



**DRAMATİK BİR GÖSTERİM TÜRÜ OLARAK
TÜRK KUKLA TİYATROSU**

Nihangül Daştan

**Doktora Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı
Anabilim Dalı
Prof. Dr. Gülhan ATNUR
2018
Her Hakkı Saklıdır.**

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

Nihangül DAŞTAN

**DRAMATİK BİR GÖSTERİM TÜRÜ OLARAK
TÜRK KUKLA TİYATROSU**

DOKTORA TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Gülhan ATNUR**

ERZURUM - 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "DRAMATİK BİR GÖSTERİM TÜRÜ OLARAK TÜRK KUKLA TİYATROSU" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimim 5 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

01.06.2018

NİHANGÜL DAŞTAN








T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TEZ KABUL TUTANAĞI



TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Prof. Dr. Gülhan ATNUR danışmanlığında, Nihangül DAŞTAN tarafından hazırlanan bu çalışma, 01/06/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Halk Edebiyatı (Folklor) Bilim Dalı'nda DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Prof. Dr. Gülhan ATNUR	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Prof. Dr. Hüseyin BAYDEMİR	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Yusuf Ziya SÜMBÜLLÜ	İmza	: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 01/06/2018


Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Rifat KÜTÜK
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
ÖN SÖZ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**DÜNYADA VE TÜRKİYEDE KUKLA**

1.1. TÜRK COĞRAFYASINDA KUKLA OYUNUNU KARŞILAMAK ÜZERE KULLANILAN KELİMELER VE BU KONUDAKİ TARTIŞMALAR	11
1.2. KUKLANIN ORTAYA ÇIKIŞI	25
1.3. ANADOLU DIŞINDA KUKLA	36
1.3.1. Türk Dünyasında Kukla	36
1.3.1.1. Azerbaycan.....	36
1.3.1.2. Özbekistan.....	37
1.3.1.3. Tataristan.....	38
1.3.2. Batı Ülkelerinde Kukla	39
1.3.2.1. Yunanistan	40
1.3.2.2. İtalya.....	41
1.3.2.3. Almanya/ Avusturya	43
1.3.2.4. Fransa	44
1.3.2.5. Çek Cumhuriyeti	46
1.3.2.6. Rusya.....	47
1.3.2.7. İngiltere	49
1.3.2.8. Amerika.....	50
1.3.3. Asya Ülkelerinde Kukla.....	52
1.3.3.1. Çin.....	52
1.3.3.2. Burma.....	53
1.3.3.3. Vietnam.....	54
1.3.3.4. Japonya.....	55

1.3.3.5. Java.....	56
1.3.4. Dünyadaki Kukla Festivalleri	57
1.4. ANADOLU'DA KUKLANIN GELİŞİMİ	58
1.4.1. XI.-XIII. Yüzyıllar	59
1.4.2. XIV. Yüzyıl.....	62
1.4.3. XV. Yüzyıl	65
1.4.4. XVI. Yüzyıl.....	69
1.4.5. XVII. Yüzyıl	74
1.4.6. XVIII. Yüzyıl	81
1.4.7. XIX. Yüzyıl.....	85
1.4.8. XX. ve XXI. Yüzyıllar (Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi).....	93
1.4.8.1. Osmanlı Arşiv Belgeleri.....	93
1.4.8.2. Gazete-Dergi Haberleri/Duyuruları	98
1.4.8.3. Halkevleri.....	100
1.4.8.4. Hatıralar.....	101
1.4.8.5. Dernekler-Kuruluşlar-Kurumlar-Festivaller	103
1.4.8.6. Üniversitelerdeki Faaliyetler.....	105
1.4.8.7. Türk Televizyon Programlarında Kukla	106
1.5. KUKLANIN DİĞER GELENEKSEL TÜRK SEYİRLİK SANATLARI İLE İLİŞKİSİ	107
1.6. KUKLA ÇEŞİTLERİ	112
1.7. TÜRK KUKLACILARI/KUKLA OYUN YAZARLARI	122

İKİNCİ BÖLÜM

BİÇİM VE İÇERİK YÖNÜNDEN KUKLA OYUNLARI

2.1. KUKLA OYUNLARININ ÖZETLERİ	127
2.1.1. Tam Metin Halindeki Kukla Oyunlarının Özetleri	127
2.1.2. Sadece Özetine Ulaşılabilen Oyunlar.....	153
2.2. KUKLA OYUNLARINDA PERDE SAYISI.....	159
2.3. KUKLA OYUNLARINDA DEKOR VE KOSTÜM.....	161
2.4. KUKLA OYUNLARININ BÖLÜMLERİ	164
2.5. KUKLA OYUNLARININ KİŞİLERİ.....	169

2.6. KUKLA OYUNLARININ KONULARI.....	174
2.7. KUKLA OYUNLARINDA MİZAH.....	180
2.7.1. Mizah Kuramları	181
2.7.2. Kukla Oyunlarında Dilin Mizahi Kullanımı	185
2.8. KUKLA OYUNLARINDA HALK KÜLTÜRÜ UNSURLARI	201
2.8.1. Konut ve İş Yeri	201
2.8.2. Aydınlanma-Isınma.....	203
2.8.3. Taşıtlar-Haberleşme	204
2.8.4. Ekonomi Türleri ve Meslek Çeşitleri	205
2.8.5. Beslenme	208
2.8.6. Ölçme, Tartma, Hesaplama Birimleri	210
2.8.7. Giyim-Kuşam-Süs.....	210
2.8.8. Halk Bilgisi	212
2.8.9. Halk İnançları.....	214
2.8.10. Geçiş Dönemleri.....	215
2.8.11. Bayramlar, Karşılamlar, Uğurlamalar	220
2.8.12. Kalıp Hareketler-Kalıp Sözler.....	220
2.8.13. Dernekler, Kuruluşlar; Dayanışma ve Yardımlaşma	221
2.8.14. Dinsel-Büyüsel İçerikli İnançlar, İşlemler	221
2.8.15. Halk Edebiyatı.....	223
2.8.16. Halk Oyunları.....	243
2.8.17. Halk Müziği ve Müzik Araçları	243
2.8.18. Çocuk Oyunları ve Oyuncaklar.....	243
2.8.19. Halk Eğlenceleri.....	244
2.8.20. Adlar.....	244
2.9. KUKLA OYUNLARININ BAĞLAMI	244
SONUÇ.....	248
KAYNAKLAR	257
EKLER.....	274
ÖZGEÇMİŞ.....	282

ÖZET
DOKTORA TEZİ
DRAMATİK BİR GÖSTERİM TÜRÜ OLARAK
TÜRK KUKLA TİYATROSU

Nihangül Daştan

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Gülhan ATNUR

2018, 282 Sayfa

Jüri: Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN
Prof. Dr. Gülhan ATNUR
Prof. Dr. Hüseyin BAYDEMİR
Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN
Doç. Dr. Yusuf Ziya SÜMBÜLLÜ

Kukla oyunu; bir sanatçının, insan veya hayvan şeklindeki oyuncak bebekleri eldiven gibi ellerine geçirmek suretiyle veya bebekleri, hareketli yerlerinden bağlanmış ipleri vasıtasıyla manipüle ettiği bir tiyatro veya performans türüdür. Pek çok farklı forma sahip olan kuklaların dünya üzerinde en çok tanınanları ipli kuklalar ve el kuklalarıdır.

Dramatik nitelikli Türk kukla tiyatrosu üzerine yapılmış çalışmalar oldukça az sayıdadır ve içerik olarak kısıtlıdır. Türk kukla tiyatrosu tarihi ile ilgili en kapsamlı Türkçe çalışma Metin And'a aittir. And'dan sonra yapılan çalışmalar da çoğunlukla onu tekrarlamıştır. Kukla oyun metinleri üzerine yapılmış bir çalışma ise bulunmamaktadır.

Bu çalışmada başlangıcından bugüne dramatik Türk kukla tiyatrosunun tarihi, bütün yönleri ile ele alınmıştır. Bunun yanında elimizdeki oyun metinleri üzerinde dil, halk kültürü ve bağlam açısından inceleme yapılmıştır.

