

TC

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**TÜRKİYE'DE GELENEKSEL VE MODERN KUKLA TİYATROSU'NUN
YAKIN GEÇMİŞTEKİ GELİŞİMİ**

Hazırlayan

Hüseyin Aytuğ ÇELİK

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi

Levent BERBER

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Türkiye’de Geleneksel ve Modern Kukla Tiyatrosu’nun Yakın Geçmişteki Gelişimi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../ ... / ...

Hüseyin Aytuğ ÇELİK

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı öğrencisi Hüseyin Aytuğ ÇELİK'in, **“Türkiye’de Geleneksel ve Modern Kukla Tiyatrosu’nun Yakın Geçmişteki Gelişimi”** konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

“Türkiye’de Geleneksel ve Modern Kukla Tiyatrosu’nun Yakın Geçmişteki Gelişimi” başlıklı bu çalışma, Türkiye’de kuklacılığın gelişimini, geçmişten bugüne yapılan inceleme ve değerlendirmeler ışığında ve onları da kapsayacak biçimde inceleyerek gelişimi yavaşlatan problemlere ışık tutmak amacıyla hazırlanmıştır.

İki bölümde ele alınan bu çalışmanın ilk kısmında; genel itibarla kuklanın kökenleri araştırılmış, ardından dünyada geleneksel ve modern kuklacılık anlayışları incelenip, gelişimi gözlemlenmiştir. İkinci kısımda ise Türkiye’de geleneksel kuklacılığın kökenine derinlemesine bakılmış, günümüze kadarki yolculuğu etraflıca incelenerek modern kuklacılıkta geline nokta değerlendirilmeye tabii tutulmuştur.

Sonuç bölümünde ise yerli ve yabancı kukla sanatçılarıyla yapılan görüşmelerle ve şahsi saptamalarla, gelişime engel teşkil eden problemler tespit edilmiş ve bu problemlere yine sahadaki sanatçıların ve bu alanda kuramsal çalışmalar yapmış olan akademisyenlerin görüşleri ışığında çözüm önerileri getirilmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak bu çalışma, daha öncesinde yapılmış olan tüm akademik çalışmaların incelenip kimi noktaların tekrar değerlendirilmesi, kimi noktalarınsa altının çizilmesi neticesinde, daha sonrasında yapılacak olan çeşitli çalışma ve araştırmalara kolaylıkla kaynaklık edebilecek bir derleme niteliği taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: Karagöz, İbiş, geleneksel, kukla, kuklacılık

ABSTRACT

This “Traditional and Modern Puppet Theatre’s Development In Turkey In The Recent Time” titled thesis is scrutinisingly prepared on the purpose of shed light on problems which are slowing the growth of puppetry in Turkey, in consideration of inspection and survey from past to present with including them too.

In the first phase of this study which is discussed in two chapters; the origins of the puppet have been investigated in general, after that the traditional and modern puppetry approaches in the world have been examined and their development has been observed. In the second part; the origins of traditional puppetry of Turkey was examined in depth and the point reached about the modern puppetry has been evaluated with thoroughly examining its journey until today.

In the conclusion part, the problems that constitute obstacles to the development were determined through interviews with local and foreign puppet artists and personal determinations. And offered solutions to these problems, in the light of the opinions of the artists in the field and the academicians who have made theoretical studies in this field.

As a result, this study is a kind of compilation, which has been studied with examining all the academical studies before by correcting and emphasizing some points of them and which will be easily used as a source for various studies and researches in the later times,

Key words: Karagöz, İbiş, traditional, puppet, puppetry

ÖNSÖZ

Kökeninin çok eskilere dayandığını bildiğimiz ancak tarihi kayıtların ve kaynak olarak değerlendirilen ilgili çalışmaların yetersizliği nedeniyle kukla tiyatromuz, bugün hala akademik alanda yeteri kadar çalışmaya konu olamamaktadır. Neredeyse Cumhuriyet dönemine kadar hiçbir yazılı esere ya da araştırmaya rastlanmazken; 20. yüzyılın başlarında yapılmış olan bir takım çalışma ve araştırmalar, bugün halen bizlerin faydalandığı birçok kaynağa da kaynaklık etmiş, yön vermiştir. Sözlü anlatım ile aktarılagelmiş bir kültürün hakim olduğu ülkemiz kuklacılığında ağırlıklı olarak kaynaklar, ustalar bazında değerlendirilmektedir.

Bir röportajında rahmetli kukla sanatçımız Tacettin Diker (nam-ı değer Taci Baba) Karagöz tasvirlerinin çeşitli oyunlardaki kıyafet değişimlerine işaret ederek Karagöz'ün kendi içinde dönemsel olarak yenilendiğini ve dolayısıyla tüm unsurlarıyla (metin, müzik ve tasarım) yenilenmeye açık olduğunu, yenilenmenin şart olduğunu dile getirmektedir. Tüm unsurlarıyla, disiplinlerarası yapısıyla, Karagöz oyunları gelişkin bir sanattır ancak bu çağa ve çağın gerekliliklerine uyum sağlamaması, kendini bu yönde evriltmemesi gibi bir zorunluluğu doğurmaz. Aynı şeyi bir el kuklası olan İbiş için de söylemek mümkündür. Yapı ve köken itibarıyla İtalyan Pulcinella'ya benzeyen İbiş, bugün yok denecek kadar az sayıda temsil edilmektedir. Ayrıca bir çok ülkede farklı varyasyonlarla varlığını göstermiş olan Pulcinella, mevzu bahis ülkelerde el kuklası ve sopalı kuklaların gelişimine kaynaklık etmiş; bu ülkeler bugün modern kuklacılıkta gelişmiştir.

“Türkiye’de Geleneksel ve Modern Kukla Tiyatrosu’nun Yakın Geçmişteki Gelişimi” başlıklı yüksek lisans tezinin başat problemi, hem geleneksel hem de modern kukla tiyatrolarımız hakkındaki araştırma ve uygulamalarının azlığıdır. Gelişim adına, bu probleme kaynaklık eden problemler tespit edilmeye çalışılarak, tespit edilen problemlere kaynaklar ve eklerde röportajlarına yer verilen sanatçıların görüşleri ışığında öneriler geliştirilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmayı yaparken manevi olarak bana sürekli güç ve motivasyon sağlayan eşim Elif'e, minik kızım Ada Duru'ya; bugüne kadar hep yanımda olan, tüm öğrenim hayatım boyunca desteklerini hiç esirgemeyen ve sürekli cesaret veren annem, babam ve kardeşime; benimle kıymetli görüşlerini paylaşarak bu çalışmada büyük katkıları olan Duygu TANSI'ya, Oya TANSI'ya, Sibel TOMAÇ'a, Burcu KAVAKLIPINAR'a, Haluk YÜCE'ye, Selçuk DİNÇER'e, Mesut SARIOĞLU'ya, Çağrı YILMAZ'a, Emre TANDOĞAN'a, Abdullah GÜN'e, Sarah BROWN'a, Adam YAKİN'e, Werner HIERZER'e ve Julia REICHERT'e; Avusturya'daki sanatçılarla yaptığımız görüşmelerde Almanca çevirileri yapan Azelya'ya, görüş ve tezlerinden sıkça istifade ettiğim ve birkaç kez dersinde bulunmak şansını yakaladığım Öğr. Gör. Ayten ÖĞÜTÇÜ'ye ve Arş. Gör. Işın ERSAN'a; bu çalışmayı yapmamda bana yol gösteren başta hocam Prof. Dr. Hülya NUTKU'ya ve çalışmama yön veren hocam Dr. Öğr. Üyesi Levent BERBER'e sonsuz teşekkürler.

HÜSEYİN AYTUĞ ÇELİK

İZMİR-2019

İÇİNDEKİLER

TÜRKİYE'DE GELENEKSEL VE MODERN KUKLA TİYATROSU'NUN YAKIN GEÇMİŞTEKİ GELİŞİMİ

Sayfa

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
GÖRSEL LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR.....	xii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

BİR ANLATIM VE EĞLENCE ARACI OLARAK KUKLA

1.1 Kuklanın Doğuşu.....	6
1.2 Gelenekselden Moderne Kukla ve Kukla Oynatıcılığı.....	10
1.3 Modern Kuklacılık Anlayışı ve Oynatıcılığı.....	18

2. BÖLÜM

TÜRKİYE’DE KUKLA TİYATROSU VE KUKLACILIK

2.1 Geleneksel Türk Kukla Tiyatrosu.....	31
2.1.1 Beş Yüz Yıllık Gelenek: “Karagöz ve Hacivat”.....	33
2.1.1.1 Karagöz Oyunu’nun Bölümleri.....	40
2.1.1.2 Karagöz’ün Tekniği.....	50
2.1.2 Bir El Kuklası Olarak “İbiş İle İhtiyar”.....	56
2.2 Türkiye’de Modern Kuklacılık ve Kukla Tiyatrolarının Bugünü.....	62
2.2.1 Ödenekli Tiyatrolarda Kukla.....	62
2.2.2 Özel Tiyatrolarda Kukla.....	66
2.2.3 Sivil Toplum Kuruluşlarının Çalışmaları ve Festivaller.....	70
SONUÇ	76
KAYNAKÇA	80

EKLER

EK 1 : Röportajlar

1.1 Duygu TANSI (Hayali – Açıköz Kukla Tiyatrosu).....	87
1.2 Sibel TOMAÇ (Hayali – Unima İstanbul Şube Başkanı).....	89
1.3 Haluk YÜCE (Tiyatro Tempo Genel Sanat Yönetmeni – Kuksader).....	94
1.4 Selçuk DİNÇER (İzmir Kukla Günleri Festival Direktörü).....	105
1.5 Rıdvan Mesut SARIOĞLU (Uçaneller Kuklaevi Genel Sanat Yönetmeni)...	112
1.6 Çağrı YILMAZ (Ahşap Çerçeve Tiyatrosu).....	151
1.7 Abdullah GÜN (Çizgi Kukla Tiyatrosu).....	161

1.8	Sarah BROWN (Akademisyen – İsrail Haifa Üniversitesi).....	167
1.9	Adam YAKİN (Kuklacı – İsrail The Dancing Ram Theatre).....	171
1.10	Werner HIERZER (Yönetmen – Avusturya Marionetten Theater).....	173
1.11	Julia REICHERT (Yönetmen – Avusturya Kabinett Theater).....	180

ÖZGEÇMİŞ



GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1 : Hareketli Hint Figürü.....	9
Görsel 2 : Apple Three Tiyatrosu’nun Arash Oyunu.....	21
Görsel 3 : Periférico de Objetos - “Máquina Hamlet.....	21
Görsel 4 : Valeria Guglietti’nin Gölge Atölyesi.....	23
Görsel 5 : Ayak kuklası performansı.....	24
Görsel 6 : Bosna Hersek – Peru / Hugo&Ines “Kısa Öyküler.....	24
Görsel 7 : Ymedio Teatro – Poşet ve Yaşam Manuel’in Yüksek Ökçeleri.....	25
Görsel 8 : Kolkorçak ve Çadır Hayal Kuklaları.....	32
Görsel 9 : Karagöz’e ait olduğu iddia edilen mezar taşı.....	34
Görsel 10 : Karagöz ve Hacivat hakkında Rivayetler.....	35
Görsel 11 : Geleneksel Çin gölge oyunu.....	36
Görsel 12 : Wayang Kulit Gunungan.....	38
Görsel 13 : Göstermelik – Limon Ağacı.....	38
Görsel 14 : Karagöz Tasvir Kalıbı.....	51
Görsel 15 : Duygu Tansı.....	52
Görsel 16 : H. Aytuğ Çelik.....	52
Görsel 17 : Dansçı Tipler.....	55
Görsel 18 : İBİŞ kukla (Talat Dumanlı’dan) & Duygu Tansı.....	57
Görsel 19 : Talat Dumanlı ve eşi Süreyya Dumanlı.....	58

Görsel 20 : Tarık BUĞRA’nın “İbiş’in Rüyası” oyunundan dönemsel görseller...	63
Görsel 21 : SURNAME 2010 El kuklaları ve dev kukla.....	64
Görsel 22 : SURNAME 2010 Beden Kuklaları.....	64
Görsel 23 : İnsan Var Elbise Yok, Elbise Var İnsan Yok.....	66
Görsel 24 : Tiyatro Tem “Böyle Devam Edemeyiz.....	67
Görsel 25 : Ahşap Çerçeve Kukla Tiyatrosu “Kabare”.....	68
Görsel 26 : Uçaneller Kuklaevi “Gün Işını”.....	68
Görsel 27 : Çizgi Kukla Tiyatrosu “Çöp Çetesi ve Ormanın Koruyucuları”.....	69

KISALTMALAR

- Bkz. : Bakınız.
dan. : Danışman.
ed. : Editör.
vb. : ve benzeri.
vs. : ve saire.



GİRİŞ

Dünyada kuklanın kökenine dair yapılan araştırmalar; kuklanın nerede ve nasıl doğduğuna ilişkin kesin bir bilgi vermemektedir. Bu konuda en güçlü bulgular doğunun eski kültürlerini işaret etmektedir. Kökeni Hindistan ve Çin gibi doğunun en köklü kültürlerine sahip iki ülkenin söylenceleri ile ilişkilendirilen kukla, öncelikle dini ritüellerde kullanılmış, ardından daha çok ortaçağdan sonra izleyenleri eğlendirmeye yönelik bir anlatım ve gösteri aracına dönüşmüştür. (Tilakasiri, 2008: 13). Günümüzde, tiyatrodan anlatım aracı ya da ana malzeme olarak kullanılan kuklanın ilk formlarının ilkel dönem, dini ayin ve törenlerde ortaya çıktığı araştırmacılarca kabul edilen yaygın bir kanıdır. İlkel insanlar, inandıkları dinlerin tanrılarının heykellerini ve putlarını yaparak bunları tinsel bir gereklilik olarak belirli alanlara koymuş, kimi zaman da ritüellerinde kullanmıştır. “İlkel insan, ilk putlarını ve tasvirleri büyü amacıyla, özellikle de görülebilir olarak simgelemeyi umduğu hakim dinin tanrı ve şeytanlarını yatıştırmak amacıyla yapmıştır.” (Tilakasiri, 2008: 15) Zaman içerisinde dev heykel ve totemler küçülerek figürler halinde yaşam alanlarına girmiş, bugün oyuncak olarak nitelendirdiğimiz oyun aracı halini almıştır.

Türk kuklacılığının kökenleri Orta Asya’ya dayanmaktadır. Dünyanın diğer bölgelerinde olduğu gibi Orta Asya’da da kukla yine dini ritüellerde kullanılan bir araç olmuştur. Anadolu’nun kimi köylerinde hala devam eden gerek eğlence, gerekse ritüelistik amaçlarla oynanan çeşitli bebek oyunları da çeşitli ritüellerin yansımalarıdır. “Bugün Anadolu’da yağmur yağdırmak için *bebek*, *çaput adamı*, *kepçe kadın*, *çomça gelin*, *çullu kadın*, *kepçecik*, *bodi bostan*, *gelin gok*, *kepçe başı*, *su gelini*, *kodu gelin* vb. adlar altında ilkel bebekler, kuklalar kullanılmaktadır” (And, 1985: 161-162). Ritüelistik gösterilerde yer alan bu kuklalar günümüzde çoğunlukla eğlence amaçlı olarak kullanılmaya devam etmektedir. Anadolu’nun kimi köylerinde yine el, araba ve iskemle kuklası türlerinin eğlencelerde oynatıldığı bilinmektedir. Ayrıca ilkel yöntemlerle yapılmış çeşitli hayvan figürlerinin de seyirlik oyunlarda kullanıldığının örneklerine rastlanmaktadır. Anadolu’nun birçok bölgesinde oynanan “Deve” oyunu, en bilinen örnektir. “Deve oyunu hayvan taklidine dayalı oyun kategorisine girmektedir.

Bu oyunun amacı devenin görünüşü ve hareketlerini belirli mizansenler içerisinde taklit ederek eğlenmektir.” (Atlı, 2017: 21-22) Tilki oyunu, domuz oyunu, ayı oyunu, keçi oyunu, fare oyunu, katır oyunu, sinkurdu oyunu vb. kişilerin hayvan postürlerine bürünerek taklit odaklı oyunlardan farklı olarak deve oyununda iki veya daha fazla kişi deve figürünü; çul, çuval, merdiven, kazma, saman, çarşaf, kilim gibi malzemelerle oluştururken, figürün kafası, hörgücü ve hareketli bir ağzının olmasını da sağlamaktadır. Oynatılırken ise insanlara saldırma ve ısırması üzerine bir eylem planı tercih edilir. (And, 1985) Formu ve mizansenini düşünüldüğünden deve oyununda kullanılan deve, bir nevi kukladır.

Bugün bilindiği haliyle en az beş yüz yıllık bir geçmişe sahip Karagöz ise tasvir tasarımları ve oynatım tekniği bakımından, doğudaki daha eski olduğu bilinen örnekleriyle benzerlikler göstermektedir. Tasvir yapımı ve oynatımındaki benzerliklerden ötürü Karagöz oyunları, Hindistan, Endonezya ve Çin’deki gölge tiyatroları ile beraber sınıflandırılmaktadır. Fakat gölge tiyatrosu, kavram bakımından kukla oynatımından fazlasını da kapsamaktadır. Işınso Ersan, yüksek lisans tezinde gölge tiyatrosunu şöyle tanımlamaktadır:

“Gölge tiyatrosu iki boyutlu figür, tasvir ya da silüetlerin beyaz bir perde arkasından oynatılmasıyla gerçekleşen bir kukla tiyatrosudur. Diğer kukla biçimlerinden farklı olarak gölge kuklasının kendisi yerine onun perdede yaratmış olduğu etki izlenilmektedir. Geleneksel yöntemlerle çoğunlukla deriden yapılan kuklaların kullanıldığı bu sanatta önemli olan figür, ışık ve perdenin birlikte yarattığı etki olmaktadır” (Ersan, 2011: 2).

Bu sebeple gölge kuklası olarak adlandırılabilen Karagöz oyunlarının tasavvufi yanları ve bunların teorik kökeni olmakla birlikte bir dönem yalnız saray eğlencesi olan gösteriler, sonrasında ise uzunca bir dönem bilhassa halka hitap edecek, toplumsal ve politik olayları hicvederek irdelenecek, insana ve insana dair olana ayna tutacak bir gösteri haline gelecektir. (And, 1977)

Alman oryantalist Georg Jakob’un 1900 yılında yayımladığı *Das Türkische Schattentheater* (Türk Gölge Tiyatrosu) kitabı, yazılı ve basılı ilk araştırma olmakla beraber günümüze değin Karagöz üzerine yapılan araştırmalar içinde halen geçerliliğini

korumaktadır. Çünkü bu dönemden sonra günümüze kadar yapılan hemen hemen tüm araştırmalar da kaynaklarını Georg Jakob'un araştırmalarına dayandırmaktadır. Aynı zamanda *Seyahatname* gibi daha eski kaynaklardan alınan çelişkili bilgiler ve dilden dile aktarılmış kaynaksız varsayımlar da Türk kukla ve gölge tiyatrolarının geçmişi ve tekniği hakkında bilgi kirliliği ve kavram karmaşasına sebebiyet vermiştir. Gerek teorik gerekse pratik bakımdan sözlü gelenekle aktarılagelmiş geleneksel tiyatro kültürü, Cumhuriyet dönemiyle birlikte tiyatro kumpanyalarının Batı tiyatrolarına eğiliminden olumsuz etkilenmiş, uzunca bir dönem rağbet görmemiştir. Halihazırda çok az bilgi ve belgeyle var olmaya çalışan geleneksel tiyatro kültürü, 1950'lerde ve sonrasında çeşitli sanatçı ve kuramcılarının çalışmalarıyla ayakta tutulabilmiştir. Bugün Türk kukla ve gölge tiyatrosu üzerine çalışma yapan araştırmacıların da çoğunlukla kullandığı kuramsal ve teknik kaynaklar, bu dönemin kazanımlarıdır.

Köklü bir geçmişe sahip, geleneksel el kuklası Pulcinella'nın birçok ülkede olduğu gibi nitelik ve nicelik bakımından bir benzerinin de Türkiye'de olduğu ve bunun İbiş kuklası olduğu söylenmektedir. Bu benzeştirme doğru olabilir; çünkü İbiş, metinlerini ve karakterizasyonunu Türk Tuluat tiyatrosundan almakta iken Tuluat tiyatrosunun ana karakterleri de köken bakımından Commedia Dell'Arte'ye dayanmaktadır. (Nutku, 1999) 1800'lü yılların sonlarında ünlü İngiliz kuklacı Thomas Holden'in İstanbul'a gelip gösteri yapması sonrasında el kuklası ilgi görmeye başlamıştır. İngiliz Punch'tan etkilenenler, diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi burada da benzeri bir tipi oluşturmaya çalışmışlar ve neticesinde İbiş'i yaratmışlardır. İbiş kuklasının bilinen en meşhur ve eski ismi tiyatro ve sinema sanatçısı Talat Dumanlı'dır. Talat Dumanlı'nın kendi tasarladığı ve ürettiği kuklalar ile yaptığı gösteriler halen İbiş kuklası oynatan kuklacıların rehberi konumundadır.

Günümüze gelindiğinde ise geleneksel Türk gölge ve kukla tiyatroları olarak Karagöz oyunları ve İbiş kuklası görülmektedir. Orta Asya'dan gelen kolkorçak ve çadır hayal kuklalarının örneklerine rastlanmamakta, kuklacılığın hangi türlerini ifade ettikleri dahi çoğu araştırmacı ve kuklacı tarafından bilinmemektedir. (And, 1985) Araştırmacılar ve kuklacılar "Karagöz" gölge kuklası ve "İbiş" el kuklası türlerin üzerine çalışma ve uygulamalarını yapmaktadır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde dünyada geleneksel ve modern kukla türlerinin kökeninden günümüze gelişimi incelenerek ele alınmış ve modern bağlamda kuklacılık değerlendirilmiştir. İkinci bölümde ise geleneksel kukla tiyatromuzun, günümüzde yaşayan formları Karagöz gölge kuklası ve İbiş el kuklasının kökenleri ve gelişimleri incelenmiş, ardından yapım malzemesi, metni ve sahnelemesi bakımından geleneksel olarak belirtilen türlerin dışında kalan ve modern olarak nitelendirilen diğer kukla türleri, ülkemizdeki kukla tiyatrolarının sahneleme örnekleri baz alınarak değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirme, çalışmanın da başlığında yer alan ve yakın geçmiş olarak ifade edilen 30 yıllık bir geçmiş i kapsamaktadır. Çünkü ülkemizde kukla tiyatrosu olarak kendini tanımlamış ve geleneksel türler dışında çalışmalar yapmış en eski tiyatro olan Tiyatro Tempo'nun kuruluşu 1985'tir ve bu tiyatro da modern bağlamda çalışmalarına 1990 yılından sonra başlamıştır. (Bkz. Ek 1.3 Haluk Yüce) Modern bağlamda çalışmalar yapan, Tiyatro Tempo harici diğer tiyatroların kuruluş yılları ise 2000 yılı sonras ıdır. Bir yanda köklü bir geçmiş e sahip geleneksel türler, diğer yanda ülkemizde yalnızca 30 yıldır varolan modern kuklalar ile yapılacak Türkiye'de kuklacılığın gelişimi değerlendirmesinde incelenen bu süreç “yakın geçmiş” olarak ifade edilmiştir.

1. BÖLÜM

BİR ANLATIM VE EĞLENCE ARACI OLARAK KUKLA

1.1 Kuklanın Doğuşu

Kuklanın kökenine dair araştırmaların tümünde kukla kelimesinin etimolojik incelemesi göze çarpar. Bu incelemeler neticesinde ise kukla, oyuncak kelimesiyle anılmış ve kavram bakımından da oyuncak ile bir tutulmuştur. İlkel insanların dinsel ve büyüsel törenlerinde tanrılarıyla ve ruhani varlıklarla iletişim kurmak adına, onları kendilerince tasvir ettikleri figürleri yaptıkları da bu araştırmalarda belirtilmektedir. Doğu kukla gelenekleri hakkında yapılan çalışmaların en bilinenlerinden biri de Prof. Dr. Jayadeva Tilakasiri'ye aittir. Tilakasiri, *Asya Kukla Tiyatrosu* kitabında kuklanın, oyuncak kelimesi ile ilkel çağlardaki ilişkisine dikkat çekmektedir: “Dinsel-büyüsel bir figür olarak oyuncak, putlarla da sınıflandırılır hatta antik dinde belli başlı putları belirtmek için kullanılmıştır. Ama nasılsa ‘oyuncak’ kelimesi zaman içinde ayrı bir çağrışım kazanmış ve daha sonraki uygarlıklarda bir oyun aracı olarak, sanemden ayrılmıştır.” (Tilakasiri, 2008: 16)

“Alman oryantalist araştırmacı Richard Pischel, kukla kelimesinin eski Hint dilindeki tanımını şöyle yapmaktadır. ‘Sanskritçe’de, putrika, duhtrika, puttali ve puttalika kukla için kullanılan kelimelerdir. Tüm bu kelimelerin anlamı ise küçük kızdır. Willam Ridgeway, küçük kız anlamındaki terimlerin kukla için kullanılmasının sadece Hindistan’a özgü olmadığını ve Yunanca’daki ‘pupa ve pupula’ gibi kelimelerinin de anlamının, ‘küçük kız’ olduğunu ekler. Yazar Gustav Schlegel, Stuart Culin’in Korean Games (1985) adlı kitabına dayanarak yaptığı araştırmada; ‘poupee’ kelimesinin, Latince’deki ‘pupa’ yani kız (pupus - erkek çocuk, pupulus-küçük erkek çocuk; ki bunların kaynağı da Sanskritçe’deki ‘push’ kelimesidir) kelimesinden türediğini savunur. ‘Poupee’ Fransızca ‘da bebek anlamında kullanılmış ve İngilizce’deki ‘puppet’ (kukla) kelimesinin de kökeni olmuştur.” Kelimelerin köklerine inerek yapılan bu karmaşık araştırmalar, kukla ve bebek kelimelerinin aslında ayrılmaz biçimde birbirinin içine girdiğini gösterir” (Öğütçü, 2007: 17).

Asya’da ise doğu edebiyatının en eskisi olan Sanskrit edebiyatında kullanılan “suthradhara” terimi ile kuklacılığın kökenleri bağdaştırılmaktadır. “Pischel, sutra-dhara teriminin ‘ipli kukla oynatıcısından’ başkasını belirtmediğini kanıtlamak için, *Mahabharata*’da kuklaları belirten *sutra-prota* (iplerle bağlı) gibi terimlere gönderme yapmıştır. (Tilakasiri, 2008: 19) Aynı zamanda arkeolojik kimi buluntular da

Hindistan'daki kuklanın eskiliğini kanıtlar niteliktedir. “Burada arkeologlar, tarihi M.Ö. 2500’e kadar giden, iplerle hareket ettirilebilen ve kafaları çıkarılıp takılabilen terracota bebekleri (toprak ve kilden yapılmış bebekler) çıkarmışlardır. Diğer kazılarda da benzer şekilde bir çubuk yardımıyla yukarı ve aşağı hareket ettirilebilen terracota hayvanları bulunmuştur. (Ghosh ve Baneree, 2005: 14. Akt. Daştan, 2018: 27) Bu kökenlere bakarken, doğuda anılan en eski, gösterim türü olarak kuklanın, gölge kuklası olduğu sanılmaktadır. Zira yukarıda bahsettiğimiz bebeklerin hangi amaçla kullanıldığı bilinmemektedir. Gölge kuklası deyince de hem Hint’ten hem de Çin’den bahsetmek gerekir. Bugün Endonezya’da hem devlet koruması altında olup hem de daha popüler olan *Wayang Purwa*’nın kökeni olarak Hindistan gösterilmektedir. Çeşitli araştırmalara göre *Wayang Purwa*’nın geçmişi ise M.Ö. 7. yüzyıllara ve hatta daha eskiye kadar dayanmaktadır. Çin’de ise eski hikayeler yine İsa’dan önceki yılları işaret etse de bu sanat, 10. yüzyıldan bu yana süregelmekte ve *ying-hi* adıyla anılmaktadır. İpli kuklalar adına ise yine Tilakasiri’nin kitabından incelediğimiz iki farklı Çin hikayeleri M.S. 3. yüzyıl ve 1000’li yılları işaret etmektedir. (Tilakasiri, 2008)

Kukla gösterileri kökenlerinin ne kadar eski olduğuna dair, araştırmacılar tarafından kabul edilir durumlar vardır. “Hatta dünyanın farklı bölgelerinde kukla ve kukla gösterileri üzerine araştırma yapan Pischel’e göre ‘Kukla oyununun, aslında dramatik temsilin en eski biçimi olduğunu söylemek mümkündür.’ (Tilakasiri, 2008: 20) Hatta kukla oyunlarının birçok tiyatro ve dans kültürüne katkıda bulunduğu bilinmektedir. Örneğin; Japonya’da Kabuki oyuncular, Bunraku (kukla) bebeklerinin hareketlerini taklit etmeye çalışırlar. “Endonezya’da Wayang oran’daki dans figürlerinin çoğu temel olarak Wayang purwa’daki kukla figürlerinin uylasımlı hareketlerinden alınmıştır.” (Tilakasiri, 2008: 23)

“Hindistan’daki eski bir inanca göre; kuklalar insanları eğitmek ve eğlendirmek için yeraltından gönderilmiş yaratıklardır. Hatta bu konuda eski bir Hint atasözü şöyle der: *Kukla oyunu, Tanrılar tarafından kutsandığı için, asla ölmeyecektir.*” (Aygün, 2012: 16).

Kukla sanatı hakkında araştırmalar yapan George Latshaw, şaman ayinlerinin de kukla oyunlarına kaynaklık ettiğini söylemektedir.

“Ona göre Şaman, insanlarla tanrılar arasında bir köprüdür, görevi de tanrılarının düşüncelerini kabilenin anlayacağı dilde anlatmaktır. Anlatımını hareketlerle, eylemlerle yapan şamanlar hem kendine oynuyor hem de elindeki kuklasını oynatıyor ve konuşturuyor. Böylece ruhlar ve tanrılar dünyası ile insanlar arasında köprü kuruyor. Şaman özelliği taşıyan dinsel törenlerin kaynaklık ettiği uzak doğu kukla oyunlarının İ.S. 7. yüzyılda Çin’de ortaya çıktığı ileri sürülmektedir” (Özhan, 2014: 50).

Eski Mısır medeniyetlerinde insanların kendilerine ait kıymetli eşya ve ziynetleri ile gömüldüğü bilinmektedir. Mısır’daki çeşitli arkeolojik kazılarda, bilhassa çocuk mezarlarında oyuncak ve çeşitli -hareketli- figürler bulunmuştur. “Buluntulara göre üç bin yıl kadar önce Eski Mısır’da Nilüfer adında küçük bir kız çok küçük yaşta ölmüş ve bebeği ile gömülmüştü. Kolları hareket edebilen bu bebek, bugün British Museum’da bulunmaktadır” (Aygün, 2012: 12).

“Tarihsel bulgulara baktığımızda, İsa’dan önce 2500-3000 yıllarında, Irak’ta Mezopotamya, Girit’te Minos Uygarlığı (İ.Ö 2600-1000), Pakistan’da Harappan (İndus vadisi medeniyetleri) ve Mısır Uygarlığı gelişmiş medeniyetlerin olduğu bölgelerdir. Mısır’da, tarihi M.Ö. 2000’e dayanan, iplerle hareket ettirilen tahta figürler ve birçok ipli oyuncak bulunmuştur. Bunun yanı sıra Harappan’da M.Ö. 2400’e ait, bası bir ip yardımıyla oynatılan inek kuklası ve yine ip üzerinde kaydırılarak hareket ettirilen kilden yapılmış maymun figürleri bulunmuştur” (Öğütçü, 2007: 18).

“Mısırlılar gibi, Yunanlılar da hareket edebilen büyük figürler tasarlamışlardı. Bununla ilgili bilgiler, M.Ö. 200’lerde yaşamış olan Alexandria’lı Hero’nun (Heron) yayınlanmış incelemelerinde, en ufak ayrıntısına kadar aktarılmıştır (Öğütçü, 2007: 23). Eski Yunanca “neurospasteō” iplerle oynatılan anlamına gelmekte, kuklacı ise “Neurospastēs” kelimesi ile ifade edilmektedir. “Neuron” tek başına kas teli anlamına gelmekle birlikte, kukla ile ilgili terimlerin buradan türediği anlaşılmaktadır. (Perseus Digital Library, 2019)

M.Ö. dönemlerden kalma çeşitli pişmiş topraktan yapılmış oyuncak ve figürler olmakla birlikte, bilinen en eski kaynaklarda kukla oyunu formatında sayılabilecek ilk

gösterilerin yine M.S. dönemlerine ait olduğunu işaret etmektedir. Bununla ilgili bir örnek, M.S. 2. yüzyılda yaşadığı bilinen Ahtenaios'un "Deipnosofist" adlı eseridir. "Deipnosofist adlı deneme eserde, Ahtenaios adlı bir yazar, Atinalıları, Dionysos tiyatrosu yerine, Potheinus adlı kuklacının kuklalarını tercih ettikleri ve Euripides'in oyunlarından ziyade kuklalardan zevk aldıkları için kınar" (Öğütçü, 2007: 22). Büyük sahnelerin ortalarına kurulan basit kukla sahnelerinde, insanların görebileceği boyutta tasarlanmış kuklalar çeşitli devlet adamlarını, siyasileri ve hatta sanatçıları taklit eder, onlarla alay ederek halka kaba bir güldürüyle gösteriler sunulmaktadır. (Aygün, 2012)

"İpli kuklanın mı gölge figüründen önce ortaya çıktığı yoksa tersi mi olduğu kesin olarak söylenemez ama bilinen en eski iki kuklacılık türü de, Asya ülkelerindeki gezgin kuklacılara tarafından popüler bir eğlence aracı olarak kullanılmıştır. Çin ve Hindistan'da ilkel zamanlarda böyle kukla truplarının pek çok yeri dolaştıklarına inanılır. Gezici topluluklar sadece Çin'deki halk sanatını yaymamış, aynı zamanda onu daha sonra buradan Japonya'ya taşınacağı Kore'ye de götürmüşlerdir. Tarihi kayıtlar bu sanatın Japonya'ya Çin'den gittiğini doğrular." (Tilakasiri, 2008: 32)

Bazı Çin hikayeleri ve Hint masalları *Kathasaritsagara* ve *Panchatantra*, Hint destanları *Mahabharata* ve *Ramayana* baz alınarak özellikle marionette gibi bugünkü formlara yakın kuklaların doğuşunun bu bölgelerde olduğu söylenir. Birçok dini, sanatsal ve etimolojik araştırma kukla ve kukla oynatıcılığının kökenini doğu olarak göstermektedir. Bazı araştırmalar M.Ö. 3. yüzyılda Hindistan'da kuklaların varolduğu yönündedir. Arkeolojik buluntular da bunu desteklemektedir. (Öğütçü, 2007)



GÖRSEL 1 : Hareketli Hint Figürü (Öğütçü, 2007: 19)

1.2 Gelenekselden Moderne Kukla ve Kukla Oynatıcılığı

Kukla oynatıcılığı deyince akla ilk gelen çoğunlukla ipli kuklalar yahut el kuklalarıdır. Çünkü bu türler tüm dünyada kuklacılık adına en sık kullanılan geleneksel formlardır. Kuklanın geçmişinden bu yana birçok kukla tiyatrosu ve kuklacının bu türlerde kuklaları yapıp oynattığı bilinir. Bu geleneksel formlar bugün de varlıklarını bir çok ülkede sürdürmektedir. (Yoke Thay, Punch vb.) Bu nedenledir ki, kukla kelimesi zihinlerde bu iki formu çağrıştırır.

Kuklaların bir temsil halinde, Roma döneminde yaygın bir biçimde oynatıldığı söylenmektedir. “Bunlar ekseriya panayırılarda görülürmüş. Seyyar kukla oynatıcıları şehirleri dolaşarak hemen kurdukları küçük sahneciklerde kukla oynatarak halkı ve çocukları eğlendirirlermiş” (Aygün, 2012: 19). Fakat imparatorluğun sonlanması ve Hristiyanlığın yükselmesi neticesinde diğer sanatlar gibi kukla da bir eğlence aracı olmaktan çıkmış, kilisenin ve papazların elinde din öğretisi aracı olarak yerini almıştır. Fakat bu durum yapının evrilerek gelişmesine de yol açmıştır. “Daha önceleri eğlence amacıyla oynatılan kuklalar, kilisenin de etkisiyle dramatik bir bütünlüğün içerisinde yer almaya başlamışlardır” (Öğütçü, 2007: 26). Kilisenin etkisiyle kukla oyunlarında İsa’nın doğuş hikayeleri canlandırılmakta, bunlar papazlar vesilesiyle halka gösterilmektedir. Bu gösterilerde günlük hayattan tiplerin yanısıra şeytan gibi doğaüstü figürler de yer almaktaydı. Bu oyunlardaki figürler zamanla karakteristik özelliklere de sahip olmuşlardır.

“Meryem, Yusuf, çobanlar, askerler ve melekler bu kukla gösterilerinin başlıca kahramanları olmuştur. Bunların dışında, iki katlı olan kukla sahnesinin alt katında günlük hayattan tipler yer alırdı. Köylüler, çingeneler, papaz, efendi ve şeytan gibi karakterler kukla sahnesinin alt katında yer alan figürlerdir. Tüm kuklalara kesin çizgilerle belirlenmiş karakteristik özellikler yüklenmiştir; efendi gaddar, çingene hin, papaz açgözlü, köylü ve asker akıllı, cesur ve çalışkan olarak sahnelenmiştir” (Öğütçü, 2007: 27).

Asya’da ise gelişkin kuklaların varlığına 11. yüzyıl itibarıyla rastlamaya başlarız. Vietnam’da bugün hala gösterileri yapılan *su kuklası*’nın Kuzey Vietnam’ın Kızılırmak Deltası bölgesindeki köylerde 11. yüzyıl itibarıyla oynatılmaya başlandığı

söylenmektedir. (Water Puppetry, 2019) Bu gösteriler; bir havuz içinde, aynı zamanda dekor olan hasır bir perde arkasından, bambu çubuk üzerinde 75 ile 90 cm boylarında tahtadan yapılmış figürlerin, ipler ve soplalar yardımıyla perde önünde oynatıldığı kukla oyunlarıdır. Tayland’da ise eklemli ve ipler yardımıyla oynatılan kuklaların varlığından 14. yüzyıl itibariyle bahsedilmektedir. (Tilakasiri, 2008)

“Tayland geleneksel kuklacılığını anlatırken üç önemli büyüme ve gelişme dönemine atıfta bulunmak gerekir. Birinci dönem; Tayland tarihinin meşhur Ayudhya döneminde başlar, Dhonburi boyunca devam ederek Ratnakosindr’ın başlarına kadar devam eder. Bu dönemde kuklalar gerçek aktörlerin yerini tutmuşlardır. Kukla gösterisi, insan tiyatrosundaki her şeyi mükemmel derecede taklit etmeye çalışmıştır. Kuklalar yaklaşık 90 cm olup, bütün eklemlere sahiptir. Kostümleri tiyatral biçimdekine benzer olarak yapılmış, hatta takılıp çıkarılabilir *khon* maskaları da kullanılmıştır. Kuklanın altındaki uzun bir sopa kuklacı için kulp görevi görmüştür. Eklemlere ve vücudun diğer bölgelerine bağlı olan ipler, aşağıda kuklacının tuttuğu sopanın deliklerinden geçerek kuklaları hareket ettirmeye yardımcı olmuştur.” (Tilakasiri, 2008: 70)

Burada bahsedilen Ayutthaya Krallığı’nın tarihi 1350’li yıllardan başlar ve Rattanakosin Krallığı’nın başları ise 18. yüzyıla dayanmaktadır. Yani 14. ve 18. yüzyıl arası 400 yıllık bir gelenekten bahsedilmektedir. (Ayutthaya Krallığı, 2019)

Avrupa’da ise ortaçağda din öğretisi çerçevesinde yapılan oyunlarda kuklalar teknik ve anlatım biçimi bakımından zenginleşir. Ortaçağa dair çeşitli yazma ve minyatürlerde bu görülmektedir. Önceleri yalnızca ipli yahut basit mekanizmalarla oynatılan kuklalardan bahsetmek mümkünken artık el kuklaları da çeşitli gösterilerde yerini almaktadır. 14. yüzyıl itibariyle halkın yoğun ilgisiyle tiyatro tekrar kilise dışına çıkmış, yine konularını İncil’den alan dinsel oyunları bu kez hanlarda ve daha sonraları gezici tiyatrolarda olduğu gibi araba üzerlerinde sergilenmeye başlanmıştır. İngiltere’de *Miracle* (mucize), Fransa’da ise *Mystere* adını alan, katolik kilisesinin himayesinde kimi yörelerde günlerce süren zincirleme temsiller (Cycle) dönüşen oyunlardaki öz, konu ve kişiler tamamen İncil’den alınmıştır. Bu Cycle’lardan en kısa olarak bilinen CHESTER dizisinde 24 oyun bulunmaktadır. Bilinen en uzun ve aynı zamanda en eski zincirleme ise 48 oyun içeren YORK zincirlemesidir. (Tuncay, 2014) Özellikle bu oyunlarda kuklaların, birinin sahne önünde durarak hikaye anlattığı bölümlerde

görüldüğü belirtilmektedir. (Baird, 1965.) 15. yüzyıla gelindiğinde ise kendini teknik anlamda da geliştiren kukla tiyatrosunda, anlatımı güçlendirmek ve sürekli belirli hikayeleri izleyen seyircinin ilgisini de kaybetmemek ve daha da artırmak amacıyla çeşitli özel efektler oluşturulup kullanılmaya başlanmıştır. Gösterilerde melekler, tanrı, İsa ve Meryem gibi ruhani figürler ışık ve mekaniğin teknik etkileriyle oldukça başarıyla oynatılıyor ve neredeyse bu gösterilerin kendisi birer ayin niteliği taşıyordu. (Temuçin, 2007)

“1443 yılında Fransa’nın nehir kıyısındaki Dieppe’de, St. James Kilisesi, *Mid-August’un Dinsel Oyunu* olarak bilinen ayininde, Meryem’in cennette göğe yükselişindeki başarısı ile ünlüydü. Sahne kilise korosunun çaprazında neredeyse tavana varana kadar yükseltiliyordu. Tavandan pul gibi parıldayan altın güneş ve kristal yıldızlar sarkarken, melekler tanrının tahtı çevresinde uçmaktaydı. Bu ortaçağ gösteriş sanatının en iyi örneği tamamen ipli kuklalar ve hareket ettirilen heykelciklerle gösteriliyordu.” (Baird, 1965, 65.)

15. yüzyıl itibariyle oyunlardaki karakterler değişip gelişmeye ve dinsel içerik yavaşça yerini güldürü içeren konulara bırakmaya başlamıştır. Şiddet ve kaba güldürü de içermeye başlayan İbret oyunları, aynı zamanda dinsel öğreti amacına da sadık kalmıştır. Fakat Rönesans ile birlikte kilisenin desteğinden mahrum kalan tiyatrolar biçim ve içerik bakımından bütünüyle dönüşmeye ve özgürleşmeye başladılar.

Elizabeth dönemi İngiltere’inde hırsızlar ve dilencilere yönelik çıkartılan “Serserilik Yasası”ndan dönemin gezici tiyatroları ve kuklacılar da etkilenmiştir. “Motions” adı verilen kuklalarını oynatan “Motionsmen” adlı kuklacılar, diğer gösteri sanatçıları gibi bu yasa uyarınca alabilecekleri, ölüme varan cezalardan kaçınmak için gittikleri şehirlerde yetkili kılınan kimselerden yetki belgeleri alarak gösterilerine devam etmişlerdir. Kimi tiyatrolar ise soyluların ve derbeylerin himayesinde varlıklarını sürdürmüşlerdir. (Öğütçü, 2007) Bu gibi güçlük ve yeniliklerin neticesinde Elizabeth dönemi İngiltere’si de dahil olmak üzere birçok Avrupa ülkesi Rönesans döneminde sanatsal anlamda yeniliklerin beşiği haline gelmiştir. Kuklacılık alanında ipli kuklalar soyluların ilgi odağı olurken, el kuklaları ise hızla tüm Avrupa kentlerinde yayılmaktadır. Öyle ki, her bölge benzer bir kukla karakterini kendi kültürüyle özdeşleştirerek kendine mal etmeye ve bu karakterin hikayelerini seyretmeye

başlamıştır. Bugün bilinen birçok el kuklası karakterinin atası olan Pulcinella, İtalyan halk tiyatrosu Commedia Dell'Arte etkisiyle ortaya çıkar. (Helou, 2009)

Arlecchino, Pantalone, Dottore, Orazio, Isabella, Brighella, Capitan, Scaramuccia ve Burratino gibi bir Commedia Dell'Arte karakteri olan Pulcinella, bu türler gibi kukla sahnesine taşınır. Kukla olarak ciddi ilgi gören ve ilerleme kaydeden bu tiplerin arasından Pulcinella, sıyrılarak bu türün temsilcisi haline gelir.

“Bu karakterin ilk kez kim tarafından kuklaya dönüştürüldüğü çok net olmamakla birlikte, bazı kaynaklarda, 17. yüzyılın başlarında komediler sahneleyen Silvio Fiorillo'nun adı geçmektedir. Napoli'de doğan bu kurnaz hizmetçi, hareketleri ve sözleriyle herkesi güldürmüştür. Adını, piliç anlamına gelen pulcino kelimesinden alan horoz gibi atak bu kukla, gagayı andıran kabarık bir burna sahiptir. Müzmin bekar Pulcinella, egoist, kendini beğenmiş, biraz korkak ancak buna rağmen gözü kara ve boğazına düşkün biri olarak seyirci karşısına çıkmaktadır. Giydiği bol beyaz gömlek, kalın deri bir kemerle kuşanmıştır. Belinde tahta bir kılıç ve büyük bir para kesesi taşımaktadır. Ancak kostümündeki en belirgin özellik, başına taktığı beyaz kukuleta ve yüzündeki koca burunlu mask olmuştur” (Öğütçü, 2007: 46).

Gittiği her Avrupa turnesinde beğeni toplayan Pulcinella, her bölgede kendine benzer isimle anılan ve benzer karakteristik özelliklere sahip yeni bir karakteri de doğurur. Bugün kendisinden daha ünlü olan Punch karakteri de Pulcinella'dan gelmektedir. Avrupa ülkelerinde dolaşarak gösterimleri yapılan Pulcinella, İngiltere'ye geldiğinde, burada da çok beğenilir ve sonrasında benzeri gösteriler yapılmaya başlanır. İngiliz halkı arasında ise ismi Punchinella olur ve daha sonra da iyice kısalarak Punch olarak anılmaya başlanır. 1700'lere değin tahta kukla olarak oynatıldığı belirtilen Punch, 18. yüzyıl itibariyle el kuklasına dönüşür. (Aygün, 2012) İngiltere'de Punch adını alan bu kukla, Fransa'da Polichinelle, Almanya, Avusturya ve Çekya'da Kasperle, İspanya'da Don Cristóbal Polichinela, Romanya'da Valicke, Danimarka'da Master Jackel, Hollanda'da Jan Klaassen, Macaristan'da Vitez Laszlo ve Rusya'da Petruşka gibi isimlerle sahnede yerini almıştır. (Helou, 2009)

İtalya'da Pulcinellaya karşı büyük bir ilgi oluşur ve bunun sonucunda büyük şehirlerde tiyatrolara zarar vermemesi için meydan gösterileri yasaklanır. Meydanlarda

yasaklanan gösteriler küçük ve kapalı salonlara taşınır. Üstelik yalnızca gündüz oynanmalarına izin verilir. Bu yasaklar Pulcinella'yı durdurmaz, hatta teknik anlamda daha da gelişmesine yol açar. Fransa'da ise Brioché adlı Polichinelle oyuncısı ilk müzikli gösterisi "Pygmees" ile Fransa Sanat Akademisi (l'Academie Française) operaları kadar başarı kazanır ve ünlenir ki, kurum XIV. Louis'e şikayette bulunur. İngiltere'de ise durum farklıdır; dönemin yoğun sansürlerinden etkilenmez. Christopher Marlowe, William Shakespeare, Thomas Nash ve Ben Jonson gibi önemli yazarlar oyunlarında kuklalara yer verirler. Aynı şekilde İspanya'da da, benzer dönemlerde yazılan Cervantes'in Don Quixote (Don Kişot) eserinde de bir kukla sahnesi mevcuttur. Almanya'da ise Viyana'dan geldiği sanılan ve muhtemel oyuncısının adıyla anılan ve de Puncinella karakteriyle büyük ölçüde benzeşen Hans Wurst karakteri zamanla yerini Kasperle'ye bırakacaktır. (Temuçin, 2007) Fakat öncesinde de bir kukla tiyatrosu olarak varlığını sürdüren Hans Wurst hakkında araştırmacı Bil Baird, şöyle demektedir: "Hem canlı oyuncularla, hem de kuklalarla oyunlar sergileyen bu grup da, 30 yıl savaşlarından (1618-1648) sonra oyuncularının çoğunluğunu kaybedince gösterilerinin tümünü kuklalarla sergilemeye başlamıştır" (Baird, 1965: 72) "Ayrıca 1641'de toplanan vergiler için, kukla gösterilerinin büyük bir kaynak olduğu biliniyor. Kukla oyuncuları gelirlerinin beşte birini buraya vermek zorundaydılar" (Öğütçü, 2007: 38).

17. yüzyıla gelindiğinde kuklalar Avrupa'da operalara girmiştir. İtalya'da opera sanatının geniş yankı uyandırmasıyla operalara giren kuklalar, daha sonra Fransa'ya ve oradan da tüm Avrupa'ya yayılır. İlk kukla operası 1670 yılında Paris'te sahnelenmiştir. Paris'te sergilenen bu gösteri büyük ilgi toplamış ve Avrupa'nın diğer kentlerinde de etki uyandırmıştır. (Temuçin, 2007) Kukla operası, gerçek opera sahnelemesinin bir minyatürü gibidir. Sahneye konan eserdeki karakterlerin neredeyse birebir kopyalarının üretildiği, opera sanatçılarının jest ve mizansenlerinin bütünüyle taklit edildiği kukla operaları yine sanatçılar tarafından seslendirildiğinden gerçeğine çok yakındır. Sahnesi ve kuklalarıyla gerçeğe çok yakın olduğu belirtilen bu kukla operaları, bu dönemde oldukça popülerite kazanır. O dönemki kadar olmasa da bugün hala Avrupa'nın çeşitli kukla tiyatrolarında bu operaların sahnelenmesi sürmektedir.

Yalnızca operalarda değil, dönemin barok sanat anlayışı da kukla tiyatrolarında oldukça taklit edilmektedir. (Temuçin, 2007.)

18. yüzyıl tüm dünyada kuklalar için parlak bir dönemdir. “1734 yılında Takemotoza’lı Bunzaburo Yoshida’nın kukla hareketlerine canlı bir nitelik kazandıran bugünkü ‘bir-kuklaya-üç-kişi’ (üç oynatıcılı tek kukla) tekniğini bulmasıyla, oynatım üslubunda çağ açan bir değişiklik olmuştur.” (Tilakasiri, 2008: 107) Aynı zamanda bugün de örneklerini gördüğümüz *Yoke Thay* kuklasının doğuşu bu döneme rastlamaktadır. “Burma ipli kuklalarının, ya da *Yoke Thay*’ın kökeni, 18. yy.ın ilk çeyreğine dayanır. Bu sanatın yaratıcısı 1778’de tahta çıkan Nga-Saint Gu Min krallığının Kraliyet Kültür Bakanı U. Thaw’dır.” (Tilakasiri, 2008: 63)

“18yy. gelindiğinde Avrupa’da da en parlak dönemini yaşayan kukla sanatı, zenginler tarafından himaye edilmeye başlanmıştır. Maine Düşesi, L’Adademie Française’ye ve Malezieu tiyatrosuna para yardımıyla bulunarak, kuklalara açıkça destek vermiştir” (Öğütçü, 2007: 49). Bu dönemde yerleşik kukla tiyatrolarının yanı sıra gezgin kukla tiyatrolarının sayılarının arttığı da bilinmektedir. 19. yüzyılda ise kukla entelektüel kesimin dikkatini çekmiş, bu kesime yönelik eserler ve gösterimler verilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda kuklacılık hakkında çeşitli kuramsal çalışmalarında bu dönemde başladığı belirtilmektedir. *Histoire des Marionnettes en Europe* (Avrupa’da Kukla Tarihi) isimli kitap, Charles Magnin tarafından 1862 yılında yazılmıştır. Yine bu dönemde ünlü roman ve oyun yazarı George Sand’ın oğlu Mauirce Sand, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*’ı (Nohant Kukla Tiyatrosu) kurar. Burada kendi “Castelet” (kancalı) tekniğini geliştirir ve birkaç yüz tane eldiven kuklası üretir. Bu üretimlerinde ilham kaynağı geleneksel İtalyan halk komedisi olmuştur. (Cramesnil, 2019) “1872 yılına gelindiğinde yüz gösteri sunup yirmi farklı oyun oynamışlardı. Bu gösterilerde günümüz adına da önemli sayılan kimseler çalışmıştır. Örneğin sahne tasarımı Eugene Delacroix ve bestelenen müziklerde Georges Bizet bulunmaktaydı. Aynı zamanda Chopin ve Liszt gösteri sırasında piyano çalmaktaydı.” (Temuçin, 2007: 25-26)

Bu döneme dair en önemli gelişme aslında kuklanın artık bir oyuncu olarak algılanmaya başlamasıdır. 17. yüzyıla kadar kuklalar gerek dinsel gerek din dışı oyunların yalnızca aracı olmakta iken 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde artık hem tiyatral anlayış bakımından, hem estetik bakımından, hem de kuramsal bakımdan incelemeye ve geliştirmeye değer görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde kuklanın estetik değeri, oyuncunun ve yazarın işlevi konusundaki tartışmaların başlamasıyla giderek daha çok anlaşılmıştır. Özellikle 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde canlı oyuncu ile kuklanın sahne üzerindeki enerjileri karşılaştırılmıştır. (Temuçin, 2007.) Bu noktadan itibaren canlı tiyatronun ya da opera gibi diğer sanat disiplinlerinin bir kopyası olmaktan öte kendi başına bir tiyatro türü, bir sanat disiplini olarak varlığını kabul ettirdiğinden söz edebiliriz. Avant-Garde Tiyatro isimli kitabında Christopher Innes, simgeci için kuklanın önemini şöyle ifade etmektedir:

“Kuklanın, gerçekten de doğal olarak simgeci bir yanı vardır. Kuklanın gerçekle ilişkisi, bir ulusun bayrağının bir ulusla ilişkisine benzemektedir. Bundan dolayıdır ki tüm görünüş, ifadesini sahnede değil, seyircinin zihninde bulur; nesnel dışsal bir şey olarak sunulmak yerine öznel olarak realize edilir” (Innes, 2004: 39)

1896’da Theatre de L’Oeuvre’de maskelerle oynanan ve döneme göre fazlaca sert ve grotesk bir üslubu olan Alfred Jarry’nin Kral Übü’sünde kuklaların da kullanıldığı, oyunun sergilendiği akşam orada bulunan W. B. Yeats’in otobiyografisinde belirtilmektedir: “Maskelerle ve grotesk kostümlerle ‘kişiliksizleştirilen’ ya da gerçek boyuttaki terzi kuklalarıyla sunulan (ki burada 40 tane vardı ve oyuncuların fazlaydılar) ciddi tiyatro ile özdeşleşen herhangi bir ruhsal derinlikten yoksundular.” (Yeats, 1958: Akt. Temuçin, 2007: 44)

İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti, 20 Şubat 1909’da Le Figaro gazetesinin ön sayfasında fütürist manifestosunu yayımlar. Ardından 2 Nisan 1909’da, Théâtre de l’Oeuvre’de Marinetti’nin kendi oyunu *Le Roi Bombance* oynanır ve bu oyunun Kral Übü’ye çok benzediği söylenmektedir. (Candan, 2013) Marinetti’nin öncülüğünde İtalyan Fütüristler, seyircisini kışkırtmayı ve bu sayede harekete geçirmeyi amaçlayan gösteriler düzenlediler. “Fütürist sanatçılar seyirciyi kışkırtmak adına hiçbir sıradışılıktan kaçınmıyorlardı. (...) Dönemin yenilikçi sanatçılarından olan ressam

Enrico Prampolini (1894-1956) ve besteci ranco Casavola (1891-1955) Gönül Taciri adlı oyunda insan büyüklüğünde kuklalar kullanmıştır.” (Temuçin, 2007: 42) Benzeri uygulamaları diğer Avant-Garde akımlarda da görebiliriz. Hatta öyle ki, sahneden oyuncuyu kaldırarak, sadece dekor ve kimi zaman yalnızca objelere çeşitli anlamlar yükleyerek “tiyatral” gösteriler sundukları bilinmektedir. Bu gösteriler uygulama gereği bir kaç dakikayı geçmezken anlamsal derinliği zaman içerisinde, bugün “obje tiyatrosu” olarak nitelendirdiğimiz türün doğmasına öncülük ettiği söylenebilir.

Fütürist sanatçılar gösterilerinde kimi zaman da dönemin ulusal ve politik sorunlarını da konu edindiler. Dünya savaşlarının hemen öncesinde gerginleşen sosyo-politik ortamda sanatçılar kimi zaman savaş yanlısı bildirilere ve gösterilere imza attılar. Bu durum kuklaları da etkiledi ve savaşan ülkelerde, bu dönemlerde birer propaganda aracına dönüştüler. Bu durumun örneklerine Rusya, Almanya ve İngiltere el kuklalarında rastlamak mümkündür.

“Nazi Almanya’sında dramatik tiyatrodan ve kukla tiyatrolarının temsillerinde saf ırkı yüceltecek oyunların oynanması için emir verilmiştir. Bu oyunların bazılarında Alman milli kuklası olan Kasperle seyirci karşısına Nazi olarak çıkmıştır. Hükümet sözcüsü gibi propaganda yapan posterlerde, siyasi filmlerde ve savaş destekleyen bildirilerde yer almıştır. Kasperle’nin büyük burnunu Yahudilerinkini fazlaca andırdığına karar verdiklerinden kuklanın görüşünü değiştirmişlerdir. Fanatikliği ileri boyutlara taşıyan Naziler kuklanın kafasını bazı bilimsel deneylere tabi tutarak kafanın şeklinden kuklanın hangi ırkı yansıttığını bulmaya çalışmışlardır. Dahası yeni tasarlanan bu Kasperle kuklası sarışın ve kalkık burunlu olmuştur. İkinci Dünya Savaşı’nda, yandaş toplayabilmek için müttefik devletler de kuklalardan faydalanmışlardır. İngiltere’de Punch sopasını kaldırıp savaşarak İngiliz bayrağını müdafaa etmiştir. Kuklacı Precy Press, Punch’ı bir İngiliz asker olarak, astığı kişiyi de Hitler olarak sahnelemiştir” (Öğütçü, 2007: 73).

Savaş propagandalarında kullanıldığı kadar savaş sırasında da kuklalar askerlere ve esirlere moral vermek amacıyla kullanılmıştır. Yine 1. ve 2. Dünya Savaşları sıralarında buna dair örnekleri bulmak mümkündür.

