişkisi

Steve Tillis Toward an Aesthetics of the Puppet (Kukla Estetiğine Doğru) adlı kitabında kuklanın kuklacıyla sağladığı olanaklar üzerinde durur. Bu olanakları üç başlık altında toplar:

1) Kukla tiyatrosu, sanatçıyla bir araç üzerinde kontrol sağlanması adına önemli bir olanak sunar.

2) Kukla tiyatrosu, sanatçıyla fark edilir biçimde özgürgüce konuşması ve hareket etmesi için ‘kukla ehliyetini’ (puppet’s license) sunar.

3) Kukla tiyatrosu, sanatçıyla öyle bir araç sunar ki bu araç doğası gereği gerçeklikle sınırlandırılmamıştır.5

Bu üç başlık ayrı ayrı irodelenerek, kukla – kuklaci ilişkisi ayrıntılı açımlanmaya çalışılacaktır.

1) Kukla tiyatrosu, sanatçıyla bir araç üzerinde kontrol sağlanması adına önemli bir olanak sunar:


5 Tillis, a.g.e., s. 30.

Özellikle kuklaçının görüldüğü gösterilerde, diğer iş birlikçiler (tasarımcı, teknisyen, marangoz, yönetmen vb.) kukla sanatçısının yarattığı kendi sanatsal görünümünün içine giremez. Yani gösteri sırasında aktarımı kuklaçı gerçekleştirdir. Artık gözler önünde olan kuklaçı ve onun sanatıdır. Diğerleri geri planda kalır. Tıpkı provalar sırasında yönlendirilen, kısıtlanan bir oyuncunun, gösteri sırasında özgür kalması gibi... İşte bu anlamda kuklanın sanatsal birlik sağlamada oyuncu tiyatrosuna göre daha kolay bir yol izlediği söylenebilir. Bu naktada kuklanın tek yaratıcı zihne sahib olabileceği söylenerek, canlı oyuncularla olan tiyatrodaki sanatsal birliğin sağlanmasının zorluğundan bahseden Edward Gordon Craig tekrar anıtılar. Craig için oyuncunun özel yaşamı sahne üzerinde sanatsal bir birlik sağlamayı
zorlaştırmaktaydı. Bu nedenle oyuncudan üstün bir kukla olmasını isteyerek düşünsel birliğe ulaşmayı amaçlamıştır.

2) *Kukla tiyatrosu, sanatçıyla farklı bir biçimde özgürce konuşması ve hareket etmesi için ’kukla ehlîyetini’ (puppet’s license) sunar:*


İkinci örnek ise, kuklannın politik eleştirisi amacıyla kullanılamasına yöneliktir. Tillis geçmişti Kasparek kuklasının kullanımını buna örnek olarak gösterir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı döneminde Kasparek gibi bir çok el kuklası politik eleştirileri

---

6 Tillis, a.g.e., s. 33.
dile getirmek adına çok iyi bir yoldu. Bu karakterler politik anlamda en sivri eleştirileri yapıp, dönemin liderlerini hicvediyordurları. Kuklaci kuklasi yoluyla eleştirisini yapar ve gösteri sırasında sık sık bu söylediikleri ve yaptıklarından dolayı onun değil kuklasının suçlu olduğunu dile getirirdi. Öyle ki gösteride kuklaci kuklasının ara sıra ağzını kapamaya çalışır, onunla tartışmaya başladı. Tillis esprili bir dille bu durumun yani ‘Ben yapmadım, kukla yaptı!’ gibi bir açıklamanın tutuklanan kuklaciyi mahkemede ne yazık ki kurtaramadıgını belirtir.⁷

Bu örneklerin oldukça üç örnekleri olduğunu belirten Tillis, kuklanın gösterilerde bu olağandışı özgürlüğü elinde tuttuğunu söyler ve Punch tipi üzerinden bunu örnekler.


Steve Tillis bu açıklaması ile kuklanın tipik olanı barındırışına degeinir. Kukla canlı insan değildir, sahip olduğu görü númden daha da özgüdür ve canlı olmayışı ile

⁷ Tillis, a.g.e., s. 34.

⁸ Tillis, a.g.e., s. 35.
kolaylıkla birilerinin karikatürüne dönüsebilir. Düşündüğünde birinin kuklasını birebir aynı yapmaya çalışсанız da ister istemez onu karikatürleştirmiş olursunuz. En azından kuklacı, canlandırdığı kişiyi (kuklayı) oynatım aşamasında karikatürleştirir. Ünlü Rus kukla sanatçısı ve karamci Sergei Obraztsov’a göre kuklanın bu özelliği en çok satır ya da parodilerde ortaya çıkar. Obraztsov satır ve parodinin kullanımını açık hale getirmek için bu kavramları kullanım amacına göre üçe böler:


b- Genel Parodi: Bir grup insanın, sosyal tavrı ya da diğerlerinden farklı olan yanlarının ortak özellikleri alınarak karikatürize edilir. Örneğin bazı opera sanatçılarının ya da konsere çıkacak sanatçıların kendine has hareketleri vardır. Üstün performanslarını sergilemeden önce takıdıkları bu tavırlar onları diğer sanatçılardan farklı kılar. Bu durumları bazı operalardı parodisini yapan kukla tiyatrolarında kullanılır.

c- Tematik Satir: Verili bir özneyi ya da temayi parodileştirmeyi içerir. Detay içermez.”

Kuklanın bu üç tanım doğrultusunda kullanımına bakıldığında, kendine has özelliğinden yararlanmış olduğu görülür. Kukla, oynatımıyla olduğu gibi tipik olanı içinde barındırışı ile de kuklacıyı farklı bir özgürlük sağlar.

3) Kuka tiyatrosu, sanatçıyla öyle bir araç sunar ki bu araç doğası gereği gerçeklikle sınırlandırılmamıştır:


Tillis’in değindiği Amerikalı kuklaci/araştırmacı Michael Malkin’e göre;

“Kuklalıhk, inandırıcı imkansızlık (plausible impossible) dramatik kavramı olarak adlandırılabilecek olanın gelişiminde hayati bir rol oynamaktadır. ... (inandırıcı imkansızlık) gerçekin dünyası ile katsıksız imageimin diyarı arasındaki bağlantıdır. Bu anlamda kuklalıhk temel bir teatral kavramı, dramatik imageimi en akıcı hallerinden birinde temsil eder.”10

İnandırıcı imkansızlık diye çevirebilecek bu tanım kuklanın doğasına işaret eder. Kuklanın imkansız gibi görünene en önemli baş kaldırısı, ‘canlı’ olmadığını halde ‘canlı karakter’i temsil edişyle başlar. Canlandığı an -ki bu tamamen kuklacının ustalığına bağlıdır- onun dünyası kabul görür. Seyircinin zihinde kukla canlandığı an, örneğin kuklanın üzerindeki turuncu düğmeler onun gözleri olarak kabul edilebilir artık ya da onun gösteri sırasında bir anda büyüyüp sonra tekrar küçülmesi,
baçaklarının uzayıp kısalması, bir karton kutunun konuşuyor olması izleyeni şaşırtmaz. Çünkü kuklanın cansız bir nesne olduğu halde, canlı bir karakter olarak algılanması farklı bir gerçeklik algısını beraberinde getirir. Bu kuklanın özünde barındırdığı bir𝒈ercektir. Düşsel sınırsızlığı kavrayabilecek bir gerçeklik...


Kukla tamamen gerçekle uygun olmak zorunluluğunu taşımmaz. O, gerçekle kendine ait düşsels dünyanınさまざncıdan geçirerek sunar. Bu, hızlı düş kurabilen çocuk dünyasında daha kolay kabul görür. Ama aynı zamanda, kukladaki düşsels
sınırsızlığı kabul eden yetişkin seyirci için de farklı bir deneyim olur. Bu bakımdan kuklaci sınırsız düşük gücünü sahneye taşyabilir ve özgürlüğünün tadını çıkarabilir.

II. B. Kukla – Oyuncu İlişkisi


B-1) Gerçekçi oyunculuk

B-2) Göstermeci oyunculuk


B-1) Gerçekçi Oyunculuk

Gerçekçi oyunculuk anlayışı Avrupa’da on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında güç kazanmıştır. Bu anlayış, romantizmin toplum sorunlarından uzakta kalan, yaşamdan kopuk duygusallığına bir tür karşılık duruş olmuştur. Gerçekçilik
temelinde oyuncu "insanı, çevresi içinde ve kendi fizyolojik, psikolojik yapısı ile olan karmaşık ilişkileri içinde ele alıp, onu yaşayan bir insan gibi sahneye getirecektir." Amaç sahne üzerinde yaratılan gerçekliğin somut gerçekliğe dayanmasıdır. Tabii ki somut gerçeklik derken yaşamın birebir kopya edilmesi kastedilmemektedir. Sevda Şener gerçekçi tiyatronun özünü ünlü Rus tiyatro kurucusu ve yönetmen Konstantin Stanislavsky (1863-1938)’nin düşüncelerinden yola çıkarak şöyle tanımlar:

“Sahnedede gerçekin kopya edilmesinin kendi başına bir hüner gösterisi olmaktan öte bir anlam taşımayacağı ortadadır. Stanislavsky bu tehlikeye karşı bir uyarıda bulunmuştur: Fotoğraf kopyacılığına özenlmemesini, fanteziyi de kullanarak sahnedede yaşamın yeniden canlandırılmasını önermiştir.”

Bu anlamda gerçekçi anlayışta önemli olan kopya etme değil, temeli yaşamdan alıp bunun illüzyonunu aktarmaktır. Konstantin Stanislavsky de oyuncudan gerçekçi kullanarak bu düşel illüzyonu sağlamasını ister.

“Sahnesel aksiyon ruhtan bedene, merkezden çevreye, içselden dışsala, oyuncunun hissettiği şeyden onun fiziksel biçimine doğru bir harekettir. Sahne üstünde dışsal aksiyon esinle gelmediği, haklaştırmadığı, içsel etkinlikle ortaya çıkarılmadığı zaman yalnızca gözler ve kulaklar için 

11 Şener, a.g.e., s. 170.
12 Şener, a.g.e., s. 209.
eğlendiricidir; kalbe nüfuz etmez, roldeki insan ruhunun yaşamı için hiçbir önem arz etmez. 13


---

13 Konstantin Stanislavsky, Bir Rol Yaratmak, Çeviren: Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayını, 1999) s. 49.

Böylece Stanislavski içtenlikle yaratılan karakterin seyircinin zihninde de yaşamaya bağlayacağına değinir. Seyirci rol kişişi ile empati kuracaktır.


Canlı oyuncunun gerçekçi bir karakter yaratırken izlediği yol doğal olarak kukladan farklıdır. Ama iki yaratım sürecinde benzerlikler mevcuttur. Örneğin Stanislavski’nin üzerinde durduğu ve gerçekçi oyunculuğun yapısı taşı olan, somut gerçekken, yaşamdan yola çıkarak karakterin özüne ulaşma yöntemi kuklaciğinde da kullanılır.

gücü ile tamamlanır. Gösterim sırasında kuklaciya seyircinin düş gücü de destek olacaktır.