Sonuç olarak kuklanın Türkler arasında tarih sahnesine çıktıkları andan itibaren bilindiği ve kukla ile ilgili yazılı kayıtlara XI. yüzyıldan itibaren rastlanıldığı tespit edilmiştir. Türk kukla tiyatrosu, uzun bir tarihi seyirden sonra XIX. yüzyılın sonlarında form değiştirmiştir ve bu şekli ile bugün de yaşatılmaya devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: kukla, kuklacılık, kukla oyunları, geleneksel Türk tiyatrosu

ABSTRACT**Ph.D. DISSERTATION****THE TURKISH PUPPET THEATRE AS A DRAMATIC SPECTACLE TYPE****Nihangül Daştan****Advizor: Prof. Dr. Gülhan ATNUR****2018, Page: 282****Jury: Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN
Prof. Dr. Gülhan ATNUR
Prof. Dr. Hüseyin BAYDEMİR
Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN
Doç. Dr. Yusuf Ziya SÜMBÜLLÜ**

Puppet play; a type of theater or performance that an puppet artist manipulates human or animal shaped inanimate dolls by passing the hand like a glove or by manipulate yarn bound from jointed places. Puppets have many different forms. The most known of them in the world are hand puppets and string puppets.

Studies on dramatic Turkish puppet theater are very few and content of the studies is limited. The most comprehensive Turkish work on the history of the Turkish puppet theater belongs to Metin And. The studies have been made after Metin And also mostly repeated his works. There is no study on puppet play texts yet.

In this work, the history of the dramatic Turkish puppet theater has been handled with all its aspects since the beginning. Besides, the puppet play texts are examined in terms of language, folk culture and context.

As a result, it was found that puppets were known to the Turks from the time they were on their existence of history and written records of related to puppet have been found since XI Century. The Turkish puppet theater, after a long historical journey changed its form the end of XIX Century and it still continues to be alive today with the same form.

Key Words: puppet, puppetry, puppet play, traditional Turkish theater

ÖN SÖZ

Dramatik bir gösterim türü özelliğini haiz Türk kukla tiyatrosu üzerine hazırlanmış olan bu çalışma, iki bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, dünyada ve Türkiye’de kuklanın gelişimi hakkında bilgi verilmiştir. Bu bölümde Türk coğrafyalarında kukla oyunlarını karşılayan kelimeler tespit edilmiştir. Ayrıca kuklanın nasıl ortaya çıktığı ile ilgili farklı görüşlere yer verilmiştir. Kukla tiyatrosunun dünyada nasıl bir gelişim süreci takip ettiği kısaca açıklandıktan sonra Anadolu’daki Türk kukla tiyatrosu ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Daha sonra Türkiye’deki kukla tiyatrosunun diğer geleneksel seyirlik sanatlar ile bağı ortaya konulmuş ve kukla çeşitleri hakkında bilgi verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümü kukla oyun metinlerinin incelenmesine ayrılmıştır. Bu bölümde otuz yedi kukla oyunu, biçim, içerik ve bağlam açısından ele alınmıştır. Biçim yönünden incelemenin yapıldığı kısımda, oyun yazarları, oyunların perde, dekor ve kostüm özellikleri hakkında bilgiler verilmiştir. İçerik yönünden incelemenin yapıldığı kısımda ise oyunların özetleri verildikten sonra oyunlarda işlenen konular, oyunların bölümleri, kişileri, oyunlarda komediye sağlayan unsurlar, oyun metinlerinde kullanılan dil ve halk kültürü unsurları ele alınmıştır. Son olarak tarafımızca izlenme fırsatı bulunan oyunlar üzerinde bağlam açısından bir değerlendirme yapılmıştır.

Sonuç olarak Türkler arasında çok eski zamanlardan bu yana bilinen kuklanın, dönem dönem işlev ve form değişikliklerine uğrayarak XXI. yüzyıla kadar ulaştığı tespit edilmiştir. Türk kuklasının, icracılarının pek çok geleneksel seyirlik sanatlarda mahir olmalarının da etkisi ile diğer geleneksel seyirlik türler ile pek çok ortak noktası bulunduğu görülmüştür. Kukla oyunları, kullanılan dil, edebi sanatlar ve taşıdığı kültürel unsurlar açısından zengindir. Bağlam incelemesinin yapıldığı kısımda ise oyun performanslarının, başta mekan ve seyirci ile iletişim olmak üzere pek çok dış etkenle doğru orantılı olarak değiştiği tespit edilmiştir.

Bu çalışma, Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri birimi tarafından desteklenmiştir. Bu destekten ötürü Atatürk Üniversitesine teşekkür ederim.

Ayrıca uzun ve meşakkatli bir süreci içine alan bu çalışmada bana yol gösteren, her konuda desteğini esirgemeyen, bir danışmandan daha fazlası olan sayın hocam Prof. Dr. Gülhan ATNUR’a; en az danışman hocam kadar yanımda duran ve desteğini her daim

arkamda hissettiğim sayın hocam Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN'e; özgün fikirleri ile ufkumu açan sayın hocam Doç. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ'e; Osmanlı arşiv belgelerinin Latin harflerine aktarılması aşamasında desteğini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Naim ÜRKMEZ'e; Almanca çevirilerde yardımlarını esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Oğuzhan EKİNCİ'ye; Rusça çevirilerdeki yardımları için Dr. Öğr. Üyesi Mayramgül DIYKANBAYEVA'ya; çalışmanın divan edebiyatı ile ilgili kısımlarında sık sık kapısını çaldığım ve bana kütüphanesinin kapılarını sınırsız açan sayın hocam Dr. Öğr. Üyesi Ahmet TOPAL'a; çalışmada kullandığım kaynaklara ek olarak beni yeni kaynaklara yönlendiren sayın hocam Prof. Dr. Funda KARA'ya; Farsça kaynakların tercümesi ve kontrolünde desteklerini esirgemeyen sayın hocalarım Prof. Dr. Selami ECE ve Dr. Öğr. Üyesi Yasemin YAYLALI'ya; Arapça tercümelerde yardımını aldığım sayın hocam Dr. Öğr. Üyesi İlknur EMEKLİ'ye ve Fransızca tercümelerde yardımını aldığım Arş. Gör. Hakan SOYDAŞ'a teşekkürü borç bilirim.

Türk kukla tiyatrosu üzerinde bu çalışmayı yaparken ihtiyacım olan güncel oyun metinlerini temin edebilmem konusunda son derece olumlu yaklaşımları ile beni şevklendiren Alpay EKLER, Cengiz SAMSUN, Cengiz ÖZEK, Duygu TANSI, Enis ERGÜN, Göher ERGÜN, Mahmut Hazım KISAKÜREK, Murat HUTEN, Metin ATEŞ, Oya TANSI ve Ünver ORAL'a da sonsuz teşekkürler.

GİRİŞ

Türk kukla tiyatrosu üzerine bir inceleme yapmak uzun ve meşakkatli bir zamanı içine almaktadır. Kukla tiyatrosu ile ilgili çalışmanın en büyük zorluklarından biri kaynak yetersizliğidir. Türkiye’de kukla tiyatrosu ile ilgili yapılan çalışmalar bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıdadır. Konuyla ilgili çalışmalar, birkaç makale, kitap içi bölüm ve amatör birkaç kitaptan oluşmaktadır. En önemli çalışma, Metin And’a aittir. Ancak And da, kukla tiyatrosu ile ilgili müstakil bir çalışma yapmamıştır. Onun araştırması, Geleneksel Türk Tiyatrosu kitabının içinde bir bölüm ve birkaç makaleden ibarettir. And’dan sonraki çalışmalar ise onu tekrar etmekten ileriye gidememiştir. Bu çalışma, dramatik özelliği haiz Türk kukla tiyatrosunun genel çerçevesini çizmeyi ve tespit edilebilen kukla tiyatrosu metinleri üzerinde dil, içerik, biçim ve halkbilimi yönlerinden inceleme yaparak taşıdığı kültürel niteliklerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu çalışma ile amaçlanan diğer konular arasında Türk toplumunun geçirdiği sosyal değişimleri de göz önünde tutarak Türkler arasında kukla oyunlarını karşılamak için kullanılan kelimeleri tespit etmek; kukla tiyatrosunun tarihi seyrini ortaya çıkarmak; eski Türk inançlarında önemli bir yeri olan totem/ongun ile kukla arasındaki ilişkiyi ortaya koymak; Batı kukla tiyatrosunun Türk kuklası üzerindeki etki derecesini belirlemek; diğer geleneksel Türk tiyatro türleri ile kukla tiyatrosu arasındaki benzerlik ve farklılıkları tespit etmek; tespit edilebilen en eski metinler ile günümüzde sahnelenen oyunlar arasındaki değişimler üzerindeki sosyal nedenleri ortaya çıkarmak da bulunmaktadır.