“Yunanlı Karagiozis ustası Sotiris Spatharis, Birinci Dünya Savaşı sırasında, Thessalonika’da birliklerde görev yapan subay ve askerleri eğlendirmek amacıyla askerlik görevine çağırıldığından

bahseder. İkinci Dünya Savaşı sırasında kuklacılar genellikle siperlerde yer alarak Fransız, İtalyan ve Alman askerleri eğlendirmişlerdir. Hem Hitler hem de Stalin, kuklaları ve oynatıcılarını cephenin her saffında askere almışlardır. Savaş alanı dışında, hastanelerde, hapisanelerde ve esir kamplarında yine kukla gösterilerine rastlamak mümkündür. İkinci Dünya Savaşı sırasında Ravensburg'daki esir kampında bulunan Çek kadınlar birbirlerine kukla gösterileri sunmuşlardır. Hatta ölüm kampı Auschwitz ve Birkenau'da 1943 yıllarında Polonyalı tutsak Wakdenar Nowakowski kukla oyunları yazarak bunları sahnelemenin bir yolunu bulmuştur” (Öğütçü, 2007: 76).

Günümüze doğru geldiğimizde ise özellikle son 30 yılda kukla ve kukla oynatıcılığı bağlamlarında geleneksel formların dışında biçim ve uygulamalara da rastlanmaktadır. Kukla, form olarak kontrol ve manipüle edilen bir nesnedir. O halde başka nesneler de aynı şekilde manipüle edilebilir. Bu düşünce temelde obje tiyatrosuna referans vermektedir. Atıl ya da gündelik hayatta farklı biçim ve fonksiyonlarda kullanılan malzemeler (pet şişe, ayakkabı, tencere vb.) obje tiyatrosunun oyuncularını oluşturabilir. Ancak kukla formuna dahil edebileceğimiz yeni tasarımlar da buna dahil edilebilir. Bunlara örnek olarak; bez ya da plastik bebekler, çeşitli formlardaki balonlar, dönüştürülen hazır nesneler ya da beden kuklaları, hatta yalnızca insan eli kullanılarak elde edilen formlar vb. verilebilir. Tüm bu formlar ve daha fazlası günümüz kukla tiyatrosunda varolmakta ve “kukla” olarak kabul görmektedir.

1.3 Modern Kuklacılık Anlayışı ve Oynatıcılığı

Modern kuklacılık ile geleneksel kuklacılığı birbirinden ayıran birkaç temel unsur vardır. Dünyadaki örneklerle bakıldığında ipli kukla, el kuklası ve gölge kuklası gibi türler; işlenen konu, oyun metni, kukla tasarımı, sahne tasarımı, oynatım tekniği, dili ve üslubu gibi noktalarda büyük değişimlere uğramamış ve yapısını koruyarak günümüze ulaşmıştır. Modern kuklacılık ise bu türlerin özellikle yapım ve oynatım bakımından geleneksel türlerden beslenerek, yeni deneyimler üretmiştir. (Ersan, 2018.) Kuklanın tasarımında yeni ve farklı malzemeler kullanmak, oynatım ve sahneleme tekniklerinde yeni uygulamalar yapmak, konu ve üslupta perspektifi geliştirmek, oyun

metinlerinde dil faktörünü ortadan kaldırmak, kuklanın oyun içerisindeki işlevini değiştirmek, farklı disiplinlerden ve teknolojik imkanlar doğrultusunda sıradışı tekniklerden faydalanmak modern kuklacılık anlayışındaki üretimi ortaya koyan unsurlar olmuştur. Modern kuklacılıkta kuklayı tanımlarken göz önüne alınan ana işlev kullanılan materyalin manipüle edilebilirliğiyle ilgilidir. Yani geleneksel formdaki kukla tiyatrosu türleri, kuklaların form ve oynatım biçimleri neyi gerektiriyorsa ona sadık kalmakta ve o fenomenlerle yoluna devam etmekte iken; modern tanımı altında değerlendirdiğimiz kuklacılık, kukla olarak tanımlanan nesnenin manipüle edilip edilmediğiyle ilgilenmektedir. Kukla sanatçısı Çağrı Yılmaz, kukla tanımını “manipüle edilen her şey” olarak yapmaktadır. (Bkz. Ek 1.6 Çağrı Yılmaz) Bugün dünya kukla tiyatrolarının tiyatro festivallerinin oyunlarına bakıldığında birçok nesne hem orijinal formuyla, hem çeşitli şekillerde dönüştürülerek manipüle edilmektedir.

2013 yılında 7’ncisi düzenlenen İzmir Uluslararası Kukla Günleri’nin programına baktığımızda Arjantin’den Roberto White’ın “Yaşama Tutunanlar” oyunu bu dönüştürülmeye bir örnektir. Sanatçı; balon, pinpon topu ve plastik poşet gibi malzemeleri, performans sırasında, seyircinin gözü önünde dönüştürerek onlara yeni şekil ve imgeler yüklemektedir. Balonların manipülasyonundan oluşan bir diğer örnekte; Balon Kukla Tiyatrosu’nun, 8. İzmir Uluslararası Kukla Günleri’nde yer almış olan “Dünyayı Gezen Balon” adlı oyunudur. Burada manipüle edilen balonlar, şekil verilerek forma sokulmuş ve hatta çizimlerle iyice formları belirginleştirilmiştir. (8. İzmir Uluslararası Kukla Günleri , 2014)

2013 yılında düzenlenen 5. Uluslararası Trakya Kukla Festivali’nde yer alan İspanya’lı Ymedio Teatro’nun “Poşet ve Yaşam & Manuela’nın Yüksek Ökçeleri” adlı oyununda günlük yaşamda kullanılan objeler dönüştürülüp, birleştirilerek kuklalar sahnede oluşturulmaktadır. (Bkz. Görsel 6)

Biçimini ve işlevini yitirmiş nesneler, oyunlarda doğrudan ya da manipülasyonla dönüştürülerek oynatılabildikleri gibi tasarım anlamında da yeniden form verilerek “kukla”ya dönüştürülebilmektedir. 2014 yılının İzmir Uluslararası Kukla Günleri’nde, yaklaşık dört aylık atölye süreci sonucunda ortaya çıkan “Bacanın Melekleri” oyununda her biri 2-3 metre olan dev kuklalar kullanılmış ve bu kuklalar

sopalar, teller, gazeteler, pet şişeler, teneke kutular, naylon torbalar ve çöp poşetleri gibi atık materyaller kullanılarak yapılmıştır. (8. İzmir Uluslararası Kukla Günleri , 2014) Atık malzemelerin yanı sıra kimi zaman sıradışı malzemeler de modern kukla tiyatrosunun kullanımına girebilmektedir. 8. İzmir Uluslararası Kukla Günleri’nde yer alan Slovenya’lı ekip Teatro Matita’nın “Mutlu Kemikler” oyununda manipüle edilen nesneler ve oyunun özneleri insan kemikleri ve kafatasından oluşmaktadır. (8. İzmir Uluslararası Kukla Günleri , 2014)

Kimi oyunlar ise kuklayı üreteceği materyali performans sırasında “birleştirerek” varetmektedir. 2016’da düzenlenen 10. İzmir Uluslararası Kukla Günleri’nde yer alan “Görsel Şiir”, materyalin performans sırasında birleştirildiği bir oyundur. “Şair köpükten yapılma harflerle dolu bir çanta taşımaktadır. Onların seslerini ve şekillerini çalmaya başladıkça harflerin kelimelere dönüşmeden de şiir yaratabileceğini keşfeder” (Görsel Şiir / Visual Poems, 2016: 67). Bu yaratım ise eldeki formların biçimlerinin değiştirilip dönüştürülmesiyle ortaya çıkmaktadır. (10. İzmir Uluslararası Kukla Günleri , 2016)

Modern oyunlarda kimi zaman ise malzeme kaba dokusuyla, işlenmeden ve dönüştürülmeden de kullanılmaktadır. 2013 yılında düzenlenen 5. Uluslararası Trakya Kukla Festivali’ne İran’dan konuk olan Apple Three tiyatrosunun “Arash” adlı oyununda kukla olarak, yontma vb. herhangi bir işleminden geçmemiş kayalar kullanılmıştır. (5. Uluslararası Trakya Kukla Festivali, 2013) Bu kullanımda nesneler ile oyun kişilerinin karakterleri arasında bağlantı kurulmuştur ve biçimsellik algısı ön plandadır. “Arash”taki biçimsellik; geleneksel kukla formlarından farklı olarak, nesnenin manipülasyonu ile seyircinin zihninde bir karaktere benzetilmesiyle ilgilidir.

“Bugün kimi çağdaş oyunlar malzemenin kaba dokusunu ve işlenmemiş biçimini oyun kişinin karakteri ya da temayla özdeşleştirerek direkt olarak kullanmaktadır. İran’dan Apple Three Kukla Tiyatrosu, Arash adlı oyununu tüm dekor ve oyun kişilerini taş ve kayaları kullanarak sahnelemektedir. (...) Tasarımcı yüzü anımsatan taşları seçerek karakterlerin başları olarak onları kullanmıştır. Burada psikolojik bir fenomen olan pareidolia, yani şeyler üzerinde yüz görme söz konusudur.” (Ersan, 2018: 180-181)



GÖRSEL 2 : Apple Three Tiyatrosu’nun Arash oyunu (5. Uluslararası Trakya Kukla Festivali, 2013)

Taşları malzeme edinen bir başka oyun ise El Theatre De L’Home Dibuxat’ın “Küçük Bir Taş Öyküsü” oyunudur. 8. İzmir Uluslararası Kukla Günleri’nde yer alan İspanyol ekibin oyununda taşlar manipülasyon malzemesidir; fakat “Arash”tan farkla bu taşlar, çeşitli eklemeler yapılarak istenilen formlara benzetilmeye çalışılmıştır. (8. İzmir Uluslararası Kukla Günleri , 2014)

Çeşitli nesneler, atık malzemeler, sıradışı materyaller ve balonlardan sonra oyuncaklar da modern kukla tiyatrolarına obje olmuştur. Bu örnekler içerisinde peluş oyuncaklar olduğu kadar plastik oyuncaklar da kullanılmaktadır. Peluş oyuncaklar yapı itibariyle bozuma çok müsait olmadıklarından, genellikle fabrikasyon halleriyle kullanılmakta iken; plastik oyuncaklar bozuma ve söküme uğratılabilmektedirler. (Bkz. Görsel 3)



GÖRSEL 3 : Periférico de Objetos - “Máquina Hamlet” (Causas)

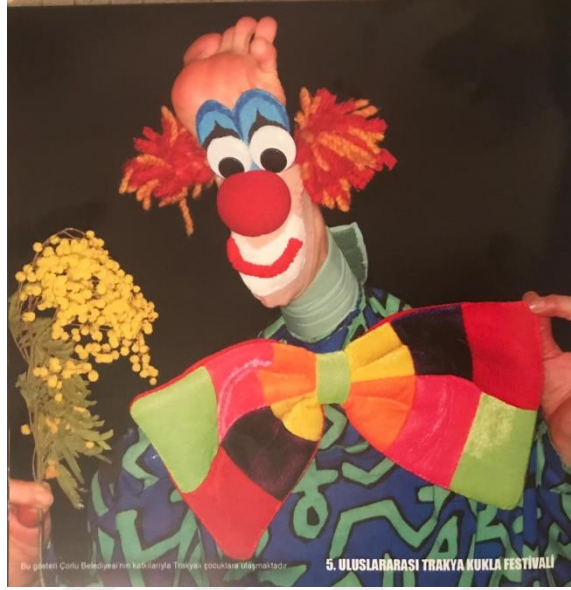
İlki 2008 yılında düzenlenen Uluslararası Trakya Kukla Festivali'nin kataloğunda Kazakistan Oblast Kukla Tiyatrosu'nun "Atların Doğuşu" adlı oyununu, 2012'de düzenlenen 4. festivalin kataloğunda ise İtalya/Arjantin ortak yapımı "Cia Dromaistas" ve ülkemizden Tiyatro Bereze'nin "Kayıp Eşya Bürosu" oyunlarını görülür. "Atların Doğuşu" oyununda dikkat çeken, kuklaların bütüncül bir formda olmayışıdır. Buradaki formlarda atlar, yalnızca kafalardan ibarettir. "Cia Dromaistas"ta elbiseler, "Kayıp Eşya Bürosu"nda ise her nevi eşya ve aksesuarın yanı sıra çiçek, maydonoz gibi nebatatlar da manipüle edilmektedir. (1. Uluslararası Trakya Kukla Festivali, 2008) (4. Uluslararası Trakya Kukla Festivali, 2012)

2013'deki 7. İzmir Uluslararası Kukla Günleri'ne İngiltere'den katılan Finger and Thumb Theatre'ın "Ayıcığın Maceraları" oyununda geleneksel gölge oyunlarının tasvir-kukla formuna bir yenilik söz konusudur. Perde arkasında bir takım aksesuarlar yardımıyla oynatıcıların elleri, kukla görevi görmektedir. (7. İzmir Uluslararası Kukla Günleri, 2013) Geleneksel gölge oyunlarında oynatıcının ellerinin görünmediğini, tasvirlerin sopalara takılarak oynatıldığını düşünürsek, bu ve benzeri uygulamalar hem nitelik hem de nicelik bakımından bir yeniliktir. 2014 ve 2016 yıllarında 8. ve 10. İzmir Uluslararası Kukla Günleri'ne katılan Arjantin'li sanatçı Valeria Guglietti, oyunlarının yanısıra bir de atölye düzenlemiş; "Gölgenin Sonsuz Dünyası" adını taşıyan atölyede katılımcılara basit aksesuarlar ve elleri aracılığıyla bir gölge kuklası oluşturmanın temellerini üç gün süren çalışmalar boyunca anlatmıştır. Bu atölyede yapılan çalışmalarda katılımcılara, aksesuarlar yardımıyla el ve parmakların figürlere dönüştürülmesiyle, tasvir ya da sopalar kullanmadan bir gölge oyunun yaratımı yapılabileceği aktarılmıştır. (Bkz. Görsel 4) (8. İzmir Uluslararası Kukla Günleri, 2014)



GÖRSEL 4 : Valeria Guglietti'nin Gölge Atölyesi (H. Aytuğ ÇELİK arşivi)

2013 yılında aynı festivale Ermenistan'dan katılan Yerevan Devlet Kukla Tiyatro'su "Buluttan Düşen Masal" oyunlarında yine aksesuar ve oynatıcı elleri birleştirerek kukla formuna ulaşmış, üstelik gösteriyi daha önceki örnek olan "Ayıcığın Maceraları"ndan farkla gölgede değil, bizzat sahne üzerinde sergilemektedir. Bu festivalde konuyla ilgili olarak dikkat çeken bir başka oyun ise İtalya'dan Theatro Del Piedi'nin "Ayakların İzinde" performansıdır. Oyunda, oyuncu kendi bedeninin kısımlarını, çeşitli kostüm ve aksesuarlar yardımıyla dönüştürerek kukla formuna sokmaktadır. (Bkz. Görsel 5) (7. İzmir Uluslararası Kukla Günleri, 2013)



GÖRSEL 5 : “Ayak kuklası” performansı (5. Uluslararası Trakya Kukla Festivali, 2013)



GÖRSEL 6 : Bosna Hersek – Peru / Hugo&Ines “Kısa Öyküler” (5. Uluslararası Trakya Kukla Festivali, 2013)



GÖRSEL 7 : Ymedio Theatro – Poşet ve Yaşam Manuel’in Yüksek Ökçeleri (5. Uluslararası Trakya Kukla Festivali, 2013)

Modern kukla tiyatrosu, farklı disiplinlerden de faydalanmaktadır. Kuklacılığa ve tiyatroya dair olmayan birçok unsur, modern oyunlarda kukla ile birlikte aynı sahnede varolabilmektedir. Dilin olmadığı sözsüz oyunlarda, ifadeler ve anlatım kimi zaman bir resimle, kimi zaman bir müzikle ve hatta kimi zaman dansla güçlendirilir veya desteklenir. 2016’daki 10. İzmir Uluslararası Kukla Günleri’nde yer alan Gürcistan Fingers Theatre’nin Extravaganza oyunu buna bir örnektir. Oyunda kuklalar, giydirilmiş eller ve onların uzuvları olarak da parmaklardır. Sözsüz oyunda eller, çeşitli ülkelerin ve kültürlerin gerek folklorik gerek popüler danslarını yaparak bir öykü anlatırlar. (10. İzmir Uluslararası Kukla Günleri, 2016) Disiplinlerarasılığa bir diğer örneği, 2010 yılının İstanbul Kukla Festivali’nden verebiliriz. Hollanda’lı Duda Paiva Company’nin “Sabah Yıldızı” oyununda; dramatik tiyatrodan, modern danstan ve video sanatından faydalanılır. Oyunda kullanılan kuklalar ise beden kuklalarıdır. (Morningstar, 2010)

Günümüzde Çekya’da yaygın olarak sergilenen Kara Tiyatro da (Black Light Theatre) disiplinlerarasılığa bir örnek olarak verilebilir. Kara Tiyatro adı verilen tür ışıkla tekniği ile ilgilidir. Ultraviyole ışık kullanımı, ışığı absorbe eden ve ayrıca ışıkta parlayan materyallerin kullanımı ve ışıkla sistemlerinin farklı kullanımları ile yapılan Kara Tiyatro’da sahnede renkli ve göz yanıltıcı illüzyonlar yakalanabilmektedir.

(Uyan, 2008) Prag'daki bazı tiyatrolar black light ışıkla tekniğini kukla oyunlarında da kullanmaktadırlar. Bu oyunlarda yer alan oyuncuların da, oyunun tekniği gereği, dans ve akrobasi gibi alanlarda da yeterli fiziksel donanıma sahip olması gerekmektedir. Kukla oyunlarında black light ışıkla tekniği kullanan bu tiyatrolar, modern dans, akrobasi vb. disiplinlerden faydalanmaktadır. (Black Light Theatre Srnc, 2014) Ülkemizde bunun örneğini 2006'dan bu yana tamamiyle black light ışıkla sistemi ile kukla tiyatrosu yapan Çizgi Kukla Tiyatrosu olarak gösterebiliriz. (Çizgi Kukla Tiyatrosu, 2016)

Modern kukla tiyatrosu sıradışı tekniklerden ve teknolojinin getirilerinden de faydalanır. 2014 yılında 8. İzmir Uluslararası Kukla Günleri'ne katılan İsrail'li The Train Theatre'ın "Chelem Efsanesi" adlı oyununda anlatılan hikaye, folklorik bir hikayedir ve folklorik müzikler eşliğinde aktarılmaktadır. Burada dikkat çekici olan, oyunda kukla ve gölge figürlerinin yanı sıra kullanılan pop-up kitap tekniğinin kullanılıyor oluşudur. (8. İzmir Uluslararası Kukla Günleri, 2014) Amerikalı ünlü kuklacı Paul Zaloom, 2015 yılında 9. İzmir Uluslararası Kukla Günleri'ne katılmış ve burada "Beyaz Adamın Hikayesi" oyununu oynamıştır. Oyunda sanatçı, yüksek çözünürlüklü bir kamera önünde bir mercek yardımıyla nesneleri olduğundan hayli büyütüp bir ekrana yansıtarak; perde önünde oynadığı minicik figürleri seyircilerin dev bir projeksiyon ekranında izlemesine imkan vermektedir. Herhangi bir nesnenin manipülasyonunu ve oynatıcının sahne üzerindeki "oynatıcı olarak" performansını rahatlatan ve kolaylaştıran bu teknikte oynanan "Beyaz Adamın Hikayesi"nde kullanılan objeler de hikayenin atıfsallığına hizmet etmektedir. 2015 programında yer alan Romanya'lı ekip Teatrul de Marionete Gepetto-Arad'ın "Yol Arkadaşım" oyunu, 3D sinema teknolojisinden faydalanmakta, kuklalarını bu teknik ile farklı mekanların içinde varedebilmektedir. (9. İzmir Uluslararası Kukla Günleri, 2015) 2019 yılında 13.sü düzenlenen İzmir Uluslararası Kukla Günleri'nde ise Güney Kore'den gelen Brush Theatre'ın "Woogie Boogie" oyunu, küçük bir deniz kaplumbağasının hikayesini, yine animasyon tekniğiyle anlatıyor. Fakat bu kez animasyon tekniği dekorda kullanılan bir araç değil, tüm oyunda anlatıma yarayan ana unsur olarak kullanılmaktadır. Animasyon ve gerçeğin içiçe olduğu oyunda, küçük deniz kaplumbağası yalnızca birkaç

kez reel formuyla seyirci önüne çıkmaktadır. (13. İzmir Uluslararası Kukla Günleri, 2019)

Festivallerden verilen oyun örneklerinin tümünde kukla formları, içinde bulundukları tiyatro ve öykülerin birer oyuncularını olarak varolurlar. Her ne kadar biçim olarak, geleneksel kukla tanımını veya algısını karşılamasa da bu örneklerdeki manipüle edilen formlar, seyircisinin imgeleminde birleşip “kukla”yı oluşturmaktadır. “Kukla, çağdaş oyunlarda sahnede hem bir nesne hem de özne olabilmektedir. Bu ikili kullanım, oyunun anlam katmanlarının çoğalmasını ve izleyici için hazzı arttırarak oyunun zenginleşmesini sağlamaktadır.” (Ersan, 2018: 254) Geleneksel oyunlara baktığımızda kukla, anlatıma yardımcı olan bir araçtan öteye gidememektedir. Geleneksel olanların, yaptıkları ve yapabilirlikleri, kuklacı ve kukla sahnesi ile sınırlıdır. Fakat modern kukla tiyatrosunda bu duvarlar yıkılmıştır. Kukla, sahnede bir oyuncudan fazlasıdır. Fiziksel ve imgesel olarak yapabileceklerinin bir sınırı yoktur. En basit haliyle, insanın yapamayacaklarını yapabilir ve aktaramayacağı kadar imgeselliği basitçe aktarabilir. Kukla ve oynatıcı ilişkisinde de, oynatan ve oynatılan ilişkisinden çıkılarak kukla ve oyuncu düzlemine geçildiği görülür. Böyle bir durumda oyun içerisinde kukla ve kuklacı arasında bir rol arkadaşlığının ortaya çıktığını söyleyebiliriz. 2015 yılında düzenlenen 9. İzmir Uluslararası Kukla Günleri’nde sahne alan “Three Monkeys” adlı oyunda insanlar ve nesneler arasındaki ilişki, nesnelerin de oyun içerisinde canlı olduğu varsayımı üzerinden ilerlemektedir. Oyunda, sağlığının yerinde olmadığına inandığı sandalyesine oturmak yerine yere oturmayı tercih eden oyuncu, sandalyeyi bir oyun kişisi yerine koyarak bu rol arkadaşlığına örnek eder. (9. İzmir Uluslararası Kukla Günleri, 2015) İster ipli, ister sopalı ve hatta ister el kuklası olsun günümüzde bazen geleneksel formlarda bile bu tip rol arkadaşlığına şahit olabiliriz. Hatta bu nedenledir ki, bu geleneksel formlarda oynatıcılar dahi artık kukla sahnesi vb. birşeylerin ardına veya içine saklanmaktan vazgeçip, görünür olmuşlardır.

Modern kuklacılık anlayışında, sabit sahne kavramı da değişmiştir. Sokaklara, müzelere, buluntu mekanlara taşınan kuklalar, kimi zaman da hareketli bir sahnenin içinde performanslarını göstermektedir. Üstelik bu performans da; seyirlik olan, bir başlangıcı, bir finali olan performanslar olmayabilmektedir. 2013 yılında hem İzmir Uluslararası Kukla Günleri’nde, hem de Trakya Kukla Festivali’nde yer alan gezici

kukla evinin içindeki karakter Pepe, sokaklarda performans sergilemiştir. (7. İzmir Uluslararası Kukla Günleri, 2013) Sahne ışık ve dekoruna gereksinim duymayan birçok sanatçı da, sokakta performansı yeğlemektedir. Böylelikle hem seyirci için performans, hem de kuklacı için seyirci daha ulaşılabilir ve samimi olmaktadır.

Modern kukla tiyatrosunda bir oyunun ortaya çıkması bir fikir, konu, tema, karakter, oynatım tekniği, malzeme, güncel ya da tarihi bir olay, öykü, masal ya da çıkış noktası olabilecek bir cümle ile de gerçekleştirilmektedir. (Ersan, 2018: 173). Bu fikre kukla sanatçısı ve *Asya Kukla Tiyatrosu* kitabının çevirmeni Çağrı Yılmaz da katılmaktadır. Oyunlarda yola çıktıkları ilk nokta olarak işaret ettiği *bir fikir bulmadır*. “Biz bir fikir buluyoruz. O fikir başka bir oyundaki bir hareket de olabilir, güncel bir olay da olabilir, bir kitapta olabilir. Fikir buluyoruz ve fikri geliştirmeye başlıyoruz. İlk başladığımızda sadece fikri biliyoruz, sonra hareketi buluyoruz” (Bkz. Ek 1.5) Benzer bir noktayı Mesut Sarıoğlu da işaret etmektedir; fakat buradaki fikir daha çok hangi teknikle çalışılacağı ile alakalı yenilenme fikridir. (Bkz. Ek 1.4)

Modern kukla tiyatrosuna dair birçok örnekte dil faktörünün ortadan kalktığı gözlemlenmektedir. Festivallerden verilen örneklerin bir çoğu aynı zamanda herhangi bir dilin kullanılmadığı, sözsüz oyunlardır. Uluslararası festivallerde yer alan birçok grup, bu yolu tercih ederken aslında bir bakıma tüm dünyada anlaşılabilir olan ortak bir dili de yakalamış olmaktadır. Bu ortak dil, hareket olgusudur. Bir kukla ya da manipüle edilen herhangi bir nesne, uzuvları ya da en basit haliyle bir ifadesi varsa; bu ifade değişmeden ya da bu uzuvlar estetik biçimde hareket etmeden de oynatılabilirler. Yani ifadesi değişmeyen ve konuşmayan bir kukla ile de kuklacı ve kuklası, anlatmak istedikleri öykülerini anlatabilir. Bu oynatım ile ilgili bir olgudur. Eric Bass ve Inner Zeller, “Kuklaya Can Veren Nefes” atölyesinde bu konu üzerinde durmaktadırlar. Kukla, nefes almalıdır. Tıpkı bir insan gibi, formu ne olursa olsun, yalnızca nefes alıp veren bir kukla, seyircisine “canlandığını” gösterebilecektir. Canlanan kukla ise aynı zamanda göz kontağı kurmaya başlayacaktır. Kukla nefes alıp verirken, yani canlıyken seyirciye ya da oynatıcısına bakar. Böylelikle göz teması kurulmuş olur. İlk göz teması ardından arada oluşan bağ, yine bu kontağın canlı tutulmasıyla sürdürülür. Kukla, bir oyunda kimi zaman seyirciye ya da bir nesneye bakar; bu bakış ile istenirse seyircinin dikkati de aynı noktaya çekilir. (Ersan, 2018.) Bu noktada ise kuklanın bir gözünün ya

da gözünü imgeleyen bir tasarımının olması önemli olmamakta, algı tamamıyla hareket ile yaratılmaktadır. İfade bakımından hareket, sözden önemlidir. Sahnede konuşan bir kuklayı izlerken onun konuşuyor olmasını hareketlerinden anlarız. Hareketlerindeki devinim ve ritim bize duygusu hakkında da fikir verir.

“Güney Kore’li Art Stage San Kumpanyası’nın Dallae’nin Öyküsü adlı oyununda Dallae, yüzünde sabit gülümseyen bir ifade taşımakta; Kore Savaşı öncesindeki sahnede, coşkuyla koşar, zıplar ve oynarken görülmektedir. Babası savaşa gittikten ve savaşın zorlukları gün yüzüne çıktıktan sonra ağırlaşan hareketleri ile yüz ifadesi hüznü bir gülümseme olarak okunmaktadır.” (Ersan, 2018: 149)

Biçimsel olarak yansıtaçağı karaktere benzemeyen bir nesne ise, o karakteri ancak kendisine atfedilen karakteristik özellik doğrultusunda yansıtabilir. Ama bunu yaparken de yine, karakterin iç ritmine uygun bir biçimde hareket etmek durumundadır. Aksi halde canlanan bir karakterden ziyade anlamsızca salınan bir nesne görmemiz olasıdır. Geleneksel yapıdaki kuklalarda da bu durum benzerdir. Kuklayı konuştururken hareketlerin seçilmiş ve karakterin tartımına uygun olmaması sahnede yalnızca karmaşa yaratır. Kuklacı, kuklasını konuştururken ya da hareket ettirirken tüm hareketlerini izleyerek ve deneyerek seçmek durumundadır. Kukla sanatçısı Çağrı Yılmaz, kukla oynatımının, kuklayı sadece ipler ya da sopalar ile hareket ettirmekten ibaret olmadığını belirtiyor: “Kuklanın her zaman varolan bir ritmi var ama her oynatıcıda aynı ritimle oynamak zorunda değil. Oynatıcının da kuklanın ritmi üzerinden gitmesi gerekiyor.” (Bkz. Ek 1.5 Çağrı Yılmaz)

Modern kuklacılıkta kurallar, biçimler, teknikler, metinler, öğretiler ya da görsellikten ziyade, üstünde durulan esas nokta oynatım becerisidir denilebilir. Bir sandalye ya da bir ayakkabı karakterize edilerek manipüle edilebilmektedir. Bir hikayesi olan ve manipüle edilebilen herhangi bir nesne, modern kuklacılık anlayışına göre özne konumuna geçebilir.



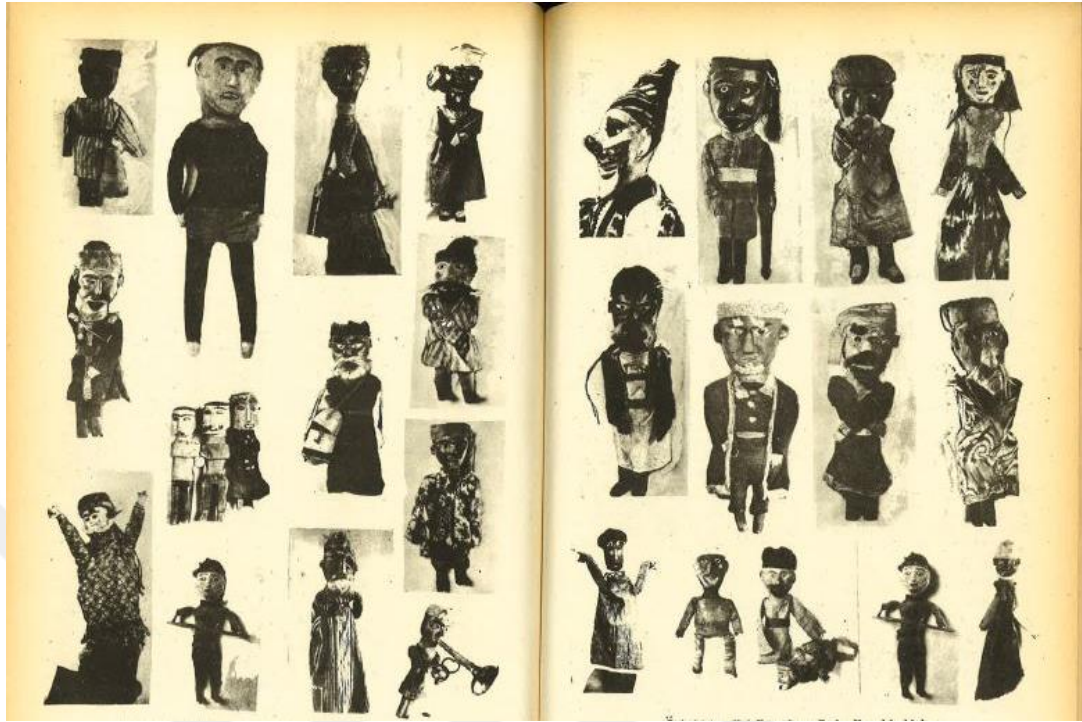
2. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE KUKLA TİYATROSU VE KUKLACILIK

2.1 Geleneksel Türk Kukla Tiyatrosu

Türk kuklasının kökeni Orta Asya'ya dayanmaktadır. *İpli kukla*, *el kuklası*, *araba kuklası*, *iskemle kuklası*, *ayak kuklası* ve *yer kuklasının* yanı sıra *dev kuklalar* da geleneksel Türk kuklaları arasında yer almaktadır. Bunlar içinde eski metin ve minyatürlerden en çok bilğimiz olan içinde bir insanın girerek oynattığı dev kuklalardır. Bunların çoğu iki başlı kuklalar olup, kiminin başı üstünde boyca daha küçük kuklalar oynatıldığı söylenmektedir. (And, 1985)

Alman oryantalist Georg Jakob, 1925 yılında yayımlanan *Geschichte des Schatten Theaters*'de (Gölge Tiyatrosu Tarihi) gölge oyununun Çinliler'den Moğollar'a, Moğollardan da Türklere geçtiğini iddia ederek, Türkistan'daki adının ise *Kolkorçak* olduğunu söylemektedir. (Akt. Sevin, 1968.) Metin And ise, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* adlı kitabında, Rusya'ya yaptığı bir gezi sırasında Kolkorçak ve Çadır Hayal kuklalarının gölge oyununa ait kuklalar olmadığını; Kolkorçak'ın el kuklası, Çadır Hayal'in ise ipli kukla olduğunu buradaki Leningrad Etnograya Müzesi'nde bulunan örnekleri incelemek suretiyle anladığını dile getiriyor. (Bkz. Görsel 8) (And, 1985.) Anadolu'da kukla geleneğinin 14. yüzyıl ve biraz daha öncesine dayandığını da şu cümlelerden anlıyoruz: “Nizam’Nin Husrev u Şirin mesnevisini 1340’da Türkçe’ye çeviren Kutub, Farsça kukla karşılığı *lu’bet*’i, *kavurcak* sözcüğüyle çevirmiştir. (...) Ayrıca XIV. yüzyılda Türklerin *lu’bet* sözcüğüne karşın *kavurcak* sözcüğünü kullanmaları da kukla oyununu bildiklerine bir kanıttır” (And, 1985: 243).



GÖRSEL 8 : Kolkorçak ve Çadır Hayal kuklaları (And, 1985: 244-245)

16. yüzyıl Türk kukla tiyatrosu için de önemli bir dönemdir. Yazılı kaynaklara göre Karagöz oyunlarının ve Hayali'lerin varlığına ilk bu dönemde rastlanır. Ayrıca el kuklası ve ipli kuklanın da oynatımının bu tarihten daha eski oluşu yine bu dönemki kaynaklarda aktarılmaktadır. (And, 1985) Padişah 3. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmet'in 1582'deki sünnet şenliklerinden, Alman tarihçi ve oryantalist Johannes Leunclavius şu şekilde bahseder:

“Şimdi, 1582 şenliğinin görgü tanığı olan Alman kaynağında kukla gösterileri üzerine verilen bilgileri görelim. Bunlar küçük bir kulübe içinde canlıymış gibi oynatılıyormuş; bir başka yerde anlatıldığına göre küçük bir kulübe kurulmuş, onun içinde kuklalar konuşup sıçramışlar, zarif ve neşeli biçimde dansetmişler, bir düğün canlandırılmış, bu düğünde Türk oğlanları ellerinde çarparalarla dansetmişler, bunları oynatanın yardımcısı kulübenin önünde, sanki kuklalar canlı insanmış gibi onları eğlendirmek için oyunlar yapıyormuş; bir başka yerde de kuklalar oynatılırken bir oyuncunun dışardan onlarla konuştuğu belirtilmiştir” (Akt. And, 1985: 256, 257).

18. yüzyıla gelindiğinde ise batı tipi kuklalar ilk kez Türkiye'ye gelir. Osmanlı İmparatorluğu sultanı 3. Ahmed zamanında, Paris elçisi olarak gönderilen bir devlet

adamı olan Yirmisekiz Mehmed Efendi'nin yanındaki adamlarından bazıları, batı tipi kukla oyununu İstanbul'a getirir. (Mecmua-i Ebüzziya, 1882: Akt. And, 1985: 264). Bu tarihten sonra ise 19. yüzyıl sonlarında İngiliz kuklacı Thomas Holden, kuklalarıyla Avrupa'yı gezmekte iken, İstanbul'a da gelir. Thomas Holden'in kuklalarından ve yaptığı gösterilerden çok etkilenen kimi kuklacılar da Holden'in kuklalarına benzer kuklalar ve oyunlar yaparlar. 20. yüzyıl itibarıyla de Tuluat tiyatrosundan İbiş karakteri, kukla sahnesine geçiş yapar. “Belirgin kişileri ve oyun dağarcığı üzerine bilgimiz bulunan tek kukla türü XIX. yüzyılda Tuluat tiyatrosundan etkilenen el kuklasıdır. Bu kuklanın baş kişileri İbiş ile İhtiyar'dır” (And, 1970: 42-43).

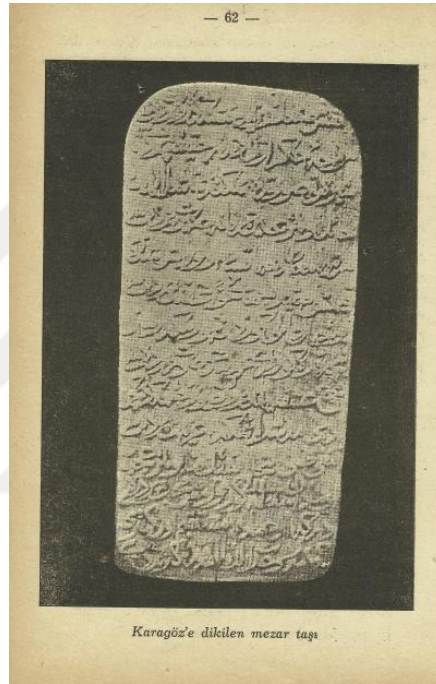
Geleneksel Kukla Tiyatrosu başlığı altında, günümüzde de varlığını sürdüren iki tür olan Karagöz gölge kuklası ve İbiş el kuklası incelenecektir.

2.1.1 Beş Yüz Yıllık Gelenek: “Karagöz ve Hacivat”

Karagöz oyunlarının kökeni hakkında kesinliği kanıtlanmış yazılı kaynaklar olmayıp birçok varsayım vardır. Bu varsayımlar, Karagöz ve Hacivat'ın 14. ve 15. yüzyıllar arasında yaşamış oldukları yönünde çeşitli rivayetlere dayandırılmaktadır. Perde gazellerde sıkça adı geçen Şeyh Küşteri, Karagöz oynatıcıları olan hayaliler tarafından pir olarak anılır. (Sevilen, 1969) Şeyh Küşteri'nin, İran'ın Küşter kasabasından gelerek Bursa'ya yerleşmiş ve tasavvuf ile ilgilenmiş bir kimse olduğu söylenmektedir. Eski karagözcüler tarafından kurucu olarak kabul edilen Şeyh Küşteri ile Karagöz oyunlarının ilk gösterimleri ilişkilendirilir. (Nutku, 1983)

Rivayetlerde demir ustası olan Karagöz, duvar ustası olan Hacivat ile Bursa'daki Ulu Camii inşaatı sırasında burada çalıştıkları ve camii inşaatının gecikmesinin sorumluları olarak mimarbaşının kendilerini Sultan Orhan'a şikayet etmesi neticesinde idam edilirler. Rivayet odur ki; Orhan Gazi'nin verdiği idam kararı kendilerine bildirildiğinde Hacivat, “Taş taş üstünde kalmasın” diyerek iki yumruğunu birbirini üstüne vurur, Karagöz ise “Adam sen de!” diyerek sağ elini havada savururken sol eliyle de sakalını sıvazlar. Bu nedenle de bugün bildiğimiz biçimde tasvir

edilmişlerdir. (Ekler, 2008) “Bu rivayetin bir başka şeklinde Karagöz’ün Bektaşî, Hacivat’ın Nakşî ve ara sıra Şeyh Küşterî’nin dergahında buluştukları konu edilir. Camii inşaatı esnasında yaşanan benzer olayların akabinde sadece Karagöz’ün idam edildiği, sonrasında Hacivat’ın da hayata küserek hacca gittiği ve orada vefat ettiği anlatılır.” (PAY, 2012: 2) Hacivat’ın mezarı bilinmezken, Karagöz’ün Bursa’nın Çekirge semtinde bir mezarı olduğu idda edilmektedir. (Şenyer, 2019)



GÖRSEL 9: Karagöz’e ait olduğu idda edilen mezar taşı (Şenyer, 2019)

Bir başka rivayet ise Hacivat’ın esas isminin Yorkça Halil Çelebi, Sofyozlu Karagöz’ün ise Karagöz Bali Çelebi olduğu ve bunların Anadolu Selçuklukları döneminde yaşadığı üzerinedir. Bu rivayet Evliya Çelebi tarafından *Seyahatname* eserinde aktarılmaktadır. Yorkça Halil Çelebi’nin diğer namı Hacı İvaz Çelebi’dir ve kendisi haberci olarak Mekke’ye gidip gelmektedir. Karagöz Bali Çelebi ise İstanbul tekfurunun habercisidir. Tekfur yılda bir kere kendisini Bursa’ya gönderdiğinde Hacı İvaz ile karşılaşır, söyleşirler. (Kahraman:A., Dağlı. Y., 2003) Hacı İvaz Çelebi’ye “İvaz” lakabının takılmasındaki sebebini ise Nureddin Sevin şöyle açıklamaktadır:

“İvaz Arapça’da bir şeyin yerine geçen başka bir şey demektir. (Dilimizde hala kullanılan taviz kelimesi de bu köktendir.) Hacca gidemeyecek halde bulunanlar hac sevabına erebilmek için kendi yerlerine para ile *bedel* gönderirler. (...) İşte bundan dolayı kendisine hem Hacı, hem de İvaz derler. Çünkü her sene başka birine ivaz ve bedel olarak hacı olur.” (Sevin, 1968: 36).

Ancak bu rivayetteki anlatının bir kısmı hatalı olabilir. Çünkü Bursa, 1308 yılında Osman Gazi tarafından fetholur ve bu yıla kadar Bizans İmparatorluğu’nun elindedir. Bunların dışında da bir çok rivayetten söz edilir. (Bkz. Görsel 10) Bu rivayetler Hacivat ve Karagöz’ün adları ve yaşadıkları yer ve zaman ile alakalı olduğu kadar Şeyh Küşteri’nin adı ve kimliğiyle de alakalıdır.

S Ö Y L E N T İ L E R						
	I.	II.	III.	IV.	V.	ENDERUN
KARAGÖZÜN ADI	Kambur Ahmet Bali Çelebi	Karagöz	Karagöz	Karagöz	Bali Çelebi	Karagöz Bali Çelebi
HACIVADIN ADI	Hacı İvaz	Hacı İvaz	Hacıvad	Hacıvad	Hacı Evhad-üddin Çelebi	Ezefoğlu Yürekli Hacı - Hacı İvaz
KARAGÖZÜN YURDU	Konya, K. r. d. k. l. i. s. e. Samakol Demirtaş Bursa	Bursa (?)	Bursa (?)	Sivrihisar (?)	Kırkkilise : Samakol	Kırkkilise : Sofyoz
HACIVADIN YURDU		Bursa (?)	Bursa (?)	Sivrihisar (?)	Bursa (?)	Bursa (1)
KARAGÖZÜN MESLEĞİ	Demirci	İşçi	Demirci	İşçi	Demir kinci	Konstantiniye Tektürü : a. n. Haber-cisi
HACIVADIN MESLEĞİ	Mimar	İşçi	Attar	Saray Mimarı	İlgathacı	Peygamber uluğu
KARAGÖZÜN PATRONU	III. n. l. i. A. h. m. e. d. 2. B. i. z. o. n. s. İm. p. a. r. a. t. o. r. u. Or. h. a. n. B. (1298-1359)	1. Bayazıt 1388-1401	(yok)	Sivrihisar Beği (?)	Orhan Bey 1325-1359	Konstantiniye Tektürü : Koptantı (?)
HACIVADIN PATRONU	Orhan Bey (1345-1359)	1. Bayazıt (1388-1401)	(yok)	Sivrihisar Beği (?)	Orhan Bey (1325-1359)	İsmail Hüdai Şerif (?)
KARAGÖZÜN ÇALIŞTIĞI YER	1. Konya Sarayı, 2. Samakol, 3. Orhan B. Camii (?)	Yıldırım Camii	Bursa Çarşısı	Sivrihisar Sarayı	1. Samakol 2. Orhan Bey Camii	İstanbul Bursa anısı
HACIVADIN ÇALIŞTIĞI YER	Bursa’da Orhan Bey Camii	Yıldırım Camii	Bursa Çarşısı	Sivrihisar Sarayı	Bursa’da Orhan Bey Camii	Mekke-Medine Bursa anısı
KARAGÖZÜ İDAM ETTİREN	Orhan Bey	Yıldırım Bayazıt	Yıldırımın v. e. s. i. (Ali Pa.)	Sivrihisar Beği (?)	Orhan Bey	...
HACIVADI İDAM ETTİREN	...	Yıldırım Bayazıt	Yıldırımın v. e. s. i. (Ali Pa.)	...	Orhan Bey	Hacıdutar Şi’erü
KARAGÖZÜN YAŞADIĞI TARİHİ	(?) 1290-1326	(?) 1389-1402 (?)	(?) 1389-1402	(?) 1290-1390 (?)	(?) 1326 (?)	(?) 1220-1361 (?)
HACIVADIN YAŞADIĞI TARİHİ	(?) ... (?)	(?) 1389-1402 (?)	(?) 1389-1402 (?)	(?) ... (?)	(?) 1326-7	(?) 1220-1361 (?)
KARAGÖZLE HACIVADIN TASVİRLERİNİ İLK OYNATAN	...	Şeyh Küşteri : ö. m. ü. : 1399	...	Hacıvad	Şeyh Küşteri : ö. m. ü. : 1399	Selçuklu Pehlivanları

GÖRSEL 10: Karagöz ve Hacivat hakkında Rivayetler (Sevin, 1968: 29)

Bir gölge oyunu olarak Karagöz'ün kökeni ise doğunun gölge tiyatrosunda aranmaktadır. İlk olarak Georg Jakob'un *Geschichte des Schattentheatres* kitabında anlatılan ve sonrasında birçok araştırmacının çalışmaları yer bulan bir Çin hikayesi, tüm dünyada gölge tiyatrosunun Çin kökenine dayandığı iddiasını işaret etmektedir.

“Bu Çin söylentisine göre, imparator Wu (hük. MÖ 140-87), çok sevdiği karısının ölümü üzerine derin bir üzüntüye kapılır; Şav-Wöng adlı bir Çinli, imparatorun üzüntüsünü hafifletmek için, ölen kadının hayalini bir perde arkasından gösterebileceğini söyler; sarayın bir odasına gerdiği beyaz bir perdenin arkasından geçirdiği bir kadının perde üzerine düşen gölgesini, ölen kadının hayali diye sunar. (MÖ 121). MS XI. yüzyılda yazılmış bir Çin ansiklopedisinde bu olaydan söz edilmekte ve ansiklopedinin yazıldığı çağda gölge oyununun deriden yapılmış şekillerle pazaryerlerinde oynatıldığı belirtilmekte imiş” (Jakob, 1925: Akt. Kudret, 2013: 9).

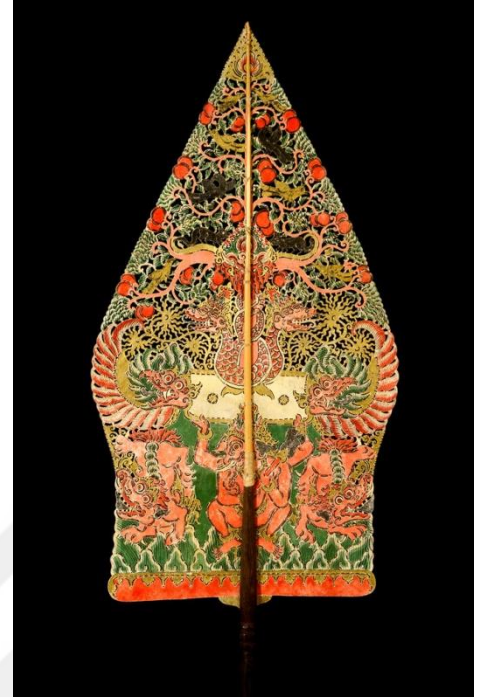
Cevdet Kudret'in Georg Jakob'un *Geschichte des Schattentheatres* adlı eserinden aktardığı bu hikayeden, Nureddin Sevin de *Türk Gölge Oyunu* kitabında bahsetmektedir ancak gölge oyununun anlatılan bu hikayeden daha eskiye dayanıyor olabileceğini de anlatılmaktadır. (Sevin, 1968) Bir başka söylenti, bunun Endonezya/Cava'daki Wayang kuklaları ile ilintili olduğu üzerinedir. Çin'in gölge oyunlarında figürler perdeye siyah (bir gölge) olarak yansımaktadır. Wayang kuklaları ise renkli tasvirlerdir.



GÖRSEL 11 : Geleneksel Çin gölge oyunu (Chinese Traditional Shadow Play, 2019)

Wayang Kulit oyununda hem estetik hem de oynatım bakımından Karagöz'e yakın unsurlar bulmak mümkündür. Herşeyden önce renkli tasvirler perdeye

yansıtılmaktadır. Endonezya'nın Cava adasından ismini alan Cava gölge oyunu *Wayang Kulit*'e ait kuklalar, *Karagöz*'de olduğu gibi sığır derilerinin işlenip geleneksel kalıplara uygun olarak kesilerek, ardından tasvir edilen renklerde boyanıp gölge delikleri açılarak üretilmektedir. (Tilakasiri, 2008:81) Ayrıca oynatım tekniği bakımından da benzerlikler söz konusudur. Wayang kuklalarını oynatan ustaya “dalang” denmektedir. “Bir dalang adayı halk karşısında ilk temsilini vermeden önce, *mawinten* töreniyle bir rahibin kutlaması, mistik sözleri *tjembaka* çiçeğinin bala batırılmış sapı ile dilinin üstünde yayması lazımdır.” (Sevin, 1968: 12) Bu ritüel, bizdeki “peştemal kuşanma” törenine benzemektedir. Peştemal kuşanma, Ahilik geleneğinden gelen eski bir ritüeldir. Ustanın uygun görmesi üzerine çıraklıktan ustalığa geçecek kişi, diğer ustaların, çeşitli meslek erbablarının ve ahalinin huzurunda ve bu esnaf meclisinin ileri gelenleri önünde, sanatının ya da zanaatının bir ürünü ile değerlendirilir. Törenin sonunda ise ustalığın ve esnaflığın bir simgesi olarak “peştemal” beline (dua ve tekbirler ile) üç düğümle düğümlenerek kuşandırılır. (Peştemal Kuşanma Töreni, 2013) Aynı şekilde oynatımda da benzer simgesel sunuşu görmek mümkündür. “Bali adası gölge oyunu başlarken dalang ayağındaki tokmakla vurarak çalgıcılara işaret verip müziği de ona göre yönetir. Müzikle beraber perdeye yaprak biçiminde bir göstermelik yansır. Bu, gövdesi, dalları ve yaprakları olan bir ağaçtır” (Sevin, 1968: 12). Karagöz oyunlarında da oyun başlangıcında, henüz ışık perdeye verilirken Şeyh Küşteri meydanı adı verilen perde üzerindeki meydanda bir “göstermelik” vardır. Bu göstermelikler tıpkı Wayang Kulit'teki gibi bir ağaç, saksı, sarmaşık vb. nebatat olabilmektedir. (Bkz Görsel 12 ve 13) Wayang Kulit'de, tıpkı Karagöz oyunlarında olduğu gibi bu göstermelik sahneden titreyerek çıktıktan sonra başlamaktadır.



GÖRSEL 12: Wayang Kulit Gunungan (Pataka Art Museum, 2019)

GÖRSEL 13: Göstermelik – Limon Ağacı (Göktaş, 1992: Resimler)

“Arap gezginlerinin daha VII. ve X. yüzyıllarda Cava ile ilişkisi vardı. Zaten Arap ve Türk gölge oyunuyla Cava gölge oyununun birçok ortak yanları bulunmaktadır. Türkiye’ye gölge oyununun ne zaman ve nasıl girdiği sorunu üzerine çeşitli yorumlar bulunmaktadır. Birçok yazar ve incelemecinin daha sonra çürütülen görüşlerine bakılırsa gölge oyunu Türkiye’ye Ortaasya’dan İran yoluyla gelmiştir ve XVI. yüzyıldan öncedir. Kimi de Evliya Çelebideki hiç bir temeli olmayan bir söylentiye kanarak bunu Selçuklular çağına uzatmaktadır. Bu incelemecileri yanıltan her şeyden önce hayal sözcüğü olmuştur. Orta Asya’daki ipli kukla türü olan Çadır Hayal’i gölge oyunu sanmışlar, XVI. yüzyıldan önce eski metinlerde sık sık raslanan ve kukla anlamında kullanılan hayal sözcüğünün gölge oyununna bir anıştırma olduğunu sanmışlardır. (...) İncelemecileri yanıltan hayal sözcüğü, XVI. yüzyılda Türkiye’ye giren gölge oyunundan kuklayı ayırmak için hayal-i zıll olmuştur. İncelemecileri yanıltan bir başka nokta XVI. yüzyıldan önceki metinlerde çadır veya hayme sözcüğü bulunmasıdır. Oysa aynı sözcükleri kukla da kullanır: *Çadır hayal* ve *hayme-i şebbazi* gibi.” (And, 1970: 45).

Çadır hayal ve *hayme-i şebbazi* sözcükleri esasen gölge oyunu değil, ipli kuklalar ve Ortaasya’da *kurçak*, *koğurcak*, *kavurcak*, *kaburcak* gibi isimlerle anılan el kuklalarının oynatımlarıdır. Çünkü bu kuklaların oynatımları için çadır kurulduğu veya perdeye getirildiği belirtilmektedir. (And, 1985)

“Kukla oyunları da perde arkasında gizlenen bir sanatçı tarafından oynatıldığı için, kanıt diye ileri sürülen yazılardaki “perde” sözcüğü de, anlatılan oyunun gölge oyunu olduğuna kesin işaret sayılamaz. Sözelimi, tarihçi Cüveyni’nin (?-1283) eserinde, Çin’den gelen sanatçıların Moğol imparatoru Oktay’ın (hük. 1227-1247) önünde oynattıkları oyun anlatılırken, “kendi memleketlerinin ... acaip oyunlarını perdeden dışarı getirdiler” denmektedir ki, “perdeden dışarı getirmek” sözü, bunun bir kukla oyunu olduğunu düşündürmektedir” (Kudret, 2013: 11).

Hatta bu oyunlardan bazılarının gece oynatılan oyunlar olduğu da bilinmektedir. “Nitekim adından da anlaşılacağı hayme-i şebbazi gibi gece oynatılan bir kukladır.” (And, 1970: 45). Bu yanlışlık belki de perde gazellerinde Hacivat’ın ağzından söylenen “*Çıkıp dört köşe hayme üzre kadem bassa*” ya da “*Bu dünya bir zıll-i hayal*” sözleriyle de günümüze taşınmıştır. Ancak en büyük belirsizlik 16. yüzyıl öncesinde, net bir biçimde tarif eden bir kaynak olmamasından ileri gelmektedir. Bilinen ise 16. yüzyıl sonlarına doğru Mısır’dan, Yavuz Sultan Selim’in Mısır’ı fethi neticesinde, gelen hayal oyunlarının İstanbul’da saray ve şenlik gösterileri kapsamında getirilip oynatılmaya başlandığıdır. “Bazı belgelerden öğrenildiğine göre, “hayali zılcı Kör Hasan” bu yüzyılın sonlarında en ünlü karagöz sanatçılarından” (Kudret, 2013: 13). Karagöz oyunları, 17. yüzyıl itibarıyla ise iyice yaygınlaşır; özellikle Ramazan aylarında kıraathane gibi kamusal alanlarda oynatıldığı bu yüzyılda yaşayan Pietro Della Valle adlı İtalyan gezgin ve Jean de Thévenot adlı Fransız gezginlerin İstanbul’a dair notlarında yer almaktadır. (And, 1977: 243). 18. yüzyılda ise düğünlerde, sünnet eğlencelerinde ve şenliklerde Karagöz oyunlarının oynatıldığı Seyyid Vehbi’nin *Surnâme*’sinde ve Haşmet’in *Viladetnâme*’sinde geçmektedir. 19. yüzyıla gelindiğinde oyunların genellikle halkın bulunduğu alanların yanı sıra, saray erkanının bulunduğu ortamlarda da oynatıldığı, hatta bu nedenle siyasal taşlamalar, müstehcen durum ve espriler içeren kimi oyunların da sansüre maruz bırakıldığı, saraylarda oyun oynayacak hayalilerin bu otosansüre uyan ve hayaliler arasında yapılan ustalık derecelendirmesinde

üst sıralarda olanlardan seçildiği bildirilmektedir. (Sakaoğlu, 2011:58-60; Siyavuşgil, 1941: 52: Akt. Cingöz, 2016:16-17).

2.1.1.2 Karagöz Oyununun Bölümleri

Karagöz oyunu temel olarak dört bölümden oluşur. Bunlar; Mukaddime (Sunuş), Muhavere (Atışma), Fasıl (Ana oyun) ve Hitam (Bitiş) olarak adlandırılır. Oyun açılışında perdede yalnızca dekor ve göstermelik vardır. Dekor, çoğunlukla Hacivat ve Karagöz'ün evlerinden ibaret olmak üzere bazı oyunlarda farklılık gösterebilmektedir. Göstermelik ise ana oyun ile alakalı ya da alakasız olabilen görüntülerin bütününe verilen addır. Bu kimi zaman gül ağacı, kimi zaman yaşam ağacı, kimi zaman saksıda bir çiçektir. Bazen de doğrudan konuya referans verir. “Örneğin Aptal Bekçi oyunundan evvel genellikle ev, Bahçe oyunundan evvel bahçe, Kayık oyunundan evvel Laz Kaptanlı Gemi göstermelikleri konmak suretiyle oyun hakkında bazı hatırlatmalara gidilir.” (Göktaş, 1992: 15) Bu göstermelik, bizzat ustanın eliyle nareke adı verilen, kamıştan yapılmış bir nevi düdüğün zırlıtısı eşliğinde (bu düdüğün çıkardığı ses zırlıtya benzer) perdeden yavaşça kaldırılır. Narekenin dikkat çekici ve bir bakıma gizemli sesinde, her hangi bir sopa yahut aparat kullanılmaksızın, doğrudan usta eliyle göstermeliğin kaldırılmasındaki amaç; bu gösterinin cin-şeytan işi olmadığı, perde ardında bir ustanın eliyle tasvirlerle can verildiğinin gösterilmesi yönündedir. Nareke zırlıtısı eşliğinde kaldırılan göstermeliğin ardından oyun açılır ve Mukaddime, yani sunuş bölümü başlar. (Ekler, 2008)

Mukaddime : Bu bölümün başında, göstermeliğin kalkmasının hemen ardından, perde henüz boş iken Hacivat'ın semaisi duyulur. En bilineni “On Kere Demedim Mi Sana” (Birgit, 2014) diye başlayan yürük semaidir. “Bunu kimi kez bir ara semaisinin izlediği olur. Bu semailer Düğah, Ferahnak, İsahan, Tahir Puselik, Yegah, Rast, Nihavend, Beyati, Uşşak, Segah, Eviç gibi makamlarda olur.” (Menek, 2011: 17). Semai okuyarak perdeye gelen Hacivat, “Of, Hay Hak!” diyerek perde gazeline geçer. Perde gazelleri, çoğunlukla perde ve genel olarak Karagöz oyunlarının felsefesi ve muhteviyatı hakkında bilgi veren aruz vezni ile yazılmış metinlerdir. (Oral,

1996) “Perde gazellerinde perdenin bir öğrenek yeri olduğu, felsefî ve tasavvufî anlamı, kurucusunun Şeyh Küşteri olduğu belirtilmektedir. Perde gazellerinde padişaha yakarış da olabilir, yurt yönetiminin biçimi bile belirtilir.” (And, 1970: 53). Gazelin ardından Hacivat, çoğunlukla izleyenlere dua ve teşekkür edip, rahmanı kutsar ve şeytanı lanetler. Karagöz’e iltifat edip şarkı söyleyerek onu dört köşe perdeye çağırır.