---

15 “Obraztsov, Sergei (1967) ‘Some Considerations On the Puppet’ In Puppet Theatre, s. 17” Steve Tillis, a.g.e., s. 45’ten alıntı.


16 Tillis, a.g.e., s. 83.

17 Tillis, a.g.e., s. 44.

Gerçekçi tiyatro bir yandan kuklacılığa geniş olanaklar yaratırken bir yandan da kukladaki gerçeklik algısı kuklanın asal problemini olmuştur. Günümüzde de bir çok kukla düşünürtü bu problemi önemser. Uzun yıllar kukla tiyatrosu bir çeşit canlı oyuncuların tiyatrosunun minyatürü olarak sunulmuştur. Öyle ki günümüzde bile ipli kukla oynatıcılarının kuklalarını insan gerçekliğine uygun yapıma eğilimleri olduğu görülmektedir.18 Burada günün sanatçılarının eleştirildiği nokta, onların canlı oyuncularla yapılan tiyatroyu yeniden yaratmaları değil, onların insan gerçekliğini taklde kalkışmalarıdır. Tıpki Stanislavski’nin belirttiği, gerçekliği fotoğraf kopyacılığı olarak algılayanların düştüğü yanlış kuklalar da düşmektedir. Kukla sanatçıları, canlı oluşlarından kaynaklı her anlama olanaklı olan canlı oyuncuların konuşmasını, tasarımını ve hareketini taklit etmeye ne kadar gayret etse de mükemmel olamazlar ve kuklaların canlı oyuncular olarak görülmesi yüzünden, onların eksikli ve sahnede naif kalmalarına neden olmaktan başka bir başarı elde edemezler. Yine de kuklanın canlı insani taklit etme problemi yüzülımıza kadar gelmiştir. Oysa bu taklit birebir gerçeği değil, kuklanın kendine has tasarım, hareketi ve genelde konuşması ile karakterize olanı içinde barındırır.

Yirminci yüzyıl tiyatrosunun en ünlü Rus yönetmen ve kuramlarından Vsevelod E Meyerhold (1874-1940) kuklanın taklit edişine yönetmen gözü ile bakar ve kuklanın kendine özgü olan yanına dikkat çeker:

18 Tillis, a.g.e., s. 39.


B-2) Göstermeci Oyunculuk

Batı tiyatrosu yirminci yüzyılın başlarında önemli değişimler yaşamıştır. Dünya savaşları, Avant-garde akımların etkisiyle oluşan yenilikçi yapı, Doğu


Brecht’in tiyatrosu asal olarak gerçekçi-doğalci tiyatroya karşı doğmuştur. Çünkü gününe uygun olmadığı düşünülen bu tiyatro anlayışına karşılık yeni biçimler arama ihtiyacı hissedilmiştir. Doğu Tiyatro geleneğinden, özellikle Çin Tiyatrosu’ndan etkilenen Brecht uygulama ve teorisi bütünleştirebilen bir kuramcı olarak tiyatro tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Ona göre klasik dramın mutlaklığı yerine, parçalı yapı ve epik anlatım seyirciyi düşünsel bir illüzyona sokmak için iyi bir biçimdir. Aynı zamanda Çin Tiyatrosu’nun merkezindeki beden dili ve jest kullanımı oynuluğa taşımır. Stanislavski’nin oyununun karakter yaratmada kullandığı dış gerçeklikten öze doğru gelişen tekniği, Brecht’de farklılaştır. Oyuncuya tam tersine içten dışa doğru bir süreç yaşatılır. Oyuncu tekil olan üzerinde genel hitap etmelidir. Brecht bu tekniği şöyle açıklar:

“İnsan olduğu gibi kalmak zorunda değildir; ona yalnız olduğu konumuya değil, ama olabileceği konumuya da bakmak gereklir. Yapmak zorunda olduğumuz, ondan yola çıkmak değil, ona yol almaktır. Bunun anlamı ise benim yalnızca onun yerine geçmek yerine, hepimizin temsilcisi kimliğiyle
onun karşısında oturmanız gerektiğini. Bu nedenle tiyatro, gösterdiğini 
yabancılaştırma zorundadır.”

Göstermeci oyunculuğta oyuncu hem rolü ile hem de oyuncu olarak vardır 
sahnede. Bu anlamda oyuncu aynı zamanda yorumcudur. Böylelikle seyircinin 
oyuncu ile rol kişişi olarak bilebir süresiz empati kurması engellenir. Oyuncu, 
bunu, seyirciyi varolan duruma yabancılaştırarak sağlar. Peki yabancılaştırma nedir?

“Bir olay ya da bir karakteri yabancılaştırma demek, onu bir kez 
doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınliğinden ayırıp almak, 
seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılığa sokmaktır.”

Oyuncunun seyirciyi yabancılaştırtığı nokta düssel gerçekliği kırıldığı anlardır. 
Seyirci hem oyun kişişi ile empati kurar, hem de oyuncunun kendine işaret etmesi ile 
düssel gerçekliğe yabancılaşarak, sanhe karakterine uzak açıdan bakar.

Aynı dönemdeki Batı kukla tiyatrosunda da canlı oyuncuların tiyatrosu ile 
benzer gelişmeler görülür. Yirminci yüzyıl kuklalığı için en önemli olay Japon ve 
Çin kukla tekniklerinin keşfidir. Bu tekniklerden en önemlisi de Bunraku denilen 
Japon kuklalardır. Bu kuklalar bir önceki bölümde değinildiği gibi üç kişi ile 
oynatılan kuklalardır ve sahnede gösteriyi oluşturan tüm bileşenler gösterilir. Yani 
oynatanların yanı sıra, müzik yapanlar, kuklaları seslendirenler, hikaye anlatıcılari da 
gösteriye katılırlar. Dolayısıyla Batı geleneğinde olduğu gibi kukların varlığı tek bir 
elde toplanmış değildir. Ayrıca seyircide bir yanlışama oluşturulmaya çalışılmaz ve

---

20 Bertolt Brecht, 

21 Bertolt Brecht, 

Bertolt Brecht, Tiyatro İçin Küçük Organon, Çeviren: Ahmet Cemal (İstanbul: MitosBOYUT 
Yayynları, 1993), s. 70. 

Bertolt Brecht, Epik Tiyatro, Çeviren: Kamuran Şipal (İstanbul: Cem Yayınları, 1997), s. 85.
kukla stilize hareketler, ses kullanımları ile sunulur. Tüm bu teknik özellikler Bertolt Brecht’in sahneleme mantığına koşuttur.

Brecht’in kullandığı teknikler ışığında kukla tiyatrosuna bakıldığında kuklalıkta var olan üç fenomen ile karşılaşılmaktayız. Bunlar: “Yadırgıatma efekti-kuklacinın bir anda kuklının sesini ve kontrol mekanizmasını görünüür kıldığında; anlamsallaştırma (semanticisation) – kuklaci malzeme ile ya da kuklının yapısıyla empati kurduğuunda; anlamsızlaştırma (desemiotisation) – tek başına kuklacinın kendi ustalığına dikkat çektiğinde.”


Epik tiyatroda yaratılmayla çalışılan oyuncunun fiziksel gerçekliği ile hayali kimliği arasındaki gerilimden doğan yabancılaştırma kuklının doğasında vardır.

---


Jurkowski’ye göre kuklanın gösterime dayalı hareketi ile bağı oluşturulan ilkeleri (tasarım, ses vb...) gerçeklik ve illüzyonun birbirine etkisine dayanabilir. Kuklaciğin ayrıcı özelliği, cansız bir nesne, bir düşünce olarak ‘kukla’ ile yaşamın, özellikle koşullu ‘kuklaci’ın hareket ettirisinin birliği. Bu doğrudan Brecht'yi yabancılaştırma efektine benzer:

“Kuklalarla yapılan gösterilerde yabancılaştırma sabittir.
Yabancılaştırma olmadığı oyuncu tiyatrosu akla uygundur. Fakat yabancılaştırma olmadığı kukla oyunu akla uygun değildir. Çünkü göz önüne serilen ikiliğin geriliminin (kukla – kuklaci / cansız – canlı) bağlayıcılığına sahiptir.”


---

23 Jurkowski, “The Mode of Existence of Characters of The Puppet Stage”, a.g.e., s.22.
Jurkowski, kuklanın kendine vurgu yapışına farklı bir örnek verir. “Jacinto Benavente (1892)’nin El Encante de una Hora isimli oyununda iki porselen figür yavaş yavaş canlanır ve birbirlerine aşık olur. Bir öpücükle yüzleri parçalanır, kırılır. Malzemenin gerçekten kırılmasını, aynı zamanda gerçek ve illüzyon arasındaki etkileşimdir.”

Bu durum Brecht’in sahne üstünde oyuncudan istediğini kırılmaya koşuttur. Çünkü burada illüzyon gerçektikle kırılır, oyun kişi olarak sahnedeki varolan oyuncu, seyirciyi illüzyona sokar. Ardından oyuncu oluşunu hatırlatacak şeyler yaparak ya da söyleyerek gerçekteyle yani oyuncu oluşuna döner.


Jurkowski oyun içinde oyun tekniğinin işlevsel bir biçimde kullanıldığı Guignol Telaş İçinde adlı oyunu deşinir:


Bunlar: Kuklaçı Jean insanların dünyasını kukla öyküsü olarak tasarlardı. Bu öykü, şimdide ve sonrasında dururur ve tasarlanmış sahne eşyalarıyla birlikte Brechtiyen şarların kullanılarak başka kuklalar tarafından

24 Jurkowski, “The Mode of Existence of Characters of The Puppet Stage”, a.g.e., s.29.
eleştirilir, yorumlanır. Ayrıca Kuklaci Jean polis tarafından sıkıştırılır, sonunda sahesini koyabileceği bir köşe bulan Jean, Guignol’ün tanılsızlığı hakkında gösterisini sunar.”


25 Jurkowski, “The Mode of Existence of Characters of The Puppet Stage”, a.g.e., s. 34

"..... el kuklası canlı tiyatronun bir türü olarak ve ipli kukla da bağımsız puppenhaftes (kuklabenzeri) figür olarak ele alınır. El kuklasını hareket ettiren insan, kendi bedenini temel alan bir insan karakteriyle belirlenen bir ifade yaratırken, diğer tüm biçimler tam olarak kukla benzeridir, bir insan değil. İpli küklaya gelince o, tamamen kendine bağlı, gerçek dışı bir ifade sanatı oluşturur. Bu, kuklanın mekantik kurallarının geçerli olduğu kendine ait bir dünyadır."26


26 Jurkowski, “The Mode of Existence of Characters of The Puppet Stage”, a.g.e., s.24.
Çağımızda gerek gerçekçi gerek göstermeci oyunculukla ilişkisi üzerinden açıklamaya çalışılan kukla estetiği, bir tür geri dönüşle ritüel ve büyülerdeki gizil yanıyla da ele alınmaktadır.


anlayış çağdaş tiyatronun temelini oluşturduğu gibi, çağdaş k kuklacılığı da etkilemiştir. Jurkowski bunu şu şekilde açıklar:

“Craig tiyatro sanatçısına krallık asasını verdi; Artaud tiyatroya tiyatronun derinindeki güçü simgeleyen oyuncuyu transfer etti. Sahne oyuncunun hareketleri için bir evrene dönüştü. Bugün bir oyuncu öncelikle sahnede sadece rolüyle vardır. Gerektiğinde ise, bazı sahne karakterlerini bütün deneyimlerin olanaklarını kullanarak yaratabilir. Çagdaş avangarde tiyatro, çağdaş kukla tiyatrosunun deneyimlerine yakınlaştırılmıştır. İkisi de aynı düşünceyi taşır: Tiyatro yaratımır ve yaratım, yaratıcı (oyuncu ya da kuklaci) tarafından ilk dörtüden son etkiye kadarki gelişimi icra edendir.”