Çalışma, dramatik Türk kuklasının tarihi ve kukla oyun metinlerinin biçim ve içerik yönünden incelenmesi ile sınırlandırılmıştır. Bu konunun dışına taşmamak için çalışmada, Türkiye dışında gelişen kukla geleneklerine; dramatik bir kompozisyona sahip olmayan kukla oyunlarına; geleneksel Türk kukla tiyatrosu olarak tabir edilen konseptin dışına çıkan kukla oyun metinlerine geniş bir şekilde yer ayrılmamıştır. Zira bu konuların tamamı başlı başına farklı birer çalışma alanını oluşturmaktadır.

Kukla tiyatrosu ile ilgili kaynakların bir arada verildiği müstakil bir çalışma bugüne kadar yapılmamıştır. Bu durum da çok dağınık kaynaklardan toparlanan bilgilerin bir

araya getirilerek kukla tiyatrosunun tarihi gelişimini ortaya çıkaracak mantıksal kurgunun doğru bir biçimde ortaya konulabilmesi için uzun bir zaman gerektirmiştir.

Konunun araştırma aşamasında karşılaşılan en büyük zorluklardan biri kaynakların çok dilli oluşudur. Çalışma hazırlanırken Almanca, İngilizce, Fransızca, Rusça, İtalyanca gibi Batı dilleri yanında Türk lehçeleri ve doğu dillerinde kaleme alınmış olan kaynaklara ulaşmak elzem idi. Yabancı kaynakların temini ve bunların tercüme edilmesindeki güçlükler de çalışma boyunca karşılaşılan zorluklar arasındadır. Çalışma hazırlanırken mümkün olduğunca ilk kaynağa ulaşmaya çalışılmıştır. Kukla tiyatrosundan bahseden kaynaklar arasında yerli ve yabancı gezginlerin gezi notları, divan edebiyatı şairlerinin şiirleri, devlet erkanının ev sahibi olduğu büyük törenleri anlatan surnameler, Osmanlı devletinin resmi yazışma belgeleri, gazete ve dergi yazıları, ilanlar, yerli ve yabancı araştırmacıların hazırladığı sözlükler yer almaktadır. Konu ile ilgili sağlam bir kurgu ortaya koyabilmek için mümkün olduğunca çok yönlü kaynak taraması yapılmaya çalışılmıştır.

Konunun zorlayıcı kısımlarından biri de günümüzde kuklacılık sanatını icra eden sanatkarların oyun metinlerini verme konusundaki çekingenlikleridir. Bu konuda diyaloga geçilen kukla sanatçılarından oldukça sınırlı sayıda oyun metni temin edilebilmiştir. Telif hakları ve/veya metnin haksız yollarla başkalarının üzerine kayıt edilme endişesi, kukla sanatçılarını çekimserliğe itmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümü, tespit edilen metinler üzerinde yapılan biçim, içerik ve halk bilimi incelemesine ayrılmıştır. Alan Dundes'in de ifade ettiği gibi halkbilimi alanında yapılan bir inceleme doku (texture), metin (text) ve onun çevre şartları (context) itibariyle tahlil edilmelidir (2003: 70). Herhangi bir halkbilimi ürününün bunlardan sadece biri dikkate alınarak incelenmesi sağlıklı sonuçlar vermez. Metin incelemesinde bu üç unsurun da göz önünde bulundurulması gereklidir.

Halk bilgisine ait sözlü formların dokuya ait özellikleri, dilin kullanımıyla ilgili olanlardır (Dundes, 2003: 70). Bir halkbilimi veriminde dilin kullanımı son derece önemlidir. Kukla oyunlarında mizahi öğelerin üzerine kurulduğu en mühim yapı dildir. Oyunlarda dilin kullanımı, kuklacının ustalığına bağlı olarak gelişmektedir. Dil üzerinde oynanan dil sürçmeleri, ters anlamalarla dolu oyunlar, izleyenleri güldürmektedir. Kuklacının kelime hazinesinin zenginliği ve kullandığı dile hakimiyeti, dil ile yapılan

oyunların çok daha çeşitli olması ile sonuçlanmaktadır. Bununla beraber doku, tek başına halk bilimi verimlerini tarif etmeye yetecek bir özellik değildir. Bu çalışmada, dil incelemesinde metinlerdeki mizahi unsurları öne çıkarabilmek amacıyla mizahi dil inceleme yöntemleri kullanılmıştır.

Bir halkbilimi ürününün metni (texti), esas itibariyle bir masalın anlatımı veya bir versiyonu, bir atasözünün söylenmesi, bir türkünün okunmasıdır (Dundes, 2003: 72). Kukla oyunları da bir halkbilimi ürünüdür. Geleneksel Türk tiyatrosunun bir alt dalı olan kukla oyunları, diğer halkbilimi ürünlerinde olduğu gibi sözlü ve doğaçlama özelliğine sahiptir. Çalışmada kullanılan metinlerden bir kısmı tarafımızca diğer bir kısmı ise konu ile ilgilenen başka yazarlar tarafından, oyun performanslarının kayıt altına alınması ve sonrasında yazıya geçirilmesi yoluyla elde edilmiştir. Metin (text), dil ile oluşturulmuş yapısı dolayısıyla “doku”dan bağımsız değildir.

Konteks, bir halkbilimi anlatısının dinleyicilerin ilgi, yaş, cinsiyet, sosyal konum, kültür düzeyi gibi gerekçelerle nasıl değiştiğini gösteren parçasıdır. Bir halkbilimi ürünü, icra edildiği ortama göre değişiklik gösterir. Bu değişim, ilgili halkbilimi veriminin, “icra bağlam”ı doğrultusunda göreceliğini ortaya koyan versiyonlarını oluşturur. Dokuya has tonlama, konuşma şeklinin değişmesi gibi özellikler kontekse göre değişiklik gösterir.

Alan Dundes, bir halkbilimcinin ilk görevinin metin tahlili olduğunu ifade eder. Metin, doku ve kontekse göre daha az değişkenlik gösterir. Ancak, bir halkbilimi ürününün en iyi tahlili, doku, metin ve konteksin bir arada incelendiği çalışmalarla ortaya çıkacaktır. Bu nedenle doku tahlilini dilbilimcilere, konteks tahlilini kültür antropologlarına bırakmak, o metnin incelenmesini eksik bırakacaktır. İyi yetişmiş bir halkbilimcinin, metni incelerken doku, metin ve konteksi bir arada tahlil edeceği umulur (Dundes, 2003: 86). Dundes’in verdiği bilgiler dikkate alınarak bu çalışmada kukla oyun metinleri doku, metin ve konteks yapıları dikkate alınarak incelenmiştir. Konteks ile ilgili incelemede sadece birebir izlenme fırsatı bulunan oyunlardan yola çıkılarak bir değerlendirme yapılmak zorunda kalmıştır. Çünkü halihazırda yazılı olarak temin edilen metinlerin bağlamları hakkında fikir yürütmek hem mümkün hem de doğru değildir.

Çalışmanın halkbilimi incelemesinin yapıldığı bölümde, oyunlarda bulunan halk kültürü unsurlarının yerinin ve derecesinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. İncelemenin

bu kısmında Sedat Veyis Örnek'in halkbilimin kadrolarına ait tasnifi kullanılmıştır. Zaman zaman konularla ilgili açıklama yapılırken mukayeseli edebiyat yöntemine de müracaat edilmiştir.

Türk kukla tiyatrosu üzerine daha önce yapılan çalışmalar şöyledir:

Kukla konusu ile ilgili tespit edilen ilk yazı, Mecmua-i Ebüzziya'da 1300 yılında yayımlanan 36. sayısında yer alan "Kukla" başlıklı kısa yazıdır. Yazarı bilinmeyen bu yazıda, Yunan ve Fransız kukla tiyatroları ile ilgili kısa bilgiler verildikten sonra Osmanlıya kuklanın Sultan III. Ahmed zamanında getirildiği ifade edilir.