“Huzur-ı hazıran, cem’iyyet-i irfan, vakt-i safa-yı merdan. Laindir, dinsizdir, münafıktır şeytan. Şeytanın dinsizliğine, Rahmanın birliğine, bizi temaşaya tenezzül buyuran ahibbanın sağlığına. (Yer öper ve ayağa kalkarak devamla)

Nadanlar eder sohbeti nadanla telezzüz,

Divanelerin hemdemi divane gerektirir.

Beyt-i güzünün müeddasinca; her hali latif, etvarı zarif, fasihüllisan, musahabeti tatlı.” (Sevilen, 1969: 72).

“Karagöz: (İçeriden.) Hoş geldin keçi suratlı!

Hacivat: Bir yar-i kafadar olsa...

Karagöz: (İçeriden.) Kafan darsa aşağı iner bollaştırırım haaa!

Hacivat: Geliverse şu dört guşe hayme üzre kadem bassa, o söylese ben dinlesem, haddim olmayarak bendeniz söylesem, bizi izleyen ahibba safa-yab olsalar!

Diyelim: İş ne imiş, Mevlam işimizi rast getire!

(Teganniye başlar.)

Ah bana bir eğlence, meded!

Yar, bana bir eğlence amaaan aman amaaan!

Ah bana bir eğlence, meded!” (Kudret, 2013: 861).

Karagöz seyirciye göre sağdan perdeye girecektir. Fakat öncesinde Hacivat’ın her çağırışında ona ters bir karşılık vererek perdenin sağ tarafında bir görünür bir kaybolur.

“Hacivat: Gel benim serv-i bülendim.

Karagöz: (Pencereden) Gelemem sümüklü efendim.

Hacivat : Gel benim ömrümün hasılı.

Karagöz: (Pencereden) Gelemem ayağımın mayasılı.

Hacivat : Gel benim serseri gezenim.

Karagöz: (Pencereden) Atlarsam kafanı ezerim.” (Sevilen, 1969: 94).

Bunca atışmanın ardından Karagöz evin camından aşağıya atlar ve Hacivat ile alt alta üst üste bir süre boğuşurlar. Karagöz’ün perdenin sağ üstünden gelişine Metin And’ın aktarımına göre “Karagöz indirmek” denmektedir. Bu boğuşma esnasında da, atışmaları devam eder. Sonrasında Hacivat kaçır ve Karagöz ardından kimi zaman anlamsız sözcüklerle söylenir, veriştirir. (Kudret, 2013)

“Hacivat : Aman birader bırak. Burnumu kırdın.

Karagöz: Kırılın kerata.

Hacivat: Aman Karagöz bırak beni kuşaklarım düştü.

Karagöz: Boğazımı sıktın.. (Hacivad kaçır. Karagöz sırt üstü yatar, kalır.) Of.. aman.. Aman belim, bıkınım, kaburga kemiklerim. Kerata beni evirdi çevirdi tesbih böceği gibi fırlattı attı, lakin herifi kaçırdım ama ben de galiba poturlara kaçırdım.” (Sevilen, 1969: 115).

“ Karagöz: (...) Seni gidi utanmaz arlanmaz! Seni gidi doksan dokuz kere ıskaraya konmuş kalkmış, yetmiş altı tane masa dolaşmış meyhaneci külbastısı kıyafetli herif!” (Kudret, 2013: 163)

Bu kısımdan sonra Hacivat tekrar perdeye gelir. Kendisinin iltifatlar ederek çağırmasına karşın, Karagöz’ün ona niye hakaret edip vurduğunun hesabını sorar. Fakat Karagöz, onu türlü laf oyunları ve tersinlemelerle bir kez daha pataklar. Bu noktadan sonra ise oyunun ikinci bölümü olan Muhavere (söyleşi, atışma) bölümü başlayacaktır.

“Hacivat : (Gelerek) Vay benim sevgili Karagözüm. Akşam-ı şerifler hayırlar olsun.

Karagöz : Rayiha-i keriham burnuna dolsun. (Tokat)

Hacivat : Aman, gelir gelmez beni darb etmenizin esbab-ı mucibesi?

Karagöz : Bizim seyisin ne esvabı var, ne de cübbesi.. (Tokat)

Hacivat : Ben şuraya gelirken, güzel güzel semai okuyarak geldim..”
(Sevilen, 1969: 328).

Muhavere : Muhavere bölümü, Karagöz ve Hacivat’ın, sürekli Karagöz’ün yanlış anlamaları sonucunda, anlaşılamadığı geçiş bölümüdür. Her ne kadar ana oyundan, yani fasıl bölümünden bağımsız olsa da seyirciyi bir sonraki kısma ısıtır. Eski kayıtlardan, altmış kadar muhaverenin olduğu görülür. Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun diğer türlerinde olduğu gibi Karagöz oyunlarında da söz komiği esastır. Muhaverede güldürü niteliğinin yoğunluğundan ötürü kimi zaman uzatılarak yalnız başına sergilendiği bir bölüm olduğu da bilinmektedir. Karagöz oyunlarının bilinen eski ustalarından Hayali Küçük Ali’nin, yani esas adıyla Mehmed Muhittin Sevilen’in TRT arşivlerinden ulaşılan ses kayıtlarında muhaverelerin kimilerinin yaklaşık 15-20 dakika sürdüğü görülmektedir. Ortaoyunu ve Meddahlık gibi Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun diğer türlerinin de olduğu üzere Karagöz oyunlarının süreleri gözönüne alındığında bu sürenin bir gösteri için hayli yeterli olduğu söylenebilir. (Kudret, 2013)

Bilinen muhaverelerin dışında birkaç çeşit muhavere daha vardır. Bunlar çok sık kullanılmamakla birlikte, çoğunlukla oyunu uzatmak için Muhavere bölümüne ek olarak oynanır. Bunlar “Ara Muhaveresi” ve “Gelgeç Muhaveresi” gibi isimlerle anılırlar. Ara muhaveresinde Karagöz ve Hacivat’ın yanı sıra diğer tipler de bulunabilir. Hatta duruma göre 3-4 tipin girdiği de olur. “Bunlardan kimisi bir çeşit fasıl niteliği gösterir, hatta bir tanesi (Canbazlar, I. Ara Muhaveresi) bağımsız bir oyun haline getirilmiştir (Cincilik).” (Kudret, 2013: 17). Hatta bunlara kimi zaman hayvan figürleri de eklenebilmektedir. Metin And, kitabında eski oynanışlarda bu hayvan figürlerinin muhavere bölümlerinde daha sıkça kullanıldığından bahsetmektedir.

“Hacivat: Methetdiğinizden ziyade görülecek bir şey!”

Acem: Sizi ya hu, Hacivat Çelebi! (Gider.)

Hacivat: Ya men hu!

Karagöz: Ulan, methettiğiniz ahu bu mu?

Hacivat: Evet, bu.

Karagöz: Ulan, bende bundan daha alası var.

Hacivat: Haydi getir de görelim.

Karagöz: Ben şimdi alır getiririm. (Gider.)

(İçerden) – Abla!

Karagöz'ün Karısı: (İçerden.) Ne var herif!

Karagöz: Bizim bahçede leyleklerin yuvası vardı, duruyor, değil mi?

Karagöz'ün Karısı: Elbette duruyor.

Karagöz: Ben çıkayım da şunun bir tanesini tutayım.

Karagöz'ün Karısı: Herif, çarpılırsın, sakın dokunma!

Karagöz: Nene lazım senin? Çarpılırsam ben çarpılırım!

Leylek: (İçerden öter.) Lak lak lak lak!

Karagöz: (Bağırır.) Ulan, dur!

(Zorla perdeye getirir.)

Leylek: Lak lak lak lak! (Karagöz'ün yüzünü, Hacivat'ın yüzünü gagalar.)

Hacivat: Canım, bunu nerede buldun? Bu nasıl ahu?

Karagöz: Bu ahu değil midir?

Hacivat: Bu, leylek, budala heri! Ahu ile leyleğin farkında değil!

(Leylek gider.)” (Kudret, 2013: 1050)

Gelgeç muhaveresinde ise Hacivat ve Karagöz sırayla perdeye girip birer mısra ya da beyit söyler çıkarlar. Hacivat'ın söylediği nazım bir esere ait olduğu belli olan beyit ya da mısrayı Karagöz tersinleyerek ya da benzeştirerek farklı biçimde tekrar eder.

“Hacivat: (Gelir.) Yaktı yandırdı o şuhun cilvesi uşşakını! (Gider.)

Karagöz: (Gelir.) Geçen akşam kahveci dövdü kahvede uşağını! (Gider.)

*Hacivat: (Gelir.) Mest eder meftununu ol nazlı yarin gözleriii!
(Gider.)*

*Karagöz:(Gelir.) Harap etti bahçeyi çiftçinin öküzleriii! (Gider.)”
(Kudret, 2013: 557)*

Bir başka muhavere de çifte Karagözlü muhaveredir. Bu muhavere, yapısı itibariyle ara muhaveresi türüne dahil edilebilir. “Bunda iki Karagöz karşılaşır, her ikisi de gerçek Karagöz olduğunu ileri sürerek birbirlerinin sözlerini tekrarlar, araya Hacivat girer, sonunda ikinci Karagöz kovulur ve Karagöz ile Hacivat olağan muhaverelerine başlar.” (And, 1970: 54).

“Hacivat: Beni neye çağırdın, Karagöz?

I. Karagöz: Kuzum Hacivat, bu perdenin Karagöz’ü ben miyim, yoksa bu mu?

II. Karagöz: Kuzum Hacivat, bu perdenin Karagöz’ü ben miyim, yoksa bu mu?

Hacivat: Efendim, o da Karagöz, sen de Karagöz.

I. Karagöz: Canım, anladık ama, asıl Karagöz hangimiz?

II. Karagöz: Canım, anladık ama, asıl Karagöz hangimiz?

Hacivat: Bu perdenin Karagöz’ü sensin.

I. Karagöz: Gördün mü ulan, asıl Karagöz benim!

II. Karagöz: Haydi şuradan, budala sen de! Asıl Karagöz benim!

(...)

*I. Karagöz: Haydi def ol şuradan! (Vurur.) Def ol diyorum! (Kavga derler; Karagöz, sonra gelen Karagöz’ü kovar.) Ne bela imiş bu be!”
(Kudret, 2013: 128)*

Bunların dışında, Metin And’ın kitabında bahsettiği, tekerleme türünde olan muhavereler vardır ve bunların ortaoyunundakiler ile benzerlik gösterdiği belirtilmektedir. (And, 1985) Muhavere bölümü boyunca atışmalardan, nadir örnekler haricinde, bir yere varılamaz ve Karagöz, Hacivat’ı perdeden tokatlayarak kovar.

Ardından kendisi de “Görelim ayine-i devran ne suret gösterir?” diyerek def eşliğinde perdeden ayrılır. Böylece muhavere bölümü sona erer. (Sevilen, 1969)

Fasıl : Gösterinin ana konusunun aktarılacağı, ana oyun bölümüdür. Bu bölümde Karagöz ve Hacivat’ın yanısıra diğer tiplere de rastlarız. Bu tipler çoğunlukla, Osmanlı’nın çok uluslu bir devlet olduğu göz önünde bulundurulduğunda, farklı milletleri ya da yöreleri temsil eden tiplerdir. Mensubu oldukları milletin ya da yaşadıkları yörenin lehçe ya da şivesine uygun olarak konuşmaları en belirgin ayırt edici özellikleridir. Tabii tasvir tasarımlarından da bunları ayırt etmek mümkündür. Ayrıca her bir tipin kendine ya da yöresine has bir şarkı ya da türküsü vardır. Bu şarkı ya da türküyü söyleyerek perdeye giriş yaparlar. Örneğin; Acem “İsfahan’da Bir Kuyu Var” adlı eseri, Laz “Yavuz Geliyor Yavuz” adlı eseri, Yahudi “Balat Kapusundan Girdim İçeri” adlı eseri ve Sarhoş “On Yedi Tek Düz Mastika İçtim” adlı eseri seslendirir. Karagöz Musikisi olarak adlandırabileceğimiz bu eserlerin her dönemde aynı olduğu tabii söz konusu değildir. Bu nedenle bugün de oynanan Karagöz oyunlarında, ilgili yörelere ait olmak üzere değişiklik gösterebilirler. (Cingöz, 2016)

İnsan figürlerinin yanısıra doğaüstü varlıkların ya da bitki ve hayvan gibi diğer figürlerin varlığına da rastlarız. Bu tiplerin en bilinenleri yaklaşık otuz kadardır, ancak yeni oyunları ve eski-yeni oyunların figüranlarını da hesaba katınca altmışa kadar çıkabilmektedir. (Göktaş, 1992)

“Gölge oyunu üzerine çalışan incelemeciler, karagöz kişilerini de birtakım gruplara ayırmayı denemişlerdir.

Georg Jakob, Karagöz kişilerini 4 gruba ayırmıştır:

1. Asıl kişiler (Hacivat, Karagöz, Tuzsuz Deli Bekir, Altıkulaç Beberuhi, Çelebi.
2. Şive taklitleri (Acem, Arap, Yahudi, Ermeni, Rum, Frenk, Laz, Kastamonulu, Arnavut, Zeybek).
3. Marazi (pathologique) kişiler (Kekeme, Tiryaki, Esrarkeş, Sarhoş, Deli, Köçek).
4. Kadınlar ve çocuklar.

Karagöz perdesini (Küşteri Meydanı'nı) bir İstanbul mahallesi olarak gören Sabri Esat Siyavuşgil, karagöz kişilerini mahalle eksenı çevresinde 2 ana gruba ayırmıştır.

1. Mahallenin yerlileri (Karagöz, Hacivat, Çelebi, Zenne, Tiryaki, Beberuhi, Tuzsuz-Sarhoş-Külhanbeyi).
2. Mahalle dışından gelenler
 - a. Dışarıklı Türkler – Eyalet tipleri (Rumelili, Kastamonulu, Bolulu, Kayserili, Aydınli, Trabzonlu, Harputlu ve Tatar).
 - b. İstanbul ve İmparatorluk tipleri (Acem, Arap, Arnavut, Yahudi, Ermeni, Rum-Tatlısu Frengi).

Metin And, karagöz kişilerini 11 grupta toplamıştır:

1. Eksen kişiler (Karagöz, Hacivat).
2. Kadınlar (bütün Zenne'ler).
3. İstanbul ağzı (Çelebi, Tiryaki, Beberuhi).
4. Anadolu kişileri (Laz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu).
5. Anadolu dışından gelenler (Muhacir = Rumelili, Arnavut, Arap, Acem).
6. Zimmi, Müslüman olmayan kişiler (Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi).
7. Kusurlu ve ruhsal hastalar (kekeme, kambur, hımhım, kötürüm, deli, esrarkeş, sağır, aptal).
8. Kabadayılar ve sarhoşlar (Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi).
9. Eğlendirici kişiler (köçek, çengi, kantocu, hokkabaz, canbaz, curcunabaz).
10. Olağanüstü kişiler, yaratıklar (büyücü, cazular, cinler, canavarlar, yılanlar).
11. Geçici ikincil kişiler, çocuklar (Tahir, Zühre, Ferhad, Şirin, Aşık Hasan, İmam, Tablalı, Hacivat'ın kardeşi Tavtatikütüpati, Hacivat'ın oğlu Sivrikoz, Aşık Hasan'ın oğlu Muslu vb.)” (Kudret, 2013: 24-25).

Fasıllar kendi içinde ikiye ayrılmaktadır.

1. Kar-ı Kadim
2. Nev-i İcad

Kar-ı Kadim oyunları, geçmiş zaman oyunlarıdır. Bu oyunların yazarları ve yazıldıkları tarih bilinmez. Nev-i İcad olanlar ise Kar-ı Kadim olanlara göre daha yeni olan metinlerdir. Eski kaynaklardan yapılan incelemelerde altmış kadar muhavere ve yirmi sekiz Kar-ı Kadim oyunu olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum Karagöz ustalarına göre Kadir Gecesi hariç olmak üzere Ramazan ayının diğer yirmi sekiz gecesine karşılık

gelmektedir. Fakat bu söyleyiş tam olarak kesin ve doğru değildir. Karagöz oyunlarının tasavvufi yanları olmasına rağmen, tarihsel süreci içerisinde kimi zaman siyasi taşlamalara, kimi zaman toplumsal olaylara eleştirel yaklaşımlara, kimi zaman da açık saçık ve oldukça küfürlü kaba güldürü gösterilerine döndüğü de bilinir. (Kudret, 2013) “Oyun, Osmanlı’nın imparatorluk yapısı içinde XVII. yüzyıldan sonra tasavvufi mahiyetini kaybederek içtimai bir hicve dönüşür.” (Siyavuşgil, 1941: 32)

Uğur Göktaş, “Dünkü Karagöz” adlı kitabında Kar-ı Kadim ve Nev-i İcad oyunları şu şekilde ayırmaktadır:

“Kar-ı kadim adı verilen ve eski iş manasına gelen oyunlar şunlardır:

Ağalık	Kayık
Büyük Evlenme	Tahmis
Aptal Bekçi	Kırgınlar
Cambazlar	Orman
Bahçe	Mal Çıkarma
Çeşme	Ortaklar
Bakkallık	Mandıra
Ferhat ile Şirin	Pehlivanlar
Bursalı Leyla	Meyhane
Hamam	Yalova Sefası
Kanlı Kavak	Salıncak
Şairlik	Yazıcı
Kanlı Nigar	Sünnet
Ters Evlenme	

(...) Klasik etki altında yazılmış olan bazı Nev-i İcad oyunları şunlardır:

Aşçılık

Hain Kahya

Bakkalık

Hançerli Hanım

Cincilik

Hekimlik

Eczane

Sahte Esirci” (Göktaş, 1992: 21-22).

Fasıl bölümünde işlenen konu dramatik bir hikayede olması gerektiği üzere serim ve düğüm bölümlerinin ardından çözüme ulaşırken aslında çözülen kişilerin değil olayın çözümüdür. Şöyle ki; oyunlarda genel olarak bir olayın içine itilen Karagöz iken, oyun sonunda Karagöz içine düştüğü probleminden yakayı kurtaramamış olabilir. Örneğin; doğrudan ya da dolaylı olarak işlenen Karagöz’ün işsizliği konusu üzerine olan oyunlarda, bitişe gelindiğinde Karagöz hala işsizdir. Bunun nedeni ise yine Hacivat’ın işgüzarlığı yahut düzenbazlığı olabilmektedir. Çoğu kez bu nedenle olmak üzere, kimi zaman da nedensiz yere Karagöz, Hacivat’ı son kez perdeye çağırıp döver. Bu dayanın ardından Hacivat:

“Yine yıktın perdeyi, eyledin viran,

Varayım sahibine haber vereyim heman!” diyerek perdeden ayrılırken, Karagöz ise muhaverenin sonunda olduğu gibi ona çeşitli tekerlemevari, anlamsız laflarla veriştirir ve “Her ne kadar sürc-i lisan ettikse affola” deyip perdeden temenna ederek ayrılır. Bu ayrılış sırasında da kimi zaman, oynanacak bir sonraki oyunun yer ve tarihini de belli edecek laflar da söyleyebilir. “İnşallah yarın akşam, falanca yerdeki Kanlı Kavak oyununda yakan elime geçerse vay haline!” Eski zamanın haber alma ya da duyurma olanaklarının kısıtlı olduğunu düşünürsek bunun yerinde bir uygulama olduğunu da anlayabiliriz. (Hayali Küçük Ali, 2014)

Cevdet Kudret ve Muhittin Sevilen'in "Karagöz" adlı kitaplarından incelenen, yazılı halde bulunan fasıl isimleri, harf düzenine göre şunlardır:

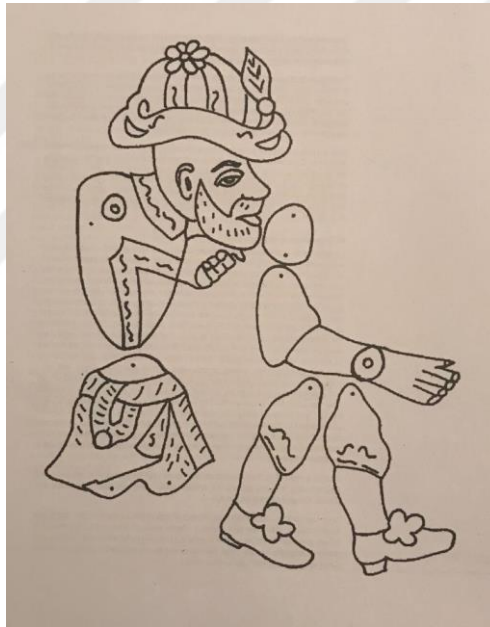
"Aptal Bekçi, Ağalık (Karagöz'ün Ağalık Oyunu), Aşçılık, Bahçe, Bakkallık (Karagöz'ün Bakkallığı Oyunu), Balık/Balıkçılar, Bursalı Leyla, Büyük Evlenme, Canbazlar, Cazular, Cincilik, Çeşme (Kütahya Çeşmesi), Eczahane, Ferhad ile Şirin, Hain Kahya, Hamam (Çifte Hamamlar / Karagöz'ün Dayak Yemesi), Hekimlik, Kağıthane Safası, Kanlı Kavak, Kanlı Nigar, Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması, Kayık, Kırğınlar, Leyla ile Mecnun, Mal Çıkarma, Mandıra (Mandıra Sefası), Meyhane, Orman, Ortaklar, Ödüllü, Sahte Esirci, Salıncak (Salıncak Safası Oyunu), Sünnet, Şairlik/Aşıklık, Tahir ile Zühre, Tahmis, Ters Evlenme (Karagöz'ün Gelin Olması), Tımarhane, Yalova Sefası, Yazıcı." (Kudret, 2013). (Sevilen, 1969).

2.1.1.3 Karagöz'ün Tekniği

Karagöz ve Hacivat, genellikle deve veya dana derisinden üretilen tasvirlerdir. Benzeri otuzun üzerinde tasvir ve yanı sıra göstermelikler mevcuttur. Tasvirler çoğunluğu İstanbul'lu ve Anadolu'lular olmak üzere, Osmanlı topraklarında yaşamış farklı millet ve kültürlere mensup tiplerdir. Ayrıca dansçılar, müzisyenler, fiziksel veya ruhsal olarak kusurlular, doğaüstü varlıklar ve çeşitli destan, masal kişileri de tasvir olarak oyun içerisinde yer bulabilmektedir. Göstermelikler ise kimi zaman oyunun konusunu çağrıştıracak, kimi zaman ise sadece perde önündeki seyirciye oyunun perde arkasında başlayacağı fikrini verecek dekorlardır. Karagöz sanatçıları, yani hayaliler ya da Karagöz tasarım ustaları, tasvirlerini ihtiyaca göre artırabilmektedirler. Oyun dekoru çoğunlukla Karagöz ve Hacivat'ın evinden ibarettir. Fakat konuya göre de farklı dekorların olduğu ya da dekor değişimlerinin olduğu görülür. (Göktaş, 1992)

Karagöz, bir perde oyunu olduğu kadar aynı zaman da bir tasvir sanatıdır. "Osmanlı Türkçesinde müsavvir ressam, tasvir ise resim karşılığı kullanılır. Tasvir sanatı başta minyatür olmak üzere tüm resim sanatlarını kapsar. (...) Karagöz Tasviri de gölge oyunu karakterlerinin resimleri anlamındadır ve gölge oyunu kuklaları yerine terimleşmiştir." (Ekler, 2008: 4). Tasvirlerin yapımı için deve ya da dana derisi tercih edilir. Bunlar tabaklanır ve çeşitli kimyevi işlemlerden geçerek, akabinde inceltilerek

işlenmeye hazır hale getirilir. Daha önceden hazır olan kalıpları üzerine konarak, deriye figür çizilir. (Bkz. Görsel 14) “Tasvirin yapımı “nevregan” adı verilen bıçaklarla ışık geçirecek deliklerin açılmasıyla başlar. Nevreganlardan biri tasviri delmeye diğeri ise deliğin açımı esnasında arka tarafta beliren pürüzleri temizlemeye yarar.” (Göktaş, 1992: 78) Nevreganlama işleminden sonra, zımparalanıp temizlenir ve bu kez boyama safhasına geçilir. Her iki tarafı da renklendirilip, konturlanan tasvirler oynatıma hazır hale gelir. Geleneksel usûlde kullanılan boyalar kök boyalardır. Günümüzde boyama işlemi için sentetik boyalar da kullanılmaktadır. (Ekler, 2008)



GÖRSEL 14 : Karagöz Tasvir Kalıbı (Özhan, 2014: 84)

Oynatıma hazır halen gelen bu tasvirler, “ayna” adı verilen perdeye yaslanılarak oynatılır ve perde ardındaki bir ışık kaynağından tasvir üzerine yansıyan ışık yardımıyla “resim” perde önünde belirir. Eski zamanda bu ışık kaynaklarının, mum ya da meşale olarak kullanıldığı ve bunlara “şem’a” adı verildiği bilinmektedir. Bu deyişe gazellerde de rastlamak mümkündür. Örneğin; “perde kurdum şem’a yaktım, gösteririm zıll-i hayal”. Bu kaynaklardan yansıyan titrek ışık hem tasvire “canlılık” hem de perdeye mistik bir hava verdiği ustalar tarafından belirtilir. (Hayali Küçük Ali, 2014)

Günümüzde ise perde ardında halojen lambalar ya da 50-100 watt'lık led projektörler kullanılmaktadır. (Bkz. Görsel 15 ve 16)



GÖRSEL 15 : Duygu Tansı (Açıkgöz Kukla Tiyatrosu arşivi)



GÖRSEL 16 : H. Aytuğ Çelik (Şeyler Kukla ve Obje Tiyatrosu arşivi)

Tasvirlerin oynatılacağı perde, mermerşahi ya da patiska kumaşandır. Amerikan bezi ya da kaput bezi olarak tabir edilen kumaşlar da perde için kullanılmaktadır. Önceleri 2x2,5 mt olduğu söylenen perde ölçüleri, günümüzde 1x1,2

mt gibi ebatlara düşmüştür. Hatta daha da küçük perde ölçülerinde Karagöz oynatan ustalar da vardır. (Göktaş, 1992) “Perde iki kısımdan oluşur:

- a. Dış Perde : Genellikle koyu renkli ve desenli basmadan olur.
 - b. İç Perde : Asıl oyunun oynatıldığı ve “ayna” adı verilen bölümdür.”
- (Göktaş, 1992: 78)

Perdenin ardında, iç perde boyunda ve yaklaşık 20 cm eninde “peş tahtası” ya da “pej tahtası” yahut “destgah” adı verilen bir tahta düzlem bulunmaktadır. Bu tahtanın üzerine Hayali oyun esnasında kullanacağı malzemelerini (oyun notları, çalgıları, tasvir ve sopalarını) koyar. Eski usûlde, şem’anın da bu tahta üzerinde olduğu belirtilmektedir. Bugün de ışık kaynağı bu tahta üzerine yapılan bir düzenekle sabitlenebilmektedir. Tabii bu her Hayali’nin kendi tasarımı ile de ilgili olarak değişiklik gösterebilir. (Göktaş, 1992)

Perdeyi kurduktan sonra destgah üzerine hazırlığını yapan usta burada tasvirlerini hazır hale getirir. 30-35 cm boyundaki tasvirler, 50-60 cm uzunluğundaki sopalara, “düğme” diye tabir edilen deliklerinden takılır. Bu düğmeler tasvire, yine deriden olmak üzere, hariçten (bugün daha çok misina kullanılarak) dikilmiştir. Böylelikle tasvir, sopanın oynatma sırasındaki hareketi sebebiyle, doğrudan zarar görmez. Sopalar tasvirlerle takılırken ucu ısıtılır, bunun sebebi ise ahşabın şişerek deriye daha fazla yapışmasıdır. Böylelikle oynatım sırasında kayma ve sopadan çıkma gibi kazalar olmaz. Bugün sopa ucundan vidalayarakta bu tip kazaların önüne geçen ustalar vardır. Tasvirlerin perdede duruşu önemlidir. Birçok ustaya göre, oynatıcının ustalığı burada belli olmaktadır. Karagöz ve Hacivat tasvirleri perdede “cin duruşu” diye tabir edilen biçimde, ayakta kalça üzerine oturmuşçasına belli bir açıda geriye yatık olarak dururlar. Bu duruş, tasvirlerin daha canlı gözükmelerini ve bir bakıma da hareketlerinin daha estetik görünmesini sağlar. (Sevilen, 1969)

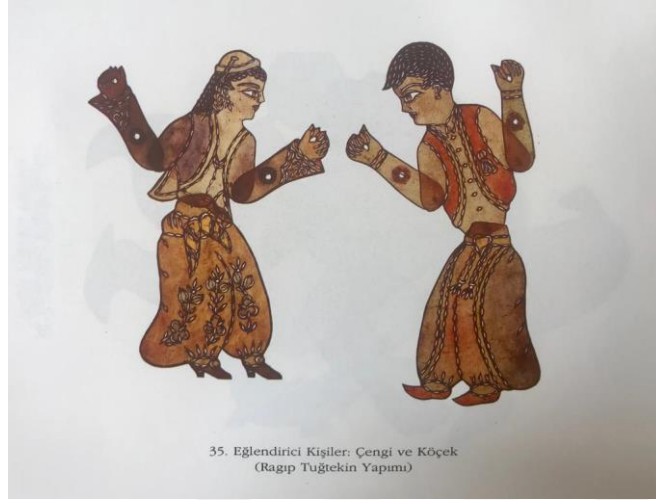
Hayali’nin perde arkasında en az bir yardımcısı bulunur. Bu yardımcıya “yardak” adı verilir. Bu yordak kimi zaman tasvirlerin değişimine yardımcı olur, kimi zaman da def çalarak oyun sırasında söylenen ezgilere eşlik eder. Eski zamanlarda bu musiki işini canlı olarak icra eden 5-6 kişilik “sazende”lerin olduğu, aynı zamanda

“yardak” dışında da çırak, dayrezen (def çalan) gibi çalışanların olduğu, perdenin ve takımların oyun oynanacağı yere bir gün öncesinde “hamal” ile getirilerek kurulduğu ve bu sırada “sandıkar” diye tabir edilen kişinin de perdenin ve takımların taşındığı sandıktan sorumlu olduğu söylenmektedir. (Sevilen, 1969)

Oyunlarda her tip kendi yöresine has şarkısını söyleyerek girer ve def eşliğinde şarkılar icra edilir. Hayali, karakterlere atfedilmiş tüm şarkı ve makamlarına hakim olmak durumundadır. Oyunlarda kullanılan bir diğer müzik aleti ise “nareke” adı verilen bir nevi düdüktür. Ancak bu düdük, diğer bildiğimiz düdükler gibi öttürülmez. Bundan çıkan sese, zırlıtı adı verilir. Nareke zırlıtısı, oyun başlangıcında göstermelik perdeden kalkarken duyulur. Ayrıca cin, canavar vb. doğaüstü yaratıkların giriş çıkışları ya da seslendirmeleri de kimi zaman bu zırlıtı ile yapılmaktadır. (Hayali Küçük Ali, 2014) Bu durum geleneksel el kuklasında da görülür. 17. yüzyılda İtalya’dan çıkan Pulcinella’nın İngiliz versiyonu Punch, ustasının dil altına “swazzle” denilen bir aleti koyarak çıkardığı zırlıtı benzeri bir ses ile konuşturulur. (Öğütçü, 2007)

Karagöz oyununda musiki önemli bir etkidir. Eski Karagöz musikisinden kimi eserlerin yerini bugün yenileri alsa da birçoğu geleneksel yapısıyla oyunlarına devam eden ustalarca icra edilmeye de devam etmektedir. “Konu üzerine ilk spesifik araştırmayı yapan Ethem Ruhi Üngör, oyun Karagöz oyununda yer alan ve yarısının günümüze ulaştığını belirttiği 211 şarkıyı incelediği çalışmasında, şarkıları genellikle Karagöz için yapılan özel besteler olduğunu ve yaratılan bu türün Karagöz müziği olduğunu ifade eder.” (Cingöz, 2016: 45)

Karagöz oyunlarında kimi zaman yöresel danslar da yer almaktadır. “Karagöz oyunlarında, şiir ve müzik oyun sonuna değin vardır. Fakat dans, finalden hemen önce yer alır.” (Oral, 2009: 70) Şiir ve müziğin aksine dansın, oyunlara doğrudan bir etkisi yoktur. Oyunun konusu ile ilgili olmayan bu bölüm, bütünüyle eğlence amaçlıdır. Her oyunda görülmez, her Hayali bu bölümü oynatmayabilir. Dans eden tasvirler de diğer tipler gibi yöresel tiplerdir. Bunlardan bazıları; köçekler (erkek dansçılar), çengiler (kadın dansçılar), zeybekler ve horon oynayanlardır. (Kudret, 2013) (Bkz. Görsel 17)



GÖRSEL 17 : Dansçı tipler (Göktaş, 1992: Resimler)

Hayali, oyunda geçen tüm karakterleri yalnızca kendisi seslendirir. Tüm karakterlerin farklı bir ses rengi ve şivesi vardır, olmalıdır. Seyirci tipleri, evvela sahneye gelirken söyledikleri şarkıyla, ardından görünüşleri ve en önemlisi kullandıkları şive ya da lehçesinden tanır. Oyun süresince farklı şive ve lehçeler birbirine karışmadan ve bozulmalar olmadan konuşulur. (Göktaş, 1992)

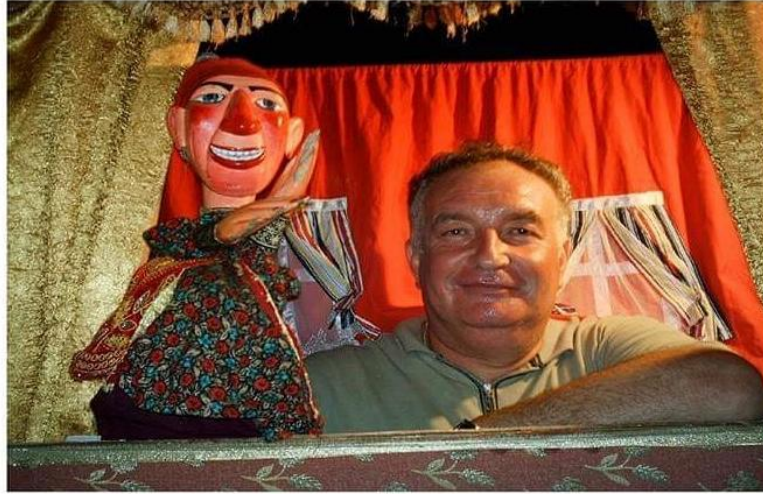
Karagöz'ün oynatım tekniği ve becerisi, günümüze değin, usta çırak ilişkisi ile aktarılmıştır. Günümüzde bu eğitim metodu geçerliliğini yitirmektedir. Ustalar, çırak yetiştirmediklerini ya da çıraklık yapacak kişilerin isteklerini uzun süre sürdüremediklerini belirtmektedir. (Bkz. Ek 1.3 Haluk Yüce) Mevcut ustalar, ancak verdikleri toplu atölyelerde, ağırlıklı olarak yapım safhasına dair eğitimler vermektedir. (Bkz. Ek 1.2 Sibel Tomaç) Bir diğer yandan, Karagöz tasvir yapımında pvc denilen plastik malzemenin kullanımı gün geçtikçe artmakta, boya olarak da sentetik boyalar tercih edilmektedir. (Oral, 2000: 111) Pvc malzeme kesilme ve boyanma safhalarında deriye göre daha kolay çalışılabilirken, ışığı da deriye göre daha fazla geçirmesi sebebiyle nevreganlama işleminden geçirilmemektedir. Bu nedenlerle dolayı hem oynatımda hem de tasvir yapımında geleneksel yapıdan gün geçtikçe uzaklaşıldığı söylenebilir.

2.1.2 Bir El Kuklası Oyunu Olarak “İbiş İle İhtiyar”

İngiliz kuklacı Thomas Holden, kuklalarıyla yaptığı turnelerinde zaman zaman İstanbul’a da gelmiştir. İlk 1882 yılında geldiği İstanbul’da, Holden’in kuklaları çok beğenilir ve Holden 1884, 1890 ve 1892 yıllarında birçok kez daha gelerek oyunlarını *Tepebaşı Tiyatrosu*, *Yeni Fransız Tiyatrosu*, *Verdi Tiyatrosu* ve *Concordia Tiyatrosu* gibi dönemin bilinen İstanbul tiyatro binalarında oynamıştır. Büyük ilgi uyandıran Holden’den sonra ise Holden’in öğrencisi olduğu belirtilen Emin Bey ve bir başka Türk kuklacı Cemil Mehmet bey, Holden’in oyunlarına benzer oyunlar yaparak sahnelemişlerdir. (And, 1985: 267-268) Geleneksel Türk kuklacılığının günümüzde yaşayan yegane el kuklası örneği İbiş de, bu dönemde ortaya çıkmış, esasen Türk Tuluat Tiyatrosu’nun bir karakteridir. Tuluat Tiyatrosu’nun karakterleri Ortaoyunu’ndaki kadar çok değildir. Oyunlarda genel olara; Tirit (ihtiyar), Uşak (hizmetçi, İbiş), Sirar (aşık erkek), Kız (aşık kadın) ve Tiran (zorba) olmak üzere beş ana karakterden söz edilir. Bu karakterler, temel olarak Commedia Dell’Arte karakterlerine benzemektedirler. Tirit, Pantolone ile; Uşak ise Arlecchino ile benzer. (Nutku, 1999) Kukla tiyatrosunda ise bu karakterler çoğunlukla İbiş ve İhtiyar isimleriyle anılırlar. Günümüzde İbiş kuklası örneklerine, Karagöz ve Hacivat’a göre daha az rastlarız. İbiş, genellikle oyunlarda uşak rölüyle karşımıza çıkar. Uşak olmadığı oyunlarda ise ya işsizdir, ya da İhtiyar’ın yanında farklı işler yapmaktadır. İhtiyar ise çoğunlukla konak ya da iş yeri sahibidir, İbiş’i yanında çalıştırır. (Pekkutsal, 1987)

Dış görünüş olarak grotesk ve komik bir görünüşe sahip olan İbiş; vücuduna göre koca kafalı, büyük ve eğri burunlu, kaşları kalın, elmacık kemikleri çıkık ve yanakları kızarıktır. Burnunun ucu da yanakları gibi kızarık olan İbiş’in başı keldir ve başında püskülü öne düşen biçimsiz bir fesi vardır. Ayrıca kostümüyle de diğer kuklalara nazaran dikkat çeker. İbiş’in bu görüntüsü, kendisi gibi esasen Tuluat Tiyatro’sundan geçmedir. “Kel Hasan ve İsmail Dümbüllü, Tuluat Tiyatrosu’nun en tanınan canlı İbişlerinden ikisidir.” (Aygün, 2012: 147) Kukla İbiş, Tuluat Tiyatrosu’ndaki İbiş’in karakteristik özelliklerini de almıştır. Saf görüntüsünün altında zeka dolu bir kurnazlık yatar. Tüm oyunların çıkmazını zekası ile, kendine has komik üslubunca çözer. “İbiş, oyunlarda her zaman söylenileni yanlış anlar. Karşısında

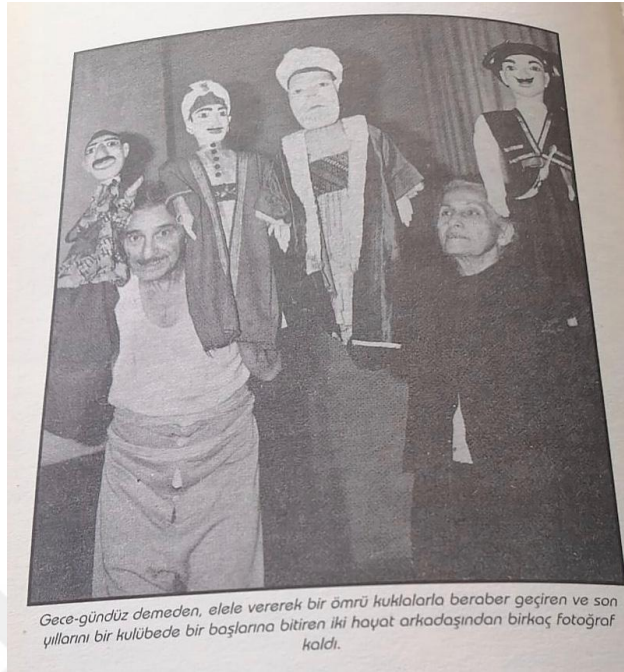
söylenenlere kelime oyunları yaparak komik cevaplar verir. Onun bu yanlış anlamaları, bazen işleri fena halde karıştırır. Oldukça esprili bir tiptir.” (Daştan, 2018: 170) Sesi kalın ve genizdendir, bu yönüyle diğer tüm tiplerden farklıdır. (Pekkutsal, 1987)



GÖRSEL 18 : İBİŞ kukla (Talat Dumanlı’dan) & Duygu Tansı (Duygu-Oya TANSI Arşivi)

Oyunun diğer karakterlerini İhtiyar, Küçükbey, kadın tipler ve tiran olarak sıralayabiliriz. Küçükbey, kimi oyunlarda İhtiyar’ın oğlu olarak varolur. Yer almadığı oyunlar da mevcuttur. Bu oyunlar da ise yukarıda Sirar olarak belirttiğimiz tipin özelliklerini taşıyan bir başka kukla yer alır. İhtiyar ise oyunun geçtiği konağın, çiftliğin veya iş yerinin sahibidir. Varlıklı, babaç ve iyi niyetli bir tiptir. Kandırıldığı veya zor duruma düştüğü durumlarda İbiş’ten yardım ister veya İbiş yardımına koşar. Birçok oyunda oyunu açan kişidir. (Pekkutsal, 1987)

“Talat Dumanlı’dan derlenen oyunlar ve anonim Suretçi oyunu ile diğer kukla oyunları arasında biçim ve muhteva açısından birtakım farklılıklar mevcuttur. Dumanlı’dan derlenen oyunlar, çoğunlukla melodram ve komedi arasında bir yapıya sahiptir. (...) İbiş, söz ve davranışlarıyla oyunun havasını değiştirerek onun mizahi bir çehreye bürünmesini sağlar. Eski kukla oyunlarında da İbiş, benzer görevi üstlenmektedir.” (Daştan, 2018: 174-175)



GÖRSEL 19 : Talat Dumanlı ve eşi Süreyya Dumanlı (Duygu-Oya TANSI arşivi)

Oyunlar dramatik yapı itibariyle Karagöz oyunları ile benzerlik gösterir. Bir semai ya da perde gazeliyle başlamasa da, kimi oyunlar İbiş'in bir şarkısı-türküsiyle başlayabilir. Oyunun başlangıcında bir açılış konuşması, ön konuşma vardır. Bu ön konuşmayı kimi zaman İbiş yapsa da çoğunlukla İhtiyar yapar. Bu bölümde oyunun ana konusu hakkında seyirciye fikir verilir. (Pekkutsal, 1987) Örneğin; Rıza Pekkutsal'ın derlediği “İbiş'in Serüvenleri” adlı kayıta bulunan “Çöp Çatan” adlı oyunda İhtiyar:

“Ah, ah... Kız evladın var mı başında derdin var. Vallahi bıktım artık. Bizim kız annesi öldükten sonra kabak çiçeği gibi açıldı. Alıyor başını gidiyor, alıyor başını gidiyor. İşte bugün de meydanlarda yok. Acaba İbiş nerede olduğunu biliyor mudur? Çağırıp sorayım bakayım.” der ve İbiş'i çağırır. (İbiş'in Serüvenleri, 1987)

Yine aynı derlemelerden “Postacı” oyununda İhtiyar'ın oğlu olan Küçükbey, eşi ile kavga etmektedir. Kavganın konusu oyunla doğrudan ilişkilidir. Kısa süren kavgalarının ardından sahneye İhtiyar girer ve:

“Allah Allah... Bizim oğlana nazar değdi. Ne güzel gül gibi geçiniyorlardı. İkide bir kavga, ikide bir kavga. Nedir bu canım! Bir pencere lafıdır gidiyor. Geçen seferde bir yazı levhası yüzünden kavga

etmişlerdi. Acaba bı sefer kavgalarının sebebi nedir? Hah, belki İbiş biliyordur, çağırıp sorayım. İbiiiş! İbiş, İbiş, İbiş, İbiş... (köpek çağırır gibi)”der ve İbiş’i çağırır. (İbiş’in Serüvenleri, 1987)

Bu bölümden sonra İbiş gelir ve muhavere bölümü başlar. Muhavere bölümünde İhtiyar, ana konuya ve oyunun çıkmazına yönelik bilgi vermeye çalışırken İbiş, söylenilenleri yanlış anlayıp komik cevaplar verir.

“Beyefendi: İbiş, oğlum İbiş!

İbiş: Kasımpaşa’ya uğramaz, doğru yemiş.

Beyefendi: Şuna bakın hele, Haliç’te dolmuş motoru kahyası gibi bağırıyor kerata. İbiş!

İbiş: Buyurun beyefendi.

Beyefendi: Çabuk buraya damla!

İbiş: Damlayamam beyefendi.

Beyefendi: Niye damlayamıyor muşsun?

İbiş: Daha yeni lehim yaptırdım da ondan beyefendi.

Beyefendi: Lehim mi yaptırdın? Sen su tenekesi misin be adam? Gevezeliği bırakta buraya gel.

İbiş: Nasıl geleyim?

Beyefendi: Bunca yıldır bu evde çalışıyorsun, nasıl geleceğini öğrenemedin mi sersem herif?

İbiş: Öğrenmiştim ama unuttum beyefendi.

Beyefendi: Şimdi kulağını bana ver!

İbiş: Veremem beyefendi.

Beyefendi: Niye?

İbiş: E kulağımı sana verirsem kulaksız kalırım ya.

Beyefendi: Öyle değil evladım, beni iyice dinle.

İbiş: Ben dinlesem de bir şey anlamam beyefendi. En iyisi sizi bir doktor dinlesin.

Beyefendi: Sersemliği bırak, buraya nasıl geleceğini anlatacağım. İyi dinle şimdi beni.

İbiş: Dinliyorum beyefendi.

Beyefendi: Evvela kapıyı çal.

İbiş: Aşkolsun beyefendi ben hırsız mıyım ya?

Beyefendi: Öyle değil oğlum, kapıyı vur.

İbiş: E kapı da bana vurursa kavga çıkar.

Beyefendi: Yahu kapıyı tık tıkla demek istiyorum.

İbiş: Beyefendi kapı gıdıklanır mı ya?

Beyefendi: Buraya gel diyorum be adam!

İbiş: Geldim beyefendi kızmayın, Allah başım Allah!

Beyefendi: Tüh, Allah müstehakını versin. Önüne baksan canım.

İbiş: Valla kırk yıldır önümüze bakıyoruz, on para bulamadık beyefendi.” (İbiş’in Serüvenleri, 1987)

Muhavere bölümünün ardından fasıl bölümüne geçilir. Fasil bölümünde ana konu işlenecektir. İhtiyar, İbiş’e oyunun problemini anlatır ve durumdan kurtulmalarını ister. İbiş’in olaya yahut olaylara müdahil olmasıyla kimi zaman durum daha da karmaşıklaşır. Fasil bölümünde oyuna Karagöz oyunlarında da sıkça rastladığımız Anadolu’lu yahut kusurlu (kekeme veya tikli gibi) komik tipler girer. Bu tipler eğer bir kusuru söz konusu değil ise büyük çoğunlukla yöresel bir konuşma biçimiyle (şive, ağız gibi) konuşurlar. Bunlar Laz, Kastamonulu, Bolulu ya da Kayserili gibi tiplerdir. Onlar da şivelerinden doğan durumlardan ötürü İbiş ile konuşmalarında anlaşılamazlar, İbiş onları yanlış anlar ve ona göre cevaplar verir. (Pekkutsal, 1987)

“Beyefendi: Oğlum İbiş!

İbiş: Buyurun beyefendi.

Beyefendi: Bana aşçıbaşını çağır.

İbiş: Çağırırım beyefendi. Aşçıbaşı Tosun!

Aşçıbaşı: (Dışarıdan seslenerek) Evlendüüü! (Efendim manasında)

İbiş: Aşçıbaşı gelemeyiz beyefendi.

Beyefendi: Niye gelemiyor?

İbiş: E evlendim diyor baksana ya.
 Beyefendi: Adam terbiyeli, efendim diyor.
 İbiş: İnanmazsanız bakın bir daha çağırayım; Aşçıbaşı Tosun!
 Aşçıbaşı: Evlendüüü!
 İbiş: Gördün mü, evlendim diyor beyefendi.
 Beyefendi: Canım dili dönüyor, efendim diyeceğine evlendim diyor.
 Çağır gelsin buraya.
 İbiş: Aşçıbaşı Tosun, beyefendi seni istiyor.
 Aşçıbaşı: Şimdü varurun efendüüm!
 İbiş: Beyefendi şimdi varım diyor, demin yok muydu Allahaşkına bu adam?
 Beyefendi: Öyle değil oğlum, şimdi gelirim demek istiyor.
 İbiş: Buna bir de tercüman lazım valla.
 Aşçıbaşı: (Gelir.) Aha geldim babaluk.
 İbiş: Hoşgeldin kuru kalabalık (Tokat atar.)
 Aşçıbaşı: Ne furuyon be!” (İbiş’in Serüvenleri, 1987)

Yukarıdaki örnekte Aşçıbaşı Tosun, Bolu’ludur ve bu şive ile konuşmaktadır. Yanlış anlaşılmalara ile süregiden fasıl bölümünün nihayetinde olaylar İbiş’in müdahaleleri ve (bazen) İhtiyar’ın eliyle çözülür. Bitiş bölümünde ise mutlu bir son vardır. Bu mutlu son; küslerin barıştığı, kavuşmak isteyenlerin nişanlandığı ya da evlendiği bir sondur. Aynı zamanda iyiliklerin mükafatlandırıldığı gibi kötüler de cezasını bulur. Oyunların büyük çoğunluğu çeşitli mesaj kaygıları taşımaktadır. Bu mesaj bitişte açıkça dile getirilir. Bitiş bölümünün ardında da yine çoğunlukla bir eğlenceye davet olur. Oyun bittikten sonra çoğunlukla ipli kuklalar ile danslı-müzikli gösteriler yapılır. (Daştan, 2018)

Oyunlar çoğunlukla tek perdeden oluşmaktadır. Nadiren de olsa iki veya üç perdelik oyunlar vardır. Ayrıca tek perdelik oyunlar dahi, birden fazla tablo içerebilmektedir. Dekor ve kostüm sınırlıdır, çok büyük değişiklikler olmaz. “Bir odayı temsil eden kulisin arka planının orta yerinde bir kapı ve sağ-solunda birer pencere vardır. Bunun yanı sıra olay kurgusuna göre sahne resimleri değişebilmektedir.” (Daştan, 2018: 161)

Karagöz ile benzer olarak İbiş kukla oyunlarında da ustanın birden fazla karakteri seslendirmesi ve oynatması gerekmektedir. Ülkemizde Karagöz kadar köklü bir geçmişe sahip olmayan ancak dünyadaki diğer örneklerinin 17. yüzyıldan bu yana

varlığını sürdürdüğü İbiş el kuklası, günümüzde ustalar tarafından Karagöz kadar tercih edilmemektedir. Teknik bakımdan ve oyun metinlerine ulaşabilirlik bakımından kaynak olabilecek yayınlar kısıtlıdır. Bu alanda günümüzde ulaşabildiğimiz birkaç kitap, yalnızca Ünver Oral’a aittir. Ancak İbiş kuklanın tekniğine ve oyun metinlerine kişi bazında kaynaklık edebilecek usta Talat Dumanlı’nın hayatını ve tekniğini inceleyen “Madalyalı Kuklacımız Talat Dumanlı Hayatı, Sanatı, Tekniği ve Bir Oyun Metni” kitabının baskısı bulunmamaktadır.

2.2 Türkiye’de Modern Kuklacılık ve Kukla Tiyatrolarının Bugünü

Türkiye’de geleneksel kukla oyunları geçmişten günümüze izleri ve etkisi takip edilebilen bir yapıda iken modern kuklacılıktan özellikle son 30 yıl içerisinde söz edilebilir. Daha öncesinde de çeşitli sanatçı ve grupların denemeleri olmuştur ancak kukla tiyatrosu adı altında faaliyet gösteren tiyatroların geçmişlerine bakıldığında ve bunlarla yapılan söyleşilere göre son 30 yıl, kurumsallaşan kukla tiyatroları ile birlikte modern kuklacılık adına çalışmaların başladığı süreçtir. Bu başlık altında çeşitli söylemler ve tespitlerde bulunurken çalışma alanı ödenekli tiyatrolar ve özel tiyatrolar olmak üzere ikiye ayrılmıştır.

2.2.1 Ödenekli Tiyatrolarda Kukla

Coğrafi ve kültürel bakımdan ülkemize yakın olan birçok ülkenin özellikle devlet tiyatrolarının kuklacılık alanında kendi içlerinde yapılaşmalara gittiği görülür. Bunlardan bazıları Bulgaristan’da; Burgas, Plovdiv ve Varna devlet kukla tiyatroları, Azerbaycan Devlet Kukla Tiyatrosu, Rusya Moskova Bölgesel Devlet Kukla Tiyatrosu’dur. Kukla tiyatrosu ve kuklacılık alanında köklü bir geleneğe sahip olan ülkemizde devlet tiyatroları ise henüz bu alanda böyle bir yapılanmaya gitmemiştir. Repertuar içerisinde kimi zaman kukla oyunları ya da teknikleri üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Fakat çoğu zaman bu nadir oyunlar da; bir kukla oyunundansa, oyun içinde kukla kullanılan projeler olmaktadır. Devlet tiyatrolarının web sitesi arşivi üzerinden yapılan araştırmada geleneksel kukla tiyatrolarımızdan bulunan örnekler az

sayıdadır. Devlet Tiyatroları'nın Refik Ahmet Sevengil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi'nde "karagöz" anahtar kelimeyle yapılan aramada 7 kayıt görüntülenir ve bunlardan 5'i geleneksel formu içermektedir. (Devlet Tiyatroları Refik Ahmet Sevengil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi) Aynı şekilde "ibiş" anahtar kelimeyle yapılan aramada ise 6 adet kayıt görüntülenir ve bu kayıtların tamamı Tarık Buğra'nın "İbiş'in Rüyası" adlı oyununa dairdir. 1972'den bu yana çeşitli sezonlarda oynanan oyunlarda, fotoğraflardan yapılan taramada "İbiş kuklası" olmadığı görülür. (Devlet Tiyatroları Refik Ahmet Sevengil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi)



GÖRSEL 20 : Tarık BUĞRA'nın "İbiş'in Rüyası" oyunundan dönemsel görseller (Devlet Tiyatroları Refik Ahmet Sevengil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi).

"Kukla" anahtar kelimeyle yapılan taramada ise 6 kayda ulaşılır ve bunlardan biri "karagöz" taramasında çıkan oyunlardan olmak üzere; yine görseller üzerinden yapılan incelemede yalnızca 3 adet oyunda kukla formuna rastlanmaktadır. Bu üç taramanın sonucu olarak yalnızca 7 adet oyunun kukla oyunu olduğu görülmektedir.

Ödenekli tiyatroların şehir tiyatroları ayağına baktığımızda ise İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, Darülbeyti'den bu yana 105 yıllık köklü bir geçmişe sahiptir. 2010 yılından bu yana: 2010-2011 sezonunda *Karagöz Balıkçı*, 2015-2016 sezonunda *Karagöz'ün Uykusu* ve *Karagöz Çiftlik Bekçisi* oyunlarının repertuarda yer aldığını görürüz. Bu oyunlar geleneksel yapıya uygun olarak tasarlanmış oyunlardır. Her ne kadar *Karagöz'ün Uykusu* ve *Karagöz Çiftlik Bekçisi* oyunlarında canlı oyuncu kullanılmış olsa da; ki bu Modern Kuklacılık Anlayışı ve Oynatıcılığı başlığı altında

belirttiğimiz “rol arkadaşlığı”nın bir örneği olmakla birlikte, oyunlarda perde ve tasvirler daha ön plandadır. (Şehir Tiyatroları - Oyunlar)

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları aynı zamanda; hem kendi düzenlediği festivallerde kukla tiyatrolarına yer vermiş, hem de çeşitli kukla festivallerinde kendi bünyesindeki oyunları ile varolmuştur. 2011 yılında düzenlenen 14. Uluslararası İstanbul Kukla Festivali’nde; Surname 2010 ve çocuk oyunları Cambazhane ve Karagöz Balıkçı’yı sergilemiştir. Surname 2010; maske, kukla ve kostüm tasarımını Candan Seda Balaban’ın yaptığı ve Yiğit Sertdemir tarafından yazılıp yönetilen bir kukla-maske oyunudur. Beden kuklasından, el kuklalarına ve de dev kuklalara, birçok kuklanın kullanıldığı oyun, hem yurtiçinde hem de yurtdışında festivallere katılmış, birçok ödül almış ve dört sezon boyunca şehir tiyatroları vesilesiyle seyirci karşısına çıkmıştır. (Bkz. Görsel 21 ve 22)



GÖRSEL 21: SURNAME 2010 El kuklaları ve dev kukla (Surname 2010, 2011)



GÖRSEL 22 : SURNAME 2010 Beden Kuklaları (Surname 2010, 2011)

Yine İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın 2016 yılında düzenlediği 32. Çocuk Şenliği'nde ikisi kendi repertuarından olmak üzere 6 farklı kukla oyununa yer verdiğini görürüz. 2018 yılında 34.'sü düzenlenen festival programında ise hem bir Karagöz oyununa (*Hayali Sibel Tomaç – Karagöz*), hem de bir İbiş kukla oyununa (*Açıkgöz Kukla Tiyatrosu – İbiş'in Dişi*) yer vermiştir. Ayrıca diğer programları da incelediğinde çeşitli kukla oyunlarının varlığını görülebilir. (Çocuk Şenliği, 2016)

Şehir tiyatrolarından devam edersek, bir diğer örneğimiz Antalya Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları olacaktır. 2016 yılında gittiği düzenlemeyle oluşturulan Kukla Tiyatrosu Birimi'nde bugüne kadar 4 oyun sahnelenmiştir. Bunlar: “Elbise Var İnsan Yok, İnsan Var Elbise Yok”, “Farklı”, “Fırsat Reyonu” ve “Çim Gitti” oyunlarıdır. İlk sezonunda Andersen öykülerinden yola çıkarak yaptığı “Elbise Var İnsan Yok, İnsan Var Elbise Yok”ve “Farklı” oyunlarının hem kukla tasarımında hem de rejisinde yabancı sanatçılarla çalışan ekip; diğer iki oyunu “Fırsat Reyonu” ve “Çim Gitti”de ise kuklalarını kendileri tasarlayıp uygulamış ve yanı sıra konsept hikayeleri de kendileri oluşturarak rejisör olarakta Çağlayan SEVİNÇER ile çalışmıştır. (Kukla Tiyatrosu Birimi, 2016)

Hem geleneksel hem de modern bağlamlarda kukla oyunlarının, ödenekli tiyatrolar olan Devlet Tiyatroları ve şehir tiyatrolarında, örnekleri kısıtlıdır. Ancak çeşitli festivallerde, özel tiyatroların desteği alınarak bu örnekler kimi zaman çoğaltılmadır. Ayrıca kimi çocuk oyunlarında da kuklalar, oyun içinde bir araç olarak kullanılmaktadır. Ancak bu gibi kullanımların ve örneklerin, ülkemizde kuklacılığın gelişimine katkı sağladığı söylenemez.