Kukla sahip olduğu estetikle nesneden ötedir, çünkü zihinsel olarak canlıdır. Oyuncudan ötedir, çünkü zihinsel olarak canlı olmakla birlikte gerçekte cansız nesne oluşuyla seyircinin düş gücünü harekete geçiren farklı bir sanartır.

27 Jurkowski, a.g.m., s.79.
28 Jurkowski, a.g.m., s. 50.
II. C. Kukla – Seyirci İlişkisi


Örneğin ipli kukla türünde, kuklayı oynatan ile kukla arasında belli bir fiziksel uzaklık vardır. Bu fiziksel uzaklık, çocuğa oyuncak bebek arasındaki yakınsal ilişkinin bir benzeri olarak görülebilir. Çocuk bebegin büyüülü hayatına inanır ve onu kontrol alta alır, tipki insanoğlunun kuklaların büyük yaşamına inanıp, onu kontrol alta alması gibi... Sonuç olarak Jurkowski’ye göre kuklalılık, kimi seyirciler için bebeklerle oynamanın yerini almışken ve - mış gibi yapmanın alanında yer alırken, bazı seyirciler, kontrol etme ve hayat verme gücünün kuklada varolduğuna inanır.

Kukla ister bir bebek olarak algılanın, ister canlı oyuncuyu taklit ettiği düşünülüsün, isterse dinsel bir metafor olarak görünüs, sahnede hepsinden daha


değiştirir. Bu zihindeki değişim kuklacinın konumuna göre de farklılaşır ve kukla-seyirci ilişkisini etkiler.

Geçmişten beri bir çok kula düşünür, seyircinin kula layı algılayışının kuklacinın konumuna göre belirlenmesi üzerine görüşler ileri sürülmüşlerdir. Kuklacinın gösterim sırasında görünür olması ya da olmamasının algılanmayı değiştireceğini düşünülür.


"Bu sistemin özünde, farklı teatral işlevleri üstlense de, kukla olarak algılanan kula vardır. İnsannın yanında görülen kula daha çok kuklavaridir ve kulağın yanında görülen insanoğlu da daha çok insanvaridir."30

30 Jurkowski, Aspect Of The Puppet Theatre, s. 78.


McPharlin oynatıcının görünmediği kukla gösterilerini örnekleyerek, seyircinin kukla ile tipti canlı bir oyuncu ile kurduğu empatiyi kurabileceğini dile getirir. McPharlin, seyircinin nesneyi unutup, karakteri izlemeye başladıgı anı “güvensizliği geçici olarak durdurma isteği” olarak adlandırır. Yani bu anda seyirci

---

31 Jurkowski, Aspect Of The Puppet Theatre, s. 78.
kukluyı malzeme olarak görmekten vazgeçip, onu oyun kişi olarak izlemeye başlar. Seyirci kukla ile canlı oyuncu gibi empati kurar.


Steve Tillis, kukla tiyatrosunun gelişiminde önemli yere sahip üç isimden yola çıkarak, geçmişten günümüzşe seyircinin kuklayı bir nesne (cansız) ya da bir tür oyuncu (canlı) olarak algılayışı tartışır.


\[32\] Tillis, a.g.e., s. 48.


Tillis tüm bu görüşlerden yola çıkarak günümüz kukla – seyirci ilişkisini irdeler.


Tillis bu görüşüne örnek olarak, Cervantes’in yazdığı Don Kişot romanını verir. Rönesans’tan itibaren Don Kişot, özellikle İspanya’da bir çok kukla tiyatrosu

---

33 Tillis, a.g.e., s. 64.


Kukla doğasındaki çift görünüm ile zengin bir anlatım diline sahiptir. Canlı oyuncularla mümkün olamayacak sahnemeler kuklayla gerçekleştirilabilir. Örneğin, bir oında bir karakterin farklı yaşları ve/veya boyutları kullanılabilir ki, bu elbette canlı tiyatroda imkansızdır.

“Kukla, seyircinin algısı, soyut göstergeler ile kurulan bir nesnedir; seyirciye, düş gücüyle oynamıyor oluşan göstergesel anlamları sunulmalıdır, çünkü kukla, seyircinin hayatının anlamlarını karşılayan soyut göstergelerin cevabıdır.”

Bu soyut göstergeler, kuklanın nesne olduğundan kaynaklanan farklı niteliklerinden doğar. Seyircinin kuklayı canlandırabilmesi için düş gücünü harekete geçirilmesi adına bu nitelikler değişik biçimlerde sergilenir. Kuklın kendine has bu nitelikleri: hareket, tasarım ve bazen konuşturmadır.

Obratzsov’a göre, kukla hareket halindeyken yaratılır ve sadece hareket ettiği zaman canlı olur, hayat kazanır. Kukla hareket edisiyle birlikte karakterine,

34 Jurkowski, a.g.e., s.78.
davranışlarına kavuşur. Elbette metnin taşıdığı duygular önemli, fakat eğer bir kuklanın söylediği sözler kuklanın tavrını karşılamıyorsa, kukla varoluşundan kopacak ve havada asılı kalacaktır. Steve Tillis’e göre, tasarım yar da konuşma radikal değişikliklere sahip olabilir. Fakat kuklanın genel hareketi, yaratılması muradedilen karakterinin hareketine benzer bir şekilde, anlaşılmalıdır, yoksa tasarım ve konuşmanın abartılması veya kuklanın sunulan tüm nitelikleri, plastik sanattan ve söz sanatından daha fazla bir şey olmayacaktır.


McPharlin’a göre, kukla hareketi, hareketin tipine ve derecesine göre sınıflandırılabilir. Bazı tip kuklalar, onun eklemelerine ve kontrolüne göre, karakterine uygun harekete sahip olur ve bu hareket sabit ya da sert, gerçekçi ya da soyut olabilir.


Tillis’e göre kuklakılık bir tür boşluk doldurmadır. Kuklanın göstergeleri tamamen yaşamın göstergeleri değildir. Aynı zamanda kuklanın asal meselesi

III. OJJE TİYATROSU

Çalışmanın daha önceki bölümlerinde kuklanın ilk çağlarda gösterim nesnelerinden türediği ve zamanla kendine ait göstergelere sahip olduğu açıklanmaya çalışılmıştı. Modern kuklaciılık anlayışı ile birlikte önem kazanan, kuklanın sahne üzerinde canlanarak karaktere dönüşen bir nesne olduğu düşününcesidir. Bu anlamda modern kuklaciılıkta nesneler üzerinde çalışmak kuklaciılık için önemli bir basamak olarak görülür. Öyle ki zamanla gündelik nesneler de kendi başlarına sahnedede anlam yaratmaya başlar ve ‘Objesi Tiyatrosu’ denilen bir tür olarak gelişimini sürdürür.

*Playing With An Object (Bir Nesne İle Öynamak)* isimli makalesinde, çağdaş kuklaciılıkta nesnelerle ‘oynama’nın önemi belirten Jurkowski, kuka sanatının başlangıcını da burada görür.


1 Henryk Jurkowski, “Playing With An Object”, A Propos - The American Centre Of Unima, 28, (Fall 1984), s. 30.
İdol, kendisine ait anlamlara sahip bir nesnedir; simgesel çağrışımlara sahiptir. Bir de özel olarak hazırlanan ve teatral niteliklerinden güç alınan nesneler, aksesuarlar vardır. Bunlar:

"- Hikaye nesneleri: Çocuk öykü kitaplarında kullanılan karton figürlerdir
- Sahne eşyası olarak nesne: Nesneler sahne üzerinde kendi
hareket etmez ya da konuşmaz, sadece kendi çevresinde yer alan
aksiyon tarafından özel kılınır. Oyuncu nesneyi kullanarak ona dikkat
çekecek."


---

2 Tillis, a.g.e., s. 79.
ve bu canlılıkandan güç alır. Seyircinin gösterim sırasındaki durumu şemalaştırıldığında şöyle bir sonuç çıkacaktır:

<table>
<thead>
<tr>
<th>GÖSTERİM NESNELERİ</th>
<th>KUKLALAR</th>
<th>OYUNCULAR</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>GÖRÜNÜM:</td>
<td>Nesne</td>
<td>Nesne</td>
</tr>
<tr>
<td>ZİHİNSEL:</td>
<td>Nesne</td>
<td>Canlı</td>
</tr>
</tbody>
</table>


Amerikalı kuklaçi John Farrell ‘Object Theatre’ (Objet Tiyatrosu) isimli makalesinde obje tiyatrosunun modern kuklacılıktaki yerini irdeler ve şu soruyu sorar: Neden sahnede nesneler kullanılır?


---

‘dönüşüm’ü ile doğru orantılıdır ki modern kuklalıkta ‘dönüşmüş olmak’ önemlidir.

Jurkowski kuklalıktaki modern uygulamalara bakarak şöyle der:

“Şimdilerde modern uygulamalara göre herhangi bir şeye kukla denilebilmekte, çünkü ‘kukla olma’nın anlamı çoğu insan için ‘dönüşmüş olan’dır. ... Sahne üzerinde sunulan nesne hareketin niteliği ile bir karakter olur. Fakat gerçek bir karakter olması için simgesel olarak benzerliğe ihtiyacı vardır. Çağdaş tiyatroda bu düşünce bir avantajdır. Dönüşüm daha karmaşık ve daha yoğun bir varoluş sahiptir.”


“Nesne için her şey mümkündür. Nesne olarak, doğal somutluğuna rağmen, karakter olarak da nesne kesinlikle değerli olabilir. Her tür tanımlamayı ber taraf eden bu hüner nesnelere nuesesem özgürlükler verir. Onlar basit bir şey olabilir. (Örneğin ayakkabı fırtçası) Ya da onlar bir düşünceler yığını, çagrı, kişilikleri ve duyguları ileri sürer ya da sembolize edebilir. .......
Örneğin bir küçük tekerlek üzerindeki bisiklet farti, polisi, tehlikeli deveingenliği, insafsız sorgulamayı, baskının ‘gözleri’nin, teknolojinin gücünü

---

(örneğin bisiklet fari sadece sahnenin kuruluşu boyunca kullanılan bir ışık olsa ve oyunun geri kalan bölümleri mum ışığında oynanansa.) Bisiklet fari gündelik hayatımızdaki bir nesne olarak güçlü sembollü anlamlara sahip olmadığı için, çalışma içindeki çağrılarımları diğer nesnelerle ilişkisinden, biçimi ve malzemesinden, hareketi ve tasarımından güç alır. Nesneler tartışıcı genişlikte roller sergileyebilir. Sadece karakter olabilir (bir ayakkabı fırsatsı gibi). Ya da güçlü semboller olabilir. Fakat kendine uymayan kabul ettirilmeye çalışılan rolleri ve anlamları reddeder.”