Enno Littmann 1918 yılında "Das Malerspiel" isimli kitabında aynı ismi taşıyan bir kukla oyunu metnini yayımlamıştır. Başlıkla aynı ismi taşıyan kukla oyununun metnini verdikten sonra bu metnin dil incelemesini yapmıştır. Bu inceleme, metindeki ünlü ve ünsüz vokaller, noktalama işaretleri, transkripsiyon özellikleri, kısaltmalar, metnin sözdizimi, morfolojik incelemesi üzerine yapılmış ve ardından bir sözlük verilmiştir.

Georg Jacob, 1919 yılında Der İslam dergisinin 9. sayısında "Das Türkische Kukla Ojnu. Aus Briefen von Dr. Ritter" başlıklı makalesini yayımlamıştır. Hellmut Ritter, Georg Jacob'a yazdığı mektupta İstanbul'da tetkik etme fırsatını bulduğu Karagöz ve kukla oyunları ile ilgili görüşlerini aktarmıştır. Jacob da Ritter'in yazdıklarına bu makalesinde yer vermiştir. Ritter, Türk kukla oyunlarının sahne, dekor gibi özelliklerini verdikten sonra seyrettiği bir kukla oyunun da özetini yazıya geçirmiştir.

Münir Hayriğ 1935'te Ülkü mecmuasının 31. sayısında yayımladığı "Halk Eğitim Yolu: Kukla Tiyatrosu" isimli yazısında Rusya, Amerika, Çekoslovakya ve Yugoslavya'da yapıldığı gibi kuklanın halk eğitimde nasıl kullanılabileceğini açıklar.

Münir Hayri, kuklanın tarihi, 1938'de Ülkü mecmuasının 61. sayısında yayımladığı "Kukla Tiyatrosu" yazısında, Amerika ve pek çok Avrupa ülkesinde kuklaların halk eğitimi amacıyla kullanıldığını; bu türlü bir eğitimin ülkemizde niçin ve nasıl uygulanacağı konusunda fikirlerini beyan eder.

Cemil Miroğlu, 1948 yılında "Kukla Oyunları"¹ isimli kitabında kendisinin yazdığı beş kukla oyununa yer vermiştir. CHP Halkevleri Temsil Yayınları tarafından basılan bu kitapta, oyun metinleri haricinde teorik bilgiye yer verilmemiştir.

¹ Bu kitap aynı başlıkla ve içinde aynı oyunların bulunduğu şekliyle 1960 yılında Hadi Poyrazoğlu tarafından bir kez daha basılmıştır.

Türk Tiyatrosu dergisinin 1949 yılında çıkan 231. sayısında S. Nahit Bilga'nın "Türk Temaşasının Doğuşunda Kukla" isimli yazısına yer verilmiştir. Bu yazıda Türk kukla tiyatrosu tarihi kısaca aydınlatılmaya çalışılmıştır

Turhan Doyran, 1949 yılında Şadırvan dergisinin 26. sayısında çıkan "Kuklaya ve Hayal Oyunlarına Dair" isimli yazısında kukla ve hayal oyunlarının birbirine benzeyen ve farklı yönlerini karşılaştırmıştır. Ayrıca kukla ve hayal oyunları ile canlı oyuncuların icra ettiği tiyatro arasındaki ilişki üzerinde de durulmuştur.

1959 yılında Otto Spies, Tukisches Puppentheater isimli kitabında ilk kapsamlı Türk kukla tiyatrosu incelemesini yapmıştır. Spies kitabında ilk olarak "kukla" kelimesinin kökeni ile ilgili görüşlerini belirttikten sonra Osmanlı kukla tiyatrosu ile ilgili bulabildiği kaynaklardan yola çıkarak bilgiler vermiştir. Daha sonra İslam ülkelerinde, doğu Asya'da ve Hindistan'daki kukla gelenekleri hakkında başlıklar açmıştır. Otto Spies, İstanbul'da izleme fırsatını bulduğu beş oyunun metnini, on oyunun özetini, seyredeemediği fakat isimlerini öğrendiği on bir kukla oyununun da isimlerini vermiştir.

Türk Folklor Araştırmaları dergisinin 1959 yılı 119. sayısında Ahmet Kutsi Tecer'in "Karagöz ve Kuklaya Ait Kısa Notlar" isimli yazısı yer almıştır. Bu yazının kukla ile ilgili kısmında bir XV. yüzyılda yazılmış olan manzum bir Camasb-name'den yaptığı alıntı, kukla ile ilgili bir belge olması bakımından önemlidir.

Metin And'ın 1963 yılında Devlet Tiyatrosu dergisinin 21. sayısında yer alan "Eski Türklerde Kukla ve Gölge Oyunu Çeşitleri" isimli makalesinde, kukla anlamına gelen kelimeler konusunda bir kavram kargaşası yaşandığını söyler. Yabancı gezginlerin gölge ve kukla oyunlarının her ikisi için de kukla sözcüğünü kullanmaları ve Türkler arasında hayal sözcüğünün hem kukla hem de gölge oyunları için kullanılmış olması, bu şekilde bir karışıklığa neden olmuştur. Yazının devamında Türkiye'de el kuklası, ipli kukla, iskemle kuklası ve dev kukla olmak üzere en az dört çeşit kuklanın bilindiği, ayrıca hakkında yeterli bilgi bulunmayan yer kuklası ve ayak kuklası gibi terimlere de rastlandığı belirtilir.

Bill Baird, 1965 yılında çıkardığı "The Art of the Puppet" isimli kitabında dünya kukla tiyatrosu hakkında genel bilgileri vermiştir. Türk kukla tiyatrosu ile ilgili ise sadece Karagöz'den bahis açmıştır.

Metin And'ın Türk Folklor Araştırmaları dergisinin 1965 yılında yayımlanan 191. sayısında "Köylerde Kukla ve Kuklacılık" başlıklı makalesinde köylerde ve kentlerdeki

kuklacılığın yapı ve işlev olarak farklılaştığı ifade edilir. Köylerde yaşamaya devam eden kuklacılığın, kentlerdekinin aksine puta taparlık döneminden kalma gelenekleriyle sarmaş dolaş bir yapıda olduğu belirtilerek köylerde yaşamakta olan kukla oyunlarından örnekler verilir.

1965 yılında Celal Esad Arseven tarafından çıkarılan Sanat Ansiklopedisi'nin II. cildinde yer alan "Kukla" maddesinde önce Asya ve Avrupa, daha sonra da Türkiye'deki kukla tarihi hakkında bilgiler vermiştir. Arseven, Türkiye'de kukla oynatılmasının XVIII. yüzyıldan sonra olduğunu söyledikten sonra kukla çeşitlerini kısaca açıklar.

Metin And, 1969 yılında Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla-Karagöz-Ortaoyunu) isimli kitabını yayımlamıştır. And'ın kitabının bu bölümü (81-106), Türk kukla tiyatrosu ile ilgili yapılmış en kapsamlı çalışma olma niteliğini taşır. Metin And, erişebildiği kaynaklardan yola çıkarak Türk kukla tiyatrosunun tarihini genel hatlarıyla çizmekle birlikte kukla oyun metinleri ile ilgili bir inceleme yapmamıştır.

İlhan Başgöz'ün 1971 yılında Turcica-Revue d'études Turques dergisinde "Earlier References to Kukla and Karagöz" isimli makalesi yayımlanmıştır. Bu makalede bahsettiği konulara, 1978 yılında Türk Dili dergisinin 321. sayısında yer alan "Kukla'nın Eskiliği" başlıklı yazısında da yer vermiştir. Başgöz'ün 1986 yılında yayımladığı Folklor Yazıları isimli kitabında da bu yazıya yer verilmiştir. Başgöz, bu çalışmasında, XV. yüzyılda Anadolu'da kukla sözcüğünün kullanıldığına dair bir kanıt sunarak çok önemli bir tespitte bulunmuştur.

1987 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı tarafından düzenlenen Karagöz, kukla ve ortaoyunu oyun metni yarışmasında dereceye giren kukla oyun metinleri, "Kukla Oyun Metinleri" adı ile yayımlamıştır. Bu kitap içinde Ünver Oral'a ait üç, Erhan Tıgılı'ya ait bir oyun metni yer almaktadır.