GÖRSEL 23 : (İnsan Var Elbise Yok, Elbise Var İnsan Yok, 2016)

2.2.2 Özel Tiyatrolarda Kukla

Özel tiyatrolarda gerek teknik imkanların artması, gerek araştırma ve akademik çalışmaların çoğalmaya başlaması, gerek festivallerde dünya kukla tiyatrolarından onlarca türün ve çalışmanın görülerek örnek alınması, gerekse yurtiçinden ve yurtdışından sanatçıların atölye çalışmalarıyla diğer kuklacılara ulaşması neticesinde; kukla tiyatrolarında özellikle son birkaç yılda bir artış gözlenmektedir. Açılımı Uluslararası Kukla ve Gölge Oyunları Birliği olan Unima'nın Türkiye'de kayıtlı 200 kadar üyesi bulunmaktadır. Bu üyelerin ise büyük çoğunluğu Karagöz, İbiş ya da müzikli şovlarda kullanılan ipli kuklalar oynatan, geleneksel odaklı çalışmalar yapan sanatçılardan oluşmaktadır. (Bkz. Ek: 1.2 Sibel Tomaç) (Unima İstanbul, 2019).

Modern kuklacılığın ülkemizdeki geçmişine göz atacak olursak çok gerilere gidemeyiz. İbiş ve Karagöz'ü bu değerlendirmenin bütünüyle dışında bırakarak denilebilir ki; en fazla 30 yıllık bir geçmişten söz edebiliriz. Çünkü kukla tiyatrosu adıyla anılan ve bu alanda üretimde bulunan tiyatrolara baktığımızda örneğin; Tiyatro Tempo 1985 yılında kurulmuş, aktif çalışmalarına ise 1990 yılında başlamıştır. (Bkz. Ek 1.3 Haluk Yüce)

Başlangıçta özellikle Gölge Tiyatrosu üzerine modern çalışmalar yapan tiyatro Tiyatro Tem 2000 yılında Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş tarafından kurulmuştur. Ancak ilk oyunu Lahana Sarma'yı (Bkz. Görsel 24, *Lahana Sarma ile benzer görseller*) 2001'de ilk kez sahnelediğinden, doğuşunu 2001 yılı olarak belirtir. (Anlatı Geleneğinden Çağdaş Tiyatroya , 2017) *Lahana Sarma, Böyle Devam Edemeyiz, Nasıl Anlatsak Şunu, Alem Buysa Kral Übü, III. Riçird Faciası, Tartüf Bey ve Gündüz Niyetine* gibi kukla oyunlarının yanı sıra *Hakiki Gala* ve *Sezonun Kabusu* gibi oyunları da repertuarlarında yer almıştır. Tüm bu oyunlar aynı zamanda Mitos-Boyut Yayınevinden *Tiyatrotem Oyunları 1 – 2 – 3* adlarıyla 3 ayrı kitap olarak yayımlanmıştır. (Selen, Aktaş ve Sarıkartal, 2009; Bayramoğlu, 2010; Selen, Aktaş, 2014).



GÖRSEL 24 : Tiyatro Tem “Böyle Devam Edemeyiz” (Böyle Devam Edemeyiz, 2013)

Modern kuklacılık türleri üzerine eğitimlerini Prag’da alan Çağrı Yılmaz ve Emre Tandoğan tarafından 2001 yılında kurulan Ahşap Çerçeve Kukla Tiyatrosu, tasarım ve sahneleme alanlarında yeni denemeler yapmıştır. Deccal adlı oyunlarında kuklacılığın yanı sıra, video-art, dans ve şan gibi farklı disiplinlerden de faydalanmışlardır. Oyun temsilinin yapıldığı mekan ise 7 oda olarak tasarlanmış, her odada farklı bir performans sergilenmiştir. Ayrıca *Hamlet* ve *Deniz Kızı Masalı* gibi

klasik metinler üzerine de çalışmalar yapan Ahşap Çerçeve Kukla Tiyatrosu, *Kabare* oyununda ise söz kullanmamıştır.



GÖRSEL 25 : Ahşap Çerçeve Kukla Tiyatrosu “Kabare” (Kabare)

Uçaneller Kuklaevi 2004 yılında kurulmuştur. 2004 yılında, Alexander Popescu’nun yazdığı ve Dobriç Devlet Kukla Tiyatrosu yönetmeni Petar Petkov’un yönettiği ilk oyunu *Gün Işını*’nı sahnelemiştir. Bu oyundan sonra; Petar Petkov yönetiminde *Düş Gemisi*, *Günaydın İyi Geceler*, *Kuklalar Sirki*, *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Bak Ne Kadar Kolay* oyunlarının yanı sıra, *Alaattin’in Sihirli Lambası*, *Bremen Mızıkacıları* ve *Taş* oyunlarını da repertuarına eklemiştir. Bulgaristan, Fransa, Romanya, Güney Kore, Japonya, Küba vb. birçok ülkede uluslararası festivallere katılan Uçaneller Kuklaevi, 5.si 2013 yılında gerçekleştirilen Uluslararası Trakya Kukla Festivali’ni de düzenlemiştir.



GÖRSEL 26 : Uçaneller Kuklaevi “Gün Işını” (Gün Işını)

Black Light ışıkla tekniğiyle, oyunlarını sahneleyen (Bkz. Görsel 27) Çizgi Kukla Tiyatrosu ise 2007 yılında kurulmuştur. Kurulduğu günden bu yana black light ışıkla tekniğini kullanan tiyatro, boyları 30 cm’den 180 cm’ye kadar değişen görsel olarak kimi oyunlarda 2, kimi oyunlarda ise 3 boyutlu olan el kuklaları ve sopalı kuklalar kullanmaktadır. (Bkz. Ek1.7) Yurtiçindeki festival ve etkinliklerin yanı sıra yurtdışında da Karadağ, Danimarka, Rusya, Avusturya ve Katar gibi ülkelerdeki uluslararası festivallere katılmış; 2016 yılında Moskova’da düzenlenen Red Mood Festivali’nden “En İyi Tasarım Ödülü” almıştır. 2007’den bu yana tüm oyunlarını güncel tutan Çizgi Kukla Tiyatrosu, metin ve kukla tasarımlarında ağırlıklı fabl türündeki eserlerden faydalanmaktadır. *Bremen Mızıkacıları*, *Bir Akvaryum Masalı*, *Yaramaz Kediler*, *Kahraman Ağustos Böceği*, *Çöp Çetesi* ve *Ormanın Koruyucuları*, *Islık Çalan Kırmızı Başlıklı Kız* güncel oyunları arasındadır. (Çizgi Kukla Tiyatrosu, 2019: 9-26)



GÖRSEL 27 : Çizgi Kukla Tiyatrosu “Çöp Çetesi ve Ormanın Koruyucuları” (Çizgi Kukla Tiyatrosu, 2016)

Bunların dışında modern bağlamda kuklacılık ile ilgilenen; İzmir Uluslararası Kukla Günleri, Uluslararası İstanbul Kukla Festivali, Uluslararası Ankara Kukla Festivali, Uluslararası Trakya Kukla Festivali gibi festival programlarında ve internet kaynaklı platformlarda yer alan Ağaçkakan Kukla Tiyatrosu, Atlas Sanat Tiyatrosu, Balon Kukla Tiyatrosu, Düşperdesi Kukla Tiyatrosu, Gösteri Sanatları Merkezi, Hayalperest Kukla Tiyatrosu, İgv Kukla Tiyatrosu, İnegöl Kukla Tiyatrosu, İzmir Kukla Tiyatrosu, Kadro Pa, Kalipso Kukla Tiyatrosu, Kukla Sanat Tiyatrosu, Kuklabaz Atölye, Kuklita Kukla, Küçük Salon Oyuncuları, Neşeli Dostlar Kukla Tiyatrosu, Şeyler Kukla ve Obje Tiyatrosu, Tiyatro Büyü, Tiyatro Gülgeç, Tiyatro Monimol, Tiyatro Sevinçer, Uçanpelerin Kukla Tiyatrosu, Vişnecik Kukla Tiyatrosu gibi kukla tiyatrolarını saymak mümkündür.

2.3 Ülkemizde Kuklacılık Eğitimi, Sivil Toplum Kuruluşlarının Çalışmaları ve Festivaller

Ülkemizde kuklacılık alanında, son 30 yıldır faaliyet gösteren tiyatroların yanı sıra çeşitli girişimlerde de bulunmaktadır. Bunlar; kukla sanatçıları tarafından kuklacılık alanında sivil toplum kuruluşlarının kurulması ve faaliyet göstermesi, ödenekli ve özel tiyatroların kukla yapım ve oynatımı üzerine atölye ve eğitim çalışmaları düzenlemesi, yerel yönetimlerin etkinlikler ve atölyeler düzenlemesi, kukla festivallerinin yapılması ve tiyatro festivallerinde kukla oyunlarına yer verilmesi, festivaller ve STK'lar aracılığıyla seminer, konferans gibi eğitim faaliyetlerinin düzenlenmesi olarak sıralanabilir.

Akademik bağlamda, Türkiye’de bugün yalnızca birkaç üniversitede kukla ile ilgili bölümler bulunmaktadır. Bunlardan ikisi Anadolu Üniversitesi’nde Kukla ve Gölge Oyunu Sanat Dalı ve Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi’nde Kukla ve Gölge Oyunu Tasarım Anasanat Dalı bölümleridir. Fakat bu bölümler aktif olarak öğrenci alımı yapmamaktadır. Bir diğeri ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’dir; burada Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesindeki Sahne Dekorları ve Kostümü Bölümü, 3 sanat dalına ayrılmıştır. Bu üç sanat dalından birisi de Kukla ve Gölge Oyunu Sanat Dalı’dır.

Bunların yanı sıra Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Sahne Tasarımı Anasanat Dalı'nda da öğrenciler “Kukla Tiyatrosu Tarihi”, “Kukla ve Gölge Oyunu Teknikleri”, “Kuklada Hareket Mekaniği”, “Kuklada Malzeme ve Renk” gibi seçmeli dersleri alabilmektedir. Ayrıca yine tüm Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencilerine hitaben “Kukla Yapım Teknikleri” dersi de havuz dersi olarak yer almaktadır.

Ülkemizde geçmişten günümüze çeşitli dönemlerde, Karagöz ve kukla dernekleri kurulmuştur. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında kurulan en eski derneklerden isimleri bilinenlerin bazıları: “Karagözü Sevenler ve Karagöz Sanatkarlarını Himaye Cemiyeti” ve “İstanbul Umum Karagöz, Kukla ve Hokkabaz Sanatkarları Derneği”dir. (Özhan, UNIMA Türkiye Milli Merkezi: 4)

“Avukat Rami Başaran, Cevdet Fahri, Ali Şevket, Besim Şerif, Sami ve Hazım (Körmükçü)’in kurmuş oldukları Karagözü Sevenler ve Karagöz Sanatkarlarını Himaye Cemiyeti’nin varlığından 1934 yılında haberdar oluruz. Bu tarihte Kaptanzade Ali Rıza, cemiyetin Fatih şubesini kurduğunu duyurur. Kaptanzade Ali Bey’in 1937’de, Rami Başaran’ın da daha sonra ölmesiyle cemiyet kendiliğinden fesholur. (...)

11 Kasım 1957 tarihinde İstanbul’da yeni bir İstanbul Umum Karagöz, Kukla ve Hokkabaz Sanatkarları Derneği kurulmuştur. Bu dernek bugüne kadar meslektan olan 76 sanatkarı üyeliğe kabul etmiştir. Tamamen mesleki bir teşekkül olmakla beraber Karagöz ve kukla ile hokkabazlığı yeniden ihya etmek gayesi gütmektedir. Derneğin kurucuları içinde Hayali Küçük Ali’den sonra memleketimizin en başarılı Karagözcülerinden olan Camcı İrfan Açıkgöz bulunmaktadır. (...) Bu oluşum kısaca Karagöz Sanatkarları Derneği diye adlandırılmıştır.” (Türk Folklor Araştırmaları “Karagöz Özel Sayısı”, 1959: Akt. Özhan, UNIMA Türkiye Milli Merkezi, 4).

Günümüzde de ülkemizde kukla ve Karagöz hakkında araştırmalar ve çalışmalar yapan dernekler ve vakıflar bulunmaktadır. Bunların başında UNIMA TÜRKİYE gelmektedir. Dünyanın 101 ülkesinde temsilcilikleri bulunan Unima’nın 1990 yılında faaliyete geçen Ankara milli merkezinin yanı sıra, 1997’de Bursa’da, 2009’da ise İstanbul’da olmak üzere iki şubesi daha açılmıştır. 1995 ve 2014 yılları arasında Unima Türkiye Milli Merkezi’ne başkanlık eden Mevlüt Özhan, Unima Türkiye’nin geçmişi ve kuruluşu hakkında şunları belirtmektedir:

“Merkezi Fransa’nın Charleville kentinde bulunan UNIMA, ülkemizde uzunca bir süre temsilcilik bazında faaliyet göstermiştir. Ünver Oral, Tuncay Tanboğa bu temsilcilik görevlerini sürdürmüşlerdir. 23-27 Ekim 1982 tarihleri arasında Ankara’da yapılan I. Milli Kültür Şurası’nda konu ele alınıp, UNIMA Türkiye Milli Merkezi’nin kurulması çalışmalarına başlanmıştır. 1988 yılında çalışmaları Kültür Bakanlığı, Milli Folklor Dairesi Araştırma Başkanlığı (Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü) üstlenmiştir. Yapılan çalışma sonucu 27.09.1990 tarih ve no-1013 sayılı Bakanlar Kurulu kararıyla 1988 yılı dernekler kanunun 11. maddesine göre UNIMA Türkiye Milli Merkezi kurulmuştur.” (Özhan, UNIMA Türkiye Milli Merkezi: 5).

Unima’nın genel merkez web sitesindeki Türkiye sayfasında; “Önemli Projeler ve Başarılar” başlığı altında şu bilgilere yer verilmektedir:

“Unima Türkiye, Kültür Bakanlığı’nın desteğiyle bir “Klasik Karagöz Oyunları” Dvd seti yayınlamıştır. Unesco Türkiye gibi bir kaç ortak ile beraber, 2013 yılında, Karagöz’ün, İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası olarak derecelendirilmesinin yıldönümünü kutlamak maksadıyla bir uluslararası gölge tiyatrosu festivali ve yuvarlak masa toplantısı düzenlenmesine destek verilmiştir. Karagöz, 2009 yılında Abu Dhabi’de düzenlenen UNESCO’nun Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması için Hükümetlerarası Komite’nin 4. Birleşimi’nde resmen tanınmıştır. 2008 yılında Ankara’da düzenlenen KARAGÖZ ATÖLYESİ’nde, ilgili kurum ve kuruluşların temsilcilerinin, STK temsilcilerinin, sanatçıların, araştırmacı ve bilim insanlarının katılımlarıyla bir aksiyon planı hazırlanmıştır.” (Unima Turkey, 2008)

Yazıda belirtilen DVD set 8 Dvd’den oluşmakta ve bu Dvd’lerde Metin Özlen, Orhan Kurt ve Tacettin Diker gibi ustaların oynattığı toplamda 33 oyun görüntüsü bulunmaktadır. İlk dört DVD’de Metin ÖZLEN’in oynattığı oyunlar mevcuttur. Bu oyunlar sırasıyla; Balık, Cincilik, Leyla ve Mecnun, Mandıra Safası, Bursalı Leyla, Karagöz’ün Pehlivanlığı, Kırgınlar, Mal çıkarma, Karagöz’ün Ağalığı, Karagöz’ün Bekçiliği, Kütahya Çeşmesi, Tahmis, Bahçe, Ferhat ile Şirin, Hamam, Ortaklar, Tahir ile Zöhre adlı oyunlardır. 5 ve 6. DVD’lerde ise Orhan Kurt’un oynattığı oyunlar mevcuttur. Bu oyunlar ise; Aşıklar, Cazular, Cinli Yazıcı, Kanlı Kavak, Kanlı Nigâr, Ters Evlenme, Tımarhane, Yalova Sefası oyunlarıdır. 7 ve 8. DVD’lerde ise Tacettin Diker’in oynattığı oyunlara yer verilir. Bunlar da; Canbazlar, Hekimlik, Sahte Esirci, Sünnet, Hain Kahya, Kayık, Orman, Salıncak adlı oyunlardır. Bu setin; Karagöz

sanatının yurtiçi ve yurtdışında tanıtımına katkı sağlamak, yeni yetişen sanatçıların, Karagöz konusunda araştırma yapan, yerli ve yabancı bilim adamı ve araştırmacıların, Karagöz sanatına ilgi duyanların hizmetine sunmak, çeşitli ortamlarda tanıtımını yapmak ve oynatılmayan klasikleşmiş bu oyunları gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla hazırlandığı belirtilmektedir. (Kayacan, 2011) Metin Özlen, Orhan Kurt ve Tacettin Diker gibi önemli ustaların kendi oynatımlarıyla sunulan bu oyunlar, geleneksel Karagöz oyunlarının üslup ve teknik bakımlardan bir kılavuz niteliğinde önemli bir çalışmadır.

1993 yılında Devlet Geleneksel Türk Tiyatrosu Topluluğu, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın taşra teşkilatı olarak Ankara'da kurulmuş ve müdür olarak da, 1995 ve 2014 yılları arasında Unima Türkiye başkanlığı yapan Mevlüt Özhan atanmıştır. Bakanlığa bağlı olarak Geleneksel Türk Tiyatrosu üzerine çalışmalar yapan müdürlük, 28/7/2009 tarihinde Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın isteği doğrultusunda bakanlar kurulu kararıyla kaldırılmıştır. (Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 2009)

Mevlüt Özhan'da dahil olmak üzere, gerek çeşitli dönemlerde Unima Türkiye'nin milli merkez ve şube başkanlarının, gerekse üyelerinin kukla ve Karagöz üzerine akademik çalışmaları mevcuttur. Örneğin; faydalanılan tez kaynaklarından “Kukla ve Gölge Tiyatrosu” Mevlüt ÖZHAN'a aittir ve aynı zamanda yine kaynaklar arasında yer alan “The Traditional Turkish Theatre” adlı derleme kitabın da düzenlemesi kendisi tarafından yapılmıştır.

Unima Türkiye, destek olduğu festivallerin yanı sıra şubeleri aracılığıyla çeşitli sergiler ve atölyeler düzenlemektedir. Unima'nın aynı zamanda Unima Türkiye Milli Merkezi Yayınları adıyla yayınevi vardır. 2004 yılında yayımlanan Ünver ORAL'ın “Madalyalı Kuklacımız Talat Dumanlı Hayatı, Sanatı, Tekniği ve Bir Oyun Metni” adlı araştırma kitabı bu yayınevi tarafından yayımlanmıştır. (Oral, 2004)

Ayrıca Unima Türkiye 1991 yılından itibaren; Geleneksel Tiyatro Festivali, Kukla ve Gölge Oyunları Festivali ve Karagöz Festivali adları altında birçok ilde festivaller düzenlemiştir. (Özhan, UNIMA Türkiye Milli Merkezi)

Unima Türkiye dışında kuklacılık üzerine aktif çalışmalar yapan bazı sivil toplum kuruluşlarının isimleri: Kuksader (Kukla, Karagöz, Gösteri ve Sahne Sanatları Derneği), Kuka-Kukla Karagöz Derneği, İstanbul Karagöz Kukla Vakfı, Karagöz Derneği'dir. Bu kuruluşlar, festival ve eğitim çalışmalarına da öncülük etmektedir. Örneğin; 2013 yılında Cengiz Özek tarafından kurulan İstanbul Karagöz Kukla Vakfı, çeşitli atölye çalışmaları düzenlemekte ve 22 yıldır süregelen bir kukla festivali olan Uluslararası İstanbul Kukla Festivali'ni de organize etmektedir. Kuksader (Kukla, Karagöz, Gösteri ve Sahne Sanatları Derneği) ve Tiyatro Tempo, hem dernek hem de tiyatro bünyesinde verdiği atölye eğitimlerinin yanı sıra 2019 yılında 5.si düzenlenecek olan Uluslararası Ankara Kukla Festivali'ni de düzenlemektedir. (Daştan, 2018.) 2007 yılından bu yana süregelen bir festival olan İzmir Uluslararası Kukla Günleri, söyleşi, seminer ve sergi gibi çalışmaların yanı sıra kukla yapım ve oynatım atölyelerini de her yıl programına dahil etmektedir. (İzmir Uluslararası Kukla Günleri, 2016)

Devlet ve şehir tiyatroları gibi ödenekli tiyatroların düzenlediği festival vb. etkinliklerde de kukla yapım atölyelerine yer verilebilmektedir. Örneğin; devlet tiyatrolarının günümüze yakın tarihli bazı festival ve etkinliklerinde “Karagöz yapım ve oynatım” atölyeleri düzenlendiği görülmüştür. Bu atölyeler 2015 ve 2017 yıllarında düzenlenen 17 ve 19. Devlet Tiyatroları Adana Uluslararası Sabancı Tiyatro Festivali'nde Mahmut Hazım KISAKÜREK tarafından; 2018 yılında düzenlenen 14. Küçük Hanımlar Küçük Beyler Uluslararası Çocuk Tiyatroları Festivali'nde Mustafa MUTLU tarafından ve 2019 yılında düzenlenen 10. Antalya Uluslararası Tiyatro Festivali'nde Ali MERİÇ tarafından verilmiştir. Ayrıca Devlet Tiyatroları'nın Sanat Teknik Müdürü olan sahne, kostüm ve kukla tasarımcısı Hakan Dündar'ın düzenlediği “Atık malzemelerle kukla yapımı ve oynatımı” atölyesi, 2012 yılında düzenlenen 14. Devlet Tiyatroları Sabancı Uluslararası Adana Tiyatro Festivali ve 2017 yılında düzenlenen 8. Uluslararası Antalya Tiyatro Festivali gibi festivallerde sergilemiştir. (Devlet Tiyatroları Festivaller, 2019.)

Festivallerde ise 2019'da yılında; 22.si düzenlenecek olan Uluslararası İstanbul Kukla Festivali, 5.si düzenlenecek olan Uluslararası Ankara Kukla Festivali, 18.si düzenlenecek Bursa Karagöz Kukla ve Gölge Oyunları Festivali, 2020 yılında

14.sü düzenlecek olan İzmir Uluslararası Kukla Günleri ve Karagöz Derneği tarafından 2018 yılında 2.si düzenlenen İstanbul Karagöz Festivali süregelen önemli festivallerdendir. Ayrıca Uluslararası Trakya Kukla Festivali, Geleneksel Türk Tiyatrosu Festivali, Ankara Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu Festivali, Üsküdar Karagöz Kukla Festivali, İstanbul Uluslararası Ülker Kukla Festivali gibi festivaller de geçmişte düzenlenmiş festivallerdendir.



SONUÇ

Türkiye’de geleneksel kuklacılık üzerine akademik araştırma ve uygulamaya yönelik çalışmaların yanı sıra modern kuklacılık alanında da, dünyadaki diğer örneklerle paralel olarak, tasarım ve sahnelemelerin 1990 sonrasında ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Bu dönemden itibaren ülkemizde kukla tiyatroları kurumsallaşma yönelimine girmiştir. 2004 yılından bu yana modern kuklacılık üzerine çalışmalar yapan Uçaneller Kuklaevi ve 2006 yılından bu yana black light ışıklama tekniğinde sopalı kuklalar ile çalışan Çizgi Kukla Tiyatrosu kurumsallaşan kukla tiyatroları arasındadır.

Geleneksel bağlamda gelişkin bir kukla tiyatrosu geçmişi ve kültürüne sahip ülkemizde Karagöz; tasvir tasarımları, müzikleri, sahne ve oynatım teknikleri bakımından sürekli yenilenerek günümüze ulaşmıştır. Ancak oyun metinlerinde kullanılan dil ve oyun kişileri günümüz yaşam pratiğinin gerisinde kalmıştır. Karagöz ustaları arasında Taci Baba olarak da bilinen Tacettin Diker, 10 Mayıs 2004 tarihinde Mevlüt Özhan ile yaptığı bir söyleşide, gelişim ve yeni nesiller ile etkileşim için yenilenmenin mecburi olduğundan bahsetmektedir. (Özhan, 2015: 144) Aslında birçok usta perde gazellerini yenilemekte ve bu durum geleneksel yapıya zarar vermemektedir. (Oral, 1996) Ancak yenilenmenin oyunun tüm unsurlarına etki etmesi gerekmektedir.

Geleneksel kukla tiyatromuzun diğer formu olan İbiş kuklanın, geçtiğimiz 30 yıl içerisinde gelişiminden bahsedilemez. Karagöz tekniği, kökeni ve metinleri hakkındaki birçok araştırma ve kaynaklara karşın İbiş kukla, ustalar ve araştırmacılar tarafından rağbet görmemektedir. İbiş kukla ustası Talat Dumanlı’dan kalan birçok kukla sandıklarda saklanmakta ve sahneye çıkarılmamaktadır. Hâlbuki emsalleri *Puch and Judy* tüm dünyaca biliniyor ve halen seyrediliyor durumdadır. Bir başka örnek olarak; Pulcinella ya da Punch kadar eski olmayan, İbiş’e üretim tarihi bakımından daha yakın olan Çek kuklası Hurvinek, ilk kez 1926 yılında Gustav Nosek tarafından yapılmıştır. (Dubská, 2012) Bugün Çekya’da hangi yaştan olursa olsun, yüksek oranda tanınırlığa sahip ve seyircisi var olan bir ipli kukla örneğidir. Sanatçılarla yaptığımız görüşmelerde İbiş kuklanın, müzelik olarak algılandığı belirtilmektedir. (Bkz. Ek: 1.1 Duygu Tansı)

Yapılan görüşmeler ve incelemeler göstermektedir ki; dünyanın farklı bölgelerindeki örneklerine kıyasla ülkemizde modern kuklacılığın, son 30 yılda kukla tiyatrolarının kurumsallaşmaya başlamış olması haricince gelişim gösterdiğinden söz edilemez. Kurumsal bir kukla tiyatrosu olarak ilk örneğinin 1985'te Haluk Yüce tarafından kurulan Tiyatro Tempo olduğu ve bundan sonraki örneklerin 2000 yılından sonra olduğu ve bunların da sayılarının, bugüne kadar varlıklarını sürdürenler olarak, birkaç ile sınırlı olduğu göz önüne alındığında istatistik açıdan düşük bir grafik ile karşılaşılmaktadır. Eklerde yer alan röportajlarda, kukla sanatçılarının “el yordamıyla” ifadesini sıklıkla kullandıkları gözlenmektedir. Bu ifade, modern bağlamda yeni oyunların üretilmesi noktasında çalışma biçimi olarak kullanılmaktadır. Kendini en çok geliştirme gayretinde olan Tiyatro Tempo, Uçaneller Kuklaevi, Çizgi Kukla Tiyatrosu vb. tiyatrolar Avrupa festivallerine gitmekte ya da ülkedeki uluslararası festivalleri takip etmektedir. Bu şekilde, dışarıdan gelen ekipleri ve onların tekniklerini, teknolojik imkân ve olanakları nasıl yaratıp kullandıklarını gözlemlemektedirler. Ancak bu çalışma biçiminin gelişime yön verecek nitelikte olmadığını da eklerde yer alan görüşmelerde dile getirmektedirler.

Ülkemizde hem geleneksel hem de modern bağlamda kuklacılığın gelişimini hızlandırmak için çeşitli tedbirlerin alınmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu tedbirler içerisinde; akademik altyapının sağlamlaştırılması, kurumsal yapıların oluşturulması, devlet destek ve teşviklerinin artırılması, festival ve bienal gibi etkinliklerin desteklenmesi ve sivil toplum kuruluşlarınca kapsamlı çalışmalar yapılması sayılabilir.

Akademik bağlamda; bugün hemen hemen her ilimizde bir üniversite olmasına karşın kukla ve kuklacılık hakkında yapılan çalışmaların yalnızca bu birkaç üniversitede olması, bunların da yalnızca tasarım alanında olması, gelişimi etkileyen en önemli faktördür. Bu konuda sanatçılar da hemfikirdir. Avusturya'da, geleneksel ve modern kuklacılık bağlamında gerçekleştirilen iki farklı görüşmede; ipli kuklalar ile geleneksel çerçevede çalışmalar yapan Werner Hierzer ile konu ve üslup bakımından modern çalışmalar yapan Julia Reichert, kuklacılığın her ne ekolde olursa olsun akademik bir eğitim ile geliştirilebileceğini ve bu eğitimin de tüm unsurları (tasarım, oynatıcılık, rejî

ve metin) kapsayan bir eğitim olması gerektiğini belirtmektedir. (Bkz. Ek: 1.10 Werner Hierzer ve 1.11 Julia Reichert)

Kurumsal yapılar bağlamında; bugün çok yeni olmakla birlikte yalnızca Antalya Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu’nun “Kukla Tiyatrosu Birimi” vardır. Ülkemizdeki diğer şehir tiyatrolarının ve Devlet Tiyatroları’nın bünyesinde “Kukla ve Gölge Oyunları Birimi” kurulması, ülkemizde kuklacılığın gelişimine yön verecek önemli bir uygulama olabilir.

Devlet destek ve teşvikleri bağlamında; Özel Tiyatroların Projelerine Yapılacak Yardımlara İlişkin Yönetmelik kapsamında yapılan yardımların en düşük tutarları Geleneksel Tiyatro başlığı altındaki projelere ayrılmaktadır. *Prof. Dr. Özdemir Nutkuya Armağan* kitabında yayınlanmış olan Prof. Dr. Nurhan Tekerek’in “Somut Olmayan Kültürel Mirası Bağlamında Meddahlık ve 2010 Bakanlık Çalıştayı’ndan Eylem Planına” makalesinde, 22-23 Aralık 2010’da Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü’nce düzenlenen “Meddahlık Çalıştayı ve Gösterileri” programında alınan eylem planları içerisinde şu iki maddeden bahsedilmektedir:

“- Kültür ve Turizm Bakanlığı’nca yürütülen ‘Özel Tiyatrolara Yardım Yönetmeliği’nde değişiklik yapılarak UNESCO’nun SOKÜM Temsili Listesine kaydedilen Meddahlık ve Gölge Oyunu Sanatlarımız hakkında pozitif ayrımcılık yapılarak en yüksek yardım ödeneğinin verilmesinin sağlanması.

- Geleneksel tiyatro sanatçıları (meddahlar) gelir vergisi ve KDV oranlarında SOKÜM çalışmaları çerçevesinde indirimle gidilmesi yönünde çalışmalar yapılması, salon tahsislerinin ücretsiz olması ya da indirimli olması.” (Tekerek, 2012: 261-262).

İlk maddede belirtildiği gibi yüksek seviyeden yardım ödeneğinin verilmesi, yardım alan çalışmaların da daha kaliteli yapımlara dönüşmesine katkı sağlayacaktır. Bu yardım ödenekleri dört başlık altında toplanmıştır:

1. Profesyonel Tiyatrolar
2. Profesyonel Çocuk Oyunu Tiyatroları
3. Amatör Tiyatrolar

4. Geleneksel Tiyatrolar (Özel Tiyatrolar 2019-2020 Sanat Sezonu Başvuruları)

Başlıkların içerikleri incelendiğinde Profesyonel Çocuk Oyunu Tiyatroları da, Geleneksel Tiyatrolar da, modern bağlamda kukla tiyatrosu örneklerini değerlendirmeye almamakta olduğu görülmektedir. Eklerdeki görüşmelerde görüşleri alınan sanatçıların da fikirlerine istinaden, hem geleneksel hem de modern tüm kukla projelerinin, yeni bir başlık altında değerlendirilmesi gerekliliği görülmektedir. Böylelikle modern kuklanın ve kuklacıların bu desteklerden daha çok faydalanmaları ve dolayısıyla nitelikli malzemelerle nitelikli iş üretebilmeleri söz konusu olacaktır. Ayrıca çalıştayın eylem planından yapılan alıntıda belirtilen ikinci maddenin de bütünüyle uygulanması, hatta kapsamının sadece “geleneksel tiyatro sanatçıları” bağlamından çıkarılıp daha genel bağlamda tüm özel tiyatroları ve tiyatro sanatçılarını kapsayacak şekilde değerlendirilmesi de gelişim yönünde etkili bir girişim olacaktır.

Festival vb. etkinlikler bağlamında; Türkiye’de kuklacılığın bugünkü gelişiminde en büyük katkısı olan hiç şüphesiz festivallerdir. Yerel yönetimlerin destekleriyle bu festivallerin sayısı artırılması, kuklaların dâhil olduğu festivallerdense kuklaların özne olduğu festivaller yapılması, mevcut festivallere destek olunması adına özel sektör kurum ve kuruluşlarının vergi indirimi vb. çeşitli mali uygulamalarla teşvik edilmesi dolaylı olarak ülkemizde kuklacılığın gelişimine katkı sağlayacaktır.

Sivil toplum kuruluşları bağlamında ise; ülkemiz kuklacılığının tanıtımı ve modern kuklacılık örneklerinin ülkemizde bilinirliğinin artırılması adına sivil toplum kuruluşlarının çalışmaları önemlidir. Ülkemizde ve tüm dünyada kuklacıların bir arada bulunduğu en büyük organizasyon UNIMA’dır. Öncelikle geleneksel ya da modern, kukla sanatıyla ilgilenen tüm profesyonellerin bu çatı altında birleşmesi, aynı zamanda UNIMA’nın da bu birleşmeyi teşvik ve koordine etmesi gereklidir. Bu çatı altındaki tüm kukla sanatçılarına yönelik, ülkede kuklacılığın gelişimi hakkında ortak vizyon yükleyecek çalışmalar yapılmalıdır.

Sonuç olarak, Türkiye’de geleneksel kuklacılığın içerik bakımından çağımıza uyum sağlaması adına yenilenerek sürdürülmeye, modern kuklacılığın ise dünya örnekleri göz önünde tutularak, daha çok akademik araştırma ve uygulamalar yapılarak geliştirilmeye ihtiyacı vardır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

AND, Metin (1970). *100 soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

AND, Metin (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AND, Metin (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

AND, Metin (1975). *Karagöz Turkish Shadow Theatre*, (Ed. Salim Şengil) Ankara: Dost Publications.

BAIRD, Bil (1965). *The Art Of The Puppet*, New York: A Ridge Press Book.

BROCKETT, G. Oscar (2000). *Tiyatro Tarihi*, çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçer, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

CANDAN, Ayşın (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

GÖKTAŞ, Uğur (1992). *Dünkü Karagöz*, İzmir: Akademi Kitabevi.

INNES, Christopher (2004) *Avant-Garde Tiyatro*, çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

KAHRAMAN:A. - DAĞLI, Y. (Ed.) (2003). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*, 1. Cilt 2. Kitap, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KUDRET, Cevdet (2013). *Karagöz* (Cilt 1-3), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

NUTKU, Prof. Dr. Özdemir (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Sevinç Basımevi.

NUTKU, Prof. Dr. Özdemir (1998). *Oyun Çocuk Tiyatro*, İstanbul: Özgür Yayınları .

OĞUZ, M. Öcal (Ed.) (2017). *Türkiye'nin Somut Olmayan Kültürel Mirası*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

OĞUZ, M.Ö. – ÖLÇER ÖZÜNEL, E. – GÜRÇAYIR TEKE: (Ed.) (2013). *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Geleceği Türkiye Deneyimi*, Ankara: Unesco Türkiye Milli Komisyonu.

ORAL, Ünver (2000). *Karagöz ve Plastik Tekniği*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

ORAL, Ünver (2004). *Madalyalı Kuklacımız Talât Dumanlı: Hayatı, Sanatı, Tekniği Ve Bir Oyun Metni*, Ankara: Unima Milli Merkezi Yayınları.

ORAL, Ünver (1996). *Perde Gazelleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

ORAL, Ünver (2009). *Turkish Shadow Play Karagöz*, Ankara: Ministry of Culture and Tourism Publications.

ÖZHAN, Mevlüt (2014). *Kukla ve Gölge Tiyatrosu*, Bursa: Bursa Kültür A.Ş.

ÖZÖN, Nijat (1995). *Karagöz 'den Sinemaya* (Cilt 1-2), Ankara: Kitle Yayınları.

SEVİN, Nurettin (1968). *Türk Gölge Oyunu*, İstanbul: Büyük Türk Yazarları ve Şairleri Komisyonu Yayınları .

SEVİLEN, Muhittin. (1969). *Karagöz*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat (1941). *Karagöz: Psikososyolojik Bir Deneme*, İstanbul: Maarif Matbaası.

ŞENER, Sevda (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.

TİLAKASİRİ, Jayadeva (2008). *Asya Kukla Tiyatrosu*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

TUNCAY, Murat (2014). *Ortaçağ Tiyatrosu*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

UYAN, Abdullah (2008). *Işıklama Tasarımı*, İstanbul: MitosBoyut Yayınları.

Makaleler

ATLI, Sagıp. (2017). “Köy Seyirlik Oyunlarından “Deve Oyunu” Üzerine Bir Değerlendirme ve Balıkesir-Pamukçu Deve Oyunu”, *Littera Turca*, Cilt 3, Sayı 2, ss. 21-22.

EKLER, Alpay. (2008). “Karagöz Tasvir Sanatı”, *Gölgenin Renkleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, ss 4-42-46.

KÜREKÇİ, Ali İhsan. (2014). “Beyaz Perdede Yaşayan İki Gölge: Karagöz ve Sinema”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 52, ss. 169-184.

ÖZHAN, Mevlüt. (2015). “Karagöz Sanatçısı Tacettin Diker’le Söyleşi”, *Kültür Evreni*, Sayı 24, ss. 136-158

Kitap İçi Bölüm

TEKEREK, Prof. Dr. Nurhan (2012). “Somut Olmayan Kültür Mirası Bağlamında Meddahlık ve 2010 Bakanlık Çalıştay’ından Eylem Planına”, *Prof. Dr. Özdemir Nutku’ya Armağan* (ed.Özlem Belkıs), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, ss. 261-262.

NUTKU, Özdemir (1999). “The Genre Brought About By Reform: Tuluat Theatre”, *The Traditional Turkish Theatre* (ed.Mevlüt Özhan), Ankara: Ministry of Culture Publications, ss.71.

BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı (1969). “Tiyatro Üstüne”, *Türk Dili Dergisi*, Sayı: 215, ss 623.

Basılmamış Kaynaklar

Tez

AYGÜN, Derya (2012). *Kukla Sanatı'nın Gelişimi ve Türkiye'deki Durumu*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Lale ÖZDER, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Eğitimi Bölümü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Bilim Dalı, Ankara.

BAŞAK, Neslihan (2007). *Kukla ve Objelerle Canlandırma Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Ahmet ŞAHİNKAYA, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı, İstanbul.

CİNGÖZ, Yavuz (2016). *Kent, Popüler Kültür ve Karnavalesk: Karagöz Geleneği ve Müziği*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Ayhan EROL, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

DAŞTAN, Nihangül (2018). *Dramatik Bir Gösterim Türü Olarak Türk Kukla Tiyatrosu*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Gülhan ATNUR, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.

ERSAN, Işınsu (2011). *Gölge Oyunu Estetiğinde Figür ve Türk Gölge Oyunu: Karagöz*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Selda KULLUK YERDELEN, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir.

ERSAN, Işınsu (2018). *21. Yüzyıl KuklaTiyatrosundan İmge-İleti İlişkisi Bağlamında Kukla ve Oynatıcı Dinamiği*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir.

GÜNEŞ, Seza (2009). *Fotoğraftan Sinemaya Hareket İmgesi Stop-Motion Kukla Sineması: Jiri Trnka'nın "The Hand" Filminde Hareket İmgesini Okumak*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Hasan AKBULUT, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı, Kocaeli.

KÜÇÜK ARAT, Güliden Gözlem (2007). *"Soyutlama" Açısından Postmodern Edebiyat İle "Meddah", "Karagöz" Ve "Ortaoyunu"nun Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Kubilay AKTULUM, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, Isparta.

MENEK, Serhat (2011). *Ünver Oral'ın Karagöz Metinlerindeki Kültürel ve Eğitsel Unsurlar*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. Tacettin ŞİMŞEK, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı Türkçe Öğretmenliği Bilim Dalı, Erzurum.

ÖĞÜTÇÜ, Ayten (2007). *Tarihsel Süreç İçerisinde El Kuklası ve Gelişimi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yard. Doç. Dr. Ayşegül ORAL ÖZER, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İzmir.

ÖZTÜRK, Serkan (2014). *Karagöz Geleneğinde Değişim*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Cevat ÇAPAN, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, İstanbul.

PAY, Murat (2012). *Gölge Oyunu Karagöz ve Sinema*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Muhittin SERİN, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul.

TEMUÇİN, Elif (2007). *Çocuk Tiyatrosunda Sanatsal Bir Anlatım Aracı Olarak Kukla*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. Tülin SAĞLAM, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çocuk Tiyatrosu Oyun-Tiyatro-Drama Anabilim Dalı, Ankara.

İnternet Kaynakları

Anlatı Geleneğinden Çağdaş Tiyatroya, *Tiyatro Tem*, <http://www.tiyatrotem.com/anlati-geleneginden-cagdas-tiyatroya/> [25 Haziran 2019]

Ayutthaya Krallığı, *Vikipedi*, https://tr.wikipedia.org/wiki/Ayutthaya_Krallığı [23 Haziran 2019]

Black Light Theatre Srnc, <http://www.srnectheatre.com/eng> [20 Haziran 2019]

Böyle Devam Edemeyiz, *Tiyatro Tem*, <http://www.tiyatrotem.com/wp-content/uploads/LS-ve-BDE-Resimleri-002.jpg> [15 Haziran 2019]

Chinese Traditional Shadow Play, *Study Cli*, <https://www.studycli.org/blog/chinese-traditional-shadow-plays/> [15 Nisan 2019]

CRAMESNIL, J., Maurice Sand. Retrieved from *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <https://wepa.unima.org/en/maurice-sand/> [16 Haziran 2019]

Çizgi Kukla Tiyatrosu, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=811990592238756&set=a.406189506152202&type=3&theater> [15 Haziran 2019]

Çocuk Şenliği, *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları*, <https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/ChildFestival/Archive> [15 Haziran 2019]

Devlet Tiyatroları Refik Ahmet Sevengil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi, *Devlet Tiyatroları*, http://31.145.174.244:8088/userPandtgm/user_home.php [15 Haziran 2019]

DUBSKA, Alice. Spejbl and Hurvínek. *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, <https://wepa.unima.org/en/spejbl-and-hurvinek/> [16 Haziran 2019]

Devlet Tiyatroları Festivaller, *Devlet Tiyatroları*, <http://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/festivaller> [20 Haziran 2019]

Gün Işını, *Uçaneller Kuklaevi*, <http://www.ucaneller.com/oyun-gun-isini.html> [16 Haziran 2019]

Hamlet a la Argentina: una máquina política -Entrevista a Emilio García Wehbi-, *Analytica del Sur*, <http://analyticadelsur.com.ar/hamlet-a-la-argentina-una-maquina-politica-entrevista-a-emilio-garcia-wehbi/> [20 Haziran 2019]

History Of Marionettes, *Puppet Snow*, <http://www.puppetsnow.com/marionettes.html> [20 Nisan 2012]

İnsan Var Elbise Yok, Elbise Var İnsan Yok, *Antalya Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları*, <http://www.ast.gov.tr/oyun/elbise-var-insan-yok-insan-var-elbise-yok/> [15 Haziran 2019]

İzmir Uluslararası Kukla Günleri, <https://www.izmirkuklagunleri.com/> [20 Haziran 2019]

Kabare, *Ahşap Çerçeve Kukla Tiyatrosu*, <http://ahsapcerceve.blogspot.com/2010/01/ahsap-cerceveden-yeni-bir-sahne-sovu.html> [15 Haziran 2019]

Mongrels, *BBC*, <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00swgkn> [12 Mayıs 2019]

Muppeteer, *Pinterest*, <https://tr.pinterest.com/pin/300685712593673875/?lp=true> [12 Mayıs 2019]

Morningstar, *Duda Paiva Company Dance And Puppet*, <https://dudapaiva.com/en/project/morningstar/> [12 Mayıs 2019]

Özel Tiyatrolar 2019-2020 Sanat Sezonu Başvuruları, *Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü*, <https://ozeltiyatrolar.kultur.gov.tr/> [17 Haziran 2019]

ÖZHAN, Mevlüt. UNIMA Türkiye Milli Merkezi, *Doczz*, <http://doczz.biz.tr/doc/276264/unima-t%C3%BCrkiye-milli-merkezi> [16 Haziran 2019] Pataka Art Museum. (2019, 4 15).

Perseus Digital Library, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?type=start&lookup=neuro&lang=greek> [18 Haziran 2019]

Peştemal Kuşanma (Gerçek Usta Olma) Töreni: -Karaman, *Türkiye Kültür Portalı*, <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/karaman/kulturatlasi/pestemal--kusanma-gercek-usta-olmatoren> [18 Haziran 2019]

HELOU, Ariane., *Pulcinella*, *World Encyclopedia o Puppetry Arts*, <https://wepa.unima.org/en/pulcinella/> [22 Haziran 2019]

Shado Play, *Pataka*, https://www.pataka.org.nz/shadow-play/gunungan-tree-of-life-opening-image-of-wayang-kulit-performance-photo-by-john-casey-silver-image-photography_2/ [17 Haziran 2019]

Surname 2010. *TiyArtRoom*, <http://tiyatroom.blogspot.com/2011/01/surname-2010.html> [15 Haziran 2019]

Şehir Tiyatroları – Oyunlar, *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları*, <https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/Activity/index> [15 Haziran 2019]

ŞENYER, Emin., Karagöz ve Bursa. *Karagöz Hacivat* <http://www.karagoz.net/bursa.htm> [20 Nisan 2019]

Unima İstanbul, <https://unimaistanbul.org/> [18 Nisan 2019]

Unima Turkey, *Unima*, <https://www.unima.org/en/centres-unima/unima-turkey-unima-turkiye/> [15 Haziran 2019]

Kataloglar

1. *Uluslararası Trakya Kukla Festivali* (2008), Kırklareli.
5. *Uluslararası Trakya Kukla Festivali* (2013), Kırklareli.
7. *İzmir Uluslararası Kukla Günleri* (2013), İzmir.
8. *İzmir Uluslararası Kukla Günleri* (2014), İzmir.
9. *İzmir Uluslararası Kukla Günleri* (2015), İzmir.
10. *İzmir Uluslararası Kukla Günleri* (2016), İzmir.
13. *İzmir Uluslararası Kukla Günleri* (2019), İzmir.
- Çizgi Kukla Tiyatrosu* (2019), İstanbul.

Ses Kayıtları

Hayali Küçük Ali, (2014). “Perde Gazeli”, *Karagöz'ün Şarkısı*, Golden Horn Ensemble, İstanbul: Kalan Müzik.

BİRGİT, Recep (2014), “On Kere Demedim Mi Sana” *Karagöz'ün Şarkısı*, Golden Horn Ensemble, İstanbul: Kalan Müzik.

PEKKUTSAL, Rıza (1987) *İbiş'in Serüvenleri*, İstanbul: Uzelli Kaset Sanayi.

EKLER

Ek 1: Röportajlar

1.1 Duygu TANSI (Hayali – Açıkgöz Kukla Tiyatrosu)

- Biraz kendinizden ve Açıkgöz Tiyatrosu'ndan söz eder misiniz?

1958 yılında İstanbul'da doğdum. Dedem Hayali Camcı İrfan Açıkgöz, dayım Nevzat Açıkgöz, babam Fahri Zeki Tansı. (Sahne ismi Fahri Zeki Güldüren'dir. Eskiden memurlar ikinci bir iş yapamadıklarından, soyadını değiştirerek sahne alıyordu.) İlk kukla oyunumu 8 yaşında, profesyonel olarak 12 yaşında oynattım. Hayatımın her döneminde kukla ve gölge oyunu, Karagöz-Hacivat, ortaoyunu vardı. Dayım Nevzat Açıkgöz'ün vefatından sonra çeşitli tiyatro topluluklarında çalıştıktan sonra 1990 yılında eşim H. Oya Tansı ile birlikte Hayali Torun Çelebi'nin desteğiyle tiyatromuzu kurduk. Dedemin ve dayımın anısına tiyatromuzun adını Açıkgöz Kukla Tiyatrosu koyduk.

- Türkiye'de geleneksel kuklacılık ve Karagöz hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Türkiye'de üzülerek söyleyebilirim ki; geleneksel tiyatromuza gereken destek verilmiyor. Evet, bizden sonra gelen gençler var, işini iyi yapanlar da var ama bu sanat kolunu yaşatmak için okullara, Avm'lere muhtaç kalmamalıyız. Devlet ve yerel yönetimler, Milli Eğitim gereken özeni göstermeli ve daha ileri götürmeli, gençlerin onu açılmalı.

- İbiş kuklası şu anda ne kadar yaygın? İnsanlar İbiş'i ne kadar kukla olarak tanıyor?

İbiş kukla maalesef çok yaygın değil. İbiş, Karagöz'ün kukla versiyonu gibi. Çocuklar çok seviyor, büyüklerde çocukluklarına dönüyorlar. İbiş'i 3 kuşak izleyenleri biliyorum; İstanbul Oyuncak Müzesi'ne annesi babası ve çocuklarıyla gelenler var. O anne baba gülhane parkında izlemişler Talat Dumanlı ustadan, çocuklarına da dayım Nevzat Açıkgöz'den izletmişler, aynı yerde torunlarına da İstanbul Oyuncak Müzesi'nde izlettir. Bunlar bizim için, gelecek için umut oluyor. İbiş'i unutmamışlar ve bir şekilde unutturmayacaklar.

- **Türkiye’de kuklacılığın bugünkü durumu hakkında ne düşünüyorsunuz?**

Eskiye nazaran neler değişti?

Türkiye’de kuklacılık gençlerle daha da iyi olacak. Eskiden her sünnet düğününde mutlaka karagöz ve kukla olurdu, şimdi artık başka şeyler yerini aldı. Gençlerin bu geleneksel tiyatroya ilgisini gördükçe daha iyiye gideceğine inanıyorum.

- **Gelişim adına önerileriniz var mı?**

Muhsin Ertuğrul’un tiyatronun ilerlemesi için Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk’e söylediği gibi söylediği gibi, geçici çözümlere değil geleneksel gölge ve kukla oynatıcılığının devamı için konservatuvar ve güzel sanatlar fakültelerine ve onların meyvelerine ihtiyacımız var.

1.2 Sibel TOMAÇ (Hayali – Unima İstanbul Şube Başkanı)

- Biraz kendinizden bahseder misiniz? İlk kadın hayali siz misiniz?

İlk profesyonel oyun oynatan benim. Kendi perdesini kurup, tek başına perdenin ardına geçen başka kadınımız yok. Çoğunluk eşleri veya bir yakınlarının yanında yordaklık yapan kadınlar var. Ben perдеми kurup, sadece okullarda veya belediyelerde değil gişe de açarak oyunlarımı yıllardır oynuyorum.

1976 İstanbul doğumluyum. Muhasebeci olarak çalışırken 20’li yaşlarımda tiyatroya ilgim başladı. İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nin bir kursuna gittim. Orada geleneksel tiyatro dersi veren Alpay Ekler’le tanıştım. Kendisiyle bir yıl karagöz, bir yıl kukla dersi yaptık. Bunun yanında tiyatro tarihi dersi de veriyordu. İlk karagözle tanışmam burada oldu. İlk tasvir ve kuklalarımı burada 2003’te yaptım. Sonrasında Alpay Ekler’le hem genel sanat yönetmeni olduğu Tiyatro Merdiven’de, hem de Üsküdar Karagöz Tiyatrosu’nda çalışmaya devam ettim. Ortaoyunları ve dramatik oyunlarda oynadım, onun karagöz ve kukla oyunlarında arkada bulundum. 2008 yılında Kocaeli Üniversitesi Sahne Tasarımı Bölümü’ne girdim. Alpay hocam orada da Geleneksel Türk Tiyatrosu, Kukla ve Karagöz derslerimizde hocamdı. Tasvir ve kukla yapımına orada da devam ettik. 2009 da İstanbul Unima kuruldu. Ben de kuruluşu hocamda kurulda olduğundan ve benim muhasebe bilgimden dolayı takip ediyordum 2012 yılında mezun oldum ve profesyonel olarak karagöz ve kukla oynatmaya başladım. Kültür bakanlığından geleneksel tiyatro desteği de aldım. O günden beri karagöz ve kukla yapmaya, oynatmaya, tiyatroda oyunculuk, dekor kostüm yapmaya oyunlarımı yazmaya devam ediyorum.

Alpay hocamın da zamanında devam ettiği kursta da kadın karagözcüler olmuş, fakat profesyonele geçemeyip, sadece heveskar olarak kalmışlar. Ben pes etmeyip devam ettim, kendi perдеми yaptırdım, diktim, kendi tasvirlerimi yaptım, oyunlarımı yazdım ve oynattım.

Her yıl yeni oyun yazıp oynatıyorum, ibiş kukla takımı yaptım, yazdığım bir oyunum da var. Ama yoğunlukla karagöz oynatıyorum. İbiş kukla daha az oynatıyorum karagöze kıyasla.

Karagöz’de daha rahat, daha özgürsün; kukla daha fazla sınırlıyor. Karagöz’de hayal gücü seni nereye götürürse oraya gidebiliyorsun; kukla daha somut, o yüzden alanı daha sınırlı. Ve oyunu oynadığın yaş aralığı da önemli tabi... Karagöz oyununu 3 yaşından sonra tüm izleyiciye oynayabiliyorken, ibiş kukla kukla formlarının abartılı olmasından dolayı çok küçükler için uygun değil. Küçük yaşlara, onlara uygun kuklalar yapmak gerekirken, Karagöz’de öyle değil. Oyunun yüzde sekseni bellidir bende, yüzde yirmi o günkü seyirciye göre belirlenir. Bu yüzden seyircime göre oyunun yapısında esnemeler yapabiliyorum.

- Kadın hayali olmaya nasıl bakılıyor? Siz nasıl değerlendiriyorsunuz?

Birçok kadın tabi ki bu işe heveslenmiş. Fakat öyle bir önyargı var ki kadınlar da bu önyargıya boyun eğmiş. Kadından karagözcü olmaz diye. Ben yapım gereği vazgeçmeyen bir yapıya sahibim. Eleştirileri görmezden gelip yapmak istediklerimi yapmaya devam ettim. Sahneyi seviyorum, geleneksel tiyatroyu seviyorum, karagözü seviyorum, kuklayı seviyorum. Kadınlar karagözde hep ikinci planda kalmayı seçmişler. Birçok ustanın eşi onlarla çalışmış, Orhan Kurt, Taceddin Diker gibi insan hazinesi seçilen karagözcülerimiz de eşleri ve kızlarıyla çalışmışlar. Ama kadınlar hep yardak dediğimiz yardımcı formuyla yetinmişler. Tasvir de yapmışlar oynatmışlar da ama kendi perdelerini kurup, tüm oyunu kendileri oynatmamışlar. Hatta bir gün karagözcülerden birinin eşi; ki kendi de hep perde arkasında eşinin yanında olmasına rağmen bana sen nasıl cesaret ettin ama olmaz kadından karagözcü demişti. Ben de ona önce bir izle sonra olmamış de dedim. Ama beni izleme zahmetine bile katlanmadı. Benden cesaret alıp, her zaman perde arkasında yardaklık yapan kadınlar, bizden de karagözcü olabilir diye düşünüyorlar artık. Önlerinde başarmış bir örnek olarak varım. Benim önümde öyle bir örnek yoktu. Ama kadın karagözcülerimiz zamanla artacak. Yurtiçi ve yurtdışı birçok festivalde de perde kurdum ve beni izleyen ustalardan ve tabi ki seyircilerden tam not aldım. Bu ilk başta onların varolan önyargılarını azalttı.

Tamamen kaldırdı demiyorum, azalttı. Biraz da sanırım biz bu işi kadınlara kaptıracağız diye de korkuyorlar. Seyircinin öyle bir önyargısı yok aslında. Çünkü karagöz hakkında pek bir şey bilmiyorlar. Ama öncesinde hiç kadın örnek olmadığından çok yerde engelleme ve geri çevirmelerle karşılaşıyorum.

Kültür bakanlığının bir kataloglama sistemi var. Somut olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı diye. Bu kurula ben de girdim. Tabii bir kadın Karagözcü olarak kurula girdiğimde kuruldakilerin de önyargılarıyla mücadele ettim. Çünkü bir kadın Karagözcü olmaz önyargısına onlar da sahipti. Hala da olacağını düşünmeyip kurula giren kadınlara kukla yapımcısı veya Karagöz yapımcısı olarak belge vermeyi seçiyorlar. Şimdiye kadar hala Karagöz oynatıcısı diye kayda giren kadın yok. Ben de kukla yapımcısı olarak kayıtlara girdim. Çünkü erkek yoğunluklu bir kurulla iş görüyorlar ve kuruldakiler de bu konuda önyargılı. O yüzden, kadın her zaman uğraşmak zorunda. Birçok belediyeye gittim ve hepsinde kadına karşı önyargı ve mesafeli bir tavırla karşılaştım.

- Geleneksel Kukla Tiyatrosu deyince günümüzü oynatıcı ve seyirci bakımından nasıl değerlendiriyorsunuz? Ayrıca usta-çırak ilişkisi halen geçerliliğini koruyor mu? Sizin bir ustası ve çırağınız var mı?

Geleneksel tiyatroyu yapanlar da bilmiyorlar, basit birkaç espriyle bunu başardıklarını sanıyorlar, okumuyorlar, araştırmıyorlar. Aslında kaynaklar var. Ama olan kaynaklar bile kullanılmıyor. Seyirci de geleneksel deyince önyargılı oluyor genelde. Eskimiş, müzelik diye düşünüyor ama müzelerde de oynamıyor ki Karagöz ve İbiş kuklamız. Öyle olsa belki de doğru örneklerle karşılaşmak daha kolaylaşabilir. Unesco tarafından somut olmayan kültürel miras seçildi Karagöz 2009'da. Bu biraz daha ilgi çekmesini sağladı. Ama bu işe gönül verenler değil, kazanç olarak bakanları da çekti tabi bu. Ne var bunda; iki resmi bağlarım sopaya, bir bez gerip geçerim ardına diye düşünen, işin felsefesini, sanatını, uslubunu bilmeyen birçok oynatıcı çıktı.

Burada tabi ki usta-çırak çok önemli. Çünkü olan kaynaklar genelde oyun metniyle ilgili. Nasıl oynatılır, nelere dikkat edilir, neler önemli bunları anlatan kaynak yok. Eskiden kalan bir kaç video da cumhuriyet döneminden. Kişinin ustasının olması

her işte olduğu gibi bunda da çok önemli. Ustalar eskiden sadece kendisine yardım eden çıraklarını yetiştirirken, günümüzde biz dersler ve kurslar düzenleyerek bunu daha da yaymaya çalışıyoruz. Ben de unima İstanbul'un açtığı kursta yaşayan insan hazinelerimiz seçilen Metin Özlen ve rahmetli Tacettin Diker ve Orhan Kurt'tan da ders alma, onlarda perde arkasında olma şansını yakaladım. Benim için büyük bir kazanım oldu bu kurs. Kurstan önce de zaten geçmiş bilğim tabi ki vardı. Ama bu ustalarla birlikte hem tasvir yapıp, hem oynatım, hem teknik bilgi aktarımı olarak bir arada vakit geçirmek çok faydalıydı. Kursta birçok kadın kursiyer de vardı. Ama onlardan bir tek ben kendi perdemo kurup oyunumu oynuyorum. Birkaçı yardak, birçoğu da heveskar olarak kaldılar. Ustam Alpay Ekler'le 2003'ten beri çalışmaya, ondan birşeyler öğrenmeye devam ediyorum. Birçok yardımcım oldu. Karagöz kursunda da birlikte olduğumuz; Göher Ergün, Emine Bilgin kadın yardaklarım olarak ilk günden beri yanımda yer aldılar. M. Emin Taşdemir, Umut Rışvanlı, Ceyhun Yağmurlar, Ertaç Yıldız, R. Fatih Tezol'la çalışmaya devam ediyorum. Hem onlar benden birşeyler öğreniyorlar, hem ben onlardan.