Nesnenin sahnede canlanıp anlama yaratmasını bir süreç içinde gerçekleştiği göz ardı edilmemelidir. Bu anlamda nesneler “netliğe ve anında tannabilir biçim ve tarife sahip olmadığını, Aksı takırcı seyirci nesnenin rolüne kilitlendikten sonra ne gördüğünü anlamak adına düşüncesine odaklanacak ve sonucu varmak için çok fazla zaman harcayacaktır. Biçim ve işlevinin değeri nesneden kendi başına değerlendiriren kuklaca elindedir.” Ancak kuklaca netliği ve oynamadaki başarı ise seyircinin zihnine nesnenin sahne üstünde yaratmaya çalıştığı anlamlar aktarılabilecektir.

Obje tiyatrosu çağdaş kuklacağında önemli bir alandır. Kukla sanatını zenginleştirerek bir anlatım dili olarak olanaklarını genişletecek niteliklere sahiptir. Sahnede bulunan nesnenin anlamlı üzerine çalışmak ve her hangi bir nesnenin çağrılarını bulmak kuklacağın zenginleştirilmesini sağlayacaktır. Kuklacağın için kuklacağın kuklasını dinlemesi yani onun oynaması sırasında canlı olduğuna inanması ebette çok önemlidir. Bu anlamda yine her hangi bir nesneye can verebilmek, kuklacağın hayalgücü sonsuzlaştıracaktır. Tıpkı nesnelerin gösterim sırasında

---

5 Farrell, a.g.e., s. 18.
seyircinin zihinde bir çok kapı açması gibi... Çağdaş sanatın bir çok daında yapılmak istenen de budur.

Günümüzduklaçlardan Amerikalı Pamella O’Connor obje tiyatrosunun kuklaciğdiği olduğu kadar tüm gösterim sanatlarına, özellikle tiyatroya yeni bir soluk getirdiğine inanır ve şöyle der:

“Obje tiyatrosu, düş gücünün, kuklaciğin ve koreografinin birlikteliğidir. Tiyatro öğrencileri için yeni ‘aracları’ yaratmayı zihinde kurdurtur, yeni bir teatral deneyimi geliştirme anlamında onları cesaretlendirir.”

Jyrkowski de nse tiyatrosunun önemini vurgular ve kuklacılık okulunda ilk derslerini sadece nesneler üzerine kurguladığını dille getirir. Kuklacılık öğrencilerinin hiçbirinin ilk yıl kukla oynatmasına izin vermez. Önce nesneleri ‘yeniden’ keşfetmelerini ve onları dinlemeayı öğrencilerini ister. ‘Yeniden’ keşfetmelerine yardımcı olması için de onları çocuk yuvalarına gönderir ve çocukları oyun oynarken dikkatle izlemelerini ister.

“Bu öğrenme yolu bir çok çocuk oyununu anmsatmaktadır ve bu doğrudur. Öğrenciler çocuklaç çağının cennetine, nesneler ile nasıl oynadığını tekrar öğrenmeye geri gönderilir. Öğrenciler nesnelerin yardımı ile insani çelişkilerinde, ümitlerini, görüşlerini ve kararlarını ya da doğa ve insan arasındaki çelişkilerini kendilerine uygun bir biçimde öğrenirler.”

---


7 Jyrkowski, a.g.m., s. 30.
IV. ÇOCUK ve KUKLA

Kukla çocuğun yaşamına kendiliğinden ve çok erken yaşlarda dahil olan bir nesnedir. Çocuk oyun oynarken kendi hayatını ve gerçekliğini ortaya koyup, oyun içinde bunu hayali olarak kurgulayıp yaratıcı bir biçimde kendi gerçekliğini dönüştürür. Çoğu çocuk, oyun oynarken gündelik hayatını oyununa katar. Ama sradan günlük hayatını bile, hayal gücünün sınırlarını zorlayacak şekilde eğlenceli bir hale sokar. İmkansız görüneni, en olağandışı olanı bile olağan haliley sergiler. Çünkü varolan gerçekliği temel alarak onu oyunu dönüştürür. Bu dönüştürme sürecinde çevresindeki her tür nesne onun aracı olur. Örneğin bir karton kutu, kırmızı spor bir arabaya dönüştürebileceği gibi, makarna süzgeci bir askerin başlığı olabilir. Burada gündelik bir nesneyi kendi düş gücü ile farklı bir biçimde dönüştürme söz konusudur.

Japon kuklaci Uno Koshiro (1929 - ...) The Ordinary and The Extraordinary (Olağan ve Olağandışı) adlı makalesinde çocuğun oyun oynarken gerçekği temel alarak yaratıcılığını ortaya koyma biçimini, kukla sanatının şiirle yayanalığını örnekleyerek açıklar.

"Kuklanın kullandığı yol şiirin yolunu karışır. Şiir olağan dili alır, onu olağandışı bir anlatılma başka bir forma dönüştürür. Seyirciler (de) kuklayı sadece nesne olarak görmezler ve yaratıcılarını kullanırken bildikleri tüm duygusal ve psikolojik gerçeklikleri temel alırlar."

Uno Koshiro makalesinde şiir ile kuklaciılık arasındaki benzerliği kuklanın bir malzeme, bir nesne olarak gerçekliğe sahip oluşuna dayanırır. İmgesel alanda ise kukla canlı bir varlığa dönüşür. Tıpkı şiirde bilindik kelimelerin olağan dış bir biçimde yanyana getirilerek imgesel anlamlar yaratması gibi... Yaratıcılık bilindik kodların başka biçimlerde okunması ile sağlanır. Fakat en önemlisi, yaratıcılıkta en sıradışı olan bile gerçekliğe dayanır, ondan güç alır. Koshiro’nun değiştiği üzere çocuklara da oyunlarında şiirin yaratığı anlamı kukla üzerinden yaratır. En imkansız olanı oyunlarına katarak yeni gerçeklikler yaratır.


2 Meher R. Contractor, “The Joy of Teaching Puppetry to Children”, A Propos - The American Centre Of Unima, 28, (Fall 1982), s. 4.


______________________

97
Yaşayan karakterleri olur kendileri değil ve çocuklar güvenli bir şekilde en derin duygularını, dilleklerini, ımitlerini ve korkularını oynarlar.

Çocuk kukla oynatırken tüm dertlerini ya da sevinçlerini kukla aracılığıyla rahat bir biçimde dile getirir. Kukla izlerken de benzer bir empati kurar. Sahnede izlediği kukla inandırıcı olduğu süreci kuklanın oyunsu alanı onun günlük hayatında kurguladığı oyunlara çok yakındır. Ünlü İtalyan oyun yazarı ve yönetmen Dario Fo Tiyatroyu da Kim İcat Etti? isimli yazısında, çocukların oyun dünyasını ele tiyatronun temelini karşılaştırmır ve ikisinin birbirine çok yakın olduğunu dile getirir: “çocukların muhteşem yardımcı malzemeleri vardır, herhangi bir şeyden, durup dururken tiyatro yaratırlar. En olmas şeyleri, paçavralardan, eşyalarдан, giyeciklerden, hayvanlara kadar her şeyi değerlendirebilirler.” İşte bu nokta tam anlamıyla kuklacağın temelidir. Özellikle de nesne tiyatrosunun... Gündelik her hangi bir nesne bir tiyatro oyununun malzemesi olabilir ve bunu çocuklar oyunlarında her an gerçekleştirmektedirler.


---

3 Mary Gendler, “Group Puppetry With School Age Children : Rationale, Procedure and Therapy”, Art In Psychotherapy. (Cilt 13, sayı 1, 1986) sf. 46.


Bu çok anlamılığ ile kukla sanatı, insanoğlunu hazırlamaktan, bilindik olanın sıradanlığından kurtarır; çocuklar gibi özgür düşlenebilen bir dünyayı onlara ve yetişkinlere sunabilir. Ön yargısız ve oyun keyfine tamamen hazır yapıtıyla çocuk seyirci, kuklacıya da yaratıcılığını harekete geçirmekte sınırsız olanaklar sunar. Kuklaci kendi çocukluğuunu da hatırlayarak çocuk dünyasını irdeler, gözlemler, o dünya ile iletişim olanakları yaşatır ve unutulan o hayal dünyasını tekrar yapılandırır. Dario Fo’nun deşindiği gibi:

“Bugün ise zaman zaman soruyorum kendime, neden çocuklar yetişkinleri kolayca taklit edebildiği halde, sonraları, kendileri yetişkin olduklarında bu yeteneklerini kaybederler diye. Yetişkin olarak daha sonra bu sanatı büyük emekler ve eğitim ile yeniden öğrenmek gerekir.”

Çocukların dünyaşi, kukla sanatının sunduğu estetik zenginliğin temelidir. Bu anlamda Henryk Jurkowski kuklaciğin öğrenmeye çalışan tüm öğrencilerini,

5 Srippa Sivori-Asp, “The Presence Of The Gods”, The Language of The Puppet, a.g.e., s. 4.
6 Fo, a.g.m., s. 14
eğitimlerinin ilk yılı boyunca okul öncesi eğitim veren kurumlara gönderir. Orada çocukların oyuncaklarla kurduğu ilişkiye iyice gözlemlemelerini ve sahnedeki gösterimleri boyunca, oyun oynamının bu en saf ve en yaratıcı halini hiç akıllarından çıkartmamalarını salık verir. Sonuçta kuklaçı, ancak, çocukluğun gelen içgürdüşü ile sanatsal alt yapısını harmanlayarak, kuklannın estetik boyutuna erişecektir.

Dolayısıyla çocuk seyirci için yapılacak kukla oyunları, bir yandan çocuğun dünyasından beslenir, bir yandan da o dünyayı zenginleştirir. Çocuk dünyası özündeki yaratıcılıkla kuklaca da bir çok anlamın yolunun kapısını açar.


V. ‘SEN UZAKTAYKEN...’ OYUNUNUN DRAMATURGİSİ VE REJİ YORUMU

V. A. YAZIM YÖNTEMİ

V. A. 1. Oyunun İletisi:


V. A. 2. Oyunun Hedef Kitlesi:

Oyunun hedef kitlesi ilk okul çarşı çocukları, yani 5-8 yaşlarıdır. Okul öncesi çağa hayallerinin dünyasında yaratıcı bir biçimde yaşayan bu çocuklar okul gerçekleşi


V. B. YAZIM AŞAMALARI

V. B. 1. Araştırma:


Rene Goscinny’in öyküsünde ise Ptürçik o gün evden kaçmaya karar vermiştir. Çünkü annesi ona yaptığını yaramazlıklarından dolayı çok sınırlenmiştir. Yeni satın alınmış halıya mürekkep dökmüş, süt şişesini yere devirmiş vb... Ptürçik evden ayrılırken yanına alması gereken eşyaları belirler: Teyzesinin armağan ettiği kırmızı

Biçimsel olarak, iki öyküde de nesnelerin önemli olduğu da uygulama için uygun bulunmaktadır. Dünya’yi dolaştı, Gezgin karakteri özel kıyafetlerle ve özel eşyalarla yola çıkmıştır. Harita, pusula, su matarası vb... Réne Goscinny’ın öyküsünde ise evden kaçaan Pişircık karakteri yanına aldığı gerekken eşyalarla paralel olaylar yaşar. Cebine koyduğu oyuncakları satmaya karar verir, açılışını yine yanına aldığı bir parça çikolatayla bastırmaça çalışır vb... Ardından obje tiyatrosunun olanakları ve anlatılmak istenen tema çerçevesinde bu iki metin üzerine çalışılmıştır.