Mevlüt Özhan 1994 yılında basılan Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi'nin 5. cildinde "Kuklacılık" maddesini yazmıştır. Özhan, bu yazısında Türk kukla tiyatrosunun tarihini kısaca özetlemiştir.

Ayşe Yücel, İsmet Çetin ve Ali Yakıcı, 1999 yılında Geleneksel Türk Tiyatrosu isimli kitabı yayımlamıştır. Bu kitap meddah, Karagöz, orta oyunu, kukla ve köy seyirlik oyunları hakkında bilgi veren beş başlıktan oluşmaktadır. Kukla ile ilgili başlıkta (85-97), Metin And tarafından verilen bilgiler genel hatları ile özetlenmiş ve birkaç ek kaynak

ile çeşitlendirilmiştir. Ayrıca bölümün sonunda bir de “İbiş Alfabe Öğreniyor” isimli kukla oyununun metnine yer verilmiştir.

Hayrettin İvgin, 2000 yılında “Karagöz ve Kukla Sanatımız” isimli eserini bastırmıştır. Bu eserin kukla hakkındaki bölümünde kısa bir kukla tiyatrosu tarihçesine yer verilmiştir. Daha sonra kukla çeşitleri, oyun kişileri hakkında oldukça kısa bir bilgi verildikten sonra kukla yapım-oyun ve kukla sahnesi yapım teknikleri üzerinde durulmuştur. Kitabın sonunda Hadi Poyrazoğlu’nun Kukla Oyunları kitabında yer aldığı belirtilen Piyango Bileti ve Mamut Hazım Kısakürek’e ait Nevruz isimli oyunlara yer verilmiştir.

Ünver Oral 2001 yılında “İbiş ve Karagöz” isimli kitabında Karagöz Salıncakçı ve İbiş Diploma Peşinde isimli iki Karagöz ve kukla oyununu; aynı yıl “İbiş’in Bakkallığı” isimli kitabında aynı ismi taşıyan kukla oyununu; “İbiş Yeni Evde” isimli kitabında yine kitap ile aynı ismi taşıyan kukla oyununu; “İbiş’in Akıl Dışı” kitabında İbiş Hesap Öğreniyor ve İbiş’in Akıl Dışı adlı kukla oyun metinlerini yayımlamıştır. Bu oyun metinlerinden İbiş Yeni Evde, İbiş Hesap Öğreniyor ve İbiş’in Bakkallığı isimli oyunlar, Ünver Oral’ın Karagöz, kukla ve ortaoyunu oyun metni yarışmasında dereceye giren oyun metinleridir.

Ünver Oral 2002 yılında “İbişli Kukla Oyunlarımız” isimli eserini bastırmıştır. Bu kitapta on beş kukla oyunu bir araya getirilmiştir. Kitabın başında “İbiş” tipi ve sonunda ise Talat Dumanlı hakkında kısa bilgiler verilmiştir.

Ünver Oral 2003 yılında “Kukla ve Kuklacılık-Yapım ve Oynatım Tekniği-Yardımcı Bilgiler” isimli çalışmasını yayımlamıştır. Bu kitapta dünya ve Türk kuklacılığı üzerine kısa bilgiler verildikten sonra kukla yapım, oynatım, gösteri teknikleri ve kukla metni oluştururken dikkat edilmesi konular üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur. Bu kitap, meraklılarına ve kuklacılık ile ilgilenen kişilere yol gösterme konusunda öne çıkmaktadır.

Ünver Oral 2005 yılında basılan “Kukla Kitabı” isimli eserinde, kukla ile alakalı çeşitli makaleleri bir araya getirmiştir. İçlerinde gazete kupürlerinden alınan küçük yazılar ve röportaj parçaları da bulunan bu eser, konu ile ilgili kaynaklara yönlendirmede önem arz etmektedir. Bu kitabın en mühim eksiği, bir araya getirdiği yazılardan bazılarını kısaltarak vermiş olması ve bazı yazıların künyelerini eksik vermesi veya hiç vermemesidir.

Mevlüt Özhan, 2010 yılında yayımladığı “Kukla ve Gölge Tiyatrosu” başlıklı eserinde Karagöz ve kukla hakkında bilgi vermiştir. Kitabın asıl üzerinde durduğu konu, kukla ve gölge oyunlarının teknik yapısı ve kukla sanatçılarının eğitimi meseleleridir.

Türkiye’de kukla konusunu çeşitli açılardan ele alan tezler hazırlanmıştır.

Yüksek lisansını Hacettepe Üniversitesinde 1990 yılında “Kukla Animasyon Üzerine Bir İnceleme Çalışması” isimli teziyle tamamlayan Filiz Aygenç, tezinde Küçük Prens adlı eseri “kukla animasyon” a uyarlamaya çalışmıştır.

Refika Tarcan, 1990 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde Sahne Sanatları Anasanat Dalında “Gezici Bir Kukla Tiyatrosu İçin Avant-Garde Uygulamalar” isimli teziyle sanatta yeterlik tezini tamamlamıştır. Tarcan, çalışmasında Avrupa ve Türkiye kukla geleneklerini inceledikten sonra yeni bir yaklaşımla karışık teknikler ve malzemeler kullanarak kukla tiyatrosu için yeni figürler hazırlamıştır.

H. Candan Yaraş, yüksek lisansını 2003 yılında Marmara Üniversitesi Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalında “Pişmiş Toprak Kuklalar ve Kişisel Uygulamalar” isimli tezi ile tamamlamıştır. Yaraş, bu çalışmasında antik çağdan bu yana pişmiş toprak kuklaların üstlendiği eğitici rolü ele alınmıştır. Kukla çeşitleri, oynatım teknikleri, kukla tiyatrolarında sergilenen oyunlara da değinildikten sonra antik dönemdeki pişmiş kuklalar alegorik bir biçimde işlenmiştir.

Çağla Tulukçu Arkman, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde 2004 yılında “3-5 Yaş Arası Çocuk Eğitimine Göre Yeni Kukla Önerileri” başlıklı yüksek lisans tezini, 2009 yılında yine aynı üniversitede “Yaşar Kemal’in Ağrı Dağı Efsanesi Adlı Eserinin Kukla Sahnelemesi Olarak Yorumlanması Önerisi” başlığını taşıyan sanatta yeterlilik tezini tamamlamıştır. Çağla Tulukçu, yüksek lisans tezinin ilk bölümünde dünya kukla tiyatroları hakkında kısa bilgiler vermiş, ikinci bölümde oyun-çocuk ilişkisi üzerinde durmuş, üçüncü bölümde de kuklanın eğitimde nasıl kullanılabileceği konusunda inceleme yapmıştır. Tulukçu’nun sanatta yeterlilik tezinde Yaşar Kemal ve eseri hakkında bilgi verildikten sonra bu eserin kukla tiyatrosuna nasıl uygulanabileceği konusunu ele alan uygulama aşamasına geçilmiştir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde 2005 yılında “Animasyon Amaçlı Kukla” başlıklı yüksek lisans tezini tamamlayan Murat Banan Yıldız, bu araştırmasında kuklanın animasyonda kullanımını üzerinde çalışmıştır.

2007 yılında Marmara Üniversitesi Radyo Televizyon Bilim Dalında “Kukla ve Objelerle Canlandırma Sineması” başlıklı yüksek lisans tezini tamamlayan Neslihan Başak, bu çalışmasında kuklanın, canlandırma teknikleriyle sinemada nasıl kullanılabileceği üzerinde durmuştur.

Elif Temuçin, 2007 yılında Ankara Üniversitesi Çocuk Tiyatrosu Oyun-Tiyatro-Drama Anabilim Dalında “Çocuk Tiyatrosunda Sanatsal Bir Anlatım Aracı Olarak Kukla” isimli yüksek lisans tezini tamamlamıştır. Temuçin, çalışmasında kuklanın tarihi ile ilgili bilgi verdikten sonra kukla estetiği, obje tiyatrosu, çocuk ve kukla konuları üzerinde durmuş ve hedef kitlesi 5-8 yaş çocuklar olan “Sen Uzaktayken” isimli oyunun kuklaya nasıl uyarlanacağı konusundaki uygulama örneğine yer vermiştir.