- Akademik çalışmaları takip ediyor musunuz? Siz neler yapıyorsunuz?

Kocaeli Üniversitesi Dramatik Sanatlar'da yüksek lisans yapıyorum. Sonrasında da doktora yapmayı düşünüyorum. Karagözle ilgili pek bir akademik çalışma yok, olanlar da çok yüzeysel ve yetersiz. Kişiler bu konuda fazla bilgili olmadığından yapılan çalışmalar da yetersiz kalıyor. Bir bakıyorsunuz yabancı bir oyun hakkında yapılmış 50 farklı tez bulabiliyorken, karagöz hakkında yapılan tezler parmakla sayılacak kadar az. Ben hem piyasada sanatçı olarak var olduğumdan, kendi perdesini kurup oyun oynatmanın yanında akademik olarak da var olmak için çalışıyorum. Hem alanda çalışıp, hem de araştırma ve geliştirmede de birşeyler yapmaya çalışıyorum.

Lisans bitirme tezimi, "MUSAHİPZADE CELAL'İN MACUN HOKKASI ADLI OYUNUNDA KARAGÖZ VE ORTAOYUNU ETKİSİNİN İNCELENMESİ OYUNUN DEKOR VE KOSTÜM TASARIMININ GELENEKSEL VE GÜNÜMÜZ YORUMLARININ KARŞILAŞTIRMASI" olarak yaptım.

Yüksek lisans tez başlığımı ise “KARAGÖZ’DEKİ KARAKTERLERİN HALDUN TANERİN KEŞANLI ALİ DESTANI OYUNUNDAKİ KARAKTERLERE YANSIMASI” olarak seçtim. Yazmaya devam ediyorum.

Unima İstanbul’un 2017 den beri yönetim kurulu başkanlığını yapıyorum. Yeni tiyatro dergisinde emek ve başarı ödülleri jüri üyeliği yapıyorum 4 yıldır. Tiyatro Teğet adlı kurucusu olduğum tiyatrodaki geleneksel tarzda oyunlar yazıp sahneliyorum. Oyuncu olarak farkı birçok ekiple de sahne almaya devam ediyorum.

- Unima’dan ve çalışmalarından bahsedebilir misiniz?

Unima İstanbul olarak tasvir yapım ve oynatım kursları, söyleşileri yapıyoruz. Oyunlar ve atölye çalışmalarıyla çocuklara buluşuyoruz. Karagöz ve kuklanın bilinirliğini arttırmak için projeler yapıyoruz, maddi destek sağlamak tabi ki çok zor. O yüzden gerçekleşmesini beklediğimiz birçok projemiz var.

- Türkiye’de geleneksel kuklacılık ile uğraşanların dışında (UNIMA çatısı altında ya da değil) ne kadar kuklacı var? Bunları takip ediyor musunuz? Belli bir zaman diliminde değerlendirebilir misiniz?

Unima Türkiye olarak 2 şube 1 merkezde en fazla 200 civarı kayıtlı üyemiz var. Tabi ki Türkiye’de daha fazla kuklacı var. Ama işini daha profesyonel yapmak isteyenler bize başvuruyor. Kültür bakanlığının SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS taşıyıcılığı diye bir belgeleme sistemi var. Bu sayede, bu sanatın yaşamasını sağlayanlar belge ve kimlikle toplanıyor. Geleneksel olarak kukla ve karagöz oynatan sanatçılar buraya kayıt ediliyor. Tabi ki bilmediğimiz pek çok kuklacı var. Fakat sosyal medya bu konuda işimizi kolaylaştırıyor. Unima İstanbul’un sosyal medya hesapları var. Takip edenler ve takip ettiklerimiz sayesinde yeni kuklacılarla iletişime geçmemiz kolaylaşıyor. Geleneksel tarzı takip edenler, birbirini daha çok merak ediyor ama modern kukla yapan kişiler o kadar Unima ile ilgilenmiyor. Unima’nın dünyadaki ayağı modern kuklayla var olurken, bizdeki karagöz yoğunluklu olarak devam ettiğinden, modern kuklacılarla iletişimimiz sınırlı.

1.3 Haluk YÜCE (Tiyatro Tempo Genel Sanat Yönetmeni & KUKSADER Başkanı)

- **Tiyatro Tempo’nun geçmişten bugüne birçok çalışması var. Öncülük ettiğiniz kukla sanatçıları var. Tiyatro Tempo’nun geçmişinden bugüne neler kat ettiğinden bahseder misiniz?**

Tabii 35 yıllık bir geçmişi var Tiyatro Tempo’nun. Benim kuklacılık olarak dersiniz, belki bir kaç yıl daha fazlasını sayabilirim. Yani 75’in sonlarından başlayarak, 77’den itibaren özellikle, kuklaya ilgi duymaya başladım. 82’de Karagöz ustamla tanıştım, el yordamıyla bir şeyler yaparken ve bir şeyler öğrenmeye çalışırken. 85’te ustamla, yurtdışına festivale gittikten sonra, benim gerçekten bir perspektifim çok gelişti. İtalya’ya, çok kaliteli bir festivale gittik. Her çeşit kuklayla ilgili, çok sayıda oyun izleme şansım oldu. Bu benim penceremi çok genişletti. Ondan sonra, 1985’te kendi tiyatromuzu, Tiyatro Tempo’yu kurduktan sonra yine el yordamıyla ve İtalya’da gördüğüm oyunların etkisiyle çok fazla çalışma yaptım, denemeler yaptım. Uyguladım ve o uygulamaların sonuçlarını gördüm. Sonrasında yurtdışına gidip bu konuda yüksek lisans yapıp döndükten sonra 1990’da, gerçek anlamda kukla konusunda bir bakış açım oluşmuştu. Çağdaş kuklacılık anlayışıyla birlikte geleneksel tiyatronun da ne kadar güçlü ve önemli olduğunu görmüş oldum. Karagöz’ün gücünü, gerçekten eğitim aldıktan sonra daha iyi anladım, bunu söylemek isterim. Yüksek lisans tezi yapmıştım kukla tiyatrosu üzerine, tez oyunum da “Bir Beckett Oynamak” adlı oyundu. Bu oyunda zaten hem yetişkine bir oyun yapmak hedefim vardı, hem sözsüz bir oyun yapmak hedefim vardı. Tabii ki etkilendiğim bazı hocalarımın ışığında diyebilirim. Geldikten sonra, 1984’te başlattığım Tiyatro Tempo’nun çalışmalarına kaldığım yerden bir yandan sürdürürken, yeni öğrendiğim şeyleri de bir an önce hayata geçirmek istiyordum. Bir yandan Karagöz’ü en iyi şekilde nasıl sunarım derdim oldu, teknik donanım açısından ve uygulamada ustalık açısından. Bir ona kafa yordum, bir de tez oyunumu tabii ki sergilemeye başlamak oldu. Onun hazırlığı, “Bir Beckett Oynamak”ın hazırlığı zor oldu. O süreçte gelir gelmez, neredese 1 yıl sonrasında, hemen bir kendime ait ev dışında (bunu özellikle söylüyorum) bir atölye kurdum. Çünkü birçok usta kendi evinin bir köşesini, deposunu atölye olarak kullanıyordu. Ben dışarıda, çarşı içinde, iki odalı

bir atölye kurdum. Öylece çalışmalarına başladım. Doğal olarak, öyle ortalık yerde bir atölyeniz olunca; merak duyan, ilgilenen kişiler gelip gitmeye başladılar. Atölyemi açtığımda ilk yanıma aldığım kişilerden birisi, kendisi ODTÜ’de tiyatro yapan birisiydi, Bülent Acar. Çok akli başında, tiyatro konusunda sevdalı, kafası çalışan birisiydi; onunla atölyede çalışmalar yapmaya başladık. Daha sonra bizim bir projemizin yönetmenliğini o yaptı, kukla kısımlarını ben yürüttüm; bir kukla oyunuydu, gençlik oyunuydu. Orada beraber çalıştık ama daha sonrasında kuklaya dair neler yaptı çok bilemiyorum. Ama atölyeme gelen giden kişiler oldu, sizin de tanımış olduğunuz kimi kişiler. Bir isim söylemiştiniz bana, o kişi de o dönemde atölyeye geldi. Benim yardımcım vardı, yardımcımın bazı çalışmalar yaptı. Gözledi yaptığımız çalışmaları, ondan sonra kuklaya kafasını taktı ve o alanda çalışmalar yürüttü. Onun daha sonra iş ortağı da olan bir arkadaşımız daha yine bu çalışmayı yürüttü. Daha sonra televizyona bir program yapıyorduk, o program sırasında çalışmalarımız gelişti. Yine asistanlarım oldu o dönemde... O dönemde asistanım olan bir kişi ile hala çalışıyorum, Savaş Bayram, yapım konusunda uzmanlaştı o daha çok. Teknik bilgisi çok iyiydi, o yönde kafası çok iyi çalışıyordu. Yapım konusunda epeyce ilerledi, hala da birlikte çalışıyoruz, baya da uzun süre oldu. O sırada TRT’ye yaptığımız programlar sırasında, yine kuklayla ilgilenen arkadaşlarım oldu, birlikte çalıştığım kişiler oldu daha sonra. Atölyeyi bir dönem kapatmak zorunda kaldık. Yaşadığım yerin alt katını, bodrum katını atölyeye dönüştürdüm. O dönemde gelen giden kişiler oldu, öyle bir etkilenmeler oldu. Daha sonra Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nde dersler verdim, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nde Tiyatro Bölümü’nde dersler verdim yüksek lisans programlarında, orada etkilenmeler oldu. Daha sonra orada etkilenen kişilerden bu alana yönelenler oldu. Doğrudan, eğitim de vererek etki ettiğim kişiler bunlar. Bunun yanı sıra, (kendilerinin böyle ifade ettiği için söyleyeceğim) İstanbul’da çok değer verdiğim bir tiyatro topluluğu; benden etkilendiklerini söylediler daha sonra, çok ileriye taşdılar. Adını vermekten rahatsız olmam ve çokta mutlu olurum; Tiyatro Tem. Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Selen. Ayşe Selen’i maalesef geçtiğimiz yıl kaybettik, 1 yılı aştı. Ama onların yaptığı çalışmalar gerçekten Türkiye’de kukla tiyatrosunun taşındığı yer açısından çok önemli bir yere sahip. Ama onların listelerinde birinci sırada durmuyordu kukla tiyatrosu, aynı zamanda genel anlamda da tiyatro yapıyorlar. Ama kukla tiyatrosuna çok

önemli katkıları olduğunu da düşünüyorum Türk Kukla Tiyatrosu tarihinde. Bu şekilde bir sürü benden etkilenmiş olan, bu yola girmiş olan, benim yol gösterdiğim yönlendirdiğim, yurt dışında kontak isimler vererek gelişimlerine katkı sağladığım kişiler de var. El yordamıyla yaptıkları çalışmalara geri bildirimler vererek, gerçekten samimiyetle ve içtenlikle destek olduğum ve şu anda kukla tiyatrosunun da içinde olan kişiler de var.

- Karagöz oyunlarınızın öncesinde, bir ustanız var mıydı? Yardak yetiştiriyor musunuz? İbiş ile de çalışmalarınız oldu mu? Geleneksel tiyatronun; seyirci, yetişmiş sanatçı ve gelenek bakımından bugünkü durumunu nasıl değerlendirirsiniz?

Biraz hassas olduğum bir konu. Evet, bir Karagöz ustam oldu, ne mutlu bana. Adını zikretmek isterim özellikle; Hayali Küçük Ali'nin torunu Hayali Torun Çelebi sanatçı adı, gerçek adıyla Tuncay Tanboğa benim Karagöz ustam oldu. Onu tanımış olmaktan, onun bana el vermiş olmasından çok mutluyum. Çünkü Karagöz benim yolumu açtı. Benim bugün kukla üzerine yaptığım şeylerde çok önemli bir yeri var ustamla yaptığım çalışmanın. Yurt dışında hatta yüksek lisans yapmama vesile olmuş oldu; çünkü onunla çalışma yaparken ve ben yurt dışına gitmeye hazırlanırken, ona gelmiş olan bir mektupta Amerika'da bir yüksek lisans programının olduğunu görmüş oldum. Amerika'ya gittiğimde de sürekli yazışarak, sonunda 2 yıl sonra o programa kayıt yaptırabildim burslu olarak. 2 yıl kuklayla yatıp kuklayla kalktım; haftanın 7 günü 24 saat kuklayla ilgilenmiş oldum bu yüksek lisans programı süresince. Bu açıdan çok şanslıyım. Evet bir ustam oldu ve bir ustanın önemine çok çok fazlasıyla inanıyorum. Bugün Karagöz adına yapılanları gördüğümde, ustasız olarak yapılan işlerin ne noktaya kadar varabildiğini gördükten sonra, özellikle bunun önemine vurgu yapmak istiyorum. Bunu aynı zamanda, şunu da ekleyerek söyleyeyim; bu yıl geçtiğimiz sömestr, Bilkent Üniversitesi'nde Tiyatro bölümünde ders verdim. Karagöz de çalışmamın bir parçasıydı, uygulamalı bir dersti kukla ve Karagöz üzerine. Öğrencilerin ne kadar zorlandıklarını farkettim. Öğrencilerin oyunculuk eğitimi almış olmalarına rağmen (3. sınıf öğrencileriydi) nasıl zorlanma yaşadıklarını gördüm. Burada da anladım ki; bir ustayla birlikte çalışmış olmanın önemi çok büyük. Bunu not olarak düşmüş olmak

isterim. Yardak yetiştiriyor musunuz sorusunun cevabı, maalesef diyeceğim. Yardaklarım oldu tabii ki; ilk başladığım dönemde ben de henüz daha acemilik dönemindeyken, şu anda Devlet Tiyatroları'nda oyuncu olan bir arkadaşım yardaklık yapmıştı, İstanbul'daydım o dönemde. Ondan sonra ilk eşim bana Amerika'daki çalışmalarım sırasında yardaklık yaptı. Amerika'dan döndükten sonra Türkiye'de değişik kişiler yardağım oldular ama hepsi de kukladan da Karagözden de çok uzak kişilerdi. Ama bir noktada, bu televizyon programlarının çalışmalarına başladığım sırada bir bayan, Emine Kaygun, yardaklık yapmaya başladı ve çokta iyi bir yardak oldu. Zaman zaman şu anda kukla atölyemin de sorumluluğu üstlenen Savaş Bayram, yardaklığımı yaptı. Ama bunlar hepsi, Karagöz yapmak üzere yola çıkmış ya da Karagözcü olmak isteyen kişile değildi. Bu arada tiyatromuzda çalışan kişiler, zaman zaman yardaklığımı yaptılar ama hiç biri Karagözcü olmak üzere bir çalışma içinde değillerdi. Aynı zamanda yardaklarımın hemen hemen tümüne yakını bayandı. Bu bir yandan şans hem de bir yandan şanssızlık diyebiliriz. Karagöze gönül verdiğini söyleyip, çok kısa sürede heyecanını yitirmiş kişiler de denkgeldi. Bu nedenle gerçek anlamda bir Karagözcü yetiştirdiğimi söyleyemem. Üstelikte bu yaşlara gelmişken böyle bir şey söylemek yazık ama başka bir umut dolu bir şey var; henüz yardaklığımı yapmıyorlar onlar. Şu anda en iyi yardağım eşim Marina Yüce. Çok uyumlu çalışıyoruz sahnede, gerçekten çok iyi bir yardak. Ama bu dönemde, son 4-5 yıldır diyebilirim, çocuklardan yetiştirmeye çalıştığım kişiler var. Çocuk yaşta Karagöze gönül vermiş, heyecan duyan kişiler var, onlarla çalışmalarım yürüyor. Onlardan bir köy kasaba olacak diye düşünüyorum. Biz düzenli olarak Karagözü repertuarımızda tutuyoruz ve her yıl en az bir ay, her gün, günde bir kaç kez Karagöz oynuyoruz. Bunun dışında düzenli olarak repertuarımızda her ay gösterilerimizin içinde de yer alıyor. Bu nedenle de bu çalışmalarımızın, bu çabamızın bir sonucu olduğunu düşünüyorum, çocukların şu anda etrafımızda olması. Düzenli olarak oyunlarımızı takip edip, benden sürekli fikir alış veriş yapan bu çocukların ileride Karagöz adına bir şeyler olabileceğini düşünüyorum.

Benim "İbiş" adında bir oyunum var, zaten Tiyatro Tempo'nun ilk oyunu bu. Bu oyunda İbiş karakteri var oyuncu olarak, bir oyuncu yavaş yavaş anlatacağı

öyküdeki kahramana, İbiş'e dönüşüyor. Ama bu hazırlık sürecinde de, oyunun içinde de, geleneksel formları kullanıyorum. İbiş olarak, tam klasik anlamda bir İbiş tiplmesi ortaya çıkartırken, onun olma sürecinde kuklalar da kullanılıyor. El kuklaları kullanılıyor, tamamen İbiş'in mantığında aslında. Arkasından bir de Karagöz var oyunun içinde. Oyunu oynarken, anlatırken ortaoyunu, meddah mantığını kullanıyorum. Bu anlamda geleneksel bir çalışma yürütüyorum ama klasik anlamda İbiş kukla gösterisi yapmadım. Yapmak istedim, niyetlendim ama tam olarak beni heyecanlandıracak bir projeye dönüştüremedim bunu.

Seyirci açısından bir şey diyemeyeceğim; seyirci böyle bir şey izlemeye hazır bir seyirci zaten. Onun için bu bizim geleneksel tiyatromuzun özelliklerini çok ufak ufak taşıyan kötü televizyon programları, tiyatroymuş gibi olan kötü televizyon programlarına seyircinin gösterdiği ilgiden bunu anlayabiliyoruz. Yetişmiş sanatçı dersiniz; bu anlamda maalesef yok diyeceğim, yani Ferhan Şensoy gibi Zihni Göktay'lar gibi sanatçılar artık yok. Onlara yeterince değer verilmedi. Günümüzde tiyatro adına söz sahibi olan kurumlar, okullar vs. bunu yeterince önemsemediler. Bu bakımdan bu alanda bir yoksunluk var. Nasıl bu noktadan çıkılır onu da bilemiyorum. Usta-çırak meselesi kalmadığı için artık, o da çok zor görünüyor. Gelenegın değerine inanan kişiler yok artık. Geleneksel sanatların değerine inanan ve onları sahiplenerek kişiler yok. Onun için bu açıdan biraz kötü bir noktadayız diye düşünüyorum.

- **Modern kuklacılık adına Türkiye'nin yakın geçmişini (kuklacılar, çalışmalar ve seyirci bazında) nasıl değerlendirirsiniz?**

Bu konuda ben modern kuklacılık anlayışının henüz Türkiye'de oluşmadığını, oluşmaya başladığı ama bir yere varılacak mı, nasıl varılacak, ne kadar varılacak konusunda kuşkular içindeyim. Benim Amerika'dan döndüğüm sırada Ali Poyrazoğlu'nun kuklaya çok büyük tutku taşımış olduğunu görmüştüm. Ama sonrasında kukla adına bir takım çalışmalar yaptı. Kukla meselesinin sadece kukla yapmak olduğu zannedildi, sadece kukla yaptırıp yurt dışından getirtince iş hallolacak zannedildi ama benim kukla konusunda en belirgin, net olan fikrim şu: kukla her şey olabilir. Kuklanın nasıl ve nerde yapıldığından önce, neyin kukla olarak

kullanıldığından önce kuklanın oynatımı, kukla tiyatrosunun temelini oluşturur. Yani oynatıcılık ustalığı en önemlidir. Yapımı tamamiyle küçümsemiyorum, önemsizdir demiyorum. Bu da önemli, kuklanın çünkü teknik, mühendislik bir yanı da var yapım aşamasında, bu da önemli. Ama her hangi bir eşyayı, objeyi de çok iyi kullandığınızda, çok iyi üretilmiş bir kukla kadar önemi oluyor. Bu nedenle ben yapımdan da konunun oynatım olduğunu düşünüyorum. Oynatım konusunda bir bilinç henüz Türkiye’de yok, bunun farkındalığı yok henüz. Bu nedenle modern anlayışta kukla yapmak derken de; insanlar kuklaya bir heyecan duyuyorlar, bazı oyunlarda yer vermeye çalışıyorlar. Yaptıkları tiyatro oyunlarında yer vermeye çalışıyorlar ama kukla iyi kullanılmadığı için hiç bir işlevi olmuyor oyun adına, kuklacılık adına da bir gelişme olmuyor. Sadece bir renk olarak düşünülüyor. Kuklanın kendi başına bir gücünün, bir sahne dili olduğu farkedilmemiş durumda Türkiye’de henüz. Kuklacı olarak, sadece kukla tiyatrosu yaparak mutlu olan insanlar henüz çıkmış değil. Ya da çok az, yok denecek kadar az diyeyim. Modern kuklacılık anlamında Türkiye’de bir takım çalışmalar yapılmaya çalışılıyor. Bunlar bir kez, iki kez yapıp deneniyor; bırakılıyor, ondan sonra başka bir şeye geçiliyor. Ben her işte sürekliliğin çok önemli olduğunu düşünüyorum. Kalıcı işlerin yapılır olmasının önemli olduğunu düşünüyorum. Bugün bir heves kukla kullandık, ondan sonra başka çalışmalar yaptık, 5 yıl sonra “ya şurada yine bir kukla kullansak” dedik türü yaklaşımlar kuklacılık adına; ülkede kuklacılığın gelişmesi adına bir şey demek değil diye düşünüyorum. Bu tür şeyler, bu tür kişiler benim yanımdan da geldi geçti maalesef. Ben modern kuklacılık adına biraz önce Tiyatro Tem’i saymıştım, gerçekten hem gölge tiyatrosu yaptılar modern-çağdaş bir anlayışla, hem de gerçekten hak ettiği şekilde yapıyorlardı. Sadece gölge tiyatrosuyla ilgilenmiş olmak değil, dramaturjik açıdan da, bir metnin gücü açısından da, oynatımdaki anlamlılığı açısından da, oynatıcılık açısından da çok titiz çalışmalardı. Titizlik meselesi önemli, özen göstermek, yaptığın işe saygı duyarak işi yapıyor olmak önemli. Bunu yapan insan sayısı maalesef az. Kuklacı yetişmiyor Türkiye’de... Neden, çünkü herkes popüler olana yöneliyor. Tiyatrocuların ilgilenmesi gerekiyor. Sahne sanatlarıyla ilgilenen kişilerin ilgilenmesi gerekiyor kukla sanatıyla. Artık günümüzde sanat anlayışı değişti; bilinç olması gerekiyor, bilgili olması gerekiyor sanatçının. Kuklacılıkta da aynı şekilde. Dramaturjinin ne olduğunu bilmesi gerekiyor. Neden kuklayı kullandığını, o sahnede

neden o kuklanın kullanıldığını düşünecek düzeyde insanların çıkması gerekiyor. Kuklanın arkasında kuklacı olarak yok olması ve bunu özümsemesi, bunu kabullenmesi gerekiyor. Kendisinin egosunu burada bastırıyor olması gerekiyor. İyi kukla oynatmakla övünüyor olması gerekiyor; ben görünüyorum, benim anlattığım anlaşılıyor, anlaşılmıyor derdine düşmemesi gerekiyor. Bu nedenle modern kuklacılık adına Türkiye’de henüz pek yol aldığımızı söyleyemeyiz. Kaç tane kukla tiyatrosu var, gerçekten hakkını vererek yapan kaç kişi var dediğinizde sayacağınız insanı düşünür durumda olmanız bile önemli. Biz festival yaparken, tabii ki insan yanlarıyla da bakarak, Türkiye’den hangi grupları çağırabiliriz diye çok düşünüyoruz, neredeyse bulamıyoruz. Bunlar düşündürücü bence... İnsan yanıyla da ilgili kısmını da özellikle söyledim.

- **Kuklacılık adına akademik eğitimi olan sanatçılardansınız. Ülkemizde bu eğitimler yalnızca tasarım dersleri ve çalışmalar boyutunda. Bununla ilgili ne düşünüyorsunuz? Bugünkü akademik çalışmaları takip ediyor musunuz? Yeterli buluyor musunuz? Önerileriniz nelerdir?**

Aslında bir önceki soruda da değindiğim gibi; ben kukla alanında bir şeyler yapılacaksa, akademik alanda bir şey yapılacaksa önceliğin oynatımda olması gerektiğini düşünüyorum. Yanı sıra yapım da olmalı. Oynatım üzerine çalışan kişilerin aynı zamanda yapım ile ilgilenmesinin iyi olacağına inananlardanım. Oynatıcının yapım sürecinde kuklanın bir parçası olmasının, o kuklanın canlanmasında önemli rolü olacağını düşünenlerdenim. Yani kuklaya ruh vermek yapım aşamasında başlıyor. Tabii ki sadece tasarımcı da olunabilir ve buna itirazım yok, böyle bir iş bölümüne itirazım yok ama oynatıcının yapım sürecinde de bulunmasının önemli bir katkısının olduğunu düşünenlerdenim. Tiyatro Tempo olarak çok yoğun çalışıyoruz, ancak öyle ayakta durabiliyoruz. Günde 3-4 kez oyun oynayarak. Küçük gruplara oyun oynuyoruz çünkü, ağırlıklı olarak. Senenin 8-9 ayı, hafta sonları da dahil çalışarak ayakta durabiliyoruz. Onun için bu alanda çalışma yapan kurumlardan hiç birinden neredeyse çağrı olmadı. Onlar içe kapanık çalışıyorlar belki, bunda her hangi bir kimseyi sorumlu tutmak istemiyorum ama hiç bir iletişimim yok. Bir festivalde, orada hoca olan birisiyle tanışmışlığım olabilir ama o kadar. Dirsek teması kurmaya çalışmıyor insanlar. Onun

için de ben orada ne noktaya kadar neler yapıldığı konusunda bilgi sahibi değilim maalesef. Akademik çalışmaları, dediğim gibi takip etmiyorum. İçeride dönük çalışıyorlar; burada benim varlığımdan haberdar değiller belki, ben kendimi yeterince oralara göstermiyorum belki, bu da olabilir. Yani onlar kendi işlerini yapıyorlar, ben kendi işimi yapıyorum, sanıyorum böyle durum. Belki sizin sayenizde, öyle bir kurum da benim bu alanda çalıştığımı görecektir. Aslında haberdar olup haberdar değilmiş gibi davranan akademisyenler çok fazla. Benim ne yaptığımı bildiği halde, ben yokmuşum gibi makaleler yazan akademisyenler çok fazla. Bunlar bana garip görünüyor ama maalesef bu durum böyle. Yeterli buluyor muyum, bilmiyorum. Yani tasarım dersleri veriliyor, kukla mekaniği üzerine dersler veriliyor mu bilmiyorum ama işin mekanik kısmının da önemli olduğunu düşünüyorum. Kukla dış görünüşten ibaret değil, güzel bir şey yapmaktan ibaret değil. Yaratmak istediğiniz karakterin yüz ifadesinin olması, mekanik koşullarının oynatıcının oynatımına rahatlık verecek şekilde olması... Oynatıcıyla birlikte bir çalışma yapılır kukla yapılırken de... Kuklacı kuklayı getirir, hadi ne halin varsa gör denmez. Birlikte yürütülür, aksayan yerlere bakılır. Oynatıcı yapıma bakar, kendisi geri bildirim verir. Bunlar nasıl yürütülüyor bilmiyorum tasarım eğitimleri yapılırken. Onun için nasıl çalışıldığını bilmediğim için de bir yorum yapamayacağım. Önerim yapım ve oynatımın bir arada olacağı çalışmalar olması. Türkiye’de bir kukla sanatı oluşturulması isteniyorsa, bunu oynatıcısız düşünmek bana hayalperestlik gibi geliyor. Kaç yıldır kukla yapımı, tasarımı üzerine dersler veriliyor? Ben Amerika’dan döndüğümde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde Güzel Sanatlar Fakültesi’nde kukla yapım üzerine dersler verildiğini biliyordum ve benim de orada bölümde bir hoca olmam söz konusuydu. Düşünün 90’lardan beri bu gibi şeylerle uğraşılıyor, uğraşan kişiler var ama bugünkü kukla tiyatrosu ne durumda, kukla yapımı konusunda neler yapılıyor diye baktığınızda dışı dokunur bir şey söylemek çok kolay değil. Tabii ki iyi şeyler de yapıldı ama kukla tiyatrosunun geçmişi, gelişimi ve şu anda bulunduğu nokta açısından bakarsak bence iyi bir durumda değiliz diye düşünüyorum. Yapımın ve oynatımın aynı kurum içinde eğitimin veriliyor olması gerekiyor diye düşünüyorum. Ama bunu kimler verecek, o da ayrı bir sorun tabii ki...

- **4. Uluslararası Ankara Kukla Festivali düzenlendi. Festivalden ve Kuksader'in çalışmalarından bahseder misiniz? Başka STK'larda ya da beraber çalışmalarınız var mı?**

Uluslararası Ankara Kukla Festivali, eşim Marina Yüce'nin çabasıyla ortaya çıktı. Yurt dışında birçok festivale katılıyoruz. Her gittiğimiz festivalde “şu oyunu Türkiye'deki insanlar da görse”, “yetişkin kukla tiyatrosunun nasıl olacağını bir fark etseler”, “şu oyunu keşke görseler” diyorduk hep. Ve eşim ısrarla çabalayarak bu festivali oluşturdu, Marina Yüce. Evet, yani festivalin çıkış noktası aslında, yetişkin kukla tiyatrosunun da olabileceği bilincini oluşturmak Türkiye'de. Yetişkinlere de kukla yapılabilir, kukla sadece çocuklar için değildir, bilincini kazandırmak içindi. Bu öncelikli hedeflerimizden birisiydi. Ayrıca nedense çocuklara yapılan işlerle yapan kişiler tatmin olamıyorlar. Çocukların takdiri, alkışı, onlara yönelik çalışmalar yürüten sanatçıları yeterince mutlu etmiyor. Yetişkinlere yapılan işlerle belki mutlu olurlar. Kukla tiyatrosunu da yetişkinlere de yapıldığını görerek belki daha çok ciddiye alırlar, düşüncesiyle sanırım bu festivalde önceliği yetişkinlere yapılan oyunlara vermeye çalışıyoruz. Tabii ki çocuklar için de yeterince oyun oluyor ama en önemli önceliklerimizden birisi yetişkinlere de kukla tiyatrosu yapıldığı bilincini kazandırmak. Festival böyle bir festival, geçtiğimiz yıl 4. sünü yaptığımız festival gerçekten çok zengin bir festivaldi. 11 yabancı grup vardı ve bizim görerek, video üzerinden değil gidip izleyerek karar verdiğimiz oyunları getirmeye çalışıyoruz. Bir kaç yıldır getirmeyi isteyip getiremediğimiz oyunlar oluyor. Bu sene de öyle bir oyunu yine festivalimize getireceğiz. Böyle çabalıyoruz, izlediğimiz ve çok etkilendiğimiz oyunları festivalimize getirmeye çalışıyoruz.

Kuksader ise Kukla Karagöz Gösteri ve Sahne Sanatları Derneği açık söyleyimi, bu derneğin oluşum amacı kukla sanatına hizmet etmek öncelikle. Ama sadece kukla sanatı değil, sahne sanatlarına da hizmet etmek. Tabii bizim alanımız olduğu için kukla ve Karagözün güçlenmesi öncelikli hedefimiz bu dernekte. Bu festivali oluşturmamızda Kuksader'in varlığının çok önemli rolü oluyor. Ama bu Kuksader'in çok geniş kitlelerin üye olmasını istediğimiz bir dernek değil, bu festivali

yürütmek için, kukla ve Karagöze dikkati çekmek için bize inanan dostlarımızla bir araya gelerek kurduğumuz bir dernek.

Başka STK'larla ilişkilerimiz doğal olarak oluyor. Çünkü Kuksader'in başkanı benim, aynı zamanda Assitej'in (Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Derneği) başkanı da benim şu anda. Ortak çalışmalar oluyor ister istemez. Çağdaş Drama Derneği ile çok yardımlaşıyoruz, birlikte de atölye çalışmaları gibi çalışmalarımız oluyor.

- Kuklacılığı ülkemizde daha da ileriye taşıyabilmek, geliştirebilmek adına önemsedığınız çalışmalar var mı ve neler yapılmalıdır?

Kuklacılığı ülkemizde daha da ileriye taşıyabilmek adına ben üzerime düşeni yapıyorum; üzerime düşen bu alanda, kaliteli ve nitelikli işler yapmak, ürünler göstermek... Seyirciyle ne kadar buluşabiliyorum; bu konu genel olarak tiyatronun sorunu, sanatın sorunu Türkiye'de. İnsanlar sanata ne kadar değer veriyorlar, yöneticiler ne kadar değer veriyorlar, onlara bağlı. Bir de nitelikli insanların bu işle uğraşır olması önemli. Nitelik hem insani olarak söylemek istiyorum, bunun altını çiziyorum, hem de sanatçı niteliği olarak nitelikli ve bilinçli insanların yer almasını önemsiyorum. Bununla ileriye taşınacak diyorum ve bu tür sanatlar; çocuk tiyatrosu da, kukla tiyatrosu da, adanmışlıkla ilgili. Kendinizi bu işe adanmanız gerekiyor, sürekli yapmanız gerekiyor. Yaşamınızı zor da olsa bununla sürdürmeniz gerekiyor ki, bu sanat gelişsin. Akademik olarak bir şey söylemekte güçlük çekiyorum; 3 yıl Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nde yüksek lisans programında bu alanla ilgili dersler verdim, belirli insanları etkiledim, etkileyebildim. Onlardan bir kaçı bu alanda çalışmalarını yürütüyorlar. Akademik çalışmalarda, program üzerinde karar verenlerin bu işin ciddiyetine inanmaları ve bu işin yapılabilmesi için akademik üst düzeydeki yöneticilere bu işi kabul ettirmeleri gerekiyor. Oradan geçiyor diye düşünüyorum ve yapımla birlikte düşünülmesi gerekiyor, basite alınmaması gerekiyor. Bu işin örnekleri var yurt dışında da, nasıl yapıldığının örnekleri var. Oralarda nasıl yapıldığını görüp, ona göre karar vermek gerekiyor. Oynatımın, yine tekrar vurgulamak istiyorum, oynatım konusunda bir eğitim yapmadan; sadece mask yaptırmak, kukla yaptırmak, bunları öğretmekle iş olmuyor. Tabii ki oradan da, gerçekten bu işle ilgilenen birileri çıkarsa ve benim şu anda farkında

olduğum bu oynatımın önemine inanıp bu anlamda kendini geliştirmeye çalışırsa tabii ki o şekilde de olabilir. İllaki akademik geçmiş gerekmiyor, önemli ama alaylı bir şekilde de bu alanda bir şeyler yapılabilir tabii ki. Atölyelere katılarak, oyunlar izleyerekte insan kendisini geliştirebilir eğer kendi yeteneği varsa. Ama akademik olarak devlete bağlısınız, Yök'ten programı çıkartmanıza bağlı. Oralardan bir şey beklemek yerine, insanlar çabalamalı, işi ciddiye almalı, severek işe yaklaşmalı, kendilerini adamalı, sabırlı olmalı, hemen oldum derdi olmamalı, ukalalık derdine düşmemeli vs. Söylenecek çok şey var... Burada bırakıyorum.

Ama eklemek istediğim bir şey daha var; tabii önemsedığım şeyler var gelişim adına, bu festivaller... Bu festivallerin tamamen ticari bir forma dönüşüp, festivalleri yöneten kişilerin Türkiye'de yapılan işleri küçümsemeleri, yok varsaymaları ya da yabancı bir topluluğa verdikleri önemi, ciddiyeti, ekonomik ilişkiyi yerli gruplarda oluşturmamış olmaları çok kötü. Festivaller iyi oyunlarla seyircinin buluşması ve kukla tiyatrosunun güzel yanını görmeleri açısından önemli ama çok ticari bakarak bu işin yürütülmesi, hoş olmayan ilişkiler üzerinden festivalin yürütülüyor olması, bunu yurt dışında duyuyoruz maalesef, Türkiye'deki festivallerle ilgili kritikler duyabiliyoruz. Bu nedenle işin bu yanı önemli. Geliştirilmesi için tabii ki sanat, sadece bilet satışıyla elde edilen gelirlerle yürümüyor. Bu konuda da sponsor olabilecek, sanatı destekleyecek kurumların gerçek anlamda iyi niyetle sanatı destekler olmalarının önemli olduğunu düşünüyorum.

1.4 Selçuk DİNÇER (İzmir Uluslararası Kukla Günleri Festival Direktörü)

- **İzmir Uluslararası Kukla Günleri bu sene 13.sünü tamamladı. Son 7 yıldır her sene gelişimini yakından takip etme ve bu sene dahil olma şansı buldum. İzmir Uluslararası Kukla Günleri nasıl başladı ve hangi süreçlerden geçerek bugüne geldi?**

Başlarken şunu düşünüyordum; dünyada kukla tiyatrosunun nerede olduğunu gördüm uzun yıllar içerisinde. Herhalde bu festivale başlamadan önceki bir 10 yıl içerisinde çok çeşitli fırsatlarla; gerek sadece görüp, görgü bilgi artırmak, gerek bunun içinde olmak, gerek bir şey izlemek gibi çok çeşitli fırsatlarla dünyanın farklı kentlerindeki festivalleri ziyaret ettim. Bir takım bağımsız çalışmaların içinde bulundum. Bir takım farklı yerlerdeki oyunları izledim ve şunu gördüm: hiç tartışmasız 20. yüzyılın son çeyreğinde, belki biraz daha uzun bir süre, uzak ara en hızla devinen ve kendini geliştiren sanat dalı kuklaydı. Böyle bir realite var dünyada. Diğer bütün sanat dalları, kendini geliştirmek anlamında kuklanın çok gerisinde kaldılar. Kukla, kendi öz yapısının ve kendi öz disiplininin içinde sıkışıp kalmayarak; kendi yapısını koruyarak ancak diğer bütün sanat dallarının disiplinlerinden de yararlanmak suretiyle çok büyük bir atılım yaptı. Yani bugün, birçok ülkede üretilen kukla tiyatrosu örneklerine baktığımızda; bunların içinde kuklanın kendine öz öğelerini de görürüz ama yanı sıra içinde animasyon da barındırmak kaydıyla, çünkü temelde kuklayı kukla yapan şey bu canlandırma, plastik sanatların bütün kendine öz tekniklerini, sahne sanatlarının kendine has bazı tekniklerini, yanı sıra çok etkin bir şekilde müziği ve hızla gelişmekte olan dijital sanatları alıp harmanlayarak ortaya çok geniş kitleleri etkileyebilecek eserler çıkartmayı başaran bir sanat dalı oldu. Böyle bir sanat dalını bir yerlerde görüyor olmak, mesleki olarak bir yandan çok ilgi çekiciydi benim için ama öte yandan “bizde niye yok” sorusunu da aklıma getiriyordu. 2007 senesinde “İzmir’in de böyle şeylere ihtiyacı var, böyle bir şey çok ilgi çekebilir, deneyelim” diyip, 5 grubun 2’ser gösteri yaptığı çok küçük bir organizasyonla ilk festivali yaptım. Çok kısa sürede hazırlanmış, çok küçük ölçekli bir şeydi ilk festival. Ama ona bile neredeyse hiç tanıtım yapmamakla birlikte, çok büyük bir ilgi oldu. Sonrasında çok büyük bir beğeni geldi. Bu bana sonraki yıllarda

festivali büyütmek, güçlendirmek, biraz daha cesur davranmak, biraz daha İzmir’li izleyicinin hiç görmediği eserleri buraya getirme cesareti verdi. 2. festivalden itibaren hızla, festival bir büyüme sürecine girdi. Burada aslında festival her yıl bir dönüm noktası yaşadı. Her yıl festival, biraz daha cesur hareketlerle iyiye evrildi. Ama her yıl da böyle bir festivali düzenlemenin getirdiği zorluklar ve bu zorlukların giderek büyümesiyle festival her yıl bir dönemeci aştı. Her yıl aslında bu festivali düzenlemek küçük bir mucizeydi. Çünkü bu festival çeşitli yıllardaki zorlu, ekonomik, finansal krizleri aştı. Üstüste bir iki yıl terörle ilgili çalkantıların ve korkuların yaşandığı dönemleri geçti. O dönemlerde mesela, farklı illerde terör saldırıları olduğu dönemlerde, yurtdışından buraya grup getirmekte çok zorlandığımız zamanlar oldu. Güvenlik kaygısıyla grupların buraya gelmekte çok çekindiği zamanlar oldu. Bir yandan finansal zorlukları aşmak, bir yandan böylesi tamamen bizim dışımızda gelişen zorlukları aşmak festival için sürekli bir takım dönemleri geçmeyi gerektirdi. Ama yılmadan, azimle festivali 13. yıla getirdik, tamamladık. Şimdi de 14. yıla hazırlanıyoruz. Bu aslında başlangıçtan itibaren festivali hiç bir zaman bir “iş” olarak kabul etmediğimiz içindi. Ne ben, bu festivali başlatan ve büyük bir özveriyle bu festivali sürdüren ben ve benimle birlikte bu festivali sürdürmek için çalışan insanlar, festivali “iş” olarak kabul etmedik. Bu bizim için bir idealist çabaydı, nitekim hala öyle. Çünkü başlangıçtan itibaren, sanatın farklı dallarında eğitim gören ve görmüş olup artık üretim mekanizmalarının içinde yer alan insanlar kuklayla bizim sayemizde tanıştılar, bizim buraya getirdiğimiz eserlerle, burada düzenlediğimiz bir takım kurslarla ve projelerle, kuklayla bizim sayemizde tanıştılar. Çok sevdiler kuklayı ve kendilerine sanatsal bir araç kılacaklarını farkedip onun üzerine çalışmalar yapmaya başladılar. Belki biz bu çalışmayı başlatmasaydık, hakikaten onlarca insan kuklayla hiç tanışamayacaktı. Kuklayla ilgili bugün etrafımızda gördüğümüz birçok çalışma yapılmıyor olacaktı. Bunu görmek ayrı bir keyif. Bunu görmek çok büyük bir gurur. Bir gün, bizimle kuklayla tanışmış birinin, bir gün gelipte ortaya kuklayla ilgili çalışmalar çıkartmasını görmek çok farklı bir gurur. Bunu bir tiyatro sanatçısı olarak söylüyorum; bugün kukla, dünyanın birçok gelişmiş ülkesinde konvansiyonel tiyatroyu bir adım sollamış durumda. Bugünkü anlamıyla kukla, çok ufku açık ve sınırları olmayan bir sanat dalı... Bu sanat dalını İzmir’den başlayarak Türkiye’ye tanıtıyor olmak bizim için

büyük bir gurur ve sevinç kaynağı. Hala her festival bizim için geçilmesi gereken bir dönemeç, aşılması gereken bir zorluk. Ama yine de biz bunu bir iş olarak değil bir ideal olarak algılayıp çalışmalarımızı sürdürüyoruz.

- **2007 öncesindeki süreç bir araştırma süreci miydi?**

Araştırma demeyelim de; bir yerlerde, bir şekilde kukla sanatının geldiği noktaya ilişkin bir örnek görüp, ondan sonrasında da “ben bunu tanımalıyım” gibi tamamen kişisel bir merak.

- **Bunlar dünya örnekleri mi?**

Dünya örnekleri. Türkiye’de yoktu. Şimdi Karagöz ve İbiş’i konunun dışında tutarsak, kukla sanatının modern boyuttaki örnekleri Türkiye’de çok yakın zamandan itibaren ortaya çıkmaya başladı. Tabi, giderek bu örneklerin kalitesinin arttığını da görüyorum. Önceleri çok el yordamıyla; bir şeyleri tam olarak bilmeden ama büyük bir çaba, heves ve istekle ortaya çıkmış fakat izleyiciye yeterince keyif vermeyen eserler vardı. Sonra bu işle gerçekten ilgisini hiç kesmeksizin, büyük bir irade koyarak bu çabayı sürdüren grupların giderek daha iyi eserler ortaya çıkardığını görmekte ayrıca benim için büyük bir sevinç kaynağı oldu. Türkiye’de her sene izlediğim oyunlar, bir önceki seneye nazaran daha nitelikli eserler olarak karşıma çıkıyor. Ama yine de Türkiye’de modern kukla sanatının gelişiminin yeterli hızla olduğunu söylemek çok doğru olmaz. Çok yavaş geliyor bizde kukla. Çünkü her yerde söylediğim gibi, bu işin bir okulu yok. Bugün artık usta-çırak ilişkisi ile eğitim diye bir şey yok, böyle bir lüks ve keyfiyet yok. Usta-çırak ilişkisiyle eğitim uzun zaman önce bitti, ömrünü tamamladı. Bunlar çok keyfe keder çabalar olarak kalır. Bugün dünyada her alanda kurumsal eğitimler var, kukla alanında da bu eğitimler geçerli. Eğer biz de ülkemizde kuklayı bir şekilde biz de sanat dalı olarak ülkemizde dünya ölçeğine taşımak istiyorsak bu işin hızlıca bir okulunu açmamız lazım.

- **İzmir Uluslararası Kukla Günleri'nin İzmir'e ve Türk kukla tiyatrolarına, kuklacılar ne gibi katkıları oldu?**

Gerek profesyonel sanatçıların, gerek sıradan izleyicinin modern kukla sanatının ne olduğunu görmesini ve bugün dünyada geldiği yeri farketmesini sağladık biz. Bu kukla sanatına olan ilginin büyümesini sağladı yıllar içerisinde. Kukla artık tanınan bir şey; artık gelişecek ama buradaki sorun ne hızla gelişeceği ve nereye doğru evrileceği. İşte bunun için eğitimi şart, mutlaka bu işin eğitimini veren kurumlara sahip olmamız gerekiyor.

- **Atölyelerden bahseder misiniz? Hep var mıydı festivalde?**

Atölyeler festivalin ilk yıllarından beri hep vardı. Hep değişik atölye çalışmaları koymaya çalıştık ve bu çalışmalarını hobi amaçlı işler gibi algılamadık. Profesyonel sahne sanatçıların kukla sanatına ilgisini ortaya çıkaracak ve onlara bu konuda biraz vizyon kazandıracak işler olarak düşündük. Belki bir profesyonel sahne sanatçısına bir kapı aralayıp, ona araştırılıp öğrenilecek bir konu başlığı verebilirdi. Örneğin mask tiyatrosu... Bir takım üniversiteler oyunculuk bölümlerinde bir-iki dönem bu eğitimi veriyor öğrencilerine. Geçtiğimiz festivalde Sarah Brown'ı getirdim buraya, kendisi Connecticut Üniversitesi'nde oyuncu olacak öğrencilere mask dersi veriyor. Biz tabii 4-5 günde, gerçekten akademik düzeyde eğitimini veren bir hoca dahi olsa, insanları mask oyuncusu yapamayız. Ama en azından oraya gelen insanlara konuyla ilgili toptancı bir yaklaşımla, nasıl bir şey ile uğraşmak isteyip istemeyeceklerine dair bir fikir almalarını sağlayabilirdik. Obje tiyatrosu diye bir şey var ve kendi içinde bir kaç disipline de ayrılıyor. Bu gibi şeylerin varlığını bile sadece profesyonel bir grup sahne sanatçısına gösteriyor olmak önemli bir şeydir. Sonrasında da belki o konuya merak salıp kendini geliştirmek istemesi de önem arzeder. Bunlar oldu geçmişte. Bir takım atölyelere katılan insanlar, o çalışmalardan sonra yine çalışmayı bırakmayarak, giderek niteliği artan şekilde ürünler ortaya koymaya başladılar. Bu atölyelerde kazancımız bu olmuştur.

- **Ben de mesela dev kuklaları daha önce görmüştüm başka projelerde ama ilk defa buradaki bir projede çalışma imkanı buldum. Muazzam bir projeydi, uzun bir çalışma süreci geçirmiştik.**

3,5 ay çalışıldı o projede. 3,5 ayın sonucunda oyun çıktı.

- **Festivallerin desteklenmesi hususunda neler söyleyebilirsiniz? Sizce yeterli mi?**

Bugün Türkiye'nin her yerinde sanata karşı yaygın bir ilgisizlik var. Bunu bir takım sanat eserlerine yönelik küçük ilgilerin salonları dolduruyor olması değiştirmez. Zaten baktığında, İzmir'de kaç tiyatro var, senede kaç oyun çıkartıyorlar? Ya da bir Devlet Tiyatrosu'nun 4.5 milyonluk bir şehirde, senede bir kaç yüz gösterim yapıp onları dolduruyor olması, benim bu söylediğimi yalanlamaz. İstanbul 15-16 milyonluk bir kent olarak, oranladığında eser miktarda sanat eseri çıkıyor, onların salonları dolduruyor olması bu söylediğimi yalanlamaz. Toplumda yaygın bir ilgisizlik var. Küçük bir azınlık sanata ilgi gösteriyor, ben buna kendimce istisna diyorum. İstisnalar kuralı bozmaz. Daha büyük ölçekte ise sanata karşı olması gereken ilgiyi görmüyor sanat her dalıyla... Bunların içinde aslında en şanslı kukla. Biz 12. festivalimizde yüzbinin üzerinde seyirciye ulaştık. Gerçekten çok büyük bir festival gerçekleştirdik. Kentin hemen hemen her yanına yayılmış bir festival gerçekleştirdik. Yüzbin izleyici çok büyük bir kitle gibi geliyor ama dört buçuk milyonluk bir şehirden bahsediyoruz. 4,5 milyonluk bir şehirde, 18 gün süren ve içinde 100'den fazla gösterinin olduğu bir festivalden bahsediyoruz. Yani hala insanların sanat eserlerini izlemeye akın akın gittiğini söyleyemeyiz. Kukla şöyle şanslı; kukla çocuğa en yakın sanat dalı. Çocuğu çok kolay çekiyor kendine izleyici olarak. Çocuk ilgi gösterdiğinde, Norveçliler buna *aunt and uncle effect* diyorlar, bütün aile çocuğun ilgi gösterdiği şeye ilgi göstermeye başlıyor. Çocuk gidip kukla oyunu izlemek istiyorsa hafta sonu, anne babası "oldu o zaman, çocuğumuzu alıp kukla izlemeye gidelim" diyor. Diğer bütün sanat dallarından seyirci bulma anlamında şanslı. Türkiye'de de bugün böyle, Batılı ülkelerde daha fazla. Çocuklarıyla birlikte bir şey yapmak istiyor ve zevk alıyor insanlar. Bir akşam yemeğine gitmekte bir şeydir ama bir kukla oyunu izlemek daha

değerli olabilir. Ama yine de temel bir sıkıntı var. Sanata olan ilgiyi bir şekilde arttırmak gerekiyor. Bugünkü ilgisizlikten kukla da bir parça da nasibini alıyor. Bu bir zorluk, biz İzmir’de bu zorluğu bir nebze aşıyoruz ama yine de es geçmemek lazım.

Dünyanın hiç bir bölgesinde bunun benzeri festivaller desteksiz gerçekleşmez ve asıl destek alınması gereken taraf da özel sektördür. Batılı ülkelerde bugün bir takım projelere baktığımızda, özel sektörden alınmış destekleri ve şöyle bir ibareyi görebiliriz: “Bu proje kamu kaynakları kullanılmadan gerçekleştirilmiştir.” İnsanlar bunu bir gurur sayarlar. Elbette kamu kaynaklarını da kullanan birçok festival var ama özel sektörle iş birliği içerisinde etkinliklerini gerçekleştiren festivaller de var. Biz de sıkıntı, özel sektör bu konuya çok duyarsız; sanatı ve kültürü desteklemesinin bilincinde değil. Yine baktığımızda bir takım özel kurum ve kuruluşların bir takım etkinlikleri desteklediğini görebiliriz ama bunlar da istisnadır. Genele baktığımızda ise yok denecek kadar az. Yaygın bir şekilde özel sektörün, özellikle yerelde, kendi kentindeki sanat ve kültür faaliyetlerini desteklemesi için istek göstermesi gerekiyor.

Bugün dünyada çok temel bir kavram var; her sanat dalı için: “building audience”. Her sanat dalı ve kurumu, seyircisini inşaa etmek durumunda. Bu konuda da sıkıntı var genele baktığımızda. Biz belki İzmir’de bundan daha az etkileniyor olabiliriz ama bu geneli görmemize de engel olmamalı. Bir sanat-kültür haberi, bugün basında, bir magazin haberinden daha küçük yer buluyor.

- **Festival için çok gezip, titiz davrandığınızı biliyorum. Sizce Türkiye, modern kuklacılıkta dünyada ne durumda?**

Yok. İzmir’de, İstanbul’da, Ankara’da kukla ile uğraşan ve ara ara iyi işler çıkartan sanatçılar var ama bunlar o kadar azınlıktaki; baktığımızda kukla özelinde, ortalığı dolduracak, genel değerlendirmeler yapacak bir durum yok henüz Türkiye’de. Çünkü kukla sanatçısı yetişmiyor. Bir takım çabalar ortaya koyan insanlar, tamamiyle kendi irade ve özverili çalışmalarıyla bir şeyler yapmayı becerebilmiş insanlar. Bu böyle olmamalı, bir okul bu işin kaderini değiştirecek. Sanatçı yetiştirmek zorundayız ve bir okulumuz olmalı. Bu okuldan mezun olacak insanlar kendi işlerini yaptıklarında,

ortalık dolacak ve o zaman daha genel değerlendirmeler yapabilir hale geleceğiz. Şu an koşullar bunu yapmaya müsait değil. Yok.

- **Gelişime inancınız var mı?**

Kesinlikle var. Çünkü talep var. Çocuklar talep ediyor, aileler talep ediyor, okullar talep ediyor, yetişkinler talep ediyor. Talep olunca arzı doğrurur.

- **Bir sonraki festivalin çalışmalarına başladınız mı?**

Bir festivalin çalışmaları bir önceki festival bitmeden başlamış oluyor ve hiç kesintisiz devam ediyor. İşin kaderi bu; bir festival düzenlemenin yöntemi bu. Bir festival kimi zaman 13-14 ayda düzenleniyor. Hiç ara vermeden çalışıyoruz.

1.5 Uçaneller KuklaEvi (Rıdvan Mesut SARIOĞLU)

- İlk kuklacılık çalışmalarınıza nasıl başladınız?

2004 yılıydı o zamana kadar biz büyüklere tiyatro yapıyorduk. Burada yaptığımız bir festival sırasında Bulgaristandan gelen Dobriç kukla tiyatrosu temsilcileri vardı. Bizde orada Karagöz'ü, Nasreddin Hoca'yı oyuncuların üzerine kostümler giydirerek sergiledik. Bir tanesi o sırada bizi festivale davet etti. Ne festivali bu? Kukla festivali. Bilmiyoruz, alanımız değil dedik. İlla gelin dediler. Biz de heyecanlandık, illa gidelim dedik, gittik. Karagöz üzerine bir çalışma hazırladık. Ama bütün yaz çalıştık.

- Hangi yıldır?

2003'ün nisanıydı. 2003'ün sonlarında gittik Silistre'ye. Bu süreçten sonra 6 yıl boyunca oraya her yıl gittik. İlginç bir uygulama vardı. Tiyatro laboratuvarı adı altında değişik ülkelerden gelen sanatçılar ve gruplar; bir oyun seçiliyor ve o oyunu 10 gün aşağı yukarı çalışıyorlar. Önce kuklaları hazırlıyoruz tabi. Ve her ülke bir bölümünü oynuyor. Mesela Uyuyan Güzel'in bir bölümünü biz oynuyoruz.

- Tam olarak bir laboratuvar aslında.

Evet. Provalarımız var. Sabah kuklalarımızı yapıyoruz atölyede, kuklaları da atık materyallerden yapıyorduk. Yani bildiğimiz kuklalardan değil, daha yaratıcı bir çalışmaydı. Mesela ilk yıl pet şişelerle bir kukla yaptık, ikinci yıl süngerle yaptık, üçüncü yıl fon kartonlarıyla yaptık. Sonra 6 yıl sonra mezun olunca bize hediye ettiler bunları.

- Laboratuvarın bir de böylesine süreci var yani?

Tabi 6 yıllık bir süreci var ama her grup gelemiyor. Grubun motivasyonuna bakıyorlar, katılımına bakıyorlar, yaratıcılığına bakıyorlar. 6. Yılın sonunda artık bize “siz mezun oldunuz” dediler. Ve ilk oynadığımız kuklaları bize arşivlerinden çıkarıp verdiler. Çok heyecan verici birşeydi o. Orada ilk kez kuklayla tanıştık biz. Kuklaları ilk kez tuttuk, kuklalarımızı ilk kez kendimiz yaptık. Sofia üniversitesinden bir profesör,

kukla yapımı konusunda önce bilgi veriyor, anlatıyor. Sonra siz yapmaya başlıyorsunuz, sonra onlar da hafif dokunuşlarda bulunuyorlar. Ama herkes kuklasının tasarımında tamamen özgür, oyuna uygun bir biçimde. Sadece malzemeyi onlar sağlıyorlar.

Sonra öğleden sonra provalara gidiyorsunuz 1-3 arasında. Kısa bir aradan sonra 3.30-5 arası sahne provanız oluyor. Son günlere doğru grup provaları başlıyor. En son günde de oyunu sahneliyorsunuz. Sadece burada belli saatlerde oyun saatleri var gelen grupların, biz de oynadık, o oyunları seyretmek için izin veriliyor. Neredeyse günün 16 saati çalışarak geçen bir süreçti o. Orada ilk kez ve gerçekten kukla izledim ben. Ve çok şaşırdım; eşimle izliyorduk, ona dedim ki “bizim çocukluğumuz boşuna geçmiş”. Biz niye bunları izleyemedik, niye bizden bunları gizlediler? Oyun bitiminde daha oyuncuların terleri kurumadan ben sahne arkasına gittim ve o ekipten biriyle geçen yıl bir oyun çalıştık. Yani 10 yıl sonra o bizim yönetmenimiz oldu, Rumen Kurtuf. Yanına gittim, dedim ki “bana bir 10 dakika çay içmek için ayırır mısınız?” Şaşırdı, “ne oldu” dedi. “Konuşmamız lazım” dedim, “Provamız var, gideceğiz” dedi. “10 dakika mutlaka konuşacağız” dedim. Hemen geçtik oturduk, dedim ki “biz bu işi yapmak istiyoruz.” Böyle alaylı bir şekilde güldü bana, “yapamazsınız” dedi. “Neden” dedim. “Ben bu iş için 6 yıl üniversitede okudum, 15 yıldır bu işi yapıyorum ve bu iş bu şekilde olmaz.” “Tamam biz de okuruz 10 sene, biz umutla bakıyoruz geleceğe” dedim. İkna ettik onları, sonra yönetmenleri geldi, bir oyun üzerine konuştuk. Bir oyun önerisi getirdi, çalışmaya başladık ve 1. ayın sonunda pes ettik. Ekip dağıldı bizim. Bu işi biz yapamayız, yapılacak iş değil bu. Çünkü bir kuklayı senkronize olarak 3 kişi oynatıyorsunuz. Hiç alışık olmadığımız bir disiplin. Sahnede de çok farklı bir disiplin var, yönetmen çok katı kurallara sahip profesyonel bir yönetmen. Biz ise amatör tiyatrodan geliyoruz. Belli bir esneme payımız var ve o esneme payını bize bırakmıyor. En son dedik ki “biz bu işi yapamıyoruz” Yönetmen hiç kızmadı. “Peki” dedi “ben gidiyorum. Dobriç’ten geliyordu. “Eğer tekrar yapmaya karar verirseniz, beni ararsınız” dedi. Uzun uzun düşündük ve 1 ay sonra aradık onu. O geldiğinde de 1-1.5 ay daha çalıştık ve ilk oyun öyle çıktı.