V. B. 2. Tasarım:

Obje tiyatrosu elbette nesneler üzerine kurulu bir türdür. Bu bakımdan metin tasarlanırken nesnelerin oyun içersindeki önemi üzerinde durulmuştur. Çocukların kendi oyunlarında nesneleri kullanışı ve bunlarla kurdukları oyunlar üzerine düşünülmüştür, oyunda onlara nesnelerle yeni, farklı anlatım olanakları sunulması hedeflenmiştir. Çocuk seyircinin kolaylıkla empati kuracağı, kendi oyun alanını ona hatırlatacak bir ortamda, ama farklı biçim ve işlevlerle kullanılan, şarıcı nesne kullanımları amaçlanmıştır.
V. B. 3. Yazım:

İki öykü belirlenip, bunların obje tiyatrosuna uygunluğu üzerine düşünüldükten sonra yazım aşamasına geçilmiştir. Bu sürece hedef alınan 5-8 yaş çocuklara tanıdık konuların, sorunların, problemlerin el alınmasına özen gösterilmiştir. Seçilen iki öyküden de hareketle evden kaçmak fikri, uzaklara gidip geride kalanlara ders verilebileceği düşüncesi, döndüğünde her şeyin düzelmiş olacağını dair inanç, aşk olmak, özlem vb... bir çok konunun harmanlandığı, çocuk seyircinin düşlerine dokunan bir metin yazmak amaçlanmıştır. Bu aşamada önce bu iki metin ‘hayallerin peşinden gitme’ fikri ile harmanlanmıştır. Ardından tek bir odakta toplanabilmesi adına bir dış çerçeve belirlenmiştir. Böylelikle oyun dış ve iç olarak iki ana bölümü ayrılmıştır. Dış öyküde iç öykünün anlatılma gereçesi ortaya koyulurken, iç öykünün anlatımında dış öyküle paralellikler kurulmaya çalışılmış ve bu sayede nesnelerle anlatının alt yapısı belirlenmiştir.

Dış öyküde bir anne ve çocuğu vardır. Çocuk uyuyamamakta, babasını özlemekte ve annesinden, sıkça yaptığı gibi yine onun odasındaki nesneleri kullanarak babasıyla tanışma öykülerini anlatmasını istemektedir. Anne bir yandan odayı toparlayıp, bir yandan öyküyü anlatır. Dolayısıyla dış çemberde annenin çocuğu uyutma çabası, odayı toparlama düşünüsesi ve en önemlisi çocuğun babayı özleyişini biraz olsun hafifletme fikri vardır.

Bu iki öykünün sonunda çocuk, babasının yetişkin olduğunda yaşadığı maceraları abartılı bir biçimde anlatır. Çocuğun babasını birebir kahramanlaştırdığı bu sahnede, dış çember ve iç çember arasındaki çizgi iyice belirsizleşir. Çocuk kafasındaki baba figürünü iyice büyütür. Doğru olmadığını bilse de bunun tadını çıkarır. Anne buna ses çıkarmaz, sadece onun uyummasını sağlamakta çabalar.


V. C. METİN İNCELEMESİ

V. C. ÖZ:

V. C. 1. Konu – Öykü:

Oyunun konusu hayaller üzerine kurulu. Oyun, hayallerini gerçekleştirmek için yollara çıkan kahramanlaştırmış bir babaya özlemi ve bu özlemi kocasının hayallerini anlatarak gidermeye çalışan bir annenin öyküsünü konu alır.

odayı toparlarken bir yandan da topladığı nesneleri kullanarak öyküyü anlatır. Sonunda Erkan uykuya dalar. Elif de bir süre sonra Erkan’ın yanında uyuur kalır. Erkan ve Elif uuyunca baba Onur sessizce eve gelir, onların üstüne örter. Belki anne ve çocuğun ortak rüyasıdır bu... Bu bilinmez... Baba gerçekte nerdedir, anne ve çocuğun ortaklaştılar yarattıkları bir masal mıdır? Bu seyirciye bırakılır...

V. C. 2. Olay Örgüsü:


V. C. 3. Oyun Kişileri:


V. D. BİÇİM:

V. D. 1. Dil:
Oyun boyunca gündelik dil kullanılmıştır. Yapmacılıktan uzak ve naif bir dille öyküyü anlatmak temel hedef olmuştur.

V. D. 2. Biçem:
Bu oyun gerçekçi biçimde yazılmıştır. Çocuk seyircinin çocuk oyuncuyla birebir empati kurarak, öykünün bir parçası olması istenmiştir.

V. D. 3. Bölütleme:
Oyun tek perdedir. Oyun içinde net bir sahne ayrımı olmasa da şöyle bir bölütleme olduğu söylenebilir:

Elif ve Erkan’ın gerçek hayatındaki konumlarını belirleyen dış öykü
Elif'in Onur ile hikayelerini anlattığı iç öykü
Erkan’ın babası üzerinden yarattığı hayaller sahnesi
Uykuya dalış
Onur’un eve geliş

V. D. 4. Mekan:
Orta sınıf bir ailenin çocuk odasıdır.
V. D. 5. Zaman:
Sabaha karşı üçtür.

V. E. REJİ YORUMU:

‘Sen Uzaktayken...’ oyunu temasıyla hayallere ve özlem duygusuna vurgu yapmaktadır. Rejide de hayallerin peşinden gidiş ve özlem duygusunu yansıtmak üzerinde durulmuştur. Yanısırı obje tiyatrosunun gereklikleri rejinin oluşturulmasında önemli bir faktör olmuştur.

Obje Tiyatrosu gündelik nesnelerin sahne üzerinde yeni ve farklı anlatımlar yaratmasıyla meydana gelir. Şaşırtan, sorgulatan, yaratıcılığı harekete geçiren bir yanı vardır. Obje Tiyatrosunda nesne, sahnede kendisine vurgu yaparak, bazen uzaklaşarak, bazen yaklaşıarak ama ne olursaolsun varlığını reddetmeyen bir anlatım aracıdır, güçlü bir semboldür. Bir yandan da kukla sanatı içinde yer alan, zengin anlatım olanaklarına sahip bu tür, seyircinin düsgücünü birebir harekete geçirip, kuklacinın da çok geniş bir yelpazede hayallerini sunabildiği bir alan yaratır.

Obje tiyatrosu türüne uygun bir reji yapılacağı zaman üzerinde durulması gereken belki de en önemli konu, nesnenin metinle birebir iliğişi ve sahnede nesnenin seyirci zihnine yarattığı anlamla metnin anlamının örgütmesidir. Yine kuklaci, seyircinin nesnenin canlanışına inanışını hızla sağlayıp, göndermede bulunduğu düşüncede ya da duyguyu gecikmeden anlaşılır kılmalıdır. Bu anlamdaki her geçikme seyircinin gösterime inanışını kıracağı gibi, oyunun izlenme ve anlaşılma oranını düşürecektir.


Çağdaş kuklaciğkta, çalışmanın daha önceki bölümlerinde değinildiği gibi ‘dönüşmü olma’ fikri önemlidir. Gündelik olanın bildiğimiz kodlamalarını dönüştüürüp yaratıcı bir biçimde sergilemek üzerinde önemle durulur. Bu oyunun rejisinde de bu görüşler üzerinde durulmuştur. Bir çocuk odasının, çocuk seyircinin zihninde yeni kapılar açarak, yaratıcılığını harekete geçirecek şekilde dönüştürülmesi
sağlanmaya çalışılmıştır. Çocuk seyirciye çok tanıdık gelecek şekilde, odasında yarattığı oyunlarına benzer bir oyun kurularak bu kolay dünya içinde ona yeni fırsatlar sunmak hedeflenmiştir. Çocuk yeni, farklı anлатım olanaklarıyla karşılaşacak ve bu şekilde onun yaratıcılığına ve estetik zevkinin gelişimine katkı sağlanabilecektir.


V. E. 1. Mekan ve Işık Tasarımı

Oyun orta sınıf bir ailenin çocuk odasında geçmektedir. Bu anlamda sade bir tasarım söz konusudur. Bir çocuk odasında olabileceği düşünülen temel eşyalar sahneye yerleştirilmiştir.

Sahne solunda yatak, sahne arka ortasında masa, masanın yanında oyuncak sepeti, yanında çöp kutusu, sahne sağında küçük dolap, yanında sandalye bulunmaktadır. Tüm bu eşyalar neredeyse bir yarım daire yapacak şekilde

Anne bir yandan odayı toparlama amacıyla hareket ettğinden, kullandığı nesnelerin işi bitince oyuncak sepette koyar. Aynı zamanda oyuncak sepeti, canlanmış nesnelerin sahnesi bitince yerlerini aldıkları bir tür kulis gibidir. Sonuçta iç öykü sona erdiginde anne masadan başlayıp yine masaya dönerek tamamladığı çemberde tüm odayı toparlamış olur. Sahne başında oldukça dağılmış bir çocuk odası olan sahne, oyun sonunda derli topludur.


Sahne fonunda 50 ye 70 büyüklüğünde dört tane bir çocuk yaptığı anlaşılan resimler vardır. Bu resimlerin içinde büyük harflerle yazilmiş ROMA yazısı gizlidir.

Oyunda kullanılan önemli nesneler ve işlevleri şöyle sıralanabilir:


Şemsiye: Küçük ve üzeri çiçekli bir şemsiye Elif karakteridir. Çocuk şemsiyelerinden biraz daha büyük ama yetişkinlerin kullandığı şemsiyeden küçüktür. Turuncudur ve üzerinde renkli çiçekler bulunmaktadır. Elif kırılgan, sakin konuşan, sessiz sakin bir

Sineklik: Özellikle ekmek sepetlerinin üzerine örtülen ve sineklerin gelmesini engellemek için kullanılan şemsiye benzeri sineklikler, Elif’ın arkadaşları Burcu ve Suna’dır. Alt tarafında taşınmasını sağlayan sopası bulunmayan bu şemsiyelerden biri mavi, diğeri pembedir. Elif’le benzerlik sağlaması adına şemsiye benzeridirler, ama Elif’ten daha heyecanlı yapıları olduğundan, daha renkli malzemelerdir. Çocukların oyunaklarını dışında ev içindeki bir çok malzemeyi odalarına taşdıgı ve bunlardan oyun kurdukları düşünülürse, bu mutfağın eşyalarının da odada bulunması garipsenmeyecektir.