Ayten Öğütçü 2007 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Sahne Sanatları Anabilim Dalında “Tarihsel Süreç içerisinde El Kuklası ve Gelişimi” başlığını taşıyan yüksek lisans tezini tamamlamıştır. Öğütçü, çalışmasının birinci bölümünde el kuklasının dünyadaki tarihi seyrini aydınlatmaya çalışmış, ikinci bölümde ise el kuklasının yapım ve oynatım tekniklerini ele almıştır.

2012 yılında Gazi Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bilim Dalında “Kukla Sanatının Gelişimi ve Türkiye’deki Durumu” başlıklı yüksek lisans tezini tamamlayan Derya Aygün, bu çalışmasında dünyada kukla tiyatrosunun tarihi, Türkiye’de kullanılan kukla çeşitleri, Türk kukla tiyatrosu tipleri ve kukla yapımı üzerinde durmuştur.

Arzu Kastner 2014 yılında Marmara Üniversitesi Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak tamamladığı “Die bedeutung des einsatzes von handpuppen/spielfiguren im fremdsprachenunterricht bei kindern im alter von 3-5 jahren (El kuklaları ve Oyun Figürlerinin 3-5 Yaş Öğrencilerinin Yabancı Dil Dersi Uygulamasındaki Yeri ve Önemi)” isimli çalışmasında okul öncesi ve ilköğretim birinci sınıf öğrencilerinin yabancı dil öğreniminde kuklaların işlevini ele almıştır.

Yukarıda kısaca bilgi verilen kukla ile ilgili kaynaklarda, kukla metinlerinin incelemesine yer verilmemiştir. Bu çalışmanın birinci bölümü, Türklerde kukla anlamında kullanılan sözcükler, dünyada ve Türkiye’de kuklanın tarihi gelişimi, kukla çeşitleri, kuklanın diğer geleneksel Türk seyirlik sanatları ile olan ilişkisinin izah edildiği teorik bilgiden oluşur. İkinci bölümde ise kukla oyun metinleri dil, halk kültürü ve bağlam açılarından incelenmiştir.

Kukla üzerine yapılan çalışmaların hiçbirini konuyu halkbilimi açısından ele almamıştır. Halkbiliminde metin incelemesinin en önemli unsurları olan doku, metin ve konteks açısından inceleme ilk defa bu çalışmada uygulanmıştır.

Kaykanların çok azı, kuklanın nasıl ortaya çıktığı hakkında bilgi vermiştir. Bu çalışma, dünya üzerinde bu konu üzerinde fikir beyan etmiş olan araştırmacıların görüşlerini bir arada sunmaktadır.

Metin And dışında, Türkiye’de kukla tiyatrosu tarihi hakkında bilgi veren kaynaklar, Osmanlı arşiv belgelerini dikkate almamıştır. Metin And da sadece iki belgeden yararlanmıştır. Bu çalışmada Osmanlı arşiv belgeleri arasında bulunan kukla ile ilgili bütün belgeler temin edilmiş, Latin harflerine aktarılmış ve günümüz Türkçesi ile izah edilmiştir. Bu belgelerden yola çıkarak, Türkiye’de kukla tiyatrosunun tarihi seyri, doğru bir şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmada kukla oyunlarının, Türkler arasında hangi kelimelerle karşılandığı konusunda ayrıntılı bir inceleme yapılmıştır. Türk dünyasında, Türkiye Türkçesi ağızlarında bununla ilgili tüm kelimeler tespit edilmiştir. Ayrıca, “kukla” kelimesinin menşei de açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYEDE KUKLA

1.1. TÜRK COĞRAFYASINDA KUKLA OYUNUNU KARŞILAMAK ÜZERE KULLANILAN KELİMELER VE BU KONUDAKİ TARTIŞMALAR

Türk Dil Kurumunun yayımladığı Türkçe Sözlük'te “kukla” kelimesinin Rumca kökenli olduğu belirtilerek anlamı şöyle verilmiştir: “1. Hareketli yerleri iplikle sanatçının parmaklarına bağlanarak veya eldiven gibi bir kesiti kullanarak bir perdenin üzerinden oynatılan, bez, karton vb. hafif nesnelere yapılmış insan ve hayvan figürleri. 2. Ayakları olmayan, alttan içine sokularak oynatılan çeşitli nesnelere yapılmış bebek. 3. Bu bebeklerle oynatılan oyun. 4. mec. Başkasının etkisinde olan, onun isteklerine göre davranan (kimse)” (Türk Dil Kurumu [TDK], 2011: 1517).

Türkiye Türkçesinde “kukla” olarak adlandırılan bu oyun, Türk dünyasında farklı terimlerle ifade edilmektedir: *kukla*, *galin* (oyuncag) (Azerbaycan Türkçesi); *kursak* (Başkurt Türkçesi); *kuvırşak* (Kazak Türkçesi); *oyun* (teatr) *kurçaktarı* (Kırgız Türkçesi); *koğırçak* (Özbek Türkçesi); *kurçak* (Tatar Türkçesi); *gurcak* (teatrda) (Türkmen Türkçesi); *koçak* (Uygur Türkçesi) (Ercilasun vd., 1991: 512-513). Çağataycada *koğurcak*, Başkurtçada *kurcak*, Altay lehçelerinde *kursak* adları ile yaygın olan kukla *çadır hayal*, *kol kurçak* gibi isimler de almıştır (Duvarcı, 2004: 198). Orhun yazıtlarından günümüze değin Türkiye Türkçesinin söz varlığını inceleyen Ötüken Türkçe Sözlükte “korçak”: oyuncak bebek ve heykel anlamlarıyla verilmiştir (Çağbayır, 2007: 2746).

Kukla kelimesiyle alakalı olarak Türkiye'nin farklı bölgelerindeki ağızlar da “bebek”; Türk dünyasında ise “kukla” anlamına gelen kelimeler arasında yakın bir benzerlik mevcuttur. Halk ağzından derlemeler sözlüğünde belirtildiği şekliyle Bayburt'ta “korçak [korcak]” kelimesi oyuncak bebek (Derleme Sözlüğü IV: 2925), Manisa'nın Akhisar ve Tunceli'nin Çemişkezek ilçelerinde “kurçak: (korçak)” heykel (Derleme Sözlüğü IV: 3007) ve Kerkük'te “kavurçak” bebek (Derleme Sözlüğü IV: 2694) anlamıyla tespit edilmiştir.

Kuklayı karşılamak üzere Türk dilinin farklı lehçe, şive ve ağızlarında kullanılan kelimelerin benzerliği, bu kavramların aynı kaynaktan türeyerek geliştiğini göstermektedir. Türkçenin en eski dönemlerinden XV. yüzyıla gelinceye kadar ortaya

konulan yazılı kaynaklarda “kukla” kelimesinin kullanılmadığı görülmektedir. XV. yüzyıla gelinceye kadar Türkçede kukla kelimesi kullanılmamıştır ancak Türk dünyasında kukla oyunlarını karşılamak üzere kullanılan kelimeler arasında bariz bir ortaklık söz konusudur.

Türk dilinin Eski Türkçe dönemine ait (VI.-IX. yüzyıllar-Göktürk ve Uygur dönemi) kaynaklarda kukla anlamına gelen bir sözcük tespit edilememiştir.

Kukla ile ilgili kelimeler Orta Türkçe döneminde (XI.-XVI. yüzyıllar) yoğunlaşmaktadır. Türkçede kukla kelimesi ile ilgili ilk kavram, XI. yüzyılda kaleme alınmış Karahanlı Türkçesinin en değerli eserlerinden olan Divanü Lügati't Türk'te “*qodurçuq*” şeklinde karşımıza çıkar. Eserde bu sözcüğün anlamı “*Kız çocuklarının oynadıkları insan şeklindeki bebekler*” olarak verilmiştir (Mahmud el-Kaşgari, 2007: 434).

Harezmi sahasında ise İbnü Mühenna Lügati ve Hüsrev ü Şirin mesnevisi kukla ile ilgili kelimeleri barındıran eserlerdir.