İlk oyunda şöyle bir şey oldu; oyun başladığında salonda müthiş bir sessizlik vardı, oyunun ritmik bölümlerinde salon çok güzel cevaplar verdi, hüznü bir

sahnesinde yine bir sessizlik oldu. Biz oynatıyoruz kuklayı ama ön tarafta ne olduğunu, nasıl görüldüğünü bilmiyoruz. Sanki çok teknik bir şey yapıyoruz ve anlamıyoruz. Sonra balerin ayağının yapıştırıldığı sahnede bir şey oldu; fare diyor ki “tutkal kurumuş, yazık” ve bir çocukta aynen şöyle söyledi “anne, çantanda uhu yok mu?” Ben o zaman bu iş olmuş dedim. Sonra çok alkışladılar bizi, anlam veremedik. “Herhalde tanıdıklar” dedik. Ama sonra seyredince farkettiler, gerçekten farklı bir şey.

Bir süre bu bölgede kaldık ve Balkanları gezdik. Türkiye bizi henüz bilmiyordu. 2 yıl kadar Balkanlardaki neredeyse bütün festivalleri dolaştık. Çokta güzel geri dönüşler oldu. Biz bir festival yapmaya başladık burada. Kuklanın içine daha da çok girdik. Her yıl 1 ya da 2 oyunla repertuarımızı genişletmeye başladık. Sonra bir gün dedik ki, Türkiye’ye bir seslenelim. Bursa’ya başvurduk, Bursa festivaline. Cevap olarak bize “Amatör gruplarla çalışmıyoruz, festival konseptine aykırı” denildi. Ben de telefon ettim. Dedim ki “Biz size bir CD gönderelim” reddettiler. “Çok büyük bir şey kaçırıyorsunuz” dedim, “Ne kadar ukalasınız” dediler. “Hayır, iyi bir iş yaptığımıza inanıyoruz, siz izleyin. Beğenmezseniz ukalanın biri aradı dersiniz. Ama beğenirseniz davet edersiniz bizi” dedim. Ve 3-4 gün sonra bize festivalden bir yazı geldi; “Amatörlerle çalışmasakta yaptığınız çalışma önemli vs.” Havalara uçtuk tabi biz, Türkiye’de ilk defa uluslararası bir festivale katılacağız. Balkanlarda çok gezmiştik ama Türkiye bizim için yabancı bir alandı.

Sonra Bursa’ya gittik, orada çok güzel geri dönüşler oldu. Sonra Eskişehir bizi davet etti. Orada da Nihal Kuyumcu hocayla tanıştık. Hatta Haller’de oynamıştık. Çay içerken yanımıza geldi. “Siz kimsiniz, nereden çıktınız” dedi. Anlattık, küçük bir kasabada yaşıyoruz dedik. Bu işe de gönül verdik, 2. ya da 3 yılımızdı. Sonra Nihal hoca hakkımızda birkaç yazı yazdı. Daha farklı yerlere gittik. Mardin’e, Ordu’ya, Antalya’ya gittik. İzmir’e 6 yıldır sürekli gidiyoruz. Bursa’ya da 6 yıl katıldık bu 10 yıllık süre zarfında. Sonra Ankara Küçük Hanımlar Küçük Beyler’de ve İstanbul Kukla Festivali’nde oynadık. Türkiye’deki bütün festivallerde oynadık. Bu arada tabi yurtdışına da açılmaya başladık. İtalya, Tunus, Ukrayna, Yunanistan, Bulgaristan, Romanya, Fransa ve daha birçok ülkede festivallerde gösteriler yaptık. Şu ana kadar, 2’si genç ekibimizin olmak üzere 18 oyunumuz var. Ancak 16 oyunu oynayabiliyoruz.

Bizim genç ekibimizin “oyun atölyesi” diye bir topluluğu vardı. Onları 8 yaşında aldık ve 17 yaşlarına kadar beraber geldik. Onlar kendi oyunlarını yaptılar, biz onlarla oyunlar sergiledik. En sonki oyunlarında profesyonel yönetmenlerle çalıştılar. Uluslararası projeydi her ikisi de. Sofya’da ve Smolen’de gösteriler yaptılar. (Yalnız değilsin – You’re not alone) bkz. youtube. Çok hoş bir gösteri. O ekip dağıldı bu sene, hepsi üniversiteye gitti çünkü. Benim oğlum ve arkadaşları, çok güzel işlere imza attılar.

16 tane oyunu sürekli oynuyoruz. Her hafta sonu burada, Pazar günleri mutlaka bir oyun var, eğer yurtdışında festivalde değilsek. Cumartesi günleri de atölye çalışması yapıyoruz. Hazırladığımız kuklaları çocuklarla beraber canlandırıyoruz. Atölyenin sonunda onları nasıl oynatacakları konusunda küçük eğitimler veriyoruz. Onlardan da çok güzel geri dönüşler aldık. Yavaş yavaş profesyonel perspektife doğru yaklaşıyoruz. Yaptığımız işler anlamında amatör değiliz. Yani alçakça bir alçak gönüllüğe gerek yok. İyi işler çıkardık gerçekten ama çok çalıştık, çok emek verdik. Ama artık bu yıllarda bu işi artık tamamiyle mesleki anlamda yapma, altyapı hazırlama, kadroyu genişletme ve özellikle kukla tasarımları ve çocukların kuklaları üzerine, çocukların kuklayla tanışmaları üzerine atölye çalışmalarımızı genişletiyoruz. Hazırladığımız kukla setleriyle okullarda, kreşlerde, evlerde varolma derdindeyiz.

- **Burada bir parantez açayım. Şu “Gün Işını”nında, bu ilk deneyimde “ne yaptığımızın farkında değildik, şaşırdık” demiştiniz. Bu noktada oynatıcının nötürleşmesi mi vardı yoksa tamamen ilk deneyim olduğu için sizin şaşkınlığınız mı?**

İlk deneyimden kaynaklanıyordu. Yani aslında oyunun bir özelliği var. Siz karanlıktasınız, kuklalar aydınlıkta. Normal çalışırken tabi ne yaptığımızı görüyorduk. Bu ilk gösterimde, seyirciyi göremiyoruz ve ilk kez yaptığımız bir iş.

- **Siz yaptığınız işi o sırada matematik olarak biliyorsunuz.**

Evet biliyoruz ama etkisini ölçme şansımız yok. Acaba ne oldu, ne bitti, neden böyle bir tepki oldu? Şaşkınlığımız ona idi. Niçin seyirci bu kadar ilginç bir reaksiyon gösterdi? Yani beklediğimizin çok üstünde bir reaksiyon geldi. Biz sahnenin önünde ne

olduğunu, nasıl görüldüğünü ancak videoyu seyrettikten sonra anladık. Arkadan nasıl görüldüğünü biliyoruz teknik olarak. Ama seyirci çok etkilendi. Tabi bu bize çok ciddi bir motivasyon olarak geri döndü. Hemen oyunun akabinde, yönetmenle ikinci oyun üzerine görüştük. Daha o buradan gitmeden bizim ikinci oyun ile ilgili hayallerimiz oluşmaya başladı. Bir kez sahne almıştık ve ikinci oyunu hedefledik.

- Peki bir tiyatro kurma kararında mıydınız?

Bizim vardı zaten Genç Oyuncular adıyla bir topluluğumuz. Uçaneller bizim 2005'te aldığımız isim. Yani ilk gösterimizi Genç Oyuncular olarak yaptık, sonra dönüştü o. Biz büyüklere ve çocuklara tiyatroyu birlikte götürme amacındaydık o dönemde.

- Şuraya gelmek istiyorum; bir tiyatronun kurulumunda aklıma ilk gelen unsur: Ekonomi. Genç Oyuncular'ın ekonomisi ne durumdaydı? Nereden besleniyordunuz?

Valla benden besleniyorduk. Hala da benden besleniyoruz. Tamamen benim mesleğimden kazandıklarım... Tiyatro tutkusu bende 10 yaşından beri var ve o yaştan beri sahnedeyim. Hiç ara vermedim. Üniversite tiyatrosu yaptım, acidprop tiyatro yaptım, sonra kasabama döndüğümde sokak tiyatrosu yaptım. Çokta dayak yedim, özellikle üniversite tiyatrosu döneminde çok sağlam dayaklar yedim. Sonra baktım ki bu iş böyle olmuyor. Acidprop tiyatroyla bir yere varmamız mümkün değil bu ülkede, başka birşeyler yapmamız lazım. Sonra buraya geldiğimde; Erkan Yücel çok etkilemişti o dönemde, kamyon tiyatrosunu motor arabası (römork) tiyatrosuna çevirdim burada. Her akşam bir köydeydik.

Hatta bir oyunu anlatayım çok hoştu, Kahraman Bakkal süper Markete Karşı'yı oynuyoruz. Tabi römorkun üzerine dekor kuramıyoruz. Sahnenin seyirciye yakın bir bölümünde iki oyuncu var ve onlarda seyirci gibi oturuyorlar. Köyde sandalye kalmamış, briketlerin üzerine oturdu oyuncu arkadaşlar. Gelen bunların briketlerinden çekiyor. En son altlarında 1'er tane briket kalmış, hala almaya çalışıyorlardı. Öyle bir dönem tiyatro yaptık. Sonra bu kuklaları keşfedip, boşuna çocukluk yaşamışız dedikten

sonra ikinci oyunda büyüklere tiyatroyla bu işin bi arada yürüyemeyeceğini farkettilik. Yani bu iş ciddi emek isteyen bir iş ve sürekli çalışmanız gerekiyor. Hem teknik olarak çalışmanız, egzersiz olarak çalışmanız gerekiyor, hem kafanızın çalışması gerekiyor. Çok zaman ayrılması gereken bir iş bu. Ve büyüklere tiyatroyu yavaş yavaş tasviye ettik. Uzun zamandır da oynamıyoruz, arada birçok canımız isterse 2-3 kişilik bir oyun seçiyoruz, burada sahneliyoruz. Ama büyüklere tiyatro çokta gündemimizde yok.

- **Bu başlangıçta sizi zorlayan işin disiplini miydi peki?**

Evet, kuklanın kendine has bir dili var. Sizin kuklayla bir kontak kurmanız gerekiyor. Yıllarca çıkıp bedeninizle bir oyun oynamışsınız. İkinci bir şey yok. Ya da bir oyuncuyla karşılıklı oynamışsınız. Mesela en çok şeyden zorlanırdık biz; kuklayı oynatıyoruz ama yandaki oynatıcı arkadaşla birbirimize bakıyoruz. Yönetmen diyor ki “birbirinize bakmayın, siz yoksunuz sahnede, kukla var”. Bunu anlamamız çok uzun sürdü. Bunu birkaç oyundan sonra tam anlamıyla oturtabildik.

- **Tamamen deneyimlemeyle alakalı bu zaten.**

Aynen öyle.

- **Birisi size ne kadar söylerse söylesin...**

Yok. Yine bazen yeni katılan arkadaşlar kaçırıyorlar. Kukla burada ama o bana anlatıyor. Aslında kuklanın anlatması gerekiyor. Kuklayla bizim aramızdaki mesafeyi tespit etmemiz ya da işte kontak kurmamız çok uzun sürdü. Kuklanın ne olduğunu kavramamız çok uzun sürdü. Yani kukla ne, oyuncularak biz neyiz? İkimizin arasındaki ilişki nedir? Ne olmalı? Belki akademik eğitimimizi bunun üzerine alsaydık zorlanmazdık ama yıllarca oyuncu olarak sahnede kendi bedeninizle, sesinizle ve karşıdakiyle oynadığımız bir teknik var. Bunda farklı bir şey var; siz geride kalıyorsunuz, canlanması gereken bir kukla var. Kukla canlanması çok ilginç bir tabir olarak gelirdi bize ilk çalışmalarda. Kuklanın canlanması gerek, hayat bulması gerek. Yoksa inandırıcılığı kayboluyor. Yani sadece tutup onu biryerden bir yere götürmek bir şey ifade etmiyor. Onun tıpkı sizin gibi, başka canlılar gibi yaşadığına inandırmanız

gerekiyor çocuğu. Yoksa inanmıyor ve bunu ısıklayarak yahut başka şekilde belli ediyor.

- O süreçte bunu siz nasıl başardınız?

Çok oyun oynadık. Yönetmenimiz aşırı disiplinli bir adamdı. Yani hataya tahammülü olmayan bir yönetmendi. Biraz sıkışmamızın sebebi de oydu. Milimetrik çalıştık sahnede. Sonra çok sayıda yönetmenle çalıştık. O yönetmenimiz hep aklımızdadır. Daha oyuncuyu özgür bırakan yönetmenlerle de çalıştık. O zamanlarda da hep ilk yönetmenimiz aklımıza gelir. Böyle olmamalı, neden olmamalı? Çünkü kukla inandırıcılığını yitirir düşüncesiyle, onun disiplini bizi çok sıkıştırmıştı o dönemde. Dediğim gibi kukla ile mesafemizi ayarlamamız, kuklanın bizdeki yeri, bizim kukladaki etkimiz konusundaki soru işaretleri; bunlar zamanla oyun oynayarak, çocukların verdiği tepkilerle, hem yurtiçinde hem yurtdışındaki çocuklarla... Bizim öyle bir şansımız vardı; dilimizi bilmeyen çocuklara oyun oynayıp, onların reaksiyonlarını ölçebildik. Yani çocuklar benzer tepkiler veriyor eğer sahnedeki kukla canlıysa. Yani sahnedeki hikayeye inanırsa dilini anlayıp anlamaması çok önemli değil. O hikaye içerisinde kendine bir yol buluyor ve sizinle beraber yürüyor. Tabi bunda Silistre'deki okul dediğimiz etkinliğin de çok büyük faydası oldu. 6 yıl boyunca her yıl 10 gün çok yoğunluk. Yoruluyorduk, akşam yatağa kendimizi zor atıyorduk ama çok seviyorduk.

- Okuldan biraz bahsedelim, tekrar ben şu “Gün Işını”na geleceğim. Oradaki çalışma üslubu, düsturu nasıldı? Size tam bir atölye mi veriyorlardı, yoksa bu oyun nasıl çıkar üzerine bir çalışma mı yürütülüyordu?

Şimdi iki boyutu vardı; birincisi kukla tasarımı. Bir grup hoca, Sofya üniversitesinden geliyordu hepsi. Onlar bize kukla yapımı, tasarlanması ve oynatılması konusunda ders veriyorlardı. Günün yarısında onlarla beraberdik. Diğer yarısında ise bir oyun nasıl sahnelenir'i anlatıyorlardı. Önce bizi serbest bırakıyorlardı, “yapın bakalım, ne yapacaksınız bir görelim” diye. Sonra da “böyle yapsak, böyle olabilir mi” yönlendirmeleriyle ilerliyordu. Tekniği oydu o yönetmenin ve hep aynı yönetmenle çalıştık. Hep aynı tasarımcı ve aynı yönetmenle 6 yıl boyunca, yılda 10 gün çalıştık. Bu bizim gelişmemizde çok önemli birşeydi.

2010'dan sonra da zaten yapılmadı. Biz son öğrencileriyiz. Ekonomik nedenlerden dolayı. Biz sonraki yıl oraya oyun oynamaya gidecektik, özel davetli olarak. Yapılamadı, hala daha da yapılamıyor. Kapandı sanıyorum Silistre Devlet Kukla Tiyatrosu. Orada çok ciddi adımlar attık. Özellikle bir kuklanın nasıl yapıldığını öğrenirseniz, onun nasıl oynatılacağını da öğreniyorsunuz. Yani ona o hareket kabiliyetini siz veriyorsunuz çünkü. Çoğu zaman biz yarım kuklalarla giderdik. Mesela sadece bir kafa yada gözleri takılmış bir top ilk gün için, onunla oyuna başladık. Sonra ertesi gün boyun takardık, ertesi gün kolları... Bu 10 günlük süre içerisinde, bir kolu bir ayağı olan ya da sadece kolları olan bir kuklayla oynuyorsunuz oyunu ve o her gün giderek gelişiyor.

- **Bu çok ilginç bir şey. Oyunculuk temrinlerinde de var. 1. Sınıfta...**

Bu yöntemle öğrendiğimiz için gelişimimiz biraz daha hızlı oldu. Biz çünkü hepimiz alaylıyız. Hiçbirimiz eğitim almadık. Sahnede yetişen insanlarız. Kuklaya da bu adaptasyonda Silistre'nin çok büyük payı vardır. Biz mesela yeni bir oyunda kuklalarımızın her parçasını ayrı ayrı inceleriz.

- **O yöntem size yerleşti.**

Evet biz onun üzerine kurduk bütün inşaatımızı. O iyi bir yol verdi. Bir de bizim gelişimimizin temel direklerinden biri çok oyun oynamamamız. Ben oyuncunun ancak sahnede gelişebileceğini düşünenlerdenim. Tabi ki teorik anlamda besleneceğiz ama sahne yoksa bir oyuncu hiçbir şey ifade etmiyor benim için. Köylerde çocuklara oynadık, salonlarda oynadık, sokaklarda oynadık, bulduğumuz her yerde oynadık.

- **O zaman hakikaten ekonomi sizin için ikinci plandaydı.**

Biz hayatını başka yerlerden kazanan insanlarız ve o anlamda en büyük avantajımız da bu zaten. Biz buradan para kazanıp yaşamını sürdürmek zorunda olan insanlara değiliz. Biz burayı bir yaşam biçimi olarak ele alıyoruz, en güzel anlarımız burada geçiyor. Bu salon bizim mutlu olduğumuz bir yer. Çokta kaygımız yok ekonomik anlamda. Bizim için oynamak var, çocukların kahkahaları var ve daha iyisini

yapabilme dürtüsü var. Sanatçının bu kadar özgür olması gerekiyor ve Türkiye’de bu yok ne yazık ki.

- **Evet, refah standardını siz yakalamışsınız kendi tiyatrouzda.**

Evet ama bu sağlanabilse, tüm sanatçılar için harika olur. Öncelikle bunun sağlanması şart. Bu sağlanırsa çok daha güzel işler çıkar. Çünkü kafanız rahat ve her şeyi daha rahat algılıyorsunuz. O işi düşünüyorsunuz sadece, o iş kendi içinde kar topu gibi büyüyor.

- **Ulaşamayacağınız tek şey aslında –ebilirlik, –yapabilirlik. Yani ona da yaratıcılıkla yetişiyorsunuz satın alınamayacak bir şey olduğu için en nihayetinde. Tek o kaldığı zaman işler daha hızlı ilerliyor.**

Evet, bütün kaygıları bir kenara bırakırsanız. Bizim mesela tiyatromuzun bir lojmanı var. Devlet tiyatrolarının var mı bilmiyorum ama bizim tiyatromuzun bir lojmanı var. Konuklarımız orada kalıyor. Eski, dededen kalma bir ev. Konuk geldiği zaman 1 ay, 1.5 ay, 2 ay. Ya da bir yönetmen, orada kalabiliyor. Lojman diyoruz biz o eve. Rahatız o açıdan. Burası kiralık bir mekan ama en büyük hedefimiz de şurayı almak (karşıdaki müstakil 2 katlı, bahçeli yapıyı gösteriyor) Orayı alırsak oraya da 100 kişilik bir salon kurmak niyetindeyiz. Ama oradaki tarihi dokuyu koruyup, bir de Macaristan’da gördüğümüz ağaç oyuncaklardan oluşan çocuk oyun alanı. Çok büyük hayaller değil ama 1 milyon lira istiyorlar.

1 milyon lirayı bulmaya çalışıyoruz, bulursak alacağız. Satıyorlar ama çok para. Gözümü bile kırpmam olsa şu anda alırım. Mesela gittiğimiz ülkelerden biri de Macaristan, orada festivale katıldık biz. Orada çocuklara tahta, tarihi oyuncakları, orta çağdan kalma halleriyle modernize etmeksizin, aynı özellikleriyle yapmışlar. Bizde çekimleri var onların, onları buraya getirip kuracağız. Yine Milano’da gördük; İtalya’da sokak sanatçıları festivaline gittiğimizde, çok orijinal ağaç oyuncaklar var çocuklar için ve bildiğimiz modern oyuncaklardan değil, yaratıcılık içeren şeyler. Onları bu kasabaya getirmek istiyoruz, bu kasabanın çocukları onlarla yaşasın istiyoruz.

- **Harika bir şey olur. Ben şu “Gün Işını”nın provalarına geri döneyim. Şimdi siz çalışıyorsunuz, işin arkasındasınız, yönetmen size adım adım çalıştırıyor. Peki bu sırada çalışma biçiminiz Silistre’dekine benziyor muydu, çeşitli atölyeler vs. gibi yoksa neydi?**

Yok benzerlik yoktu ama tabi dramaturji çalışması yaptık başta. O dramaturji çalışması bittikten sonra sahne üstü çalışmasına geçtik. Bizi en çok zorlayan yanı da sahne üstüydü. Çünkü ilk defa kukla ile çalışıyorduk. Silistre’deki teknikle bu teknik farklıydı. Özgür değildik, çok kuralcı bir yönetmendi. Kuklanın her hareketinin oyuncu tarafından mutlak denetim altında tutulması gerektiğini, milimetrik çalışılması gerektiğini söyleyen bir yönetmendi. O anlamda aynı değil, çok farklıydı.

- **Peki ilerleyen dönemde başka yönetmenlerle?**

Farklı tabi. 5-6 farklı yönetmenle çalıştık şu ana kadar. Her birinin farklı tekniği vardı. Mesela bir tane Leonard Luis Capon diye bir yönetmenimiz var, onun tekniği de; hiç dramaturji çalışması yapmaz, kuklaları getirir sahneye koyar, dekoru yerleştirir, bizimle bir çay içer. “Şimdi Pinokyo’yu oynayacağız, tekst bu, bir okuyun”der, okurduk. “Çıkın bakalım, ne yapacaksınız” Biz bir şeyler yapmaya çalışırdık, sonra gene özgür bırakır. Birkaç gün biz birşeyler yapmaya çalışırdık. 3 oyun çalıştık onunla. O sonra yavaş yavaş süzmeye başlardı bizim yaptıklarımızı. İlk yönetmenimiz adım adım giden, çok statik bir yönetimi olan bir yönetmendi. Öteki ise oyuncunun yarattıklarından kendi kafasındaki buluşturan bir yönetmendi. Daha sonra çalıştığımız genç bir yönetmen, ki son 3 oyunumuzu onunla yaptık. Onun tekniği de çok farklıydı, yani her yönetmenin farklı bir dili, farklı bir tekniği var. Ve biz o yönetmenlerle farklı tekniklerde geliştiriyoruz kendimizi.

- **Yönetmenler, oyunculuk-oynaticılık noktasında, en azından Türkiye’de bu işin akademik bir eğitim disiplini olmadığından farklı şeyler yapıyorlar. Siz sahne üzerindeyken her seferinde farklı bir şey gözlemliyorsunuz ve –ebilirliğiniz artıyor. Buna karışıyor mu yönetmenler? Biri tutup “hayır onu öyle yapamazsın, şöyle yapsan” gibi?**

İlk yönetmenimiz dışında diğer yönetmenler karışmadı. O da daha sonra o kadar karışmadı. Belki de ilk işimizin getirdiği bir şeydi bu. Ya da öyle kaldı bizim beynimizde. Tabi yönetmenler şunu söylüyorlar; eğer kukla ters bir hareket yapıyorsa, siz ters bir hareket yaptırıyorsanız bunun uyarısını yapıyorlar. Ama çokta bunu böyle yap, buradan yürüsün, kafasını bu tarafa çevirsin yerine hikayeyi anlatmayı tercih ediyorlar. Mesela biz Teodora ile çalışırken iş sarpasarar bazen. Çıkamaz o sahne. Uğraşırsın çıkamaz, bir yerde tıkanır kalır. Ya oyuncu arıza çıkarır, ya kukla arıza çıkarır, ya yönetmen bir arıza çıkarır. Bir şekilde tıkanırsınız. Kuklaları kaldırırdık, onun yerine biz oyuncular kukla gibi çalışırdık. Onun öyle bir tekniği vardı; “kukla yerine siz oynayın” derdi. Biz oynardık karşılıklı kuklalarla ya da kukla yerine. Sonra yaptığımızda ise kuklalar daha yumuşak ve estetize hale geliyor. Onun tekniği oydu.

- **Mekanik mi oynuyordunuz peki?**

Kuklaya benzer. Kukla tarzı oynuyorduk. Napıp napamayacağını görüyorduk. Biz şuna dikkat ettik, yalnız bu önemli, bizim 16 oyunumuzun, oyun atölyesindekiler hariç, her biri ayrı teknikler tercih edilerek seçildi. Biri ipli, biri sopalı, biri alttan yönetilen jawajka ya da el kuklasıdır ki Avrupa’da puncinella dışında yaygın değildir el kuklası. Bize özel bir Keloğlan tasarımı yaptık. Çizimler gönderdik, onlarla görüştük. Farklı bir Keloğlan’ımız var bizim ama el kuklası olarak oynuyoruz. Kostüm giyerek oynadığımız kuklalar var, kuklayı kendi üstümüze giyindiğimiz oyunlar var. Dev kuklalarımız var bir oyunumuzda el ile yönettiğimiz, vücudundan ve kafasından tuttuğumuz, bizim boyumuzu aşan kuklalar var. Her birinde ayrı bir teknik seçtik ve özellikle o teknik üzerine konuşuruz. Oyun seçimi kadar bizim için teknik seçimi de önemliydi bugüne kadar. Artık bir yapmadığımız Tayvan Su Kuklası var, onu yapma şansımız da yok. Yani yapabilir miyiz bilmiyorum, belki bir gün yaparız. Çok ilginç bir şeydir. İnternette görebilirsiniz.

Kukla konusunda bir de black light çalışmadık. Şöyle bir şeyi var grubun; çocukların mutlaka gözlerini görmek istiyoruz. Çocukları görmeden oynayamıyoruz, öyle bir sıkıntımız var bizim. O yüzden tercih etmedik. Belki önümüzdeki yıllarda da bir black light denemesi yapabiliriz. Denemediğimiz bir teknik ama diğer teknikleri denedik ve

grup olarakta buna dikkat ettik. Yani her oyun yeni bir tekniğin öğrenilmesi, her oyun yeni bir okul şeklinde tasarladık.

Projelerin ilk kararı, düşünce aşaması bu şekilde gelişti o zaman. Yani yeni oyun çıkacağı zaman “şimdi n’apalım?”. Evet, biz bu sene ipli kuklayı öğreneceğiz, biz bu sene el kuklasını öğreneceğiz diyoruz. Sonra yönetmenlerimizle konuşuyoruz; “bu sene el kuklasıyla ilgili bir şey yapacağız, bir projeniz var mı bize aktarın” Onlar bize yazıyor, biz onlara yazıyoruz. Biz projemizi onlara anlatıyoruz.

Kukla tiyatrosunda metin çok önemli, mutlak önemli ama hangi tekniği kullandığınız ve nasıl kullandığınız da önemli. Hikayeyi nasıl anlattığınız da önemli.

- **Ona göre değişiyor mu yani? Peki eylem mi metin mi dersem başlangıç için?**

Yani önce metin üzerinde konuşup uzlaşmamız gerekiyor, sonra o metni biz... Yani ben mesela 20 tane Uyuyan Güzel seyretmişimdir festivallerde. Özellikle bu Balkanlarda ve Rusya’da klasik masallar çok revaçtadır. Onların değişik versiyonları yapılır. İpli kukla ile yapılan Uyuyan Güzel de izledim, sopalı kuklalı da izledim, black light ını da izledim, dev kuklalarla ya da el kuklasıyla oynananı da izledim. Çirkin Ördek Yavrusu da buna örnektir mesela, bizim de oynadığımız oyunlardan biri. Yani her birini değişik tekniklerle izledim. Zaten bu fikir daha çok oralarda böyle bir şekil buldu. Biz ilk 2 oyunumuzu seçme şansına sahip değildik, bilmiyorduk çünkü. 2. oyunumuz bizim Bak Ne Kadar Kolay idi. Onu da bize yönetmenimiz getirdi, teklif etti biz de kabul ettik. Ama 2. den sonra farkettilik, bizim artık olaya müdahil olmamız gerektiğini; hikayenin seçiminden kukla tekniğinin seçimine, anlatımın seçimine yani nasıl bir şey anlatacağız biz bunu yönetmenle tartışıyoruz. Bazen karşı çıktığımız şeyler oluyor. Ortak bir noktada buluştuğumuz anda kuklaların siparişi veriliyor. Önce çizimler bize geliyor. Biz çizimlere okey veriyoruz, çizimlerden sonra kuklalar geliyor. Kuklalarla biraz haşır neşir oluyoruz. Sonra yönetmen geliyor. Hikaye zaten en baştan seçilmiş oluyor. Yani önce hikaye seçip sonra teknik seçiyoruz ama bunda da dikkat ettiğimiz her seferinde farklı bir teknik seçilmesi. Ona özellikle dikkat ettik. Çünkü yok Türkiye’de ve birilerinden öğrenmemiz gerekiyor. Bunu da ancak uygulamayla

öğrenebiliriz, okula gidemeyeceğimize göre. Her oyunda farklı teknik özellikle ütüne bastığımız bir şeydi. Ve çokta iyi oldu bizim için. Bizim oyunculuğumuzu, kukla oynatıcılığımızı, kukla oyunculuğumuzu; aynı zamanda bir de farklı teknikte kuklalar oyuncunun iç dünyasını da geliştiren bir şey. Yani düşünün hep el kuklası oynatıyorsunuz, hep onun ruh haliyle hareket ediyorsunuz. Burada öyle değil, ben bir hafta el kuklasıyla oynuyorum, ertesi hafta benim boyumdan büyük mavi bir ağaç kakanım var onunla oynuyorum, ertesi hafta ipli kuklayla oynuyorum. Ona daha yumuşak ve estetik davranmam gerekiyor. Her kukla bizi de geliştiriyor ve değiştiriyor. O güzel bir şey.

- **Kurumsal yapı ne durumda ya da başladığınızda ne idi? Kolektif miydi? Hani diyorsunuz ya “yönetmenlerle konuşuyoruz, biz bir karar veriyoruz” bu karar aşamasında kimler var?**

Karar aşamasında ana kadro, çekirdek kadro mutlak söz sahibi. En çok söz sahibi olan benim tabi. Biz de şöyle hoş bir hikaye vardır; “burada demokratik kararları biz veririz” şeklinde (parmağıyla bir güruhu işaret edip kendine çeviriyor) Burada herkesin fikirleri önemli, özellikle çekirdek kadronun. Zaten çok kalabalık değiliz, 6 kişiyiz. Zaman zaman dışarıdan geçici oyuncular gelir. Onlar oynarlar giderler, çünkü bu meşakkatli bir iş ve buna katlanmak zor. Sizi bir yere de taşıyor, ünlü olamıyorsunuz, zengin olamıyorsunuz. Günümüz değerlerini çok böyle size verebilecek bir alan değil burası. Burada sadece mutlu oluyorsunuz. En güzel tarafı da bu bizim için. Mutlu olmayı tercih eden çekirdek kadromuz da başından beri devam ediyor. Mutlaka kararlarda hepimizin sözü oluyor. Ama tabi sahnelemede en son sözü yönetmen söylüyor. Biz o konuda çokta müdaleci değiliz. Onun tercihleri bizim için ön sırada, emir telakki etmiyoruz tabi ama onun tercihi, bütünü o görüyor ve onun tercihine göre hareket ediyoruz. Tabi ki itirazlarımız olduğunda da çekinmeden “ben buna itiraz ediyorum” diyoruz. O bizi ikna ediyor ya da ben onu ikna ediyorum. Ama sonuç itibariyle ben onu ikna etmiş olabilirim, o yine de bildiği şeyi uyguluyor olabilir. Yani yönetmenin alanına çok müdahil değiliz oyun başladıktan sonra. Ama başlayana kadar, sahne üstü başlayana kadar; dramaturji çalışmalarında, oyun seçiminde, kukla tekniklerinde, bunlarda hepimiz söz sahibiyiz.

- Yetki sınırlaması yahut görev ve pozisyonlar var mı?

Yok, hepimiz oyuncuyuz. Ben genel sanat yönetmeniyim. Grup sözcümüz var, basına demeçleri veren bir arkadaşımız var. Teknik ekibimiz var, iki kişiden oluşuyor ışık ve ses. Bir tane tiyatromuzun personeli var. O sürekli burada, maaşını tiyatro ödüyor. Ama öyle ast-üst ilişkisi yok.

- Demek istediğim tasarımı bu yapar, uygulayıcı budur gibi bir şey?

Genelde şu ana kadar bu topluluk, dışarıdan profesyonellerle çalıştığı için buna ihtiyaç duymadık. Belki bundan sonraki süreçte, bu yıl bir karar aldık, yine dışardan bir yönetmenle oyun yapacağız. Çünkü onlar bize birşeyler öğretiyorlar, yeni yönetmenler yeni bir teknik öğretiyor size. Bir de ekibin içinden bir yönetmen olacak. Bu yıl ben olacağım, seneye Bircan bir oyun tasarlıyor. Belki ondan sonraki yıl Elif bir şey tasarlayabilir. Kim “ben bu işi yaparım” diyorsa, o çıkıp yapacak. Öyle bir sınırlamamız yok.

- İki yıl Türkiye’den uzak kaldınız, peki Türkiye’deki atmosfer ne durumdaydı? Biliyor muydunuz, haberdar mıydınız?

Yani çok haberdar değildik. Ben çocuk tiyatrosundan, başladığımdan beri, hep kaçmıştım. Ürkerek yaklaştım hep, çünkü çok özel bir alan olduğunu düşündüm. Çocuğun çok özel olduğunu düşündüğüm için ve tehlikeli bir alan olduğunu da düşündüm. Bunun akademik eğitim almış insanlar tarafından yapılması gerektiğine inananlardandım. O yüzden amatörlerin bu alana çok bulaşmasını açıkçası kabul edemediğim için kendim de bulaşmadım. Girmeden önce çok fikir sahibiyiz diyemem ama girdikten sonra dediğim gibi oynamadığımız festival kalmadı bizim Türkiye’de, yani yoğurt-ayran festivalleri hariç, sanatsal anlamlardaki festivallerden söz ediyorum. İzlemediğimiz de grup aşağı yukarı kalmadı. Ama Türkiye’de çocuk ya da kukla tiyatrosunun çok içaçııcı durumda olduğunu söylemek mümkün değil, hala değil. Ne yazık ki çok fazla iyi örnek yok. Bunun temel nedeni gruplardan kaynaklanmıyor aslında, sadece grupların dışarıya açılmamalarından kaynaklanıyor. Bu işe başlarken insanların dışardan, bizim gibi yani ben kararımızın doğru olduğunu bugünlerde daha

iyi görüyorum, bu işin ustası özellikle Balkanlar’da ve Rusya’da çok iyi yapan insanlar var. Avrupada’da var ama bizim biraz daha modernize bir kukla modeli var Batı Avrupa bölümünde. Doğu Avrupa, bu işin daha hikayesi olan oyunlar, çocuklara bir hikaye anlatacak oyunlar gözünde bakınca. Dışarıdan muhakkak destek almaları gerekiyor, yani hem tasarım anlamında hem sahneleme anlamında hem çocuk pedagojisi anlamında, çocuk seyircinin pozisyonu anlamında. Şimdiye kadar Türkiye’de çocuk seyirci mutlaka ders verilmesi gereken bir unsur olarak görülmüş. Biz bunlara festivallerden sonraki görüşmelerde çok karşılaşıyoruz ve artık sinirlerimiz kaldırmıyor.

- **Festivallerin basın açıklamalarında ve amatör tiyatroların oyuna dair o küçük ön yazılarında benim özellikle -istisnasız bir şekilde- dikkatimi çeken “yarının büyükleri” ya da “yarının seyircisi” var.**

O bugün var, orada oturuyor. Yani çocuklar, yetişkin tiyatrosunun arka bahçesi değilki. Yani onu bir kabul edebilsek. Şimdi çocuğa mutlaka bir şey öğretilmesi gereken bir unsur olarak ya da yetiştirilmesi gereken bir unsur olarak bakıyorlar. En son Antalya’da oynarken ben patladım, yadırgadılar da beni. Oyun sonu toplantı diye bir model var Türkiye’de; amatör tiyatrolardan gelen bir gelenek aslında. Biz üniversite tiyatrosu yaparken, kıyasıya eleştirdik sahneye çıkan şeyi. Eğlenceli bir oyun oynuyoruz, “Pinokyo”. “Neden böyle bir oyun, niçin vs.” En son dedim ki bakın, çocuklar da eğlenmeli. Çocuklar mutlaka bir şey öğrenmeli değil. “Bak barış güzeldir, sevgi güzeldir” tamam ama o da bir birey. Oturuyor orada ve eğlenmeye ihtiyacı var. Başka türlü hikayeler de anlatılmalı çocuklara. İlla öğreteceğiz diye bir takıntısı var Türkiye’deki çocuk tiyatrosunun.

Kaldı ki çocuk tiyatrosu bir yana, tiyatronun da eğitmek gibi bir amacının olmaması gerek her zaman. Bu nitekim bizim ülkemizde de eğlence sektörüne dahil bir şey aslında. O halde niye eğitsel bir misyonu illa yüklemeliyiz? O zaman Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlansın.

Kukla tiyatrolarında da bu var. Mutlaka sahnedeki çocuğa bir ders vermeyi düşünüyorlar. Oysa bir hikaye anlatalım, çocuk alacağı ders varsa alsın, almak istemiyorsa da almasın. Bizim ona bir hikaye anlatmamız gerekiyor. Ben Trt’de bir

röportajda söylemiştim bunu. “İnteraktif değil mi oyunlarımız” dediler, “Değil” dedim şaşırdı spiker. “İnteraktif değil bizim oyunlarımız” Sahneye seyircileri almak, onları ayı-tavşan yapmak çok gelenekseldir ya bizim çocuk oyunlarımızda. Biz çıkıyoruz, oyunu çocuklara aktarıyoruz ve çekiliyoruz. Onların ne aldığı, nasıl aldığı.... Onlar bizim karşımızda oturuyorlar, varlar, gerçekler. Ben onlara bir şey öğretmekle yükümlü değilim ki. Ben bir hikaye seçtim ve bunu onlara anlatıyorum. Ben bunu Antalya’da da söyledim. “Ben bu hikayeyi seçtim, öyle anlatıyorum. Siz katılmayabilirsiniz, anlatım yöntemini beğenmeyebilirsiniz, olabilir. Ama ben çocuklara bakarım, onlar mutlu muydu? Mutluydular. Ayrılırken memnun muydular? Memnundular. Peki siz oyunu izlerken çocukların, ki 450 kişilik salonda oynattılar bizi, salonda hiç ses duydunuz mu?” Yani çocuk bu 10 dakikadan sonra çözülür. Çözülmediler, çünkü sahnede onları ilgilendiren bir şey vardı. Onlar bir hikaye izliyorlardı, onların hikayesi vardı sahnede. O hikayeye kendilerini kaptırıyorlar ve götürüyorlar. Bu arada ben hinlik yapmıyorum mu? Yapıyorum evet; arkadaşlık iyidir, kavga etmeyelim, çalışkan olalım. Ama bunu “çalışkan olacağız değil mi, evet”, “arkadaş olacağız değil mi, evet” şeklinde değil. Fare ile Balerin’in hikayesi, böyle bir hikaye. Arkadaşlığı, birbirine destek olmayı anlatıyor ama hiç içinde “arkadaş olacağız çocuklar değil mi” lafı geçmiyor. Ve çocuklar bunu alıyorlar götürüyorlar, birbirlerine de anlatıyorlar hikayeyi, taşıyorlar. Sahnede onlara bir sanat eseri göstermeliyiz biz, onlara bir şey öğretmemeliyiz. Çocuk tiyatrosunun böyle bir tikanıklığı var Türkiye’de. Kukla tiyatrosunda da bu doğal olarak oluşuyor. Türkiye’de kukla tiyatrosunda, kukla tasarımı konusunda sıkıntı var. Birçok topluluk oyuncaktan devşirme kuklalarla oyun oynamaya çalışıyor.

Okullarda boş olan kısım aslında kuklada, oynatıcılık ve rejî kısmı ya da hikaye kısmı da dahil buna. Biz de halen daha, benim bildiğim kadarıyla, yazarlık bölümünde kukla oyunu olarak yazdıkları bir örnek yok. Ama mesela birçok üniversitede tasarım bölümleri bir dönem kukla yapıyorlar. Tasarım anlamında var ama bu insanlar ya piyasada kendilerini göstermiyorlar, ya piyasa çok küçük ya da istemiyorlar.

- **Bence topluluklar onlara ulaşmıyorlar ya da onlar topluluklarla buluşamıyorlar.**

Mesela Ayten Öğütçü hoca var. İyi işler çıkartıyor, öğrencileriyle beraber de iyi işler çıkartmaya başladılar. Onların da bir serüveni var. Biz festivalde takip ediyoruz onları. İlk yaptıkları kuklalarla geçen sene gittiğimizde sergide gördüğümüz kuklalar arasında dağlar kadar fark var. Yani herkes geliyor ama kukla tiyatroları onlarla buluşmamakta ısrar ediyorlar ya da buluşamıyorlar. Onu bilmiyorum ama ben mesela Ayten Öğütçü ile ben çalışmak istiyorum. Onun Kibritçi Kız oyunu için yaptığı bir kuklayı gördüm ben. Çok güzel olanakları olan bir kukla. Tabi bu devrilecek, ileriye doğru gidecek. Mevcut kukla tiyatroları; mesela Samsun Küçükeller Tiyatrosu var, Antalya’da bir ekip var, İstanbul’da birkaç ekip var. Ben oyunlarının bazılarını çıplak gözle izledim, bazılarının videolarını izledim. Açıkcası biz festivalimize, biz de bir kukla festivali yapıyoruz, Türkiye’den davet edecek bir kukla tiyatrosu bulmak konusunda sıkıntılar yaşıyoruz.

- **İlk festivalde nasıldı? Var mıydı, bulabildiniz mi?**

Türkiye’den bulamadık, dışarıdan getirdik. Bütün toplulukları dışardan getirdik.

- **Kaç yılıydı?**

Biz ilk festivalimizi 2008’de yaptık.

- **Yani o zamanda da bulamadınız mı yoksa tercih mi etmediniz?**

Çok topluluk yoktu o zaman. Biz, Ahşap Çerçeve...

- **Tiyatro Tempo var**

Haluk hoca güzel işler yapıyor ama bir kukla tiyatrosu olarak Haluk hocayı tanımlamak biraz bana zor geliyor. Şehsuvar’ların bir oyunu var. Onlar da bir oyun yaptılar. Sonra bir oyun daha yaptılar.

- **Onlar Ahşap Çerçeve'den daha eskiymiş ama**

Eski ama tek oyun vardı. Karagöz Hacivat'tan yola çıkarak bir oyunları var, izledim ben onu. Hem İstanbul'da, hem de festivalde izledim. Zaman zaman üzerine koyarak ilerliyorlar.

- **Daha eski dönemde, Anadolu'da gelenekselin dışında, modern kukla tiyatrosu namına var mıydı?**

Yok ben bilmiyorum. Çok az sayıdayız. Şimdi yeni yeni çoğalıyoruz. İzmir'de başladı birkaç ekip çalışmaya. Samsun'da bir ekip çıktı. İstanbul'da var. Tabi okullara giden var, bizim tiyatrocuların Anadol tiyatrosu diye tabir ettikleri... Öyle bir tabir vardır; bir anadol taksi, iki tane oyuncak, hadi bakalım okula gidelim 100'er lira toplayalım. Onlardan söz etmiyorum, onlardan var.

- **Ve onlardan 500-600 tane var.**

İbişler falan ellerinde. Ama ciddi olarak, obje tiyatrosu yaptılar onlar da. Bereze var.

- **Onlarda bir sefer yaptı ama galiba.**

Bir kere işte. Yani renkliliği olmuyor. Bir yahut iki kere.

- **Neden?**

Çünkü sizi bir yere taşımıyor. Bu açıdan biz Türkiye için bir şansız.

- **Peki ekonomik kısmını bıraksak bir kenara, sizin gibi en azından bıraksak bir kenara: taşınması gerekiyor mu? Ya da taşınması için ısrar etmek gerekmiyor mu?**

Ha yok, bir yere taşınması da gerekmiyor. Yani o sizin hislerinizle ilgili, sanatçının dünyaya bakışıyla ilgili. Mutlaka sizi bir yere götürmesi gerekmiyor. Yani ben meşhur olmak için bu işi yapmıyorum.

- **Ya da birilerinin sizi kabul etmesi gerekiyor mu?**

Bence yok. Yapılan işin değeri ve sizin ondan duyduğunuz mutluluk önemli.

- **O zaman sürebilirliliğin problemi başka bir şey?**

Bu işle hayatını sürdürmeye çalışan insanlar için, kukla tiyatrosu ne yazık ki cevap değil. Çünkü tasarımı ayrı bir süreç, sahnelemesi ayrı. İki kişi gibi çalışıyorsunuz. Oyuncu olarak, kuklacı olarakta çalışıyorsunuz. İş biraz zor. Bir oyuncu neden bu yolu tercih etsin diye düşünürsem, ben bir oyuncu olarak niye tercih ederim desem; çok ekstrem bir işte kullanacağım bir şey olarak tercih edebilirdim. Ama bu işe hep, sadece bu işi yapan adam lazım. Biz zaten o yüzden bıraktık yetişkin tiyatrosunu. Başka türlü yapamıyorsunuz, yani ikisi bir arada gitmiyor. Sadece bu işi yapmak zorundasınız, iki kişilik çalışmak zorundasınız.

- **Süreç bile iki katına çıkıyor.**

Aynen öyle süreçte iki katına çıkıyor. Dedğim gibi sizi bir yere götürmüyor Türkiye’de. Meşhur yapmıyor. Şehsuvar’ların yaptığı iş çok güzel, sahnede çok güzel bir şey var ama onlar da profesyoneller ve bu alandaki çok dar bir zamanı kullanıyorlar. İyi bir iş yapıyorlar, ben iki kez izledim ve iki farklı oyunu izledim mesela. Geliştirilmiş, değiştirilmiş bir oyun izledim, o güzeldi. Ahşap Çerçeve’yi iki ya da üç kez izledim. Onlar daha çok çocuk eksenli işlerden ziyade klasik işler yapıyor. Büyüklere kuklayı tercih ediyorlar. Onların da bir gidişi var, o da hoş. Antalya’daki arkadaşımız yaptığı iş yavaş yavaş toplanmaya başladı, inşallah ısrarcı olur. Az seyirciye oynuyorsunuz, bunun mutlaka başarılı olması için devlet ya da kamu kurumları ya da belediyeler tarafından mutlak özel bir destekle bu alanın sürdürülmesi lazım. Başka yolu yok. Sanatçılar da ancak böyle ikna olabilirler, gelişmesi de böyle sağlanır ya da bizim gibi birkaç grup hakikaten bu işe yaşamını verecek insanlar lazım gelişmesi için. Yoksa baya bir geriden geleceğiz.

- **UNIMA ve ASSITEJ sizce birleştirici mi?**

Ben her ikisini de çok etkin görmüyorum Türkiye’de. Biz 3 yıldır UNIMA’ya üye olmaya çalışıyoruz, olamıyoruz. Formlarımızı gönderdik, bizi üye yapın dedik, aidat ödeyeceğiz dedik. En son ben karar verdim bu Eylül ayında Fransa’ya, Charleville-Mezieres’e, merkezine üye olacağım ve durumu anlatacağım.

- **Yeterince aktif mi değil?**

Evet. Sırbistan’dayız, festival var. Oyunu oynadık, akşam toplantı yapıldı. UNIMA’nın 50. Yıl kitabı dağıtılacak. Tabi heyecanla gittik. Ben de aldım bir kitap. Tuğla tabir edilen eski fizik kitapları gibi bir kitap. Arıyorum hemen Türkiye maddesini. Ansiklopedi bu ve bir-iki paragraf yer ayırmışlar. Ve okudum, bizim kukla tiyatromuzla hiç ilgili olmayan şeyler yazıyor. Bir Fransız profesöre yazdırmışlar maddeyi. Ben itiraz ettim. Kime yazdırdınız bunu? Türkiye’deki kukla tiyatrosuyla bağlantısı yok. UNIMA Türkiye’ye yazmışlar, aylarca cevap gelmemiş. Yani her ülke kendi yazıyormuş, bizden cevap gitmeyince bir Fransız yönetmen çok genel geçer ve Türkiye’deki kukla tiyatrosuyla hiç ilgisi olmayan şeyler yazmış. Ve ne yazıkki o 50. Yıl kitabında Türkiye böyle anlatılıyor.

- **Peki ya yurtiçi festivaller?**

Türkiye’de bu işi bilen, festival anlamında yapan üç kişi var. İstanbul’da Cengiz Özek, dünyayı çok gezmiş bir arkadaşımız ve iyi bir iş yapıyor. Hakikaten ayakta alkışlanması gereken bir şey. Selçuk’un iyi bir tanıtım gücü var. Teknik olarakta bu işi iyi yapabilecek bir adam. Biz de üçüncüyüz, kasaba festivali yapıyoruz. Geçtiğimiz festivalize 25 ülkeden 35 grup katıldı. 130bin çocuğa ulaştık. Dağ köylerine gittik. Bu hiç bir yerde haber olmadı mesela. Hiç bir yerde de duyulmadı. Ama burada dağ köylerimiz var, oralara ben İtalyanı götürdüm. Öteki ova köyüne, bildiğin köy ve ilkokul bahçesi, Roman’lar ilk defa Arjantinli Roman bir grup seydettirler. Ben Roman bir grup getirdim buraya. Götürdüm, yapamazsın dediler, saldırlılar dediler. Dedim ki “ben bu insanlarla büyüdüm, saldırmazlar. Onlar sanatın ne olduğunu biliyorlar.” Hakikaten çok güzel bir gösteriydi. Sanatçılar çok mutluydu, seyirciler çok mutluydu,

biz çok mutluyduk. Böyle denemelerimiz var bizim. Çok kabul görmeyecek, toplumda ne gerek var buna denilecek işler yapıyoruz kukla alanında.

Bizim festivalimizde gelen istediği kadar kalıyor, istediği zaman gidiyor. Küçük bir yerde yaşıyoruz, etki alanımız fazla. Bütçeye çok takılmıyoruz. Ekipler geliyorlar, oyunları izliyorlar. Özellikle akşamları çok eğlenceli geçiyor, festival akşamları. Yani sanatçılar gösteriler bittikten sonra birarada eğlenip sohbet ediyorlar. İzmir’de İstanbul’da Bursa’da, benim diğer festivallerde gördüğüm şey burada yok. Daha insani bir kokusu var.

- **Festivalin zaten yazılı olmayan tanımı bu şekilde bana göre de**

Öyle olmasına inandığımız için öyle yapıyoruz biz.

- **Evet illaki maaliyetlidir ve daha da artıyordur bir grubun bir gün fazla kalması.**

Ama biz şöyle çözüyoruz. Gerekirse birinden yemek desteği alıyoruz. İçkileri kendimiz yapıyoruz, bizde şarap-rakı serbesttir. Yıkılana kadar içebilirler, kendimiz yapıyoruz. O yüzden bizim festivali çok sever sanatçılar. İçebildikleri kadar içiyorlar.

- **Ne zaman yapacaksınız bir daha?**

1-10 Nisan 2016’da.

- **Başvurular?**

Yeni başlayacak şimdi. Ağustos’tan sonra duyuruyu yapacağız. Bu sene biraz daha sokağa çıkmak istiyoruz. Sokak sanatçılarını getirmek istiyoruz. Ben çok etkilenmişim Milano’da. 75 yaşında bir sanatçı sahneye çıktı, adını bilemiyorum şimdi. “Sokak sanatçıları tanrının çirkin melekleridir” diye başladı. İtalyanca, bozuk bir italyanca ile. Hiçbir şey anlamadım söylediklerinden ama anlattığı bütün hikayeyi anladım. Ve sadece konuşuyordu, muhteşem bir gösteriydi. Yanımda İtalyan bir arkadaşım var, ara sıra çeviri yapıyordu bana. Ama o da tam çeviremiyor, çünkü italyanca kötü. İspanyol aksanıyla İtalyanca konuşuyor. Adam da İngiliz galiba. Öyle

tuhaf bir İtalyanca konuşuyormuş, anlaşılması çok zor. En son koca bir ördek vardı. Bunun çocukluğunda bir ördek hayali varmış. Hayallerinizin peşinden gidini, sokak sanatçılarını anlatan bir gösteriydi, muhteşem birşeydi. Ve orada çok güzel bir festival izledim ben. Bizi de davet ettiler, festival tanıtımı için gitmiştik, kendi festivalimizin ve kuklalarımızın tanıtımı için. Sokak sanatçılarını izledim, Türkiye'nin eksiklerinden biri de o. Sokaklara çıkmamız gerekiyor. Yani bizim kuklacılar olarak, ya da diğer sanatçıların sokaklarda mutlaka halk ile buluşması gerekiyor. Türkiye'de mutlaka yönetenlerin istediği sanat yürüyor şu anda. Ya da satılmasını istediği sanat satıyor. Gerçekten sanatla uğraşan ve bir şey yaptığına inanan insanların sokaklara çıkma zamanı geldi. Bu ajitatif bir söylem değil, yani sanat ürünleriyle sokaklara çıkmamız gerekiyor.

- Peki bu ütöpik bir şey ve bunun bireysel bir girişimle mi çözülmesi gerek?

En azından bunu konuşmaya başlamalıyız bu zamanda. Biz burada sokağa çıkmalıyız, Samsun'daki Samsun'da, Ankara'daki Ankara'da, İzmir'deki İzmir'de. Mayıs ayından itibaren sokaklara çıkıp, köşe başlarında. Dediğim gibi ajitatif değil, politik tiyatrodan söz etmiyorum. Tiyatro zaten politiktir. Politik tiyatroyu yıllarca yaptım ve doğru olmadığını düşünüyorum şu anda. Yapılması o dönem için belki doğrudu. Bugün politik tiyatronun sokaklarda yapılmasının bir işe yarayacağı kanaatinde değilim. Gerçek tiyatroyla, gerçek kuklayla, gerçek çocuk oyunlarıyla, gerçek gösterilerle sanatı insanlara anlatmamız gerekiyor. Çeşitli seçici kurullar İzmir'de de var, Ankara'da da var. Başka şeyler yapmak isteyen insanların önü ne yazık ki kapanıyor. Başka şeyler yapmak isteyen insanların artık sokağa çıkma zamanı geldi. Ben Trakya'da önümüzdeki festivalde, tiyatroyu daha çok sokağa taşıyacağım. Okul bahçelerine bu sene taşıdım, çok cesur değildim, sokakta çok az yerde gösteri yaptım. Ama önümüzdeki yıl sokak başlarına taşıyacağım festivali. İnsanlar bilmiyorlar gerçekten. Kukla tiyatrosundan söz ediyorum; sanatçılar bilmiyor ki, bu işle uğraşanlar bilmiyor ki, sokaktaki insanlar bilsin. Biz bir İtalyan getirdik mesela, ayaklarıyla oynuyor. 60 yaşında bir kadın, muhteşem bir iş yapıyor sahnede. O kadını bu sokakta oynatmak isterim ben. Çünkü salona belli bir kesim, haberdar olan ya da ilgi duyan kesim geliyor. Bizim Türkiye'de bu eksik diye düşünmeye başladım. Biz insanlara böyle şeyler olduğunu gösterirsek işin

rengi değişecek. Bizi yönetenler de ya da kültürel süreci yönetenler de “aaa evet” demek zorunda kalacaklar. Biz hala 70’lerin Türkiye’sini yaşıyorduk. Sigara, dövizin yasak olduğu gibi birşeyler yasak insanlara. Güzel gösteriler, farklı gösteriler, hep aynı gösteriler... Gsterilmiyor, gsterilmeyince de “halk bunu talep ediyor” Yok böyle bir şey. Burada sosyal demokrat belediyeler var; Kuşum Aydın’ı getirdiler festivale, kültür festivali bu. O geldi, gittik başkana, çok yakın arkadaşız. Neden diyoruz, halk bunu istiyor diyorlar. Böyle bir şey yok halk bunu istemiyor, sen bunu getiriyorsun halkta bunu izliyor. Ben çıkayım oraya ya da getireyim İtalya’dan bir ekip; Kuşum Aydın aldı 100bin TL, 20 tane topluluk getiririm o paraya. Ve halk dağılır onları izleyince. O meydanı donatırım onlarla, şaşırır ne olduğunu anlamazlar. İlk kez karşılaşır öyle birşeyle ve muhteşem bir şey derler. Bunu değiştirmek için biraz sokağa çıkmamız lazım. Festivali de bu yüzden biraz sokağa taşıma perspektifi gelişti bende. Ama bunu İzmir’de ya da Bursa’da yapamazlar, büyükşehirlerde biraz zor. Ama biz burada o model üzerine çalışıyoruz şimdi, o festivali sokağa taşıyıp başka bir tad getirmeye çalışıyorum.

- Halk bunu istiyor’a karşı da bir tepki gelişir belki böylelikle...

Aynen öyle. İstemiyor aslında, olacak, çıkacak ortaya. Bizim burada kapıyı zorlayanlar oldu bu sene. Kızanlar, bağıranlar, öfkelenenler. Bizim normalde bu sene festival yapmamız gerekiyordu. Ama ekonomik nedenlerle erteledik. “Niye festival yapmıyorsunuz, niye gelmiyorlar” dediler. Hani halk onu istiyordu? Böyle bir şey yok, halk güzel bir şey görünce onu talep ediyor. Siz güzel bir şey gstermezseniz halkta bir şey talep edemez. Küçük bir çember içinde sıkışır kalır. Türkiye’de sanatın belki de bu alanda bir dönüşüm yaşaması gerekiyor, sokağa çıkması gerekiyor. Ama işte şeyde şansımız yok, televizyon izleyen seyirci zaten tiyatro salonlarına gelmiyor.

- Çünkü bedava ve kolay ulaşılabilir.

Aynen, niye gelsin? Ama sen ona sokak başında bir gösteri yaparsan balkonda otururken seyrecedek. Aaa bir dakika böyle bir tat da varmış diyecek. Ananas bizim çocukluğumuzda var mıydı? Yoktu ve biz o tadı bilmiyorduk, şimdi biliyoruz. Akşam manavdan alıp götürüyoruz. Yani halk o zaman ananası istemiyordu da şimdi mi

istiyor? Yokken yoktu, şimdi var. Dediğim gibi köşe başında o teyze onu görürse; biz köylerde bunu yaşadık, kadın arkadaşımızın altından briketi alıp oyunu izledi. Yani siz ona giderseniz gelir. Biz Ferhan Şensoy oyunu gitti köylere üstelik. Ben hep Ferhan Şensoy oyunları götürdüm köylere. Yani dili biraz gerçeküstüdür. Çok argo kelimeleri de vardır ama.