El klası: Oyuncakçıyı oynayan malzemendir. Yaşlı bir adam şeklinde tasarlanmış bu bezden kukla, çoğu çocuk odasında bulunan, çocukların oynaması için yapılmış bir el klasıdır. Oyuncakçı tipine benzerliği esas alınmıştır.

Yatak ortüsü: Erkan’ın Onur’un yaşadığı maceraları anlatan sahnede denizi yansılar. Mavi bir pikedi.

V. E. 2. Müzik Tasarımı

Kukla tiyatrosunun gelişimi, kuklarıncın kendine has estetiğine kavuşma süreci olarak algılandığında bu süreç Antik Yunan’dan on dokuzüncü yüzyıla kadar oldukça uzun bir zaman dilimine yayılır. Bu süreçte önce büyüsül yumuşya bir tür idol olarak kabul edilmiş olan kukların tiyatro sahnesindeki varlığını da etkilemiştir. Bu algıya koşut olarak kukla sahnesi ister tek başına, ister oyuncularla birlikte yer alınsı her zaman canlı oyunca gibi değerlendirilmişdır. Bu yüzden de canlı oyunca olarak yapılan tiyatronun göstergeleri kukla sahnesinde de aranmıştır.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde, kukla sanatı üzerine düşünülen ve araştırma yapan kuramların çalışmalarını, kukla sanatının kendine özgü olan niteliklerinin ortaya çıkmasını, belirlenmesini sağlamıştır. Böylece kukla tiyatrosunun kendi başına estetiği, göstergeleri, işlevi vb. ortaya konmuştur.

İkinci başlık olarak **Kukla-Oyuncu İlişkisi** üzerinde durulmuş, kukla ile canlı oyuncu arasındaki benzerlikler ve/veya farklılıklar ortaya konulmaya çalışılmaktır. Amaç, canlı oyuncu ile bir görülen kuklanın, gerçekte bir oyuncudan farklı bir teatral yapısının ve sahne üzerinde farklı gostergeleri olduğunun belirlenmesidir. Bu anlamda kukla-oyuncu arasındaki ilişki irdelendiğinde şarırtıcı bir biçimde benzerlikler bulunmuştur. İkisi arasındaki en önemli fark ise kuklanın cansız bir nesne oluşsunun kaynaklanmış. Geçmişte kukla cansız bir nesne oluşsun nedeniyle canlı oyuncu karşısında hep ikinci planda kalmış düşük bir sanat dali olarak algılanmıştır. Ancak çağdaş kuklacağına tutkulan bir yani ile bir nesne olarak değerli görülmüştür.

**Kukla-Seyirci İlişkisi** başlığı altında kuklanın bir ‘cansız nesne’ olarak seyirciye ilettiği anlamalar üzerinde durulmuştur. Kuklanın ‘çift görünüm’ (aynı anda hem nesne hem de canlı rol kişi olarak algılanması) özelliği kuklanın önemli bir yanına işaret etmektedir. Gerek kuklacakın görünür olduğu, gerekse görünür kılınmadığı gösterilerde kukla, her zaman bu çift görünümü sahiptir. Yani kukla, seyirci algısında iki yolla tek bir seferde algılanır; kukla, seyirci için gösteri sırasında hem nesne hem de canlı bir karakterdir.

uygulama alanında en iyi tanımlayan biçimde Objeye Tiyatrosu olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle elinizdeki çalışma obje tiyatrosunu bir anlatım aracı olarak irdelemeyi ve uygulamayı seçmiştir.


Objeye tiyatrosu denilen ve kukla sanati içinde özel bir anlatım yolu olan bu türün, çocuk ile kukla ilişkisinde doğru bir araç ve/veya amaç olduğu düşünülmüştür. Nesnelerle oynama ve onlara can verme zaten birçok çocuk oyunun alt yapısını oluşturmaktadır. Özellikle çocukların hayal güçlerini alabildiğine özgüorce kullanabildikleri okul öncesi yaşlarda kukla onlar için tanıdık ve yaratıcılıklarını geliştirdikleri bir anlatım aracıdır. Çocukların oyunlarını kurgularken bir yandan gerçekliği baz alıp aynı zamanda ellerindeki gerçekliği sonsuz yaratıcılıkla şekillendirebilen yapıları, bir yandan da oldukça naif bir anlatıma sahip doğallarıyla gerçekliği oyunlaştırımları, aslında onların kukla sanatının ideal seyircisi olmalarını sağlamaktadır.

Çocuk oyunlarının ve çocuk seyircinin naif ama yaratıcı oyun alanıyla, sanatsal bir anlatım aracı olan kuklının estetik yapısı arasında bir köprü kurulmaya çalışılan bu çalışmada, kukla-çocuk iletişimine odaklanılmıştır. Kuklının bir anlatım aracı olarak kullanılması sürecine, çocukların kukla ile kurdukları ilişkiden
gözlemlenen nitelikler de katılarak, çocuk tiyatrosu için yaratıcı ve yeni anlatım yolları bulunmuştur.

Bu görüşler ışığında yazılıp sahnelenen ‘Sen Uzaktayken...’ oyunu ile, obje tiyatrosuna bir örnek oluşturulmaya çalışılmıştır. Çocukların nesneler üzerinden oluşturdukları oyunlardan yola çıkarak gerçekleştirilen oyun ile sahne üzerinde onlara hem tanık gelen bir alan yaratılması, hem de bu alan içinde farklı birçok anlatım yolları olabileceği irdelenmeye ve gösterilmeye çalışılmıştır.

yakın durmaya çalışan ‘Sen Uzaktayken...’ oyunu ile de tüm savunanlar bir uygulamayla örneklenmeye çalışılmıştır.

ÖZET


Çalışmanın ikinci bölümünde modern kuklacilık anlayışı ve estetiği irdelenmeye çalışılmıştır. Yirminci yüzyıla gelindiğinde, tüm görsel sanatlarda olduğu gibi, kuklada da bir göstergeler sistemini varlığı fark edilmiştir. Kukla tiyatrosunun kendine özgü bir sanat dalı olarak, canlı oyuncuların tiyatrosundan

Çalışmanın izleyen bölümünde çağdaş kuklacılıkta önemli bir yeri olan Obje Tiyatrosu tanınılmayana çalışılmıştır. Önderinde hiçbir tasarım yapılmadan, gündelik nesnelerin sahnedede canlandırıldığı bu türün, kuklacılığın estetik zenginliği ve anlatım dili olarak kukla sanatının olanaklarını zenginleştiren boyutu açıklanmaya çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde çocuk ve kukla arasındaki ilişki sorgulanıp, Obje Tiyatrosu’nun çocuk dünyasındaki yeri açıklanmaya çalışılmıştır. Çocuğun oyun
oynarken nesneleri dönüştürmesi; bir sopa parçasını bir bebekten bir ata kadar farklı varlıklarmış gibi kabul etmesi ile obje tiyatrosunda nesnelerin benzer biçimlerde kullanılması arasındaki paralellik bu türü çocuk tiyatrosu için özellikle önemli kılmaktadır.

Son olarak tüm bu görüşler ve incelemeler ışığında Objet Tiyatrosu alanında örnek bir uygulama için metin hazırlanmıştır. Bu amaçla Sevim Ak’ın ‘Bütün Yollar Roma’ya Çıkar’ ve Réne Goscinny’in ‘Evden Kaçıyorum’ öyküleri, bir obje tiyatrosu metni oluşturacak biçimde bir araya getirilmiştir. Metnin oluşturulma sürecinde obje tiyatrosunun iстерlerinin göz önüne alınması yazar için farklı ve yaratıcı bir yazım deneyimi olmuştur; yeni anlatım yollarının bulunmasını sağlamıştır. Bu oyunun sahneye taşınmasıyla Çocuk Tiyatrosu'nda zengin bir anlatım aracı olarak obje tiyatrosunun yeri, önemi ve değerinin altı bir kez daha çizilmeye çalışılmıştır.
ABSTRACT

This study is composed of five chapters: History of the Puppet, Aesthetics of the Puppet, Object Theatre, Child and Puppet, The Dramaturgy and Regie Interpretation of 'While You were Away…'

In the first chapter of the study the historical development of the puppet in the Western tradition from the antiquity to the 19th century is tried to be explained. When this development is researched, it becomes clear that the puppet is perceived either only as a 'religious figure' or as 'a kind of doll' indicating the actor during this period. From the antiquity almost to the 12th century, the puppet evolved from being a stage prop to a character. Taking place as a supporting actor in the 15th century, the puppet started to be considered important especially with the development of puppet operas in the 17th century. In the 19th century the puppet was seen as a kind of actor; the puppet art was tried to be explained with the rules of the living actors' theatre. This situation caused the puppet art which has its own dramatic fiction and staging technique to be imprisoned in the formal limitations of the living theatre. In this age, therefore, the puppet is perceived only as a kind of copy of the living theatre. With the development of the modern thinking on the one hand, and with the studies of the theatre people like Gordon Craig, the fact that the puppet has a different aesthetic understanding is started to be understood.

In the second chapter of this study an attempt to investigate the modern puppetry understanding and aesthetics is made. Coming to the 20th century, it is realized that there is a system of signs in the puppet, as in all visual arts. The fact that puppet theatre as a unique art has a different visual quality from the living actors'
theatre became the fundamental subject of the 20th century puppet artists. In this period, the most important feature of the puppet was its being an object. The power transition between the puppet and the puppeteer, and the puppet's existence on the stage both as an object and as a character were the most important discussion subject of the contemporary puppet theatre. The different meanings of the puppet on the stage is analyzed by the theoreticians of the 20th century Europe. Many subjects, like the position of the puppeteer in a puppet show, the reception in the audience are considered individually. In order to consider the aesthetics of the puppet in detail, in this chapter the puppet is analyzed in three parts, under the titles of The Puppet and Puppeteer Relation, The Puppet and Actor Relation, and The Puppet and Audience Relation. Apart from the meaning that the puppet creates in its own, the puppeteer who prepares the ground for creation on stage and the audience who completes the animation of the puppet in the performance process are also important elements of puppet aesthetics. The emphasis on the puppet's "metamorphosis from a non-living object to a living existence which animated by the power of imagination" in the contemporary puppetry leads to the birth of the 'Object Theatre' in which the daily objects are also perceived as a kind of puppet. Even the daily objects start to create meaning on the stage by their own and the 'Object Theatre' continues its development as a genre.

In the 3rd chapter, it is attempted to define the Object Theatre which has an important place in contemporary puppetry. It is tried attempted to expose that, this genre in which the daily objects are animated without any designing is enriching possibilities of the puppet art with the its aesthetic richness and expressive language.
In the 4th chapter an attempt is made to question the relation between child and puppet, and to explain the place of the Object Theatre in the children world. The similarity between a child’s transformation the objects in her/his games and the usage of objects in Object Theatre makes this genre especially important and attractive for theatre for child audience.