Hilyetü'l-İnsan ve Halbetü'l-Lisan isimli eser, Cemalüddin İbnü Mühenna tarafından XIII. yüzyılda, Araplara Farsça, Türkçe ve Moğolca öğretmek için yazılmış Arapça bir sözlüktür. İbnü Mühenna Lügati olarak da bilinen bu eser üzerinde 1922 yılında Kilisli Rifat tarafından inceleme yapılmıştır. Eserde “*el-lube*” kelimesinin anlamı “*kuburcuk*” (Kilisli Rifat, 1338: 162) olarak verilmiştir. Abdullah Battal ise aynı kelimenin “*kuyrçuk*” şeklinde okunması gerektiğini iddia etmiştir (Battal, 1934: 48-49). Türkçenin XIII. yüzyıldan önceki söz varlığını inceleyen bir etimolojik sözlükte ise aynı kelime Kilisli Rifat'ın çalışmasına atıf yapılarak “kukla, bebek” anlamıyla “*kabarçak*” (Clauson, 1972: 586-587) şeklinde verilir.

XIV. yüzyıla kadar “kavurçak” kelimesinin, çoğu zaman bebek, oyuncak anlamlarını karşıladığı görülmektedir. Türkçede açıkça “bir temaşa türü olarak kukla oyunu” anlamına gelen kelime ilk kez, Altın Orda sahası şairlerinden Kutb tarafından kullanılmıştır. Kutb, 1340 yılında Nizami'nin Farsça Hüsrev ü Şirin'ini Türkçeye çevirmiştir. Çeviride “*lubet*” kelimesinin Türkçeye “*qawrçak*” şekliyle aktarıldığı görülmektedir. Başlangıçta Hüsrev ü Şirin'in bir çeviri eser olması nedeniyle burada geçen kelimenin Fars kültürüne ait olduğu düşünülebilir. Ancak Kutb'un eseri, birebir çeviriden ziyade bir uyarlama olarak değerlendirilmelidir. Çünkü Kutb, eserin çevirisinde oldukça özgür davranır ve Nizami'nin eserini, kendi çevresinin geleneklerine ve

kültürüne uyarlar. Alessio Bombaci de eserin bu yönüne temasla şöyle der: “*onun kullandığı terim yani “qavurçaq oyun” kukla oyunları için kullanılan olağan bir Türkçe terim*” olarak yorumlanmalıdır² (Bombaci, 1963: 99).

Çağatay Türkçesi döneminde eser verenler arasında Ali Şir Nevai, Ebulgazi Bahadır Han gibi isimler vardır. Ebu’l Gazi Bahadır Han’ın XVII. yüzyılda kaleme aldığı Şecere-i Türki eserinde kavurçak kelimesi geçer: “*O zaman onlarda bir adet vardı ki birinin bir oğlu, bir kızı, ağabey veya inisi (küçük kardeş) veya diğer bir kıymetlisi ölse onun heykelini (**korçak**) yapar, evinde saklar idi. Ara sıra o korçağı öpüp sevip okşayarak bu filanın sureti derler idi. Bu bebeğin önüne yemeğinin ilk lokmaları korlar idi. Yüzlerini gözlerini bebeğe sürüp önünde yere eğilirlerdi. İşte böylelikle haberleri olmaksızın putperestliği meydana getirdiler*” (Ebu’l Gazi Bahadır Han, 1925: 15). Burada kavurçak, oyun aracı değil inanç ve tören unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta yazar bu tutumu puperestlik olarak değerlendirmektedir.

Çağatay Türkçesi dönemi üzerine yapılan çalışmalardan bazıları J. Th. Zenker, Armin Vambery, Pavet de Courteille ve Şeyh Süleyman Efendi’ye aittir.

Pavet de Courteille eserinde konuyla ilgili üç ayrı kelimeye yer vermektedir. Bunlardan ilki olan “kavurçak (قاوورچاق)” kelimesini “Çocuk oyuncuğu olarak kullanılan oyuncak bebekler; Çin gölgeleri oynatanların perde arkasından gösterdikleri suretler” biçiminde açıkladıktan sonra bu madde içinde “kavurçağı (قاوورچاغي)” kelimesini de verir ve onun “Çin gölgeleri oynatan” anlamına geldiğini söyler.³ Aynı eserdeki diğer kelime olan “korçak (قورچاق)”ı önce “büst, heykel” anlamıyla vererek Ebülğazi’den “*Her kişinin bir suyarı ölgen bolsa oğlu kızı veya aga inisi anga ohşatub evünde bir kurçaknu yasab koydu*” (Herhangi bir kişinin bir sevdiği öldüğünde oğlu, kızı veya büyüğü küçüğü (ağabeyi, küçük kardeşi) ona benzeterek evinde [onun] bir kukla[sı]nı yapıp koydu)” cümlesini alır. Bu cümleyi Bir insan sevdiği bir kızı, bir erkeği ya da bir abisini ve kardeşini henüz kaybettiğinde kaybettiği kişiye mahsus bir davranışını taklit eder ve onun bu yeteneğinin yerini alan bir büstünü yapar) şeklinde çevirir.⁴ Courteille, konuyla ilgili

² Bombaci burada *qavurçaq* oyun demektedir. Oysa Kutb’un kullanımlarının tümünde kelime sadece kavurçak şeklinde geçmektedir.

³ “قاوورچاق : *poupées qui servent de jouet aux enfants; figures que les monreurs d’ombres chinoises font paraltre derrière le rideau-قاوورچاغي-celui qui montre les ombres chinoises*” (Courteille, 1870: 412).

⁴ “*Lorsque quelqu’un venait à perdre une personne aimée, soit un fils, soit une fille, ou un frère aîné on un frère cadet, il imitait ses traits et faisait un buste qu’il plaçait dans sa tente.*” (Courteille, 1870: 426)

olarak sözlüğüne aldığı “koğurcak (قو غورجاق)” kelimesini “kukla, ipli kukla” (*poupée, marionette*) şeklinde açıklar (Courteille, 1870: 433).

Vambery ise “*qavurçaq*” kelimesinin anlamını “*kukla, oyuncak*” (1876: 313) olarak verir.

XIX. yüzyılın önemli kaynaklarından birini yazan Zenker, konuyu “kavurcak” maddesi altında inceleyerek kelimenin “kavurçak” biçiminde telaffuzunun da bulunduğu işaret eder ve müteradiflerini de “kukla”, “ayazıl” olarak verir. Kelimeyi şöyle açıklar: Kukla, ipli kukla ve Çin gölge oyunu figürü⁵. Zenker de, Courteille’den alıntı yaptığı “kavurçağı: Çin gölgeleri oynatanlara derler” açıklamasını aynen alır (Zenker, 1876: 687) Sir James William Redhouse’un ilk baskısını 1890 yılında yayımladığı *Kitab-ı Maani-i Lehce li-Ceyms Redhaus el-İngilizî (A Turkish and English Lexicon)* isimli sözlükte “ayazıl” kelimesi gölge oyunu anlamında yer almaktadır: “ایازل *ayazıl, (for A. خیال ظل) A galanty-show of the shadows of paste-board figures cast on a screen. ایازل اویناتمق v. i. 1. To exhibit a galanty-show. 2. To have a galanty-show exhibited*” (Redhouse, 1987: 283). “ایازلجی *ayazılı, s. A galanty-showman*” (Redhouse, 1987: 283). Redhouse, aynı anlamı “حیازل” ve “حیازلجی” kelimeleri için de verir (1987: 814). Redhouse’un verdiği bu bilgiye göre “ayazıl” veya “hayazıl”, gölge oyunu anlamına gelen “hayal-i zıl” sözcüğünününden kısaltılmış bir kelimedir. Zenker’in eserindeki “kavurcak” kelimesinin kukla anlamının yanında kesin olarak gölge oyunu manasını da haiz olduğu görülmektedir.

Şeyh Süleyman Efendi, *Lügat-i Çağatay ve Türki-i Osmani* isimli eserinde “kavurcak (قاورور)” kelimesini “...*Karagöz resimleri gibi resim; búbek; zaçe*” olarak; “kavucak (قاورجاق)” kelimesini ise “*Karagöz resimleri, bebek, oyun suretleri, zace, çocuk oyuncağı yalancı resim, búbek oyunu çadır hayal*” şeklinde açıklar (Şeyh Süleyman Buhari, 1881: 224). Búbek kelimesi bebek anlamındadır. “zaçe”nin anlamı ise yine Şeyh Süleyman Efendi lügatinde “*Bübe. Karagöz resimleri, oyuncak. Kız búbekleri. Resim taklid. Zaçebaz*” olarak verilmiştir (1298: 176).