- **Kendine özgü ağdalı bir dili vardır.**

Çok dikkatli izlediler. Ben “Güle güle Godot”u köylerde oynadım. Ferhan Şensoy buraya geldi, anlattım; “hass....r len” dedi bana. Gösterdim sonra, bak buralarda oynadık diye. Ferhangi Günler diye bir şey yaptık biz burada. Yurtdışında Güle Güle Godot ile ödül aldık. Balkanlarda bir amatör tiyatrolar festivali var, çok ünlü bir festival. Orada en iyi oyun ve en iyi oyuncu ödülünü aldık ekip olarak. Onu anlattım, “alırsınız tabi, kim yazdı o oyunu” dedi. Ama Güle Güle Godot’yu izledi insanlar, çokta sevdiler. Bu halka artık birşeyleri sokaktan vermenin zamanı geldi. O yüzden sokak heyecanını son dönemde ben çok tekrarlıyorum. Biz de çıkacağız, zaman zaman çıkıyoruz zaten. Ama festivalde sokak biraz daha fazla olacak. Bunun da çıkış noktası bu. Bu halk ananas örneğindeki gibi farklı olan tatları görmeli. Gördüğü zaman talep ediyor. Çünkü onlar iyiler. Çok iyi oyunlar var, çok iyi gösteriler var. Onları izlemeliler. Salonlara onları getiremeyiz ama sokaklardan hareketle bunu yapabiliriz.

- **Peki bu saatten sonra amaç bu mudur, yoksa amaçlardan biri midir?**

Bir tanesi tabi yalnızca.

- **Neler var başka?**

Benim en büyük hedefimi söyleyeyim, çok komik bir hedefim var. Ondan sonra ölebilirim. Pal Sokağı Çocukları’nı kukla olarak sahnelemek istiyorum. Hayatımdaki en büyük hedef bu. Yani onu bir gün her insanın mutlak okuması gerektiğine inanırım. O oyunu bir kukla gösterisi olarak çocuklara sunmak istiyorum. Nihayi hedefim bu. Tabi Türkiye’de kukla tiyatrosunun kabul çıtasını da daha yukarılara çekmek istiyoruz. Gerçekten çocuklara bir şey öğreten değil, çocuklara sanat

tadı sanat zevki veren, birey yerine koyan bir oluşumun Türkiye'ye yerleşmesi derdindeyiz. O yüzden oyunlarımızı seçerken hep ilginç hikayeler bulmaya çalışıyoruz. Çocukların ilgisini çekecek maceralar bulmaya çalışıyoruz. Çünkü karşımızda dev gibi bir televizyon ve çizgi film endüstrisi ve Disneyland endüstrisi var. Onlarla mücadele ediyoruz biz. O kadar çekici olmalıyız, o kadar farklı olmalıyız. Çocuklar sıkılmamalı, eğlenmeli ama eğlenirken de sanatın zevkine varmalı. Onu yakalama derdindeyiz. Çıtamızı hep yukarıda tutmak bizim için önemli. Küçük salonlar yaptırmak bizim önemli hedeflerimiz arasında. Bunun bir ihtiyaç haline gelmesi bu ülkede. Kukla tiyatrosu salonu herşeyiyle olduğu zaman biz rahat ölebiliriz. Bu o zaman kabul edilebilirlik anlamına gelecektir. Bunlar çok maliyetli şeyler değil. Belediyelerin çok rahatlıkla yapabileceği, devletin çok rahatlıkla yapabileceği şeyler. Çocuklara uygun salonlar, çocuklar için salonlar, çocuklar için tiyatro yapılacak alanlar her yerde bir zorunluluk haline gelmelidir. Bu zorunluluk tebliğlerle, kanunlarla olmamalı, taleplerle ortaya çıkmalı. Burası önemli bir unsur, bunun peşindeyiz. Bir de kuklalarımızın, yaptığımız atölye çalışmalarındaki kuklaların bütün Türkiye'de sonra da dünyada kabul görmesi için uğraşıyoruz. İlginç bir ayrıntıdır bu: İtalya'nın Volzano bölgesi, Alman bölgesidir orası, Alman kantonu. Orada bizim kuklalarımızla okullarda eğitim yapılıyor şu anda. Biz burada ürettiğimiz kuklaları oraya gönderiyoruz, okullarda eğitim aracı olarak kullanılıyor. En son arkadaşlarımızın yaptığı "diş" ile ilgili bir oyun var. Onlara özel birkaç kukla yaptık biz, sonra prototiplerini yaptık. Çocuklarla birlikte boyuyorlar, oynuyorlar, oyun haline getiriyorlar. Eğitim aracı olarak kullanılmaya başlandı, bunun yaygınlaşması üzerine çalışıyoruz. Bir de ben Lüleburgaz'ın, Prag kadar ünlü ama Prag kadar turistik olmayan bir kukla merkezi olması hayalini taşıyorum. Yani turistik değil, kukla sanatının olduğu, yaşadığı bir yer. Bunun avantajları bizde var, Prag'da o avantajları kullanmış zaten. Doğu bloğunda kukla sanatı çok gelişkin olduğu için onu kullanıp... Kukla deyince akla şehir olarak Prag gelir. Ben defalarca gittim, turistik bir alan orası ama. Burada öyle bir şey değil, hayalimizin son noktasını söyleyip oraya bağlayacağım. Açıklamayı da o yüzden yapıyorum. En nihai hedefimiz bir kukla köyü kurmak Lüleburgaz'da. Atölyelerin, salonların olduğu, çocukların kukla yaptığı.

- Fransadaki o kasaba gibi?

Evet. Fransadaki kasaba gibi. Enerjiyi buraya çektiğimiz, dünyanın enerjisini buraya çektiğimiz. Onun bir adım daha öne aslında. Daha özel bir alan. İşte atıyorum 100 dönümlük bir arazi üzerinde herşeyin, kukla-masal dünyasının varolduğu ama dünya kukla sanatçılarının geldiği çocukların geldiği bir merkez yaratmak. O merkezden yetişecek çocukların da aydınlık çocuklar olacağını düşünüyorum. Ben hep şey derim; “sahne ışığını gören çocuk, asla karanlık yollara sapmaz” Sahnenin biraz sonra aydınlanacağını bilen çocuk, ki tiyatroya gelen çocuk bilir, ilk anda korkarlar ama bilenler korkmaz, çünkü bilirler birazdan aydınlanacak, birazdan bir hikaye izleyeceğiz. Birazdan herşeyin aydınlanacağını bilir karanlık sokakta olsa da. O sahne heyecanını, kukla heyecanını o köyden önce Türkiye’ye sonra da dünyaya yaymak niyetindeyiz. Bir kukla köyü en büyük hayalimiz. İçindeki argümanlarıyla, dünyanın her yerinden ama. Tayvan’dan, Çin’den...

Bunun hayal etmesi bile zor, nasıl olacak? Var mı bir umut?

Var. Umudum var. Çokta değil aslında 20-30 milyon liralık bir proje bu. Kendi içinde döndürülebilecek, finanse edilebilecek bir proje. Ekonomik altyapısını da kafamızda çiziyoruz, tabi bizim yapabileceğimiz bir şey değil bu. Umutlar kurumsal destekle olabilecek bir şey. Lüleburgaz belediyesi sene de 20 milyon lirayı çöpe atıyor, Babaeski belediyesi senede 30 milyon lira atıyor. İstanbul Büyükşehir Belediyesi milyarlarca lirayı çöpe atıyor. Yani herkes birşeyleri gereksiz şekilde kullanıyor. Bunun gerekliliğine yöneticileri inandırmak kaldı geriye. O ölçekte çılgın bir yönetici bulursak Lüleburgaz bir marka şehir haline geleceğiz.

Buradan bağımsız aday olun.

Vermezler yahu, 1000 tane oy ancak alırım. Onu bile alamazsın ya da. 150 milyon lira bütçeleri var. Çok yakından takip ediyorum gazeteci olduğum için. Her yıl 25-30 milyon lirayı çöpe atıyorlar. O kadar gereksiz işler için harcıyorlarki, oturur ağlarsın. Bu projeyi yapsak 5 sene sonra burası Charleville gibi olur. Herkes evini kiraya vermek zorunda olur dünya festivali yaptığımızda. Kukla sanatının bir avantajı,

müzik festivali yaptığınızda çok ciddi masraflar çıkar karşınıza, kukla festivalinde öyle değil. Öyle güzel sanatçılar var ki bavuluyla geliyor. Ama harikalar yaratıyorlar. Şahane şeyler çıkıyor ortaya. Bunlar çok büyük maliyerler değil. Ben Charleville'e gittiğimde iple çekiyorum bir sonraki festivali, bittiği gün. Çünkü yeni şeyler göreceğim. Yeni heyecanlar yaşayacağım. Yeni tadlar alacağım ve dünyanın her yerinden insanlar geliyor. Peru'dan, Çin'den, Malezya'dan, aklın alamayacağı kadar zengin bir insan profili var sokaklarda. Burası da öyle olabilir. Yapabiliriz bunu, yapılabilir. Dediğim gibi 100 dönüm arazi içerisinde yapılacak 10-15 milyon liralık yatırım bunu karşılayabilir. Ama olur mu ben görür müyüm? Ben görmezsem belki çocuğum görür. Ama bunun peşinde gideceğiz. Oradaki enerjinin bu toplumda bir değişim yaratabileceğine inanıyoruz. Bu değişim hem kişisel anlamda hem de ekonomik anlamda bir değişim olacak. Mesela bizim son projemiz; evlere kukla yapımını vermek, kadınlara. Burada bir ekonomik değer yaratmak. Ne yaparsanız yapın eğer ekonomik bir desteği yaratamıyorsanız halkta gerekli cevabı alamıyorsunuz. Bazı kuklalarımızın parçalarını evde yapıyor kadınlar. Biz onlara belli bir ücret veriyoruz. Eskiden biz yapıyorduk tek tek oturup. Şimdi onlara ücret veriyoruz, onlar hazırlıyorlar getiriyorlar. Bir süre sonra kuklaları vereceğiz, üretmeye başlayacaklar.

- Öğreniyorlar mı önce?

Önce geliyorlar buraya eğitim veriyoruz. Ondan sonra öğreniyorlar, evlerine veriyoruz, yapıp getiriyorlar. Sonra biz onlara belli bir ücret veriyoruz. Şu anda prematüre bir dönem. Yani çok üst seviyede bir dönem değil ama olacak. Bir de son bir hedefimiz var; ortaçağdan bugüne bütün oyunakları buraya getirmek. Bu 1 milyon liralık olan hayal, onun prototipidir. 1 milyon da binası var 2 milyon. Öteki 20 milyon. Bu arsayı alma isteğimiz o. Küçük bir bina yapacağız, salon yapacağız, dış mekanları hazırlayacağız. O diğerinin prototipi olacak.

Bir de en büyük sorunlardan biri olarak gördüğümüz kukla tiyatrosu açısından; bir kitaplık oluşturmak. Kukla tiyatrosuna ilişkin kitap yok Türkiye'de. O çok büyük bir sıkıntı. Biz ilk kitabımızı hazırladık ama matbaacı olduğumuz için basamadık. Terzi söküğünü dikemez hesabı. Çevirisini yaptırdık, herşey hazır. Bir Masal Yaratmak diye

bir kitap. Bir kukla oyununun nasıl hazırlandığı, dramaturji çalışmasını anlatıyor. Bizim bir oyunumuzdan hareketle, yönetmenimizin yazdığı bir kitap. Sanırım Eylül gibi çıkacak bu kitap. Hemen akabinde -eksikliği var dediğin- kukla metinleri konusunda, hem bizim oyunlarımız hem de çevirttiğimiz 5-6 oyun var. Onları da ard arda yayınlayacağız. 3 ya da 4 oyun olacak bir tanesinin içinde. Sonra yavaş yavaş dünyadan çeviriler yapıp, teliflerini ödeyip bir kitaplık oluşturmak Türkiye’de hedefimiz.

Şunu da söyleyeyim, her yıl telif ödüyoruz biz oyunlarımızın yazar ve yönetmenlerine. Buna dikkat eden bir topluluğuz. Bu kalitenin kukla tiyatrosuna, çocuk tiyatrosuna gelmesi gerekiyor artık.

- **Kaldı ki bu kadar uluslararası mecrada yol alamazdınız.**

Bir kez başımıza geldi. İkinci oyunumuzdu. Yaptık sözleşmeyi, yönetmen dedi ki; “tekst benim, telifi de alıyorum sizden” Biz de tabi yönetmenin sözüne güvendik. Aradan 6 ay geçti. Bir festivalde oynadık, döndük. Bir yazı geldi bana. “Oyunumu izinsiz oynuyorsunuz” diye.

- **Yönetmen mi bu?**

Başka biri yazıyor. Oyun gerçekten başka birininmiş. Bizim yönetmen uyarılama yapmış. Ama bizden de telifi aldı. Ben yana yakıla yönetmeni aradım. Bu sorunu hallet, halledemediler. Kalktım Sofya’ya gittim. Gerçek yazarı buldum. Yönetmeni oturttum karşısına. Yazar, yönetmen, ben, bir de çevirmen saatlerce tartıştık. Sonra uzlaştık, ona telifini ödedik. Şimdi ben her yıl onun oyunu için, onların bir örgütü var, oraya 250 euro para gönderiyorum. 1 kez de oynasam 10 kez de oynasam.

Ama hata bizde. Mesela tekst geliyor bana, önce yazıyorum Bulgar Kukla Yazarlar Birliği’ne. Elimde böyle bir teks var, size gönderiyorum, kime ait, telifi nedir, bana bildirin. Eğer kabul edeceksem başlıyorum işe. Bir kez ağzım yandı, çok tecrübesizken yakalandım. Onu Türkiye’deki çocuk tiyatroları çokta uygulamıyor.

- **Yurtdışında herhangi bir festivale başvuracağımız zaman gelen formda zaten satır satır ayırıyor telif bilgilerini.**

Aynen, hepsini gönderiyoruz bizde. Öyle çalışmak zorundayız. O kitaplığı oluşturma hayalimiz belki de en kalıcı şey olacak. Bizim oyunlarımız çocukların kafasında onların ömürlerince yaşayacak ama sonra bitecek. Grubu da biz ölünce birileri devam ettirir belki. Ama kitaplar ölmüyor. Kukla tiyatrosuna kazandırabileceğimiz en büyük kazanımın bu olacağı inancındayım. Bir kukla tiyatrosu kitaplığı.

- **Kendi adıma söyleyeyim; en harikası buymuş.**

İlk kitabı Eylül'de basacağız. Herşey hazır, kapağı bastık. Kapak matbaada basılı ama içeriğini basamadık henüz. Onu da Eylül'e kadar halledeceğiz. Bu kitaplık önemli. Böyle böyle geliştireceğiz, sen de ben de rahat ilerleyeceğiz. Senden sonra gelenler daha rahat ilerleyecek. Bu ilerlemeyi sağlamak için kitaplığımızın olması gerekiyor. Bu hep ihmal edilmiş, çok az kaynak var biz de araştırdık. Bebekten söz ediyor Türkiye'deki kukla kaynakları. Hatta tanım bile öyle.

- **Başka bir konu işlerken, kukla ile ele almış Kukla onun için bir araç olmuş, özne olarak bir yere konmamış. Hiç bir çalışmada yok bu.**

Biz bunu yerleştirmek derdindeyiz. Hep uzak durulmuş. Biz kuklayı hep ön plana çıkarttık. Oyuncularımız hep geride kaldı. Kuklaların önde olduğu bir sistemin temsilcileriyiz. Ve biz iyi hikayeler anlatmaya çalışıyoruz. Özelliğimiz de o. Ekip olarak iyi öyküler seçmeye çalışıyoruz. Anlatımları sağlam olan. Çocuklarda sanat duygusunu geliştirecek, tad alacakları bir iş. O yüzden de hep profesyonellerle çalışıyoruz. Bu adamlar üniversite eğitimlerini sadece kukla üzerine yapıyorlar. Ve ilginç; ikinci sınıftan sonra da ayrılıyorlar, yönetmen, oyuncu ve scenograf olarak. İki yıl temel eğitim aldıktan sonra 3. sınıfta hepsi ayrı bir eğitime tabi tutuluyorlar. Scenograf (tasarımcılar) ayrı, oyuncular ayrı. Onu da görüyorsun zaten. Biz bir oyuncu yönetmenle çalıştık, o eğitimi almamış çok belli. Onunla çalışma fikrimizin temel sebebi de şuydu; dedim ya bir oyuncuya gitmiştim festivalde izlediğim ilk oyundan sonra, o çok iyi bir oyuncuydu. Belki 20 oyununu izledik, oyunculuğu öğrenmek istedik ondan. Oyuncunun

gözünden nasıl acaba? Dışarıdaki bir oyuncu. Ve bize gelince oyunculuğumuzu çok geliştirdi o. Yönetmen olarak iyi miydi, hayır.

- **Şans eseri mi doğru kararlar aldınız?**

Üzerine çok düşündük. Bu bizim 3 sene önceki çalışmamızdı.

- **Ben başlangıçta gibi düşünmüştüm onu.**

Yok. Başlangıçta tanışmıştık sadece. Yönetmenlerle çalıştık çalıştık, sonra bir yere geldik. Hatta eşim çok karşı çıkmıştı, “yönetmen değil o, niye Rumen’le çalışalım?” dedi. Ben de “Ben bir oyuncuyla çalışmak istiyorum, bunlar nasıl görüyorlar.” dedim. Tamam biz öğrendik ama yönetmen gözüyle, onun aktardıklarıyla görüyoruz bunu. Oyuncu nereden bakıyor acaba oyuna. İşte çokta tuttu o oyun. Çok eğlenceli bir oyun, biz de eğleniyoruz oynarken. Ama mesela diğer yönetmenlerimiz olsaydı böyle sahneye koymazdı. Bu çok eğlenceli bir iş. “Tembel Bal Arısı” diye. Çocuklar çok eğleniyorlar, çünkü biz oyuncu olarak çok eğleniyoruz. Oyuncu olarak sahnede eğlenmeyi öğretti o adam. Ama diğer yönetmenler olsaydı böyle sahnelemezlerdi. Daha iyi dekorlarla, daha iyi kuklalarla yaparlardı. Burada daha basitti ama oyuncu da çok aktif. Ben ondan oyunculuk öğrendim mesela. Hep böyle tercihler yaptık. 7 sene geçti, 7 sene sonra biz bir oyuncuyla çalışalım dedim, iyi de oldu. Böyle tercihler yapıyoruz zaman zaman. Şimdi bir tane yönetmen var, Rus. Slovenya’da yönettiği bir oyunu izlemiştik. Ukrayna’daki oyununu, sonra bir yerde daha izledim ben onu. Onun peşindeyiz. Bir de Belçikalı yönetmen var, Teatra Toff denen bir topluluk var, onun yönetmeni. O iki yönetmenle çalışacağız mutlaka. Onlardan programlarından boş bir zamanı ve Türkiye’ye ikna olmalarını bekliyoruz. Bu çok zor oluyor, o anlamda zor insanlar bunlar. Bir de küçük bir kasaba sonuçta. Gerçi bizim background umuzu gönderince ilgileniyorlar bizimle. O ikisiyle çalışmak istiyoruz, onlar başka tatlar katacaklar ekibe. Genel anlamda hedeflerimiz bunlar. Bir kitaplık, bir kukla köyü, benim kişisel hedefim Pal Sokağı Çocukları.

Yapıkredi’den tekrar çıkarttım kitabı. Önce işbankası’na gittim, yok o kitap. 20 yıl hiç çıkmadı. Ben çocukluğumda okumuştum, sonra kendi kitaplığımdan oğluma

okudum. Sonra kitap kayboldu Türkiye’de. Gittim İşbankası Yayınlarına, dedim ki “bu kitabı yayınlayın”, “biz yayınlayamayız” dediler. Sonra Yapı kredi’ye gittim, “Yayınlayın bu kitabı” dedim ve yayınladılar. Neden yayınlamaları gerektiğini de anlattım. Çünkü yayınevleri iş yapmaz o kitapla. Yani genel olarak böyle.

- Teknik donanımdan bahsedelim birazda? Neyiniz var, yok?

Bizim aşağı yukarı herşeyimiz var. Tenkik olarak rahatız. Bunu sağlarken de şöyle bir yol izledik; diğer gruplar için örnek olabilir. 3-4 tane Avrupa Birliği Projesi yaptık, o projelerde hep teknik malzemeye ağırlık verdik. Bizim bütün teknik malzemelerimiz İtalyandır mesela. Çünkü Avrupa Birliği zorunlu tutar bunu. Çok kaliteli teknik altyapımız var. Cepten harcamadık ama başta çok ilkel şeylerle başlamıştık. Şimdi çok donanımlıyız, birkaç tiyatroya yetecek kadar teknik malzememiz var. Atölyemiz var, atölye çalışmamız var. Atölyeye yeni bir makine aldık şimdi, çünkü İtalya’dan fazla sayıda talep geliyor, dediğim bölgeden. Onu karşılamak için, üretimin kapasitesini artırıyoruz. Daha seri üretime başlayacağız. Teknik olarak bir sıkıntımız yok ama sorunu böyle çözdük. Avrupa Birliği kaynakları bu konuda çok açık. Herhangi bir proje yaptığınızda size istediğiniz teknik malzemeyi veriyor.

- Peki bu atölye ile ilgili detay verebilir misiniz?

Şimdi biz buna Sırbistan’da karar verdik: Yaşlı bir amca, Gepetto usta gibi, oyunun oynadığımız yerin arka tarafında büyük bir ağacın altında bir barakada ağaçtan oyuncaklar yapıyordu, çok ilgimizi çekti. Girdik, İngilizce bilmiyordu, işaretlerle anlaştık. Elinde bir taşı var, oyuyor onunla. Çok güzel şeyler, baya bir aldık onlardan, örnek olması için. Sonra Prag’a gittik. Prag’da bunun turistik bir model olduğunu gördüm ama o bize göre değildi. Biz onu istemiyoruz. Sonra çocuklara bunu yapabilir miyiz dedik. Biz buradaki kuklaları çocuklara veremiyoruz. Oyunları da hayalleriyle götürüyorlar. Sonra bir şey verebilmek için çocuklara, bu kuklaları tasarlamaya başladık. Sayıları şu anda 30 kadar modellerimizin. Onları üretmeye başladık. Önce çok ilkel yöntemler kullandık. Taşla yonttuk falan... Hatta ilk kuklamızı görsen; bu japon-çin pazarlarında meyveler vardır, meyve kafaları. Onları aldım önce; ilk yaptığımız kukla sürünge bir canlı idi, çocuklarla ilk onu yaptık. Strafordan yaptık. Sonra ağaçla

yapabileceğimizi farkettilik, taşlarla yontmaya başladık. Sonra bir torna makinesi bulduk. Sonra yavaş yavaş ilerlerdi 4 yıl içerisinde.

- **Baya cesur ilerlemiştir.**

Ondan sonra torna makinesi aldık Bursa'dan. Yapacak kimse yok, nasıl yapacağız? Orada tarif edildiği şekilde ben yapmaya başladım. (Torna makinesine kaptırdığı elindeki yara izini gösteriyor)

Öğrendim sonra, birine öğrettim, başkasına öğrettik... En son elemanımız var ve bayadır bizimle çalışıyor. Şimdi üretiyoruz. İtalya'ya götürdük, Fransa'ya götürdük, çok güzel tepkiler aldık. Ekonomik bir altyapı yaratabileceğini düşündük bunun grup için. Daha doğrusu hayallerimizi bunun üzerine kurabileceğimizi farkettilik. Hayallerimizi taşıyabilecek kadar ekonomik bir değer aslında. Biraz da onun için bunlara başlıyoruz. Okullarda yapıyoruz, okullarla anlaşma yapıyoruz. Gidiyoruz, ekibimiz var, ev kadınlarından oluşuyor ekibimiz. Önce burada eğitiyoruz, sonra buradan bir arkadaşımızla ekip gidiyor ve yapıyor çocuklarla. Ama daha çok bu aşamadayız. Bu halde (Kuklayı ve paketini gösteriyor; kukla, oyun CD'si, yapım kılavuzu. 16 oyuna 16 model kukla)

Yani çocuk hem kuklayı yapacak, hem de bizim bir oyunumuzu seyredecek. Bunlar Eylül'den itibaren piyasada olacak diye planlıyoruz. Çocuklar burada çok mutlular kukla yaparken. Heyecanla geliyorlar. Bazen ben de geliyorum buraya, beni tazeliyorlar. Onlara bazen oynatmayı da öğretiyorum.

- **Bu aktivite ücretli mi?**

Ücretli yapıyoruz. Oyunlarımız da ücretli. 7,5 lira bilet. Bir şey daha var, o da ilginç: Bizim oyunlarımıza çocuklar atık kağıt getiriyorlar hafta sonları. Atık kağıt getiren çocuklara bir kitap ya da çiçek veriyoruz. Kendileri seçiyorlar kitabı ya da çiçeği. Yıl sonunda en çok atık kağıt getirene de bir bisiklet veriyoruz. Büyük bir kırmızı bisikletimiz var. Burada bir tablo var, orada açıklanıyor. Kim kaç kilo getirmiş, en çok getirene hediye veriyoruz. Bu yarışmaya çocuklar büyük bir şevkle katılıyorlar

ve haftanın kahramanları olarak onları sahneye alıyoruz. Oyun bitince çağırıyoruz, kitap mı çiçek mi diye soruyoruz. Böyle kendine çiçek bahçesi kuran çocuklarımız var. Her hafta sonu 5 gazete kağıdı da olsa getiriyor. Buraya veriyor. Bunun yararlı bir şey olduğunu, geri dönüşüm ve ormanları koruma anlamında iyi bir şey olduğunu anlatıyoruz. Çocuklarla böyle oyun dışı bir oyunumuz da var. Festivalde 100 bisiklet dağıttık mesela. En çok atık kağıdı getiren çocuklar aldı. Çok sevdiler bu işi. Her kağıt getirene çiçek ya da kitap verdik mutlaka. En çok getirene de bisikleti teslim ettik. Belediyeler destek oldu bize bu konuda. Çevre bilinci yaratılması anlamında bir tiyatronun yapacağı bir sosyal sorumluluk projesi bu ve biz her hafta yapıyoruz.

Kuklayı 15 tl bedelle yapıyorlar. Salonumuzda yaparlarsa 10 tl, biz gidersek 15 tl. Mesela festivalde yapacağız, 2 gün sonra. Orada 2 atölye var. Onun için hazırlandık, 15 tl belediye bize kukla başına ödeme yapıyor. Ama bizim salonumuzda 10 tl'ye yapılıyor. Yani malzeme giderine yakın bir fiyat bu, emeğe yakın bir fiyat. İşlemesi çok güç.

- **Emek daha büyük tabi.**

Parayla çok işimiz yok. Ekibin ekonomik bir beklentisi yok, ekibin hayallerinin ekonomik bir değere ihtiyacı var. Hem ekonomik hem de manevi destekçilere ihtiyaç var aslında. Sizi ileride destekleyecek bireylere, “yarının seyircisi” değil ama yarının destekçisine ihtiyaç var.

Bizim büyüttüğümüz seyirciler var. 6 yaşında olup bugün 16-17 yaşında olanlar var. Hala buraya gelirler, bizimle oturup çay içerler, hala oyunlarımızı izlerler. Mesela 10 sene önce bir oyunu izlemiş, şimdi delikanlı olmuş, gelir bu oyuna ve tekrar o oyunu izler. Biz de öyle bir şey de var; hiçbir oyunumuzun peşini bırakmıyoruz.

- **Bu harika bir şey. Benim çocukken ilk izlediğim oyun Antalya Devlet Tiyatrosu’na aitti, Isparta’ya turneye gelmişlerdi. O oyunda aldığım keyfi, belki de çocuk olduğum için, başka hiçbir oyunda alamadım. Ve hala o oyunun peşindeyim.**

Biz onu canlı tutmaya çalışıyoruz. Bu sezon mesela biri geldi; “ben bunu ilk gösteriminde izlemiştim” dedi, şimdi üniversiteye başlamış. Şimdi de geldi izledi, zaman zaman çocuklar öyle gelip izliyorlar.

- Oyun atölyesinden de bahseder misiniz?

Oyun atölyesi bizim çocuklarla kurduğumuz bir girişim. O da şuraya dayanıyor; ben Silistre’de ilk seyrettiğim oyunda boşu boşuna bir çocukluk yaşamışız biz dediğimde, aynı tarihlerde 5-6 yaşında idi oğlum. Ve döner dönmez onu da bu işin içine katmayı planladım. İlkokulda daha okuma yazma öğrenmeden biz burada onlarla çalışmaya başlamıştık. 9 çocuktular.

- Arkadaşlarını mı topladı?

Tabi, sınıf arkadaşlarıyla. Ben onları çalıştırdım, her sene bir oyun çıkardılar. Yıl sonu gösterilerinde onların okulun oyunları hala hafızalardadır. Hep okullarda klasik metinler oynanır ya, onlar ilginç şeyler oynadılar. Sonra bu ekip büyüdü, genç olduklarında, sanırım Lise 1.inci sınıftalarken “yalnız değilsin” i yaptılar profesyonel bir yönetmenle. Sofya’da oynadılar, çok beğenildi.

- Gerçekten çok büyük bir şans onlar için de.

Benim oğlum için zaten kaçınılmazdı ama diğerler için de şans tabi. Çok güzel yetişti o çocuklar. İçlerinden bu ülke için çok sağlam adamlar çıkacak. Çünkü dediğim gibi sahnenin ışıklarını gören adam yanlış yollara sapmaz. O çocuklar iyi işler yaptılar. Şu anda Bulgarca ve Türkçe aynı sözcüklerden oluşan bir oyun var. Öyle bir Avrupa Birliği Projesi yaptık. Bulgaristan’da da oynadık, anladılar bizi. Bulgar ekibimiz, ortağımız, burada oynadı ve buradakiler de herşeyi anladı. Çünkü ortak kullanılan sözcükler vardı bu oyunda. Fakat hepsi üniversiteye gittikleri için iki oyunu da şimdi oynayamıyoruz. Ara sıra bu yaz bir çalışma yapalım diyorlar. Uyarsa kendilerine bırakacağız.

- **Belki gerisini getirebilirsiniz de, belki onlar da kendi altlarına bir ekip yetiştirebilirler.**

İşte birkaç kişi geri gelse, bu şehre geri gelmeleri lazım. Ama gittikleri yerlerde her yerde tiyatroyla ilgilenirler.

- **Yani Oyun Atölyesinin öylece kalmaması, sürebilir bir şey olması adına**

Biz o kadar çok yerden çağırıyoruz, gidip geliyoruz ki, burada sürekli onlarla çalışabilme şansımız olmuyor.

- **Bu kadar şeyden sonra ben sizi doğaüstü görüyorum, hiç onu düşünmeden söyledim.**

Çocuklarda sürekli ilgi istiyor. Tam bir noktaya geliyorsunuz, İtalya’da festival var ve biz gidiyoruz. 10 gün prova yok deyince de küsüyorlar. Çocukları küstürmek çok tehlikeli bir şey. O yüzden bizim 2 tane tek kişilik oyunumuz vardır. Festivallere gittiğimizde salon kapalı kalmaz. O oyuncu arkadaş burada kalır, Pazar’ları burada bir şekilde oyunu varediyoruz. Yoksa küsüyorlar, kızıyorlar.

- **İyi bir alışkanlıksınız demekki.**

Burayı Pazar günleri görmek acayip oluyor.’in masalı var bizde, onu basacağız. Okuduğunda görürsün, seversin. Çok güzel oyunlarımız var ama diye bir oyunumuz var tamamen çocuklar eğlensin diye. “O Taş”ta ona benzer bir hikayedir, onu da özel seçtik. Uluslararası festivallerde ve sokakta oynamak için seçtik. Bölümleri atıp çıkarıp çekebiliyoruz onun içinden. 20 dakikalık bölümler halinde, epizod epizod oynayacağız. Tabi ne beklediği de önemli insanların ama kıracağız yavaş yavaş. Bize festivallerde sorular geliyor, en son dedim ya Antalya’da patladım; çocuklar da eğlenmeli.

- Ayrıca interaktif meselesinde de; bizde çok yanlış biliniyor. Avrupadaki örneklerine baktığımızda da, interaktivite sadece çocukları o sırada sahneye alıp birşeyler yaptırmak değildir ki. O zaman en interaktif olan illüzyon şovları ve Sermen Erkin. Beni de çıkarttı sahneye ben çocukken. Yani bir şey yüklemek, birşeyler beklemek, yanıştan ziyade kaba bence.

Yani biraz daha...

- Hazzı yok ediyorlar, bu da tiyatronun ana amacı değil midir?

Evet, ana amacını da yok etmiş oluyorlar. İlla birşeyler söyleyip, öğreteceğiz. Ben yapmıyorum, ben de böyle yapıyorum. Hep soruyorlar neden böyle bir tercih yaptınız? Ben böyle bir tercih yaptım, sen farklı tercih edebilirsin. Sen sahnede gördüğün şeyin edebi değerlerine bak, eğlendirip eğlendirmedigine ve çocuklardaki yansımalarına bak.

- Kendi ekibimle de masa başında çok tartıştık, provayı bırakıp tartıştık. Oyunda söz yok. Anlatım aracı olarak söz yok ve biz yıllarca bunu kullanmışız, burada kukla sözün yerine başka bir perspektif olduğu için zorlayıcı oluyor. Kukla da bir materyal ve canlanan bir materyal. Ama söz yok ortada. İletişim aracını komple kaldırmışız ve bütün görevi ona yüklemişiz. “Ya bunu anlattık ama şunu nasıl göstereceğiz, çocuk bunu anlayacak mı?” Çocuk bunu anlamak zorunda değil, o andan keyif alıyorsa benim için o önemli, ayrıca sonradan da anlıyor, bilinçaltı denilen de bir şey var.

Bizim oyunlarımızı defalarca izleyen çocuklar var, bunu ölçüyoruz. Bazen algılamamış gibi bakıyorlar, bir süre sonra sohbet ettiğimizde olayı çözdüklerini anlıyorsun. Mesela’ de çok yaşıyoruz onu. Didaktik değil ama çok soru soran bir oyun. Çocuk anlıyor, aptal değil. Bundan vazgeçmemiz lazım. “Onlar aptaldır, akıllı hale getirilmelidir. Eğitilip akıllı unsurlar haline getirilmelidir” gibi bir takıntı var.

- **O bile aslında indiriyor, aşağılıyor. Çocuğa ya da halka inmek tabiri gibi. Belki iyi niyetli söyleniyor ama söylemleştigi zaman, dönüşüyor. Ben kimim ki halkın üstünde duruyorum ve ona ineceğim? Ben halk değil miyim, uzaylı mıyım?**

Ben çıkarım hikayemi anlatırım, alan heybesine hikayeyi istediği kadar alır. Aslında şey galiba; statikleştirmek, standartlaştırmak üzerine kurulu bir perspektif var bu alanda. “Herkes anlamalı” Yahu herkes anlamaz, biri anlar bir bölümünü, diğeri başka bölümünü.

- **Onun ilgi alanına girmiyor da olabilir.**

Olabilir. Ben sosyoloji okuyorum.

- **Bu onun özel alanı ve giremiyorsan giremezsin.**

Evet. Napacaksın? İlla hepsine aynı şeyi vermek istesen de veremezsin. Bir şekilde almaz reddeder. Ama zamanla düzelecek, o sokağa bir çıkabilsek. Berber oyunu var bir tane, çok güzel bir oyun, onu bir izlettirebilsek. “Bizimkiler sanatçı mı, bunlar ne ya da bize izlettirilenler ne” sorusunu soracak halk. Bizde de çok iyi sanatçılar var ama özel insanlar, tercihi olan insanlar izliyor. Bunun içinde bir kötülük yok ama onu sokaktaki insan izlerse, “bize niye bunları izletiyorlardı” diye soracak.

- **Son soru. Son 2 saatte bunun cevabını aldım aslında ama son 10 yılda modern kuklacılığın gelişimini nasıl algılıyor ve tanımlıyorsunuz? Siz bu dönemin, bana göre, başat karakterlerinden birisiniz.**

Çok yavaşta olsa bir ilerleme kaydediliyor. Kötü kopyalar bile iyidir bazen. Kötü örneklerin çoğalması bir süre sonra eliminasyon da getirir kendi içinde. Çok örnek olursa içinden iyi işler çıkmaya başlar. Yavaş yavaş o tarafa doğru da gidiyoruz. Ahşap Çerçeve, biz, Haluk hoca ve İzmir’de bir-iki ekip başladı. Bu yavaş yavaş gelişecek. Bu gelişimin ayaklarından biri de festivaller. Dikkatlerin İzmir, İstanbul ve Lüleburgaz’a çevrilmesi gerekiyor. Bu üç festival dünya örneklerini Türkiye’ye getiriyor.

- **Festivaller bu hizmeti verecek ve yönlendirebilecek organizasyonlar zaten.**

Evet. Bu üç nokta şu anda ciddi şekilde izlenmeli ve takip edilmeli. Belki başkaları da çıkar, desteklenmeli. Ama Cengiz Özek'te, Selçuk Dinçer'de, biz de gezerek görerek seçiyoruz. Tavsiyelerle falan iş yapmıyoruz.

- **Bu anlamda idealist-seçici davranıyorsunuz**

Aynen öyle. Bu anlamda zamanımızı bu işe ayırıyoruz. Birilerinin önerisiyle değil. Çıplak gözle izlemeden bir oyun getirmedim ben şimdiye kadar. Bir kez yaptım, bir daha yapmam. O da kötü bir işti. Onun dışında benim festivalimde kötü bir örnek olamaz. Bu örneklerin izlenmesi kukla tiyatrosundaki bakış açısını değiştirecek. Bir de UNIMA ve ASSITEJ genel merkezlerinin Türkiye için bir inisiyatif alması gerekiyor. Ben bunu ilk kez Eylül ayında, gözümü karartıp, UNIMA genel merkezine gidip anlatacağım. Birebir gidip anlatacağım. Bu iki örgüt eğer inisiyatif alırsa kukla tiyatrosu Türkiye'de bir ivme kazanabilir, önü açılabilir.

Bir de mutlaka kurumsal, ödenekli yapıların bu alana kaymaları gerekiyor. Biz Van'da bu heyecanı gördük. Van örneği gibi. Eskişehir bunu denedi ve güzel işler çıkardı. Bir-iki örnek iş yaptılar. Ama devam edemediler, hatta birini bizim bir yönetmenimizle çalıştılar.

- **Küçük Kara Balık mı?**

Onu kendileri yaptılar, o da güzel bir işti. Ondan önce de bizim vasıtamızla yönetmeni çağırdılar, bir iş yaptılar ama devamı gelmedi. Ödenekli tiyatrolarda bu işin devamlılığını sağlayacak bir şey yaratmak lazım.

Ama mesela İzmir'den büyüyecek kukla tiyatrosu, ben söyleyeyim. O konuda çok netim. Bir de Lüleburgaz'dan büyüyecek. Bu iki yerden kukla tiyatrosu gelecekte bir yerlere gelebilir. Tabi biz ölünce ne olur bilemeyiz ama İzmir'de GSF olduğu için, festival olduğu için orada biraz daha yayılacak, ki Ayten hoca ile scenografi bir şekil almaya başladı. Yakında öğrencileriyle kukla gösterilerinin tasarımlarını hazırlarken göreceğiz.

- **Festival vasıtasıyla başladılar da.**

Aynen öyle, festivaller önemli bu anlamda, ciddiye almamız gerekiyor. Bu üç festivali ciddiye almamız gerekiyor, diğerleri de önemli ama diğerlerinin biraz daha dışa açılması lazım. Bursa'nın, Ankara Küçük Hanımlar Küçük Beyler'in, Mardin'in biraz daha dışarıya açılıp festival seçicilerinin mutlaka çok festivallere gidip oyun izlemesi gerekiyor. Ben umutluyum, bu süreç hızla evrilecek, hızlanmaya başladı. Biz başladığımızda çok az şey vardı, şimdi biraz daha fazla şey var. Ve bunların üzerine koya koya gidilecek. Güzel çocuklar çıkacak, bu topraklar çok güzel sanatçılar çıkardılar. Bizi aşacak çocuklar olacak bunlar. Yani iyi olacak, ben umudumu koruyorum.

1. 6 Çağrı YILMAZ (Ahşap Çerçeve Tiyatrosu)

- Ahşap Çerçeve’yi kurarken neydi kafanızdaki plan, ne yaptınız?

Kukla tiyatrosuyla ilgilenip kukla üzerine eğitim alma süreci biraz daha tesadüfi gelişti. Tiyatro üzerinden çıktı yani. Sahnedeki perspektifi değiştirmekle ilgili birşeydi. Hani farklı bir yerden yola çıkabilir miyiz? Göstergeyi değiştirdiğimizde ne oluyor? Öyle bir sorgulamayla gittik. Şunu hedeflemedik: “Biz gidip bunu öğreneceğiz, bundan sonra kukla tiyatrosu yapacağız” diye gitmedik. Bir sahneleme araştırması olarak bakabiliriz.

- O dönemde aktif olarak “kukla tiyatrosu” olarak çalışan bir tiyatro var mıydı?

Ankara’da Haluk Yüce vardı, Tiyatro Tempo. Ben de ilk onların atölyesine gittim Prag’dan önce. Sonra bir dönem onlar atölyeyi kapattılar, taşındılar. Ben de o arada okul araştırmaya falan başladım. Bir süre oraya gidemeyecek gibi duruyordum. Öyle tesadüfi gelişti. Döndüğümüzde de isim olarak Ahşap Çerçeve Kukla Tiyatrosu’nu kullandık her zaman. İlk yaptığımız oyun, Ankara’da “Düğün” gibi bir oyundu ve hem oyuncu vardı sahnede hem kuklalar vardı; dev kuklalar da vardı, baya 3 metrelik bir iskele kuruyorduk. Poi, ateş gibi şeyleri kullandık, içinde akrobasi falan da vardı. Aslında bir yol bulmaya çalıştık. Sahneleme için bir yol bulsak, bir yol üretsek nereye varırız üzerinden gittik diyebilirim.

- Aldığınız eğitim öncesi bir çalışmanız oldu mu kuklayla alakalı?

Yoktu, Haluk Yüce’nin atölyesi vardı yalnızca.

- Orada aldığınız eğitim nasıl bir eğitimdi?

Orada aldığımız eğitim aslında klasik kukla yapımı üzerine; ahşap kukla yapımı, seslendirme ve sahneleme üzerine bir eğitimdi. Oradan sonra Divadlo Continio (?) diye bir ekiple çalıştık. Onların gösterileri hem oyuncuyu, hem kuklayı, hem de akrobasiyi birleştirmiş gösterilerdi ve baya alan tiyatrosu yapıyorlardı. Bir mekan

belirliyorlar; eski bir fabrikanın içi olabiliyor, bir müze olabiliyor; seyirciyi dolaştırarak oyun izletiyorlar.

- **Benim izlediğim örneklerde de fiziksel tiyatroya dair unsurlar vardı. Sizin aldığınız eğitimde buna yönelik çalışmalar oldu mu?**

Okuldaki eğitimde yoktu. O baya klasik kukla eğitimiydi. Tiyatroda biraz akrobasi çalıştık. Sonra Almanya’da Japon bir hocayla ben Butoh Dansı çalıştım. Şöyle bir örnek verebilirim Buto’ya, mesela ölmüş birisi hakkında bir performans yapacaksınız, şöyle diyorlar: “benim bedenim çöktüğü zaman onun bedeni ayaklanıyor” Böyle bir tabir kullanıyorlar. Bunun kuklayla ilişkisi; kukla oynatırken de kendi tarafınızı öldürmelisiniz ki, arada başka bir yol bulmalısınız ki, kukla direkt seyirciye ulaşsın.

- **Yani kendi fizikselliğini ne kadar sıfıra indirirsen, o kadar daha konsantre oluyorsun.**

Oynatıcılıyla kuklanın kurduğu bağ da değişik. O bizim çalıştığımız tiyatronun daha sonra, yani 2 sene önce, başka bir projelerine gittim; İtalya’da bir Grotowski okulu var, onlarla da çalışıyorlar. Onlarla daha fiziksel tiyatroya yoğunlaşıyorlar, birbirlerine workshoplar veriyorlar.

- **Peki daha sonra?**

Dönünce de kendi oyunlarımızda hep bir yol bulmaya çalıştık. Kendi yaptığımız oyunlar için de “kendimizi nasıl kırarız”ı düşünmeye başladık. Çünkü kendi yaptığınız oyunlar içinde aynışmaya , daha önce kullanılan bir şeyin rahatlığından faydalanmaya başlıyorsunuz. Bunları kırmak üzerine gittik, o kolaylığa alışmamak için...

- **İlk yaptığımız oyun, Düğün kaç kişilik bir ekipti? Bildiğim kadarıyla iki kişisiniz.**

5-6 kişiydi galiba. Ben bir de o zaman Can Şenliği'nde çalışmışım, o zaman Ankara'da öyle bir sokak tiyatrosu vardı. Onlardan arkadaşlarımız vardı o ekibin içinde.

- **O kişiler kukla oynatmış ya da oynatan kişiler miydi?**

Hayır.

- **O süreç nasıl gelişti peki? Siz geldiniz bir birikimle ve bunu aktardınız mı?**

Beraber bir proe yapalım diye konuştuk. Oradaki deneyimlerimizi aktardık. Onlar da içinde olmak istediler. Nitekim bir kabustu, kötü bir oyun oldu, bir kere sahneledik ve bıraktık. Hatta ben oyundan sonra seyirciye şey dedim; “Lütfen kalın, isterseniz paranızı iade edeceğiz ama ne olduğunu konuşalım”

- **Seyirci ne dedi?**

Kaldılar.

- **Şunu merak ediyorum: Kuklacılık eğitimi Avrupa'ya bakıldığında da yakın bölgelerde var. Bulgaristan'da, Polonya'da, Çek Cumhuriyeti'nde var ama Almanya'da, Fransa'da var mı?**

Kendi geleneksel kuklacılıkları da var, onun dışında daha modern işler de var.

- **Akademik olarak?**

Tabi tabi... İran'da bile iki üniversite var.

- **Evet biliyorum. İran'dan bugüne kadar izlediğim tüm oyunlar çok iyiydi ve sorduğumda hep Tahran Üniversitesi cevabını aldım. En son İzmir Kukla Günler'inde bir oyun izledim. Öğrencilerin dönemsel bir projesiymiş galiba. Hepsi bölümün öğrencileriydi.**

Kitapta da var... Mesela 60'larda Hindistan'da kuruyorlar üniversite ve başka teknikler de öğrenelim diye Çek Cumhuriyeti'nden hoca falan getiriyorlar.

- **Şimdi Türkiye'de olacak olsa, akademik bir birim oluşturmak için acaba nasıl bir yol izlenebilir?**

Onu daha çok özel üniversiteler yapabilir diye düşünüyorum. Devlet üniversitelerinde daha zor olur akademik bir birim oluşturmak.

- **Peki atmosfer neydi döndüğünüz zaman? Kimler vardı kukla tiyatrosu yapan?**

Şehsuvar'lar vardı ama biz onlarla geç tanıştık. Bir tek Haluk Yüce'yi biliyorduk. Zaten kukla tiyatrosu olarak anılan başka yoktu. Karagözcüler her zaman vardı ama bunu dışında yoktu diyebilirim.

- **Peki gittiğiniz zamanki düşünceyle döndüğünüzdeki aynı mıydı? Perspektifi değiştirmek noktasında...**

Kukla tiyatrosu daha çok –ebilirlik ile bağlantılı. Formu değiştirme özgürlüğü veriyor diyebilirim. Düğün'den sonra ilk yaptığımız oyun, normal bir çerçeve sahnede sopalı kuklalarla yapılan bir oyundu; Deniz Kızı Masalı... Daha basitten başlayalım ki, biz kendimizi de eğiterek gidelim diye düşündük. Her zaman daha az söz kullandık oyunlarda. En çok sözlü olan Hamlet vardı, onda da bazı şeyleri şitrihlemek olmuyordu. Son dönemlerde bir o çıktı sözlü olarak. Sözsüz oyun yapmak festival dolaşmayı da kolaylaştırıyor. Dil faktörünü ortadan kaldırmış oluyorsunuz. Sonra da onun üzerinden devam ettik. Ondan sonra bir tane klasik el kuklası oyunu yaptık. Sonraki oyunlar hep oyuncu ve kukla bulunan, daha geniş mekanda; burada bir oyun yaptık, burası iki katlı bir yer. Mesela Deccal, buradaki 7 odada geçiyordu, seyirci de o 7 odayı dolaşıyordu. Ama sadece bir bölümde kukla vardı, video-art vardı, hiphop performansı vardı, bir şancı vardı... Herkesin aslında –ebilirliği üzerine bir performans bütünüydü. Aslında kukla tiyatrosuna sadece kuklayla yapılan bir tiyatro gibi yaklaşmaktansa daha obje

algısı da barındıran bir performans biçimi olarak yaklaşmak daha doğru bir tanım olabilir.

- **Kurulduğu günden bu yana sizin için neler değişti yahut neler gelişti?**

Biz çok genişledik, çok fazla insana ulaştık. Beraber proje yapmak anlamında da... En son Deccal’de 26 kişiydik ekip olarak ve bunların hepsi kendi alanlarında usta insanlardı. Başka bir şekilde belki bir araya getiremeyeceğiniz bi ekipti.

- **Tasarım, rejî ve oynatıcılık anlamında?**

Sonuçta çok klasik bir eğitim aldık. O nedenle el yordamıyla birçok şeyi öğrenip, keşfetmeye çalıştık. Yani yaparken bulduk bazı şeyleri. Kukla oynatmaya yeni başlamış birini çalıştırırken, oynatma biçimi üzerine çalıştırırken onu görebiliyorum; biz belki de çalışırken kendimizi izlediğimizden, hep uzaktan bakmışız aslında. Prova sırasında da o anda yapmakta olduğumuz şeye uzaktan bakmışız. O aslında temeliymiş... Ben bunu başkalarını çalıştırırken farkettim. Kendimiz çalışırken kendimizi çok gözlemlemiyoruz. Bir de kuklayı tasarlarken ilk önce nasıl oynayacağı, ne gibi hareketler yapacağını çözmeniz lazım. Sonra kim olduğu sorusu geliyor. Sonra yapıyorsunuz ve mekanizmayı kurduktan sonra kaç kişi oynatıyor bu kuklayı, sahnedeki durumu ne, bunları çözümledikten sonra aslında nasıl oynayacağını biliyorsunuz.

- **Kuklanın dramaturjisi gibi bir şey... Önce metin mi geliyor o halde yoksa hareket mi?**

Önce hareket.

- **Bunu yine İzmir Uluslararası Kukla Günleri’nde bir atölyede Paul Zaloom adlı Amerikalı bir kuklacıyla konuşmuştuk. “Beyaz Adamın Hikayesi” adlı bir oyun oynadı. Obje tiyatrosu oyunuydu ve çok ciddi eleştirileri olan bir oyun. Bir özelliği vardı ki; Paul Zaloom şunu demişti; “Bugüne kadar çalışırken benim için hep metin ön plandaydı, bu oyunda da öyle. Önce metni düzenledik, ben tüm metni ezberledim.” Bazı bölümler dublajdı ve bunu sorduğumda “Ezberimden çıkabilecek bölümleri dublaj yaptım” demişti. Ardından da “Bu**

zamana kadar öğrendiğim bir şey varsa iş hareketten başlamalı, metinden değil. Elindeki malzemeyle neler yapabileceğini önce gör.” Sizde de süreç hareket ile başlamış o halde.

- Peki atölyeleriniz daha çok tasarım boyutunda mıydı yoksa bu atölyelerin neticesinde oynatıcılık üzerine bir çalışma oluyor muydu?

Genelde insanlar tasarım amaçlı geldiler. Bu da daha çok hobi amaçlıydı. Ama mesela hobi amaçlı gelip devam eden, bizim oyunlarımıza kukla yapanlar oldu. Ama insanlar merak etmiyorlar.

- Yeni bir projeye başlarken ne yapıyorsunuz?

Biz bir fikir buluyoruz. O fikir başka bir oyundaki bir harekette olabilir, güncel bir olay da olabilir, bir kitapta olabilir. Fikir buluyoruz ve fikri geliştirmeye başlıyoruz. İlk başladığımızda sadece fikri biliyoruz, sonra hareketi buluyoruz.

- Bu fikir görsel bir şey mi yoksa “şunu söyleyelim” mi?

Tematik bir şey. Mesela “Deccal” yapalım. Sonra nasıl olur, nerede yaparız?

- Peki süreç içerisinde tasarım hep sizde mi? Birimlere ayrıldınız mı?

Tasarım illaki bende oluyor ama projedeki hemen hemen herkes genelde yardım ediyor. Zaten başka türlü yetişmiyor.

- Devlet tiyatrosuyla ve başka kurumlarla ortak projeler de yapmışsınız?

Yaptık, Trabzon’da uzun zaman çalıştık. Dönem dönem yaptık. Ben geçen sene de maske yaptım bir yerlere. Ama o kurumsal yapı içerisinde çok katılar, birşeyleri kabul ettirmek çok zor. O yüzden bitirmek odaklı çalışıyorum öyle olduğunda.

En son bu sene başında Kabare’yi Devlet Tiyatrosu repertuarına almak istiyoruz dediler. Biz de o oyunu kaldırmıştık, baya oynamıştık çünkü. Orada oyunun provalarına tekrar başladık, tekrar kuklaları yenileme sürecine girdik. Fakat oyun sözsüz ve bir şekilde bir metnin kuruldan geçmesi gerekiyor önce; bir metin yazıldı ve kurula

gönderildi. Kuruldan sonra metin şitrihlenip yine sözsüz oynanacak. Fakat Başdramaturgluk metni kabul etmedi, “Bu metni oynayamazsınız, biz size yeni bir metin yazalım, onu oynayın” dedi. Biz dedik ki, “oyun zaten sözsüz olacak, metne ihtiyaç yok”. Daha sonra “biz bu şekilde oyunu yapamıyoruz” ve proje iptal oldu.

- Peki oynatıcılığa dair neler söyleyebilirsiniz?

Ben kendi oynatıcılığımı farketme sürecimden söz edebilirim. Mesela enstrüman çalmadaki uzmanlaşma ile kukladaki uzmanlaşma çok birbirine yakın şeyler bence.

- Pratikle alakalı değil mi?

Evet her ikisi de öyle. Mesela bir piyanist günde 10 saat çalışıyor; sadece bir teknik üzerine çalışıyor ama bundaki amacı yeni bir yoruma ulaşmak değil, sadece besteyi olduğu gibi çıkarabilmek. Elindekine hakim olabilmek. Ama buna ulaştığında kendi yorumuna da ulaşmış oluyor. Kukla için de böyle. Biz elbette günde o kadar çalışmıyoruz. Ama ben ilk başladığım dönemde günde 3 saat falan uyurdum. Ya yapımla uğraşıyorsunuz, ya bir şeyi araştırıyorsunuz. Sürekli her şey yetersiz gibi geliyor. Bir süre sonra o teknikte basitliğe ulaşma noktası geliyor. Yaparken de daha basit düşünüp çözme kabiliyeti kazanıyorsunuz. Orada da aslında yorum yapmak istemeden yorum yapmış oluyorsunuz. Oynatımda, ben bu elimdeki kuklayla harika bir yorum çıkartacağım diyen bir kişi histerik falan olabilir. Doğallığa, basitliğe ulaşmak her halde kendi disiplini içerisinde zamanla ulaşılan birşey oluyor. O yüzden enstrüman çalmaya çok yakın. “Bu kukla oynamıyor” diye bir şey vardır. Onu işte ilk çalışmaya başlayanlar, sahne üstünde paniğe kapılıp derler. Hatta önceden söyleyenler sonradan söyleyenlere anlattılar öyle olmadığını. Sen onun yolunu bulmalısın, “oynatmanın bir tane doğru biçimi var” diyemeyiz. Herkes gerçekten kendi yolunu bulmak zorunda.

- Yani ona izin vermek meselesi. Polonyalı bir kuklacı ile konuşurken, “Diğer bütün türler için evet ama ipli kuklada oynatıcı-kukla ayrımını es geçemiyorum.” El kuklasıyla bir arkadaş gibi, rol arkadaşı gibi oynarsınız. İpli kuklada ciddi bir dikte söz konusu. Görsel olarak onun ipleri senin elinde. “Hayır”

dedi ve şöyle bir örnek verdi kendi izlediği bir performanstan: bir kuklacı kuklası ile anlaşıyor, kukla kendi yoluna gitmek istiyor ama ipler kendi elinde. Sonra bir bölümde kukla çıkarıp makası kendi iplerini kesti, bir süre öldü fakat daha sonra tekrar hareket edebildi. Form olarak dönüştü aslında; ipli kukladan çıktı ve başka bir formda -yine oynatıcısıyla birlikte tabii- ama diktatörlükten kurtuldu hem görsel hem de zihinsel olarak.

İpli kuklada da karşılıklı izin vermek gerekiyor. Kuklanın her zaman varolan bir ritmi var ama her oynatıcıda aynı ritimle oynamak zorunda değil. Oynatıcının da kuklanın ritmi üzerinden gitmesi gerekiyor, ipli kuklada da öyle. Yoksa iplerin onu hareket ettiriyor olması hareket edebilir olması anlamına gelmiyor.

- **Yani izin vermek meselesi. İlk defa elime kuklayı aldığımda farkettim ben de. Black light ışıqlamayla oynattığımız için ben görünmüyordum ve ben o kuklayı sallasam da oynuyordu bana göre. Ama dışarıdan baktığımda ona izin vermediğimi, hatta vücudumun bir bölümünün ondan daha fazla rol yaptığını farkettim ve işin aslında öyle olmadığını anladım.**

Mesela kuklayı oynattığını sanırken, bu ilk defa oynatanlarda tabii, kendisi çok hareket eden çok fazla oyuncu gördük. Sonra kendisine sabitlemesini söyledik. O zaman hareket aktarımının nasıl olacağını farketti.

- **Bir sürü festivale katıldınız hem yurtiçinde hem yurtdışında. 15 senede sizin dışınızda neler değişti? Mesela obje tiyatrosu alanı hala bomboş. En son Tiyatro Bereze denedi ama ne oldu sonra bilmiyorum. Talep mi yok, destek mi yok, gerek mi yok?**

Yorulduk bir de. Onları da tanıyorum, Bereze'yi. Onlar da yoruldular. Kukla tiyatrosunun artık kadrolaşmış bir seyircisi var aslında İstanbul Kukla Festivali'nden dolayı İstanbul'da. Ama mesela tiyatronun ne kadarsa onun üçte biri falan.

- **O festival seyircisi normalde oyunlara da geliyor mu?**

Evet, onlar sürekli takip ediyorlar. Kulaktan kulağa daha duyulan işler oluyor. Çok yaptığımız işe de bağlı. Ben de mesela gidip klasik bir oyun izlemek istemiyorum. Deccal'den önce Hamlet'i tekrar sahneledik, Hayal Kahvesi'nde koyduk. 5 oyun falan seyirci bulabildi, çünkü "Hamlet'i de otuz kere izlemeyeceğim, yorumunu da merak etmiyorum" diyebilir insanlar. Gerçekten sahneleme biçimini değiştirip başka bir şey yaptığınızda seyirci geliyor. Deccal sürekli doluydu, 7 grup alıyorduk her oyunda. Bir iki grup eksikimiz olmuştur en fazla, 6 falan aldığımız olmuştur. Devam etmek gerekiyorsa yenilenmek gerekiyor. Yapılan işin, ona bakış biçiminin değişmesi gerekiyor. Ama şu da çok yorucu; bir oyunun hazırlanması en az 6 aylık bir süreç. Çünkü kuklası var, dekoru var, provası var, müziği vs. Asıl kukla ve dekor yapım süreci çok uzun sürüyor.

TRT bizim belgeselimizi yapıyordu bir sene. Kabare'yi çekecekler, oyunu çekmeye geldiler. Üç gün bizimle kaldılar; atölye, yapım süreci, prova sürecini çektiler. Oyuna bir tane seyirci gelmedi. Sonra Taksim'de oturan arkadaşlarımızı aradık, seyirci olarak gelip onlar oturdu, öyle çektiler.