And finally, in the light of all these opinions and studies text is prepared in the genre of Object Theatre for a sample study. This text is formed with the influence of Sevim Ak's story 'All roads lead to Rome" and of Réne Goscinny's story 'I am Escaping from Home', and is written keeping in mind that it will be staged as an object theatre. The effort to write a suitable text for the object theatre provided new ways of expression for the dramatist. Carrying this text on the stage, the value and importance of object theatre as a rich expression tool in the Children's Theatre is underlined once more.
KAYNAKLAR

And, Metin. Dionisos ve Anadolu Köylüsü.
İstanbul: Elif Yayınları, 1962

And, Metin. Ritüelden Drama.
İstanbul: YKY Yayınları, 2002

Baird, Bil. The Art Of The Puppet.

Brecht, Bertolt. Epik Tiyatro. Çeviren: Kamuran Şipal
İstanbul: Cem Yayınevi, 1997

Brecht, Bertolt. Tiyatro İçin Küçük Organon. Çeviren: Ahmet Cemal
İstanbul: MitosBOYUT Yayınları, 1993

Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000

Ankara: İmage Kitabevi, 1994

Ankara: İmage Kitabevi, 1995

Candan, Ayşin. Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro.
İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003

Craig, Gordon. Tiyatro Sanatı Hakkında. Çeviren: Nureddin Sevin
Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946
28: 17, Fall, 1984

İstanbul: YKY Yayınları, 2004

İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2006

İstanbul: Kabalci Yayınevi, 2000

Gendler, Mary. “*Group Puppetry With School Age Children : Rationale, Procedure and Therapy*”, *Art In Psychotherapy.*
Cilt 13, sayı 1, 1986

İstanbul: Çağdaş Yay.,1999

Güçbilmez, Beliz. *Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanati.*
Ankara: Deniz Kitabevi, 2005

Innes, Christopher. *Avant-Garde Tiyatro.* Çeviren: Beliz Güçbilmez, Aziz V.
Kahraman. Ankara: Dost Yayınevi, 2004

London: Puppet Centre Trust, 1988


Malinowski, B. *Büyük, Bilim Ve Din*. Çeviren: Saadet Özkal. İstanbul: Kabalci Yaynevi, 1990


O’Connor, Pamella. “Object Theatre”

http://www.poconnor-puppets.com/articles.html

Srippa Sivori-Asp, “The Presence Of The Gods”, *The Language of The Puppet*
Edited by Laurence R. Kominz and Mark Levenson.

Washington: The Pacific Puppetry Center Press


Stanislavsky, Konstantin. *Bir Aktör Hazırlanıyor*. Çeviren: Suat Taşer
Ankara: Papirüs Yayınları, 1996

Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşünsesi*.
Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998

İstanbul: Payel Yayınevi, 1990

Tillis, Steve. *Toward An Aesthetics Of The Puppet*.
New York: Greenwood Press, 1992


Tronstad, Ragnhild. “Could The World Become A Stage? Theatricality and Metaphorical Structures”


Tuncay, Murat. *Ortaçağ Tiyatrosunda Dinsel Oyunlar ve Everyman İşret Oyunu*.
İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1992
15- EKLER

OYUN METNİ (Sen Uzaktayken...)

(Sahne sağına bir yatak, yatağın yanında bir masa, masanın yanında oyuncak sepeti, bir komidin, çöp kutusu. Komidinin yanında bir sandalye. Sandalye üstünde bir küçük şemsiye. Masanın üstünde lamba, resim kağıtları, boyalar, bir kaç oyuncak... Yerde pelüş oyuncaklar, arabalar, şemsiyeler, Dünya küresi, gemi vb... )

(Erkan sahne ortasında oturmuş arabasıyla oynamaktadır. Arabayla uğraşıp onun kaza yapmış gibi yüksek sesler çıkarkırken Elif sinirle sahneye dalar)

ELİF - Ne yaptığıni sanıyorsun?

ERKAN - (Korkar) Şey...

ELİF - Bak her yeri dağıtmışsin gene! Sana hemen uyumunu söylemiştim!

ERKAN - (Huysuz) Uykum yok!

ELİF - (Etrafi toparlamaya çalışırken) Saatin kaç olduğunu farkında mısın sen?

ERKAN - Yaaa! Anne biraz daha oynayacağım

ELİF - Olmaz. Yeterince oynadın. (Zorla onu yatağına yollar)

ERKAN - Karmım ağrıyor benim.

ELİF - (Hızlı hızlı üstünü örterken) Numarayı bırak! Hadi bakalım! İyi uykular! (Kaçarcasına çıkmak isterken)

ERKAN - Ama... Oyun oynayalım.

ELİF - Tatlım oynadık ya. Önce trenle oynadık, sonra kaptancılık oynadık... Uyuyacağına söz vermiştin.
ERKAN - Uykum kaçıtı!
ELİF - (Gülerek) Nereye kaçıtı bakalım.
ERKAN - Şuraya... Tam bak şurada!
ELİF - (Güler) Hadi artık bay bilmiş. İyi uykular sana. (Öper, üstünü örter) Sabah erken kalkıp sınav kağıdı okuyacağım daha. Ne olursun! (Uzaklaştırırken)
ERKAN - Ben de geleyim şimdi yanına.
ELİF - Of Erkan bugün ne oluyor sana böyle? Söyler misin?
ERKAN - (Küskün) Bir şey yok! (Arkasını döner)
ELİF - (Huzursuz) Ne oldu tatlım? (Başucuna gider) Haydi hayatım anlat bakalım. Yine seni o okuldaki kısa boylu çocuk mu sınırlendirdi?
Ne oldu?
ERKAN - Babam özledim ben!
ELİF - (Üzgün ve şaşkıntı) Tatlım baban burada değil biliyorsun.
ERKAN - Babam gelsin!
ELİF - Erkancığım gelemez.
ERKAN - Niye?
ELİF - Uzaklarda çünkü... Ama.. Gelecek... Hadi şimdi sen güzel şeyler düşün uyu bir güzel. Yarın parka gideriz söz. Hem dondurma da yeriz. (Öper) İyi geceler... (Üzgün. Erkan’ı yalnız bırakmak istemez. Ne yapacağını bilemez) Canım karnın aç mı sana şokella ekmek yapayım mı?
ERKAN - Cık!
ELİF - Peki ne yapayım?
ERKAN - (Birden heyecanlı) Babamla nasıl tanıştırığınızı anlatsana.
ELİF - Ay tatlım! Bin kere anlattım. Her gün her gün sıkılmadın mı?
ERKAN - Çık!
ELİF - Çok mu istiyorsun?
ERKAN - Evet! Hem sen anlatınca çok güzel uyuyorum.
Tanıştıkları gün...
ERKAN - (Keser) Anne! Anne ne yapıyor sun?
ELİF - Ne demek o şimdi? Öyküyü anlatıyorum işte!
ERKAN - Ya ama öyle anlatmayıordun ki...
ELİF - Nasıl anlatıyordum?
ERKAN - Hani oyuncaklarımızla anlatıyordun ya!
ELİF - Yok artık! Gecenin üçünde!?
ERKAN - Anne ne olur! Ben öyle çok seviyorum! Hem çok mutlu oluyorum ben!
ELİF - (Dayanamaz) Öyle mi?
ERKAN - Evet ne olurrr!
ELİF - İyi peki. Ama ben de bir yandan buraları toparlayacağım tamam mı?
Sen hiç yatakta çıkmadan dinleyip sonra da güzelce uyuyacaksan anlaştık mı?
ERKAN - Tamam, anlaştık!
ELİF - Peki... (Eşyaları toparlamaya başlar. Bir yandan öykü anlatır) Baba
Onur ve Anne Elif daha çok küçükken yedi-sekiz yaşlarında
tanışmışlar. Tanıştıkları gün yazmış. Çok sıcak bir yaz... (Yerden yelpazeyi alıp yellenir. Etrafa bakınır ve Dünya küresini kapar.) İşte! Onur o gün evden kaçmaya karar vermiş.

ERKAN - (Hoşuna gider, güler)

ELİF - Evden kaçacakmış çünkü annesi ona kızmış. (Masanın üstündeki masaüstü lambasını anne yapar.) Aaaa! Bu halının üzerinde görüdiğim mürekkep lekesi mi?

ONUR - Hayır! O bir leke değil, harita!

ANNE - Ne?! Olacak iş değil... Ah Onur ah! Zaten ev taşıyoruz her yer birerde! Bu yaptığın hiç doğru değil!

ONUR - Ama anne... Aslında ben de sana söyleyecektim, ben taşınmak istemiyorum.

ANNE - Ayyyy her yeri temizlemem lazım! Şu hale bak!

ONUR - Anne ben..

ANNE - Bu deterjanla da çıkıyor ki...

ONUR - Anne bir beni dinler misin?

ANNE - Hiçbir şey dinlemiyorum Onur! Doğru odana!

ONUR - (Ağlar) Alıp başımı gideceğim! Beni çok özleyeceksiniz!

ANNE - Ben de alım başımı en yakın markete gitsem iyi olacak...

Daha iyi bir deterjan bulmalıyım! Ay ay ay haliṃ yeniydi!

Onur evden kaçarken gerekli eşyaları düşünmüşt. (Teker teker masadaki eşyaları ahır eline ve sabahlığının cebine koyar) Teyzesinin armağan ettiği kırmızı araba, (kırık olduğunu fark edince sinirli) pilli treninin kırık vagonu
ERKAN  - Şey ben kırımdım onu... Murat geldiğinde...

ELİF  - Tabii tabii.. Akşamdan kalan çikolata parçasını, bir de kumbarasını ve son anda haritasını koymuş. (yelpazeyi alıp kemerine yerleştirir). (Dünya küresini göstererek) 'Her yer Roma'ya çıkar' yazılı tişörtüni giymiş. Dayamlı botlarını geçirmiş ayağına. Evden çıkmış, yolda giderken düşünmüş.(Dünya küresini alıp onu yürütür ve konuşturur)

ONUR - Annem ve babam beni evde bulamayınca ne kadar da üzülecek. Ama ben ancak çok çok sonra ninem kadar yaşlı oldukları zaman düneceğim eve. O zaman çok zengin biri olacağım, büyük bir...

ERKAN  - (Heyecanlı) Arabası!

ELİF  - (Oyuncak arabaya dünya küresini otutturur. Biraz hareket ettirip arabayı oyuncak sepetinin arkasına yollar.) Ve bir de...

ERKAN  - Uçağı!

ELİF  - (Yerdeki kitabı uçak yapar. Erkan'ın üstünden uçurup, kitabı oyuncak sepetine koyar.) Ve bir dealım olacak. Mürekkebim rahatça devre bibleceğim üstüne. Annem babam da beni gördükleri zaman çok sevinecekler. (Bu sırada yerdekiبرشلونة atılması kağıt parçalarını görür. Çöp kutusuna atarken, çöp kutusu yemiş gibi yapar.) Nam nam nammm! (Bir an sanki o da çöp kutusunun canlı olmasını şaşırmış gibi Erkan'a bakar. Erkan da şaşkındır) Şişman arkadaşı Burak yine her zaman ki gibi evlerinin önünde oturmuş yemek yiyormuş. Onur’u uzaktan görünce seslenmiş. (Çöp kutusunu oynatmaya başlar)

BURAK- Hey! Nereye gidiyorsun?
ONUR - Evden kaçtım. İstiyorsan sen de gel.

BURAK - Deli misin, nesin? Akşama evde tas kebabla pilav var.

ONUR - Eee iyi sen bilirsin!

Burak öyle işahlı yemeklerden bahsediormuş ki Onur da açıklığını anlamsız. Hemen cebinden dünden kalan çikolata parçasını çıkarp bir lokmada yedi. (Sabahlığının cebinden çikolatayı çıkarır. Dünya küresine yedirtir)

ONUR - (Ağzını şapırdatarak) Yolculuğa çıkmadan önce kuvvet toplamalıyım. Çok çok uzaklara, annemle babamın beni bulamayacakları bir yere gitmek istiyorum. Roma’ya, Çin’e ya da geçen yaz gittiğimiz deniz kıyısına... Orada ne güzel midyeler de var.

BURAK - İyi de oralara, çok uzaklara neyle gideceksin? Yürüyerek gitmeyi düşünmüyor musun herhalde?

ONUR - (Bir an düşünür) Aaa evet! Bir araba ya da uçak satın almalıyım. Benim param var aslında. (Sabahlığın cebinden küçük kumbarayı çıkarır. Sallar) Bu kadar parayla ne büyük bir araba, ne de bir uçak alabilirim. Ama pastaneden şöyle lezzetli bir dilim çikolatalı pasta alabilirim!

BURAK – Pasta mı?


Onur hemen gidip bir pastaneye pasta almaya gittiş. (Komidinin üstüne koyar. Yerde kalmış kağıt parçalarını toplar) Burak ise hala
atıştırırmaya devam ediyormuş. (Bu sırada yerdeki oyuncak gözlüğü görül.) Onur pastasını yerken öğretmenini düşündü. (Hemen takar)

ÖĞRETİNMEN - Zavallı Onur, tek başına çok çok uzaklara gitti, çok zengin olup kocamanının bir araba ve kocamanının bir uçakla geri dönecek!

ERKAN - (Annesinin abartılı tavrından hoşlanır) Anne ya! O kocamanlık kısmını bir daha söylesene!


CAN - Aaa! Onur! Bir şey mi istiyorsun?

ONUR - Bisikletini.

CAN - Olmaz!
(Çekmeceyi hızla kapar. Yeniden yumrular.)

CAN - Aaa! Onur! Ne istiyorsun?

ONUR - Bisikletini dedim ya. Evden kaçırdım!

CAN - Annem seni eve almaz!

(Çekmeceyi hızla kapar. Yeniden yumrular.)

CAN - Aaa! Onur! Ne istiyorsun?

ONUR - Bisikletini vermelisin bana. Annem babam çok üzülecek, çokkk uzaklara gideceğim.

ERKAN - Anne dur! Orayı beraber söleyelim!

ELİF - ONUR - Yıllar sonra çok çok zengin olup öyle döneceğim. O zaman bir arabam olacak ve bir uçağıım.

CAN - Döndüğünde gel!. O zaman bisikletimi sana satabilirim.

(Elindeki çorabı çıkarp onu da çekmeceyi koyup, kapar) Onur çok sınırlenmiş.

ERKAN - (Çok heyecanlanır) Evet ya! Sınırlenir tabii! Sanki biz onun bisikletine kaldıkt! Babam onun kötü bisikletini ne yapsun!

ELİF - (Onu sakinleştirmemeye çalışır. Sonunda bağıntır) Erkan! Sakinleşmiş Onur. O kadar da kizmamış. Sadece şöyle demiş:

ONUR - Ben tüm dünyayı yürüyerek de gezebilirim.

Yürümeye devam etmiş. Taa aşağı mahalleye kadar gelmiş. (Küreyi sahne önüne yere koyar. Yerdekileri toparlayıp oyuncak seretine götürürken konuşur) Bu mahalle Elif’in mahallesiymiş. Elif’in arkadaşları Burcu ve Suna (o anda elindeki şemsiyeleri farkeder ve
onları oynatmaya karar verir) Onur’un mahalleye girdiğini görüp merakla konuşmuşlar.

BURCU – (Pelektir) Heyyy Suna! Baksana şuna!

SUNA - (Heyecanlı, hızlı konuşur) Ay evet gördüm! Ne kadar değişik biri!

BURCU – Gördün mü bak! Bu sıcakta kışlık bot giymış.

SUNA - Evet çok ilginç!

BURCU – Üstündeki tişörtte de bir şeyler yazıyor.

SUNA - Yakından bakalım mı? Hem de tanıyalım!

BURCU – Tamam hadi gel!

SUNA - Elif bak! Bu yeni arkadaşımız gezgin. Onun çok büyük bir hayali var. Dünyayı gezmek! Hem de nasıl biliyorsun musun? Yürüyerek!

ELİF - İyi de bir insan Dünya’yı dolaşacaksa en azından bir bisikleti olmalı.

ONUR – Hiç de bile! Benim bir bisikletim var ama ben yürüyerek dolaşmak istiyorum!

Elif kızların ilgisinden şimarmış, ukala Onur’dan önce hiç hoşlanmamış. Onur ise Elif’in ilgisini bir türlü çekememekten huzursuzmuş. Sonunda Onur cebinden büyük bir harita havalı havalı çıkarmış. (Yelpazeyi çıkarp, açar)

ELİF - Aaa! Harika!

ONUR- Tabii ya! Evet en gerekli şey! Dünyayı gezmek için önce Dünya’yı öğrenmek gerek. Dünya’yi bize en iyi haritalar öğretir.

Elif Onur’un bu sözlerinden sonra kendini ufak hisssemiş. Onun hiç haritası olmamış. Ah işte ne yapıyorsa o harita denilen şey yapmış.

Kendini beğenmiş Onur’a sırf harita yüzden sıç diye aşk oluvermiş. Ayakları yerden kesilmiş.

ERKAN - (Öyküden kopan anneyi tekrar kendine getirmek için seslenir, sonunda bağırrır) Ya anne babamı unuttun. Anne! Anne öyküye devam etsene! Anneeee!

ELİF - (Birden kendine gelir) Ne?

ERKAN - Ya anne botları soracak ya kız! Hadi botları sorsun!

ELİF - Tamam tamam sakin ol! Botları... Hih!

BURCU - Gezgin’in ayakkabalarını gördün mü? Babası İspanya’dan getirmiş.

ONUR - Evet yaa.. Dünya’yı dolaşacak insanın ayakkabıları sağlam olmalı. Dağda, bayırda sorun çıkarmamalı.


ELİF - (Okur) Her yol Roma’ya çıkar. Peki ama Roma neresi?

Kimse bu sorunun cevabını bilmiyormuş.

BURCU – Sen biliyor musun?

SUNA – Ben bilmiyorum.

BURCU – Ne yapacağiz peki?

SUNA – Hiç çaktırma.

BURCU – Tamam tamam.

ONUR - Yani hiçibiriniz bu sorunun cevabını bilmiyor musunuz?

SUNA - Daha biz Ülkeler Coğrafyası’ını okumadık. Sen bilirsin ama değil mi?


ONUR - Benim artık yola devam etmem gereki hoşçakalın.


ERKAN - Anneneee! Babama ne oldu? Onu anlat!! Hani parası yok, oyuncakçısıya gidecek ya!

ELİF - Ay doğru! Tamam oyuncakç... (Oyuncakçıyı yansılayan nesneyi bulamaz. Her hangi bir oyuncağı oynamak ister)

ERKAN - O değildir! Ondan oyuncakçı olmaz!

ELİF - (Oyuncak sepetine yöneldir. Oyuncakları karıştırır. Sonunda oyuncakçıyı yansılayan el kuklasını bulur) İşte bu! Onur mahalleden ayrıldıktan sonra para olması gerektiğini tekrar hatırlamış. Bu
evden kaçış masal değil, gerçek bir maceramış ve gerçek hayatta para gerekliymiş.

OYUNCAKÇI - Ne istiyorsun küçük bey? Misket mi istersin, top mu istersin?

ONUR - Bir şeyler almak değil, satmak istiyorum. İşte...

OYUNCAKÇI - Ama çocuğum ben oyuncak almyorum ki satryorum.

ONUR - Sattığın oyuncakları nerden bulunyorsun?

OYUNCAKÇI - Ama ama ama... Onları bulmuyorum, satın alıyorum.

ONUR - Öyleyse benimkileri de alın!

OYUNCAKÇI - Ama, ama... Onları satın alırım, ama senden değil, sana satarım onları, fabriktan alırım... Sana da... Yani demek istiyorum ki... Büyükçe anırsın.

(Onur ağlamaya başlar. Adam ne yapacağını bilemez, ona bir araba hediye eder.)

OYUNCAKÇI - Artık geç oldu. Mağazayı kapatacagım. Senin de gitmen gerek. Uzun bir çalışma günden sonra senin gibi müşterilerle uğraşmak çok zor! (El kukkanımı oyuncak sepetine koyar)

Onur yeni arabasıyla mutlu bir şekilde dükkanından çıkmış.

ONUR – Her yer çok karalıktır! Kimsecikler yok sokakta! Açım, param da yok!

ERKAN - Eve git eve!

ELİF - ONUR – Eve mi gideyim? Tamam.

Onur hemen eve gittiş. (Masaya koyar) Annesi yemeye geç kaldiği için onu azarlamış, o da ertesi gün evden kaçmaya karar vermiş.

(Tam bu sıradada yatağın oradaki bir kaç oyuncağı görür. Erkan'a çaktırmadan hemen toplayıp sepete götürmeye çalışır) Onur bir gezgin olmuş gerçekleşten de... Bir çok yere gitmiş.

**ERKAN**

- Dur anne! Getir onları daha bitmedi! (Nesneleri kapar. Onlarla teker teker oynayararak anlatır)

**ELİF**

- (Erkan anlatırken bir yandan ona eşlik ederken bir yandan uyması için çaba harcar.)

**ERKAN**

Sonraki eylem de de alması yine. (Beraber pikenin altına girerler) Yüzmüş, denizin altında evler, gemiler bulmuş. İçlerini gezmiş.
(Elif’in kucağına yatar. Uykulu konuşur) Sonra... balıklar görmüş... kırmızı, mavi... yuzmüşler.. beraber...

ELİF - (Erkan’ın saçlarını okşarken usul usul öyküye devam eder.)
Elif bir üniversitede coğrafya bölümünde okurken bir gün bir gezi dergisinde çalışmaya başlamış ve Onur’la tekrar karşılaşılmışlar.
Gelmesini istermiş... (Yavaş yavaş uyur kalır.)

(Onlar uyuduğunda sahneye abartılı kıyafetlerle bir gezgin (baba Onur) girer. Büyük şapkası kocaman bir sırt çantası, dağcı ayakkabıları vardır. Yarı karanlık sahnede bir silüet... Yavaş yavaş sahnede ilerler, Elif ve Erkan’ın üstünü örter. Başçuo lambasını kapatır.)
Sen Uzaktayken...
Onur Özmen

\( \text{\textit{non vibrato}} \)

\( \text{\textit{normale}} \)

\( \text{\textit{rubato}} \)

\( \text{\textit{a tempo}} \)

\( \text{\textit{rit.}} \)

\( \text{\textit{p}} \)

\( \text{\textit{mf}} \)