- **Tam şunu soracaktım; festivaller ivmelendiriyor mu, bazı çalışmalarını teşvik ediyor mu? Seyirci buralardan yakalayıp geliyor mu?**

Aslında öyle şeyleri biz de yapamıyoruz; bir yandan yapımızda yok, bir yandan da yapılsa da işe yaramıyor. Bir arkadaşımız Hayal Kahvesi'nin organizatörlüğünü yapıyordu; oyun biraz duyulsun diye "Çin'de en iyi performans ödülü alan oyun" diye yaptı duyurusunu, yine 10 kişi geldi.

- **Peki ne olacak?**

Biz sokakta hiç iş yapmadık mesela. İlk tiyatroyu kurduğumuzda gerçekten paramız yoktu o yüzden sokakta kukla oynatıp para kazanmak için sokağa çıkıyorduk İzmir'de ama direkt sokağı hedefleyen, o sokakla bütünleşip bir iş yapmadık. Burada yakında bir bar var, ben orada bir sergi yaptım Şubat ayında. O sergi için de; o barın

müşteri profilini, sokağını falan çok iyi tanıyorum. Zaten çok müdavimlerinin falan oturduğu bir yer. Sadece oraya dair, kuklayla; orada da bir Gönül ablamız vardı, uzun zaman yoktu, öldü falan sanıyorduk, biraz da onu anımsatsın diye onun üzerinden yola çıkıp bir öyle bir hikaye ile bir iş yaptık. Orada şunu gördüm, sokak işinden zevk aldığımı gördüm ve onun üzerinden devam etmeye başladım şimdi. Hangi sokakta, nereye ne yapabilirim ve bir de insanlarla nasıl buluşur, sokakta yaşadığımız olaylarla nasıl buluşur gibi düşünüyorum. Maddi olarak bir getirisi olmadığı için tatmin olma güdüsüyle yaptığınız için sebepsiz bir efor var. En azından sokakta başka bir şey yakalanabiliyor. Bir sokak çocuğunu yakalıyor; onun göremeyecek, onun kukla tiyatrosu olduğunu bile bilmeyen birini yakalıyor... Benim o alan, daha rahat hissetmemi sağladı. Zaman içinde her halde herkes kendi yolu üzerinden başka bir methoda evriliyor...

- **Şimdi üzerine çalıştığınız bir sergi mi?**

Ucubeler diye bir sergi yapıyorum. Aslında Mayıs'ta burada yapacaktım, arkadaşlarım yeni bir kitapçı kafe gibi bir yer açıyor. Onların da güzel bir sokakları var, o sokakta mekana dahil olacaktı ama bitiremediler. Haziran'da da çok geç kalmış olacak. Belki Eylül başında burada yapıp Eylül'ün ortasından sonra da oraya götüreceğim. Onun için de yine sergi alanı mutlaka sokakla bağlantılı bir yer olsun diye düşünüyorum. Mesela üç tane de performans olacak sergide o kuklalarla sokağa dair.

- **Peki bu kitap ne zaman çıkar?**

Ben Ekim gibi bitirsem çeviriyi, yine basılması Nisan'ı, Mayıs'ı falan bulur.

- **Türkçe kaynak yok ve artık ben Tilakasiri'nin kitabını bulduğumda "Niye merak edip çevirmiş ki demiştim."**

Gerçekten kaynak yoktu, bu yüzden.

- **Çalışılan birçok tezler ve makaleler çok detaylı değil belki de maalesef bu yüzden... Benim soracaklarım bu kadar. Teşekkür ederim.**

1.7 Abdullah GÜN – Çizgi Kukla Tiyatrosu

- Çizgi Kukla Tiyatrosu ne zaman ve nasıl kuruldu?

Çizgi Kukla Tiyatrosu, 2006 yılında İstanbul'da kuruldu. Kuklalar ile kuruldu aslında, dört kuklanın yardımıyla ve heyecanıyla. Eşek, köpek, kedi ve horoz kuklaları öncülük etti. İşin latifesi ama sanatımızın da özü bu aslında. İlk oyunumuz Bremen mızıkacılarıydı. Bremen mızıkacılarının kukla ve daha da özelimiz olan blacklight kuklalar ile hazırlanış öyküsü kuruluş öykümüzü de içerir. Sahne de bir çocuğun deyimiyle yazan Grimm kardeşler yöneten de Gün kardeşler diye atıfta bulunmuştu. Kuranlar da, Gün kardeşler olarak kaldık diyebiliriz. Burhan GÜN, Abdullah GÜN ve sonradan okulu bitince ekibe katılacak olan Hakan GÜN.

Çizgi kuklalar ile yani bu teknikle ilk karşılaşan ben oldum. Üniversite yıllarında okurken bir yandan okul, bir yandan tiyatro, bir yandan da çalışma hayatı üçleminde gidip geliyordum. Antalya'da çalıştığım bir ajans otellerde blacklight tekniği ile animasyon gösterileri yapıyordu. Ben bu ajans da başka bir alanda çalışıyordum. Tiyatronun etkisi ile de sürekli merak ediyordum. İzlemek istiyordum. Bir türlü göstermiyorlardı, fırsat olmuyordu.

Bir gün ajansa gittiğimde oyuncularının eksik olduğunu gördüm, ekip kara kara düşünürken beni gördüler. Oynar mısın dediler akşam otelde... işte bunu demeyeceklerdi. Oynamakla kalmadım, tüm dünyayı keşfettim. Black light tekniği ile bu sayede tanışmış oldum ve araştırma sürecim de başlamış oldu tabi. Bu tekniğin doğuşu, uygulama alanları, ülkemizde ki temsilcileri ve sahneye uyarlanma şekillerini araştırmış bulundum. İki yıl kadar otellerde animasyonluk yaptıktan sonra ve okulum da bitince İstanbul'a abimin yanına taşınma ve tiyatro üzerine hayalleri gerçekleştirme zamanı gelmiş idi. İstanbul'a taşınınca ilk işim abimle birlikte çocuk tiyatrosunu kurmak oldu ve yıl 2006 idi. Kimseyi bilmez, tanımaz idik. Okuldan yeni mezun olmuş hukukçular ama tiyatrocular. Hemen malzeme araştırması, alımı ve kukla yapımına başladık. Tüm kuklaları el ile diktik. Tasarımlarını yaptık, ekip oluşturduk provalara başladık ve koskoca yılda 3 oyun oynadık. Elimizde çizgi kuklalarımız oyunumuz ve oynadığımız üç oyun.

- **Bir kukla tiyatrosu kurarken, beklentiniz ve hedefleriniz ne yöndeydi?**

Aslında bu tiyatroyu kurarken şunları şunları hedefleyeceğiz diye konuşmamıştık. Ustaların dediği gibi iki kalas ve heves, evet bizim de hevesimiz vardı. Kuklalarımız vardı, yeni bir tekniğimiz vardı. Ben ilk izlediğimde hayran kalmışken, çocuklar izlese ne olurdu acaba? Ve evet sloganımızı da bu sayede bulmuştuk “çizgi film tadında tiyatro” süreç, seyirciler bizi yönlendirdi. Bir sır gibi her şey birbirini takip etti. İzleyen etkileniyordu. Çocuk büyük fark etmiyordu. Sahnede kuklalar ile hayallerimizi gerçekleştiriyorduk. Çizgi filmin büyüsunü sahneye taşımıştık. Üç oyun oynayıp büyük keyif alıp ve daha da önemlisi çocuklara unutulmaz anlar yaşatınca ister istemez yeni ne yapabiliriz diye sormuyor değildik? Sanatımızı daha çok çocuğa nasıl ulaştırabiliriz, bu teknikle bir oyunu da çocuklar izlemeli ve hayallerine yer etmeliydik. İkinci yıl 15 oyun ve sonraki yıl 60 derken bir baktık ki her yerde oynuyoruz. Ve festivallere davet almaya başladık. İki yıl da 40 yakın uluslar arası festivale katıldık. Yurt içi ve yurt dışı olmak üzere ve daha da güzeli birkaç kez üst üste katıldığımız festivaller oldu. Seyirci bizi, kuklalarımız, sanatımızı sevmişti, onlar alkışladıkça biz de üretmeye devam ettik ve ediyoruz da. Festivaller devam...

- **Teknik donanıma sahip miydiniz? Gelişim adına çalışmalarınız oldu mu?**

Ağabeyim de ben de alaylı olarak bu alanda çalışmalara başladık. Hukuk fakültesi mezunlarıyız ve ikimiz de avukatız ve ikimiz de uzun yıllardır kah yan yana kah ayrı ayrı bu sanatı öğrenmeye çalışıyoruz. Öğrenme sürecimizde sanırım bitmeyecek. En büyük kılavuzumuz kitaplar ve ustaların çalışmaları, sürekli bir okuma düzenine girdik bu alanda. kukla türleri, oynatım biçimleri, blacklight tiyatro ve tarihi üzerine sürekli araştırmalar yapmaktayız. Katıldığımız festivalleri çok iyi değerlendiriyoruz. Dünya kukla örneklerine ilk elden temas edebiliyoruz. Bir tiyatrocunun bize bir atışması vardı; derdi ki bir lamba dört kukla ile dünyayı geziyorsunuz. Bizim de ona ekleyeceğimiz bir lamba dört kukla tamam ama onun yanına hayallerimi, hayal gücümüzü de ekleyip çocukların karşısına çıkıyoruz. Ve en doğru şekilde en zor seyirci karşısına çıkmak için en doğru şekilde hareket etmeye çaba harcıyoruz.

- **Türkiye’de modern kuklacılık deyince neler söyleyebilirsiniz? Geçmişten bugüne gelişim söz konusu mu?**

Modern kuklacılık sorusuna; kukla sanatı her zaman modern bir tarzdır diye cevap vereceğim. En eskilerden ama aynı zamanda en modern sanatlardandır. Sanatın tüm diğer dalları gibi o da teknolojiden, gelişmelerden istifade edecektir; ama özde yine o masum büyük küçük herkesi etkileyecek naifliği de devam edecektir. Gelişim her zaman olmak zorunda bu eşyanın tabiatı gereğidir. Kuklalar da hiç boş durmuyor, kendilerini geliştiriyor, yönlendiriyor oynatıcısını, çalıştırıyor. Bizim kullandığımız teknik biraz da teknolojiye bağımlı bir teknik. Çizgi film etkisi yaratıyor sahne üzerinde. Hadi çıkardık diyelim lambayı, elektrik gitsin, özde kuklalarımız devam edecektir oynamaya... çünkü kuklalar ile seyirci karşı karşıya geldiğinde inanılmaz bir çekim başlıyor. Kukla oynatıcısını bile yönlendirebiliyor. Bir büyü gibi canlanıveriyor kuklalar. Bu canlanabilen güce sahip olan kuklalarda ister istemez modernleşiyor ve oynatıcısını da modernleşmesini sağlıyor. Çok güzel örneklerle karşılaşıyoruz festivallerde... işin içinde olsak bile biz de çocuk gibi hayran kalabiliyoruz, şaşırıyoruz.

• **Modern kuklacılığın gelişimi adına neler yapılabilir? Sizin önerileriniz nelerdir?**

Kuklacılığın gelişimi diyelim. Bizim ülkemizde konservatuarların çoğunda olmayan bir alan düşünebiliyor musunuz? Oyuncuların çoğu okullarında hiç kukla ile tanışmamış oluyor ve hatta dokunmamış bile oluyor kuklaya. Konservatuarlar gibi bölümü olsa kuklacılığın hani hiç fena olmaz idi. Yapım bölümü ve özellikle de kukla oynatım tekniklerini içeren bir bölüm. İster istemez kukla oyunlarına uygun metinler için oyun yazarlığı bölümü, dekor kostüm bölümü, ışık bölümü ooo saydıkça artıyor. Özünde bu sanatı bir bilim olarak da kabul edip hak ettiği değeri vermek gerekir. Okulunu kurmak ne güzel olur.

- **Kendinizi Black Light Kukla Tiyatrosu olarak lanse ediyorsunuz? Nedir black light ve tüm çalışmalarınız bu yönde mi?**

Başta black light kukla tiyatrosu diyorduk ama şimdilerde çizgi kuklalar olarak birçok yerde anıldığımızı duymak çok mutlu ediyor. “Çizgi kukla tekniği ile” diye de kulağımıza geliyor, muazzam bir duygu tabi bunu duymak. Black light lambanın verdiği etkiyi kullanıyoruz aslında. Bu lamba fosforik malzemeleri ortaya çıkaran özel yapım bir lambadır. Ortamda fosfor olan her türlü objeyi ortaya çıkarmaktadır. Halk arasında sahte parayı ortaya çıkaran lamba dendiğinde herkes bu lambayı çözmüş oluyor. Bu lamba sayesinde çizgi film efektini, hayal gücümüz çerçevesinde sahneye uyarlayabiliyoruz. Nesneleri uçurabiliyoruz, kuklalar istediğimiz gibi canlandırabiliyoruz; yani kısaca bir çizgi filmde ne yapılabilirse biz de sahne de canlı olarak aynısını yapabiliyoruz. Bir oyunumuz hariç diğer tüm oyunlarımız bu teknikle hazırlandı. Oyun metinlerimiz bu şekilde düzenlendi. O tek oyun da zaten çok sahnede kalmadı. Kukla olarak da hazırlamamıştık. Ama 2006’dan bu yana tüm oyunlarımız bu teknikle hazırlanmaktadır.

- **Neden böyle bir tekniği tercih ettiniz? Işıklama tekniği göz önüne alındığında, diğer kukla türlerinden ne gibi farklılıklar var?**

Canlı çizgi film, işte bu hayal gücünü arttıran, hayal gücüne sınırsız imkanlar sunan bir çalışma. Her çocuk için çizgi film vazgeçilmez bir araç. Hepimizin geçmişinde çizgi film vardır. Hatta olmayan çocuk hemen hemen yoktur ki yetişkinler bile izlemeden edemez. Kuklalarımız da bu yapıya uygun olursa, neler yapamayız? Geniş bir alan kara kutu dediğimiz oyun alanı ve sonsuzluk tasviri elimizde olan argümanlar. Daha ne olsun. Kuklalarımız bu teknikle birebir temas edebiliyor çocuklara ya da yetişkinlere. Sonsuz bir yaratım gücü veriyor aslında bu teknik bize. Hayal gücümüz ne kadar yüksek ise o kadar sihir yapabiliriz sahnede. Kim bu şansı kullanmak istemez ki.

En büyük sorun tabi ki teknolojiye gebe olunması. Ya elektrik giderse, lamba bozulursa, ya da ortam aydınlatılırsa... bu durumda büyü kısmen de olsa ortadan kalkıyor. Işığı dışında diğer kukla türlerinden hiçbir farkı yok. Kuklalar, kukla oynatıcıları ve seyirci vazgeçilmez unsurlar burada da var. Kukla tiyatrosunun olmazsa olmazları bizim tarzımızda da en önemli yerini korumaktadır.

- **Black Light çalışmaları yapan başka tiyatrolar var mı? Siz onları takip ediyor musunuz?**

Bu yola başladığımızda her gittiğimiz yerde karşılaştığımız bir durum vardı. Herkes bu tekniği kullandığını söylüyordu. Biz de merak ediyorduk; “e neden devam edilmedi?” Onun cevabını hiç alamadık. Sanırım en uzun soluklu ekip bizim ekip diye tahmin ediyorum. Devlet tiyatroları ve şehir tiyatrolarının bu tarzda oyun denemeleri oldu. Ama onlar da uzun sürmedi, bir ya da iki sezon sonu repertuardan kaldırıldılar. Özel tiyatrolardan da denemeler ile karşılaşıyoruz ama uzun soluklu kalanları şu an var mı bilmiyorum. Bu tarz oyun oldu mu hemen araştırmaya giriyoruz. Önce tatlı bir kıskançlık acaba yeni ne yapmışlardır diye... Yurt dışında, özellikle Prag’da çok fazla uygulayıcıları var. Ve evet hayran bıraktıracak şekilde güzel çalışmalar yapmaktalar.

- **Bugün Çizgi Kukla Tiyatrosu neler yapıyor?**

Çizgi kukla tiyatrosu, öncelikli hedefi çocuk tiyatrosu. Her yıl bir ya da iki oyun repertuarına katmaktadır. Bunun yanı sıra özel çalışmalar da yapmıştır. 1001 belgesel film festivalinin açılış oyunu, Adıyaman, Hatay film festivallerinin açılış oyunları, yurt dışında çocuklara yönelik atölyeler. Ve tabi en önemlisi de uzun metraj animasyon filmi. Renkli balık yeni dünyalar kaşifi adlı oyunumuz animasyon filmine dönüştürülerek vizyona girmiştir.

- **Kukla tiyatroları ve kuklacılık adına çalışma yapan STK’ları ve akademik yayınları takip ediyor musunuz? Sizce yeterli mi?**

Bilgi hiçbir zaman yeterli olmayacaktır ve olmuyorda aslında. Kukla sanatımız biraz daha ötekileşmiş durumda ve sadece çocuklar için algısı olduğu için biraz da

yalnız bırakılmıştır. Ama kendi ayakları üstünde durabilmekte ve tüm dünyada söz sahibi olan bir sanat dalıdır aslında. Çok fazla kaynağa ulaşamıyoruz açıkçası. Kuklacılar sanırım içe kapanık davranıyorlar. Biz festivallerde daha çok karşılaşıyoruz.

- Ödenekli tiyatroların kukla çalışmaları var mı? Takip ediyor musunuz? Ayrıca devletin tiyatrolara verdiği çeşitli hibe ve teşvikleri bir kukla tiyatrosu gözünden yeterli buluyor musunuz? Bu alanda neler yapılabilir?

Evet oluyor kukla çalışmaları. İstanbul da olanları, sokak sanatçılarını elden geldiğince takip edebiliyoruz. Sanırım İstanbul şehrinin avantajlarından biri. En büyük kaynağımız ama kukla festivalleri. Festivallerin de artması sanırım bu sanat için çok önemli olacaktır.

Devlet teşvikleri aslında yeterli olmuyor. Ayrıca Kültür Bakanlığı yardımlar için kategoriler yapmış durumda. Kukla ibaresini görünce hemen “geleneksel tiyatro” kategorisine dahil ediliyor. Burada da geleneksele düşen yardım miktarı da diğer kategorilere göre daha düşük olabiliyor. Kukla denince de gölge tiyatrosu tasavvur ediliyor. Tabi bu da ayrı bir sorun. Kukla türleri hakkındaki algı eksik durumda. Eşit bir paylaşım yapılabilir devlet. Çoğu zaman proje iyiye, festivallere gidebilme konusunda desteklerini alabildik. Zor da olsa ikna ederek bunu başardık ama uzun zamandır da alamamaktayız. Ödenekli tiyatroların alt birimleri oluşturulabilir. Kukla birimleri.

1.8 Sarah Brown (İsrail - University of Haifa)

(Bu ve bir sonraki röportaj -Adam Yakin röportajı- bir atölye çalışması sırasında gerçekleştirilmiştir. Atölye sırasında atölyeyenin o anki gidişatına ve konusuna yönelik olan bazı bölümler çıkarılmıştır. Sarah Brown ve Adam Yakin bu atölyeyi birlikte yürütmektedir.)

- Birlikte çalışmaya nasıl başladınız?

Bir oyuncu olarak, bir deneyimim ile başlayayım. Newyork'a taşındım ve oyunculuk adına bir takım çalışmalara katıldım. Bilirsin, bir sonra ne olacağını, nasıl bir işle karşılaşacağını bilemezsin. Bir tiyatroya katıldım ve burada oyunculardan metin yazarlığı yapmaları da isteniyordu. Her Pazar günü, herkes yazdığı bir şeyi göstermek istiyordu. Oyuncular ve yönetmenler kendi oyunlarını yazabiliyordu. Bir Pazar günü ben de gittim. Orada yazılanları izledim. “Bunu ben de yapabilirim” dedim ve 2 hafta sonra bir perdelik bir oyun yazdım. Bingo oyununu oynayıp kazanmaya çalışan Amerikalı bir obsesif kadının kara komedisiydi. Herkes çok beğendi, yönetmen gelip “bunun başka bir sahnesi var mı” dedi. Ben de “evet, var” diye yalan söyledim. “O halde haftaya bir tane yazabilirsen, bunu bir üçleme olarak sahneye koyarız” dedi. Ben de “yazarım” dedim. Ardından yazdım ve oynandı. Daha sonra bir yayınevi geldi ve “sen bir oyun yazarısın, biz bunu basmak istiyoruz” dedi. Sonra da bastılar oyunlarımı ve yayınladılar 1994’ten 2007’e kadar. En az bir oyunum ya da daha fazlası her sene Kanada’da ya da Amerika’da yapılıyor, oynanıyor. Sonra Yale Üniversitesi’ne gittim, orada daha fazlasını yazdım ve artık bir oyuncunun yanı sıra oyun yazarıydım da. Ardından tek kişilik bir kadın oyunumla Newyork’a gittim, burada oyunu sahneledim. Sonra Los Angeles’a geçtim, burada da oyunu sahneledim. Edinburg’da da yaptım ve Glasgow’da da. Londra’da bir kısa oyunumu yaptım. Bütün bunları yaparken çok büyük bir yaşantım yoktu ama çok çalışıyordum. Daha sonra yorulduğumu farkettim. Her zaman bir sonra ne olacağını kestirmeye çalışıyordum, buna son verdim. Daha iyi yazıp daha rahat etmeye çalıştım. Sonra birisi bana eğitmenlikten bahsetti. Bunu yapabileceğimi düşündüm, her sabah kalkıp sevdiğim iş hakkında konuşmak, bunu öğretmek. Ardından Tennessee’ye taşınmaya karar verdim. Tüm arkadaşlarım, “Newyork’tan Tennessee’ye mi taşıyorsun? Kaybolup gideceksin. Basit bir eğitmen

olacaksın.” dediler. Bir sonraki yıl “fullbright” bursu alarak İsrail’e gittim. Orada Commedia Dell’Arte öğretecektim. Buradayken bir başka “1 kadın gösterisi” daha yazdım. Ancak bu oyunu bitirmeden önce Adam ile tanışma hikayemiz geliyor. İsrail’e taşınmıştım, burada Commedia Dell’Arte öğretiyordum, “1 kadın gösterisi” yapacaktım. Bu gösteriyle oradaki bir uluslararası festivale katılacaktım. Fakat oyunun tamamını bitirmemişim; tek bildiğim başlangıcı ve finaliydi. Amerikalı yalnız kadının Ürdün çölünde sarhoş bir halde deveye biniyor ve bu halde cehenneme gideceği günü bekliyor oluşuyla oyun bitiyordu. Garip geldiğini biliyorum. Buradaki arkadaşlarım, İsrail’de birinin bisiklete bağlı dev bir deve kuklası olduğundan bahsetti. Eğer böyle bir şey olmasaydı, yani bu her zaman görebileceğiniz bir şey değil sonuçta, asla buluşamazdık. Çünkü kuklalar benim yaşantımda belki çok küçük bir yer kaplardı, o kadar. Ertesi gün o arkadaş geldi ve Adam’ı benim yanımda bir kaç kez aradı. Benim projemden bahsetti. Adam’da ona yapabileceğini söyledi. Bir kaç mailden sonra Kudüs’te buluşup görüşmeye karar verdik. Çünkü bir an önce yapıp yapamayacağını anlamak istiyordum. Kudüs’e gittim. Buluşacağımız yere gelince beni aradı, “sen olduğun yerde bekle, ben yanına geleceğim” dedi. “Beni maskemden tanıyabilirsin” dedi. Etrafıma bakıyordum her yerde Hasidik’ler vardı (siyah kostümlü ve şapkalı dindar Musevi’ler) “Eğer bir hasidik değil ise tanım” diye düşündüm. Birkaç dakika sonra ilerden dev bir tavuk kafasının geldiğini gördüm. Hasidik’ler denizinde bir tavuk kafası yukarı aşağı zıplayarak bana doğru geliyordu. Bugüne kadar hiç birşey bu kadar dikkatimi çekmemişti. Trafik ışıklarına geldi, kafasındaki koca maskot kafayı çıkartır diye düşündüm, çıkartmadı ve ışığın yeşile dönüşünü bekledi. Yanıma geldi, kafasını çıkarttı ve “ben Adam Yakın” dedi. Ben ise sadece onun ne kadar mükemmel olduğunu düşündüm. Daha sonra oturup “deve” hakkında konuştuk. “Deve”yi 3 haftada yeniden yaptı ve o güne kadar gördüğüm en güzel deve oldu. Onunla gösteriyi yaptım, herkes çok beğendi, o da gösteriye geldi. Bu 2010 yılında oldu.

Daha sonra Memphis’e eğitimciliğe geri döndüğümde ise Newyork’taki uluslararası bir festivale bu gösteriyle katıldım. Herkesin beni ana akımın dışına atacağını söylediği bu iş, beni yaratıcılığın içine aldı. Ardından Adam ile birlikte “mekana özgü” işler yapmaya başladık. Kudüs’te yne bu konseptte bir çalışma yaptık. Bu iş yaratıcılığımı ortaya çıkaran, geniş sınırları olan bir işti.

- **Bu mekana özgölük ne demek?**

Benim anlayışına göre mekan özgölük şöyle açıklanabilir. İçinde bulunduğumuz alanın bir hikayesi vardır, bunu ortaya çıkarır ve tüm yaratımlarınızı buna göre biçimlendirirsiniz. Hikaye ve her şey oraya aittir. Adam'ın bu konuda daha çok tecrübesi var. O daha birçok yerde bu gösterileri yaptı. Örneğin İsrail'de, bir evde, katliamdan kaçanlar hakkında bir gösteri yaptı ve burası daha sonra müzeye dönüştürüldü. Bu hikayede küçük bir kız vardı, etrafta şarkı söylüyor ve oradakilere yiyecek bir şeyler getiriyor, orada katliamdan kaçanlarla buluşuyor... Metni objelerle ve gölgelerle yazmıştı... Bir metni her yerde sergileyebilirsiniz ama mekana özgöl olması çok daha anlamlı olmasını sağlıyor. Orada o kızın fotoğraflarıyla dolu bir yerdeydik. Bu üç boyutlu bir algı yaratıyor. Konvansiyonel tiyatrodaki dekor karşındadır, sen orada oturursun ama mekan özgöl tiyatrodaki tamamen dekorun içindesindir, onlarla sarılmışsındır. Bu çok daha etkileyici. Ben ne söylersem söyleyeyim bunlar sadece yansılayacaktır, çünkü ben ne öğrendiysem ondan (*Adam Yakın'den bahsediyor*) öğrendim mekana özgölük konusunda. Ona sorsan daha iyi olacak.

- **Soracağım ama önce şunu sormak istiyorum; burayı ilk gördüğünüzde içsel olarak ne hissettiniz?**

Bu iyi bir soru fakat burayı biz seçmedik. Çalışmayı burada yapacağımız söylendi, içeriye girdik ve büyük bir güzellik gördük. Güzelliklerden hoşlanmıyoruz. Burası çok temizdi ve biz de burayı eski "kirli" haline geri döndürmek istedik. Buradaki çalışmayı ve kirliliği canlandırmak istedik.

Realiteye gelince, çok fazla insan, tam olarak kaç kişi bilemiyorum ama çok fazla insan Amerika'da kömür gazından ve hatta çeşitli maden kazalarından zehirlendi. Bunu gerçekten korkunç buluyoruz.

- **Ben de buraya ilk geldiğimde, bu çizimleri gördüğümde benzer şeyler hayal ettim**

Gerçekten mi?

- **Evet ve belki bunu hikayede kullanabiliriz diye düşündüm. Hatta bir şeyler yazdım da... Ama şimdi daha güzel ve eğlenceli görünüyorlar.**

Evet, buranın hafızasını geri getirmenin yolunu arıyoruz. Ama insanların da dahil olabileceği ve eğleneceği bir şey de yapmak istiyoruz. Ama yine de güzel kuklalar istemiyoruz.

- **Evet aslında şu an kirli ve çirkinler. Çok sevimliler ama kirli ve çirkinler.**

Evet. Ayrıca kuklaları bu malzemelerden yapmayı da çok seviyoruz. Şunlara bak, kolları harika... Bunları böyle yapmayı seviyoruz, çünkü malzemeler de bir şeyler anlatıyor. Gerçekten... Bu tarz şeyler Adam'ın estetik anlayışı olduğu kadar beni de çok etkiliyor. Bu basit şeyleri seviyorum. Bu kraft kağıtları, gazeteler... Bu yolla yapmak çok daha güzel...

- **Aslında bu şekilde farklı bir ruhu var bence. Görmek istediğimiz gibi değil, daha gerçek.**

Evet, kesinlikle.

- **Kendi estetikleri var.**

Evet ve ayrıca farklılar da.

- **Daha dokunulabilirler.**

Evet, daha dokunulabilir ve daha insanlar. Tam olarak insanların hissetmesini istediğimiz şey bu. Onlarla daha fazla ilişki içinde olmaları. Ben parlak ve cilalı şeyleri sevmiyorum. Canlı gelmiyor. Sahnede gördüğümüz her şeyi; (oyundaki karakterlerden bahsediyor) gelini, kargayı ve martıyı, hepsini ve herkesi, oyuna bir şekilde dahil ediyoruz. Herkesin görüşünü alıyoruz; fikirlerini ve düşüncelerini, ondan sonra bir hikayeye dönüşüyor. Söyledikleri herşeyi yansıtıyorlar. Düşündükleri her şey oyuna yansıyabiliyor. Mesela yaşlı kadın karakteri doğaçlamayla çıktı, normalde yoktu.

(Buradan sonra yalnızca, o anki atölye çalışmalarına yönelik konuşuluyor. Adam Yakın'e geçiyoruz.)

1.9 Adam Yakın (İsrail - The Dancing Ram Theatre)

(Bir süre oradaki atölye çalışmalarından bahsedildikten sonra)

Çok güzel kuklalar görebilirsin, parlak sanat eserleri. Bu da işin bir parçası. Ama bence etkiliyici olan, kontrast olandır. Mesela şuna bir bak, (kuklalardan birini gösteriyor) onları yaparken bir şeyleri taklit etmeye çalışmıyoruz. Materyali saklamıyoruz.

- **Hepsi kendi estetiğini taşıyor. Genel anlayışla olan değil. Bu şekilde bence de daha dokulabilirler, daha inanılabilir.**

Evet, çünkü hiç bir türlü kandırmaya çalışmıyoruz. Hepsi gerçek. Bu kağıt, bu plastik. Onlarla kuklaya bir deri yapmaya çalışmıyorum. Böylelikle daha gerçek görünüyor.

- **Malzemeler de öyle parlak, güzel görünümlü şeyler değil, basitler, kirliler. Bu nedenle daha gerçekler bence de.**

Mesela Cem'in *(atölye katılımcılarından)* kuklasının kostümü. Bu fabrika kostümü. Ve o karakterin malzemesiyle arasında bir bağlantı var.

- **Ona ruh veriyor.**

Evet, aynen öyle. Malzemenin ruhunu yansıtıyor. Bunları yaparken çok ağır olmamaları için uğraşıyorum. Bunu bambuyla da yapabilirdik, belki daha da hafif olurdu ama şimdi bak aslında ne kadar da basitler. Bu basitlikte bir şeyin işe yaramayacağına inanmayabilirsin ama bu bir oyun, hep birlikte bu oyunu oynayıp inanıyoruz.

- **Evet, seyirci de zaten inanmaya hazır olarak geliyor. Onlara illaki parlak ve güzel şeyler göstermek durumunda değiliz.**

Üstelik bir de ne var biliyor musun; bunları ne kadar gerçeğine ne kadar benzer yaparsak aslında sadece ölü bir kişi yaratmış oluruz.

- **Evet, ölü kukla hikayesi, biliyorum.**

Yok o hareket etmediği zaman. Yani söylemek istediğim bunu ne kadar gerçekçi yaparsan, ne kadar mekanik ve komplike yaparsan aslında illüzyon o kadar zorlaşır. Ama bu basitlikteyken, al sana oyun...

- **Mekana özgülük nedir? Nasıl tanımlıyorsunuz?**

Site-specifik tiyatro. Bence mekana özgülükte, mekan hikayenin kahramanı gibidir. İlham kaynağı, hikayenin yaratımındaki ana ve yönetici unsur.

- **Her türlü mekan için geçerli mi bu? Her çeşit tiyatrodan ya da?**

Her mekan sana onunla alakalı nasıl bir gösteri yapabileceğini gösterir. Biz bu mekana özgü bir gösteri tasarladık, başka bir mekanda da bu değişecek. Mesela burada büyük bir baca var ve burası bir fabrika, havagazı fabrikası. Bunu kömür fabrikası yaptık. Burada martılar gördük, kargalar gördük ve onları yerleştirdik. Ve hiç aklımıza gelmezdi; burada gelin gördük. Fotoğraf çektiler onları. Bunları da koyduk, hiç birini uydurmadık, burada gördük.

- **Yani demek oluyor ki, mekan karar verir.**

Evet, mekan karar verir. Bu senaryoya öncesinde karar vermedik. Bu senaryoyu da başka bir yerde uygulayamayız. Bu hikaye burada doğdu ve buraya ait. Mekana özgü tiyatro deyince, işin bir parçası orada neler olduğudur, bir parçası mekanın topografik özellikleridir, nasıl görüldüğüdür ve oranın hikayesidir, bir parçası da orada yaşayanlardır, insanlar ya da hayvanlar.

1.10 Werner Hierzer (Avusturya - Marionetten Theater)

- **Türkiye’de ipli kukla kültürü, bugünlerde çok yok. Siz nasıl başladınız ve burada, tiyatrouzda işler nasıl yürüyor? Öncesinde bir eğitiminiz var mıydı?**

Viyana’da marionette kültürü çok iç açıcı durumda değil. Burada da çok fazla marionette tiyatrosu yok. Ben 40 senedir marionette ile uğraşıyorum. 20 sene önce burada tiyatroyu kurduk. Marionette eğitimi çok ağır bir eğitimidir ve benimle de çalışmak çok kolay bir şey değildir. Ben Salzburg’da eğitim aldım. Orada çok köklü bir okul vardı. O okulda da bugün torunlarının torunları var ve o okulda şu an öldü gibi...

- **Bu okul usta-çırak ilişkisiyle yürüyen bir atölye tarzı bir yer miydi?**

Bir tiyatro ama aynı zamanda da okul... Ben kendim de burada öğrenciler yetiştiriyorum ama ben burada yetişen insanları daha çok bu tiyatroya bağlamak istiyorum. Şunu çok anlamlı bulmuyorum; ben burada yetiştireyim, üç sene sonra gidip başka bir yerde çalışsın... Aslında öğrencilerle daha serbest bir ilişkim var, öyle çok bir baskı kurmuyorum. Yurtdışından da benimle gelip atölye yapan öğrenciler oluyor. Öğrencilerin burada kalmasını istiyorum ama olmayınca da tabii ki serbestler...

Buradaki eğitim iki aşamalı. Birincisi tekniği öğrenmek; figürü el ile kontrol edip yönetebilme tekniğini öğrenmek. Bu 6 ay ile 1 sene arasında sürüyor. Ondan sonra oynatıcılara küçük oyunlar sergilemeleri için imkan veriyoruz. İkinci aşama ise figürü yaşayabilmek; onun gözleriyle görmek, onunla nefes alabilmek, yani onu yaşamak. Bu da ikinci aşama... Tabiki bunu yapabilmekte mükemmel bir teknik istiyor. Bu ikinci aşama da üç seneyi bulabiliyor. Tabii bu yetenekle de alakalı... Ne kadar çalıştığın, vakit ayırdığınla alakalı. Daha sonra bir ana karakteri oynayabiliyor. Büyük ihtimalle bu nedenle çok az tiyatro var. Çünkü eğitim süreci, bunu yapabilme süreci uzun bir zaman gerektiriyor. Ama yapabildiğin zaman da sürprizi büyük oluyor, çünkü insanlar neler yapabildiğine inanmıyor o zaman.

- **Oyunlarınızı kendiniz mi geliştiriyorsunuz yoksa hazır metin mi kullanıyorsunuz?**

Zaman zaman kendimiz bir şeyler yapıyoruz ancak çoğu zaman bilindik metinlerle çalışıyoruz. Çünkü birincisi biz küçük bir tiyatroyuz ve ödenekli bir tiyatro değiliz, devletten bir destek almıyoruz. Bu nedenle de ayakta kalabilmemiz lazım. Mesela şu anda Mozart'ın Sihirli Flüt'ü var. Bu da tabii bize seyirci olarak dönüyor. İnsanlar tanıdıkları bir metni görünce daha çok tercih ediyorlar çocuklarıyla. Ama yine de büyük oranla oyunlarımız istek üzerine geliyor. Bir yazar ekibimiz var, müzisyen ekibimiz var. Onlar bu oyunları yazarken marionette'lere alan tanıyarak yazıyorlar. Yani onlara özel tasarlanıyor.

- **Akademik alanda çalışmalarını takip ediyor musunuz? Başladığınızdan bu yana sizin atölye çalışmalarınızda değişimler oldu mu?**

Ben kendi oyunlarımda her seferinde, içerik olarak yeni bir şeyler katmaya çalışıyorum. Bu figürü nasıl indiririm, ya da sahne tekniği anlamında, yeni bir şeyler katmaya çalışıyorum ama bu yüzden de Salzburg'dan ayrılmıştım. Çünkü Salzburg'daki iş geleneksel bir iş ve geleneksel bir kültürün takibi olarak görülüyor. Onların da belli başlı teknikleri var, belli başlı duruşları var ve bu değişmiyor. Eğer tiyatrodaki yenilik yapmazsam, tiyatro bir müzeye dönüşür. Burada en çok zorlandığımız nokta, insanların marionette kültürünü hala daha bir çocuk eğlencesi olarak görmesi. Buna karşı da öncelikle savaşıyoruz, bu hiç kolay bir şey değil. Buna karşı durmaya çalışıyoruz, çünkü bu sanat sadece çocuklara hitap etmiyor.

- **Türkiye'de de Karagöz, böyle geleneksel bir yapıya sahip. Ama ben sizin yeni bir şeyler denemenizi elbette takdir ediyorum.**

Vaktiniz varsa öğleden sonra oyunumuz var, onu izleyebilirsiniz, sizi davet edebilirim.

- **Tabii, neden olmasın. Çok sevinirim.**

Bugün de var, yarın da var. Ne zaman daha uygunsa...

- **Bugünü tercih ederim, çok teşekkür ederim. Hep ipli kukla oyunları mı yaptınız?**

Evet, 40 yıldır.

- **Peki nasıl bir ekiple çalışıyorsunuz?**

Diğer tiyatrolardaki gibi bir ekibimiz var; kostümcümüz var, kostümleri tasarlıyor, fonla uğraşan bir başka bir tasarımcı oluyor, kuklanın kafasını ve büyüklüğünü tasarlayan bir tasarımcımız var, sonra bana geliyor ve ben de tüm eklemlerini ve mekaniğini birleştiriyorum. Kostümcü geliyor, giydiriyor, boyuyor. Yani tamamında bir ekip işi.

- **Okuldaki eğitim tüm bunları kapsıyor mu yoksa dallara ayrılıyor mu?**

Yani isteğe göre... Bu aralar Rusya'da bir çalışma yapıyoruz, bir kukla tiyatrosu kurduk. Rus devriminden sonra orada marionette geriye gitti. Şimdi orada bir grup insan marionette'i tekrar canlandırmak istiyor ve ben de bu ekibe dahilim. Orada yaklaşık 17 öğrencim olacak, onları yetiştireceğim. Eylül ayı gibi de galamızı yapacağız, bu sıralar onun heyecanını yaşıyorum. Onlara mesela bütüncül bir eğitim veriyorum; hem tasarlasınlar, hem oynatsınlar.

- **Bir oynatıcı olarak sahne üzerinde kukla ile olan ilişkinizi nasıl tanımlıyorsunuz? Atölyelerinizde oynatıcılara bu bağlamda neler söylüyorsunuz?**

En önemli nokta kendi duygularını figürüne aktarabilmek. Bunun için de insan olarak bir dengede durmak gerekir. Yani kendinden emin olmayan bir insan bunu yapamaz. Özgüven ile alakalı bir durum bu. Kendinden emin olmalısın ki, figürüne duyguları aktarabilesin. Benim burada öğrencilerime en çok desteğim, onların özgüvenlerini artırmak. Onlara hata yapabileceklerini göstermek, bu hataların da arkasında durmaları gerektiğini göstermekbu hatalarla büyümesini öğretmek.

- **Sahne üzerinde figürünüz ile yaptığınız şey bir paylaşım mı yoksa yönetim mi?**

Yönetmek değil kesinlikle. Figür ile birlikte bir bütünü oluşturmak. Başta söylediğim şey çok önemli; onun gözleriyle görüp, onunla yaşamayı öğrenmek.

- **Marionette tiyatrosu sahnede kukla-oyuncu ilişkisine müsait bir tür mü?**

Yani tabii ki, figürler iplere bağlı ama onların kendi yarattıkları bir hayat var. Ben figürleri yaparken malzeme olarakta bakıyorum. Her malzemenin kendine ait bir doğası var; yapıp yapamayacağı şeyler var. Ben onları yaparken de, üzerlerinde kostümleriyle de birlikte, neler yapıp yapamayacaklarına bakıyorum. Onlarla hareketler deniyorum. O hareketleri figür büyütüyor ve daha estetik hale getiriyor. Ancak istediği zaman da bunu reddedebiliyor. Sahnede ipler senin figürle arandaki bağ. Aslında onlarla oynuyorsun, figürün materyalinin izin verdiği ölçüde, yaşamayı öğreniyorsun.

Bu bir enstrüman çalmaya benziyor. Bazen düşünmeyi unutup çalman lazım, sadece ona odaklanman lazım. Dans ederken karşındaki partnerinin tepkilerini bilemez, karşılık veremezsen dansta estetiğini kaybeder. Atölyelerimde de öğrencilerim ile figürleri arasında bu bağı kurdurmaya çalışıyorum. Figürlerinin yetenekli olduğu yanlarını görüp, o yanları üzerinden devam etmeleri gerektiğini gösteriyorum. Bir yandan da samimiyet işi bu. Eğer samimi bir biçimde duygularını oraya aktaramazsan seyirci de bunu anlıyor.

- **Peki diyelim ki; oyuncu, tasarım aşamasına şahit olmadı. Bu durumda sahne üzerinde bir öğrenme durumu söz konusu oluyor mu?**

Kukla oynatıcısının aynı zamanda iyi bir oyuncu olması lazım, ne yaptığını bilmesi açısından. Bir müzik aletini yapan kişi, onu çalamıyor olabilir.

- **Beni sahnede en çok heyecanlandıran; bir el kuklası ile ya da bir sopalı kukla ile rol arkadaşı olabilmek. İpli kuklada da bu mümkün mü?**

Öncelikle ipli kukla ve sopalı kukla çok farklı iki tür. Sopalı kuklanın elementine toprak dersek, ipli kuklanın ki havadır. Teknik olarak çok mümkün değil; çünkü biz bir köprünün üzerinden kuklaları oynatıyoruz. Biz gözükmüyoruz, bizim enerjimiz ancak orada görünür olabilir.

- **Yani sahnede bir arada olunamıyor mu?**

Bizim aldığımız eğitime göre çok farklı bir durum. Daha kısa ipli kuklalar ile mümkün olabilir ama oyuncunun sahnede o kadar iyi olması lazım ki, kendisini unutturabilsin. Görünmez olması lazım.

- **Görünür olmak istiyorsa?**

Bunlar çok farklı algı çeşitleri ve farklı teknikler... Bir de şöyle bir tehlikesi var; ipler kısıyken ve oyuncu da görünür olduğunda, marionette oyuncu açısından bir araç haline gelebilir. Çünkü burada fiziksel bir eşitsizlik var. Bana göre görünmemek daha uygun. Türkiye’de kukla eğitimi alabiliyor musunuz?

- **Bizde geleneksel formlar usta-çırak ilişkisi ile çalışlabiliyor ancak bugün bu da çok verimli diyemem. Çünkü özellikle Ramazan aylarında onlarca-yüzlerce usta peydah oluyor, bu işi bir ustadan öğrenmemiş birçok kişi de bu zamanlarda tasvirler edinip perde arkasına geçiyor. Çünkü mesele, bilmeyen seyircinin gözünde daha çok ses ile alaklı. Karakterlerin sesleri var, bunları az çok kıvıran birçok kişi “ben bu işi yaparım” diyerek o tasvirleri “sallıyor”. Aynı zamanda bu kişiler oyunun geleneksel yapısına da hakim olmadığı için “yenilik” adı altında oyun içerisindeki çeşitli geleneksel muhteviyattan ayrılıyor. Ben bunu çok doğru bulmuyorum. Evet belki kimine göre yenilik gerekiyordur ama ben bunu yaparken geleneksel yapıya zarar verilmemesi, doğru bir izleğin takip edilmesi taraftarıyım.**

Bizde de aynı.

- **Geçtiğimiz sene İzmir Uluslararası Kukla Günleri’nde bir oyun izledim. Plovdiv Devlet Tiyatrosu’nun Hamlet oyunuydu bu ve aynı oyuncular yaklaşık 20 senedir bu oyunu oynuyorlarmış. Bahsettiğim kukla-oyuncu ilişkisi o oyunda vardı. Sahne üzerinde kuklacı, kuklayı bir başka arkadaşına devrederek kendi kuklasının rol arkadaşı olabiliyordu. Ya da kuklasını geri alıp onunla şakalaşabiliyordu.**

Teknik olarak bizim için çok zor. Bazen ancak bazı sahnelerde gözükebiliriz ama birlikte oynamak bizim yapımızda çok zor.

- **Ben de bu zorluğun teorisini çözmek istiyorum aslında.**

Bence neyi nasıl yaptığından ziyade iyi yapmak zorundasın. İyi bir aktarımda bulunmak zorundasın. Ancak bu şekilde bu iş yürür.

- **Son olarak; kuklalar her oyunda farklı olarak mı tasarlanıyor yoksa bazı kuklaları farklı oyunlarda kullanmayı da tercih ediyor musunuz?**

Her oyun için kuklaları tasarlıyoruz. Bu çünkü rejî ile birlikte ortaya çıkan bir fikir, konsept. Yalnızca çok basit figürleri kullanabiliyoruz, kuşlar mesela. Onun dışında tüm ana karakterleri yeniden tasarlayıp yapıyoruz.

- **Benim soracaklarım bu kadar, sizin eklemek istediğiniz şeyler var mı?**

Sizinle irtibatta kalmak isterim, gölge üzerine çalışmalarını görmek isterim.

- **Ben de çok memnun olurum.**

İngiltere’de ve Almanya’da dönem dönem birlikte çalıştığım arkadaşlarım var. İsterseniz onlarla da irtibata geçmenize yardımcı olabilirim.

- **Çok teşekkür ederim.**

Bu arada bir anıdan bahsedeceğim. Bir dönem, İran’da bir festivale katıldık ve buradaki oyunda 60 kadar kukla kullanıyorduk. Dev bir masaldı. Bu masalda melekler ve cariyeler gibi kadın figürleri vardı. Ancak onların isteği kesinlikle bu melek ve cariyeye

figürlerinin uzun saçlı ve göbekleri açık şekilde olmasıydı. Gerçek hayatta yapamadıklarını kuklalarla yapmaya çalışıyorlardı. Melek oynuyorsa saçları uzun olması lazım; carie ise de göbeği açık dans kıyafetinin olması lazımdı. Ama sanatçıların oyunlarını gördüm, çok eğleniyorlardı. Bu konuda çok serbest davranıyorlar. Bu yaratıcı olarak birşeyler yapabilmenin ve yaratıcı olmanın tek olasılığı aslında orada. Gerçekten çok yaratıcıları. Birkaç atölye yaptım orada, çok verimliydi. Tam anlamıyla emiyorlardı, içlerine çekiyorlardı her bilgiyi. Arkadaşlarım gezmeye gidiyordu, ben otelde hala onlarla görüşme içerisinde oluyordum.

(İncelemek üzere sahneye geçiyoruz.)

- **Prova süreciniz nasıl oluyor?**

Tiyatrodaki gibi. Yönetmen bütün herşeyi, mizansenini vs. hazırlıyor. Günde 6 saat olmak üzere yaklaşık 10 hafta bir prova süreci var. Provaların ilk iki gününde yönetmen sadece oyuncularla konuşuyor, daha sona yönetmen sahne üzerinde yalnızca figürlerle konuşuyor. Bizi unutup yukarıda. *(Kuklaları oynattıkları köprü üzerinden bahsediyor.)*

Mesela bir oyunu izlerken, yaklaşık yarım saat kadar sonra kuklaları olduğundan daha büyük görmeye başlıyorsunuz. O yüzden kimi oyunları 400-500 kişilik salonlarda oynayabiliyoruz. Çünkü aslında sahne geniş ancak kuklalara göre tabii basık. Sahnedeki dekor figürlere göre küçük olduğu için figürler olduğundan daha büyük gözüküyor.

- **Evet, perde açılmadan önce sahne bana çok küçük görünüyordu ama perde açıldıktan sonra ben de aynı illüzyona kapıldım diyebilirim.**

Bu iş hem bir sanat hem de bir zanaat işi.

Ek 1.11 Julia Reichert (Avusturya - Kabinett Theater)

- Kukla tiyatrosu sizin için ne ifade ediyor?

Obje ve subjenin arasındaki farkı simgeliyor, orada ciddi bir ayrım görebiliyorum. Bir subje aynı zamanda obje olmuyor. Bir subje bir objeyi yönlendiriyor.

- Eğitim konusunda ne söyleyebilirsiniz? Viyana’da bu işin eğitimi var mı?

Genel olarak akademik eğitimi çok önemli buluyorum. Bana göre bir kukla sanatçısının aynı zamanda da bir aktör olması, fiziksel donanıma sahip olabilmesi, dans edebilmesi gereklidir. Ama sonra bunların bir kısmını unutmaları lazım çünkü, bunları bir objeye taşıyor. Bir insanın objeye duygularını geçirmesine inanmıyorum. O bir objedir ve duyguları yoktur. Onun objeliğinin içerisinde kendi sistemi vardır. Onu bu şekilde algılayıp adım adım aktarmak istediğini yaparsın. Bunun için birçok tekniği aynı anda kullanmak gerekebilir.

- Objeye duyguları geçirme meselesinde kuklayı düşünürsek iş tamamen mekanik bağlantıların iyi yönetimi mi?

Kukla için de geçerli. Hollandalı bir sanatçı bir oyununda şöyle bir şey yapıyordu: kendisi yukarıda kuklayı oynatırken, kuklasının iplerine sarılarak yukarı doğru oynatıcısını görmek için tırmandığını görür, fakat kuklacı buna izin vermez ve onun stavtozunu aşağı bırakır, kukla da savaştan çıkmış bir asker gibi kırık ama özgür bir halde sahneden çıkar.

- Çok güzel bir örnek. Kuklanın üzerindeki sınırlı hakimiyet durumundansa, ona bir hikaye ya da karakter aracılığıyla alan yaratmak.

Ben ikisinin arasındaki ilişkideki bağı belli olmasına çok önem veriyorum. Orada kuklacı görünmese bile aralarında bir bağ olduğunu, orada direnen bir güç olduğunu seyircinin de görebilmesi lazım. Böyle olunca gerçeklik algısı daha da canlanıyor. Ben illüzyona karşıyım.

- **Bir nesnenin bir metafor ifade etmesi için dinden, felsefeden, kültürden vb. şeylerden faydalanmamız gerekli midir?**

Objeler tiyatroda her zaman bir şeyi ifade eder, çağrıştırabilirler. Burada illa bir ön bilgiyle çalışman gerekmez. Seyirci oyun içerisinde ilgili mesajı alabilir. Bununla ilgili kullanılabilen teknikler de var.

- **Bazen tüm metni ya da bir kısmını o nesneye yükleyebiliriz. Hareket etmese bile bir şey anlatır.**

Metaforlarla çalışmak için birçok teknik var. Öncelikle o performansın içinde neyi ifade etmesi gerektiğine bakmak lazım. 60'lı yıllarda yaptığımız bir oyunda, bir kadın kocasını terkedeceğinden bahsediyor ama öncesinde yapması gereken bir sürü gündelik işten bahsediyor, sonrasında günlerden Pazar olduğunu fark ediyor ve birçok yerin de kapalı olacağını düşünerek, tüm işlerini ertesi güne bırakıyor. Bunu anlatmak için şöyle bir uygulama yaptık; kukla masasının üzerinde gerili bir çamaşır ipi ve üzerinde asılı iki eldiven var. Yukarıdan iki el gelip eldivenlerin içine giriyor ve plastik eldivenler birden bu kadınların laflarını söylemeye başlıyor. Burada plastik eldiven birçok şeyi ifade ediyor. Asılı olması, yapması gerekenler, malzemenin plastik olması (korunaklı olması) ve eldiven olması gibi.

- **Peki yine de o anlamları kavrayacak toplumsal kodlara sahip olmamız gerekmez mi?**

İyi bir resim oluşturursan gerekmez.

- **Geçmişten bugüne oyuncu ve kukla ilişkisi bazında değişen şeyler var mı size göre?**

Ben şöyle düşünüyorum; öncelikle benim hiç bir nesneyle ya da kuklayla bir ilişkim yok. Ben onlara nesne olarak yaklaşıyorum. Ama sahnede oyuncu ilişkisi bazındaysa değişen çok şey var; öncelikle kuklacılar daha dikkatli ve bilinçli davranıyorlar. Eğitimin ve çalışmaların artmasıyla daha ekstrem işler çalışılabilir.

Ben kendi adıma her seferinde yeni bir şey denemeye çalışıyorum. Hem teknik hem de metafor olarak. Ancak tüm bu söylediğim şeyleri bu tiyatro adına söyleyebilirim.

- **Marionettenin oynatıcısıyla olan aradaki ister duygusal ister mekanik diyelim, bağın benzerleri başka türlerde de var mıdır?**

Geçende bir tiyatroya gittim, burada oyunda bir kuklayı 3-4 kişi oynatıyordu. Şu soruyu sordum, “neden kukla, oyuncu değil?” Bu soru aslında tehlikeli bir sorudur bir kuklacı için. Ama bunun bir anlamı olması lazım; kuklanın tek başına yapamayacağını seyirci zaten anlar, buna izin vermemek lazım. Bir kukla ile birçok şey anlatılabilir ancak bu kuklacının, bir kukla oynattığının bilincinde ve bilgisinde olmasıyla mümkündür.

ÖZGEÇMİŞ

HÜSEYİN AYTUĞ ÇELİK

Temmuz 2012’de İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Drama ve Oyunculuk Bölümü’nden mezun oldu. Lisans öğrenimim boyunca kısa süreli ve proje bazlı olarak İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nde ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları’nda çalıştı. Aynı zamanda 2008-2012 yılları arasında Çizgi Kukla Tiyatrosu’nda “Black Light Işıklama Tekniği” ve “Kukla Tiyatrosu” üzerine ilk çalışmalarını yaptı.

2012’de lisans mezuniyeti akabinde başvurduğu DAMU’da (*Divadelni Fakulta Akademie Múzických Umění v Praze - The Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague*) “Alternatif ve Kukla Tiyatrosu Yönetmenliği” yüksek lisans programına kabul edildi. Fakat aynı zamanda başvurduğu Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanatdalı’na da kabul edildi ve yüksek öğrenimine burada devam etti.

2010-2011 akademik yılı süresince, erasmus öğrenci değişim programı kapsamında bulunduğu JAMU’da (*Janáček Akademie Múzických Umění v Brně - Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno*) Müzikal Oyunculuk bölümü üzerinden dersler aldı. Bunların yanı sıra burada bulunduğu süre zarfında dünyaca ünlü birçok akademisyenin çalıştaylarına katıldı. Daha sonrasında ise yurtiçi ve yurtdışında düzenlenen birçok festivale ve özel organizasyonlara “oyuncu”, “kukla oynatıcı” ve “atölye yönetmeni” unvanlarıyla katıldı.

2013-2016 yılları arasında İzmir Devlet Tiyatrosu’nda çeşitli oyunlarda 3 sezon boyunca görev aldı. 2015 Ocak tarihinde kurduğu “ŞEYLER Kukla ve Obje Tiyatrosu”nda da kukla ve obje tiyatrosu üzerine çalışmalarına devam etmekte, yanısıra *Hayali* olma yolunda ilerlemektedir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın desteğini alarak ve eski oyunlardan adapte ederek perdeye koyduğu üç Karagöz oyunu vardır. Bunlar; *Bir Karagöz Oyunu / Hay Hak, Aptal Bekçi* ve *Yalancı Sahici* adlı oyunlardır. Bunların dışında bir de *Efsunlu Ev* adlı oyunu da vardır.

2018 yılında ALPİLO ile DİYA *Susmayan Çocuk* adlı çocuk kitabı yayımlanmış ve bu kitap kamu kurumları vesilesiyle yaklaşık altıbin çocuğa dağıtılmıştır.

Kendisine ait *İzmir Kukla Sanat* adlı sanat atölyesinde ve çeşitli özel ve kamu kurumlarında çocuklara yönelik olarak oyunlarını sergilemeye, kukla atölyeleri düzenlemeye ve Yaratıcı Drama, Tiyaro dersleri vermeye devam etmektedir.

Ödülleri

- Türkiye Sigarayla Savaş Derneği Müzikli (Komedi) Oyun Yazma Yarışması / 1.lik Ödülü
- 8. Forum Bornova Kukla Oyunları Yarışması / Jüri Özel Ödülü (*Oyun yazarı ve Rejisör*)

Katıldığı Bazı Festival ve Etkinlikler

- 1. Ulusal Mardin Çocuk ve Gençlik Festivali
- 4. Ulusal Hatay Tiyatro Festivali (HASAD)
- 26. Genç Günler Tiyatro Festivali (İBB Şehir Tiyatroları)
- 16. Uluslararası Ankara Tiyatro Festivali
- 24, 26 ve 28. Uluslararası Denizli Amatör Tiyatrolar Festivali
- 8. Uluslararası İzmir Kukla Günleri
- Doha / KATAR “Eid Al Fıtr” Ramazan Etkinlikleri “*Kukla Atölyesi Yönetmeni*”

Katıldığı Bazı Atölyeler ve Seminerler

- **Prof. Dr. Philippe TANCELİN** (Paris 8 University) “Tiyatro Estetiği (Tiyatro ve Olay)”
- **Luciano Ionga** “Forum Tiyatro’ya Giriş” atölyesi
- **Carli Jefferson** (Brighton University) “Ritmik ve Dans ” atölyesi (Tap Dance)
- **Robert Gordon** (Goldsmiths University) “Oyunculuk atölyesi” (Peter Brook oyunculuk stili üzerine)
- **Ruslan Barabanov** (St. Petersburg State Theatre Arts Academy) “Oyunculuk atölyesi” (Nikolay Demidov Oyunculuk çalışma teoremleri üzerine)
- Yeni Metin Yeni Tiyatro Oyun Yazarlığı Atölyeleri (Galata Perform)
 - **Rémi DE VOS, Linda MCLEAN, Enzo CORMANN, Sergi BELBEL**
- **David Strnad** “Jazz Dans” atölyesi
- **Eric Bass ve Inner Zeller** “Kuklaya Can Veren Nefes” kukla kullanımı atölyesi
- **Evdokimos Tsolakidis** “Yürüyüş ve Düşüş” oyunculuk atölyesi
- **Adam Yakın ve Yrd. Doç. Dr. Sarah Brown** “Mekana Özgü Tiyatro ve Dev Kukla” atölyesi
- **Valeria Guglietti** “Gölgenin Sonsuz Dünyası” gölge-kukla atölyesi
- **Paul Zaloom** “Atıklardan Tiyatro” atölyesi