Wilhelm Radloff ise Çağatay yazı dilinde “kavuçak (قاورجاق)”’ın gölge oyunu, kukla oyunu ile ilgili bir terim olduğunu belirterek Şeyh Süleyman Efendi’den “kavucak”

⁵ kavurcak: “*kukla, ayazıl. poupée, marionette (en ombres chinoises). Puppe: Figubeim chinesischen Schattenspiel. Nom. ag. kavurçağı celui qui montre les ombres chinoises. P. de C./Puppen-oder Schattenspieler*” (Zenker, 1876: 687).

maddesinin açıklamasını aynen aktarır: “*Karagöz resimleri, bebek, oyun suretleri, zaçe, çocuk oyuncağı yalancı, resim, bübek oyunu, çadır hayal*” (Radloff, 1899: 471). “kavurcak (قاوورجاق)” maddesinde ise “kukla, figür” karşılıklarını verdikten sonra bunun Çin gölge oyunu ile ilgili bir kavram olduğuna işaret eder.

Kuzey-Batı Türkçesi (Kıpçakça) dönemine ait eserlerden Codex Comanicus ve Gülistan Tercümesi’nde kukla ile ilgili bir kelimeye rastlanmamakla birlikte aynı dönem eserlerinden olup yazılış tarihi ve yazarı belli olmayan ancak XIV. yüzyıla ait olduğu tahmin edilen Arapça-Türkçe sözlük Et-Tuhfetü’z-Zekiyye fi’l-Lügati’i-Türkiyye’de “*kavurşak*” kelimesi Arapça “lu’ba” karşılığı olarak verilmiş ve anlamı da “*oyuncak, satranç ve tavla gibi oyun aygıtları; oyuncak haline getirilen budala kimse. Krş: Hou.-kabarçuk. 32a-3*” şeklinde açıklanmıştır (Atalay, 1945: 61, 188).

Kuzey-Batı Türkçesi üzerine ilk çalışmalardan birini yapan Martin Theodor Houtsma, eserinde, 27 Şaban 643/28 Ocak 1245 tarihli “*Kitab-ı Mecmu’-u Tercüman-ı Türki ve Acemi ve Moğoli ve Farisi*” adlı yazmayı incelemiştir. Houtsma, adı geçen eserinin “Tercüman-ı Türki ve Arabi” kısmında “kabarçuk” kelimesinin anlamını Courteille’den yararlanarak “Çinli gölge oyunu kuklası”⁶ biçiminde açıklamaktadır: Houtsma burada kelimenin gölge oyunu anlamında kullanıldığını yazar ancak yazmanın tıpkıbasım kısmı incelendiğinde “اللعبة اباق – *el-lu’betu Abak*” sözcüğünün karşılığı “و الـلـعـبـة اباق يقال قيرجوق - *el’lu’betu Abak ve yukalu kabarcuk*” (=Kabarçuk olarak isimlendirilen Abak oyunu) (Houtsma, 1894: ١٨) şeklindedir. Burada Çin’i veya gölge oyununu çağrıştıracak herhangi bir kelime bulunmamaktadır. Bununla birlikte “Abak” oyununun ne tür bir oyun olduğu konusu da belirgin değildir. Derleme Sözlüğünde “*abak*” sözcüğü “1. Çocuk oyunlarında sayı, kama, gol. 2. Yok, Bitti”; “*abak atmak: oyunda gol atmak, sayı kazanmak, kama basmak*” şeklinde yer alır (2009: 6). Houtsma, abak kelimesini, Radloff’tan kaynak göstererek put, kendi eserinden alıntı yaparak gölge oyunu olarak açıklamaktadır: “اباق abak: Vg. Radl. W. 621 abak (krm.) das Götzenbild. s. ١٨ Puppe des chinesischen Schattenspiels. Marionette= قيرچوق” (1894: 43).

Georg Jakob ise *Geschichte des Schattentheaters* isimli eserinde “kabarçuk” sözcüğünü Houtsma’nın *Ein Türkisch-Arabisches Glossar-Nach der Leidener Handschrift Herausgegeben und Erläutert* isimli eserinden yola çıkarak “gölge oyunu”

⁶ قوغورجاق قاوورجاق (Pavet de Court.) s. ١٨ Puppe des chinesischen Schattenspiels (=اباق) (Houtsma, 1894: 87).

terimi olarak vermiştir. “Onüçüncü yüzyılda, Türkler, Houtsma (Leiden, 1894) tarafından yayımlanan Mısır menşeli bir Leiden elyazması küçük bir sözlüğün kanıtladığı gibi, gölge oyunu için kullanılan özel bir kelimeye sahiptir: kabartschuk. Kelime hala bugün de Türkistan’da aynı anlamdaki kavurdschak yahut koyurtschak isimleri ile yaşamaktadır...”⁷ (Jacob, 1907 29-30).

Batı Türkçesinin (Oğuzca) Eski Anadolu Türkçesi dönemini (Selçuklu dönemi- XII-XIII. yy-; Beylikler dönemi -XIII-XV. yy-; Osmanlı Türkçesine geçiş dönemi -XV. yy-), Klasik Osmanlı Türkçesi dönemini -XVI-XIX. yy- ve Modern Türkçe dönemini (1911 sonrası) kapsadığı dilbilimciler arasında genel bir kabul görmüştür.

Selçuklular dönemine ait fazla sayıda eser günümüze ulaşmamıştır. XI. yüzyıldan itibaren bir taraftan Anadolu ve Ön Asya’da Moğol istilası, diğer taraftan da Haçlı seferleri bu eserlerin günümüze ulaşmasına engel olmuştur.

Batı Türkçesi dönemine ait yukarıda sayılan isimler arasından Sultan Veled’in Farsça kaleme aldığı Divan’ında kukla kelimesinin yerine “lu’bet” kullanıldığı görülmektedir. Bu durum İslamiyet’in Türkler ve Türk dili üzerindeki etkisi ile açıklanmalıdır.

XV. yüzyılda Bursalı Gazali tarafından 1491-1502 yılları arasındaki bir tarihte kaleme alındığı tahmin edilen Dâfiü’l-Gumûm ve Râfiü’l-Hümum adlı eserde net bir şekilde seyyar kuklacılardan söz edilmektedir. “Kukla” sözcüğü Türkçede ilk olarak bu eserde karşımıza çıkmaktadır. Kukla oyunları için XV. yüzyıla kadar Türkler arasında Orta Asya’dan getirdikleri kelimelerin yanında Arapçanın da etkisiyle bir müddet de “lu’bet” kelimesi kullanılmıştır. XV. yüzyılda, açık bir şekilde İstanbul’un fethi ile birlikte kukla kelimesi ile tanışıldığı anlaşılmaktadır.

Osmanlı Türkçesi sözlüklerinde kukla kelimesinin kullanılış şekilleri ve anlamı şu şekilde verilmiştir:

Meninski’nin 1680 yılında hazırladığı sözlükte “kukla” (2000: 3798) kelimesi bulunur. 17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı isimli sözlükte “*kukla: is. lapa, pupa*” açıklaması yer alır (Tulum, 2011: 1145).

⁷ “Im 13. Jahrhundert besitzen die Türken bereits ein eigenes Wort für das Schattenspiel, wie ein in Ägypten entstandenes, in einer Leidener Handschrift erhaltenes und von Houtsma (Leiden 1894) herausgegebenes Glossar bezeugt, nämlich: kabartschuk” (Jacob, : 29-30).

Ahmet Vefik Paşa tarafından 1876 yılında yayımlanan Lehçe-i Osmani’de “*Oynattıkları bebek, lu’bet-i çin. kukla gibi adam ufak tefek. kirli kukla pis kari*” (251) anlamı ile yer almıştır.

W. Radloff kukla ve kuklacı kelimelerinin anlamlarını şu şekilde vermiştir: “*kukla: [kukla (Osm.) Grekçe’den]. kukla: kukla, kukla gibi adam. Kirli kukla: Çirkin, kirli kız*” (Radloff, 1899: 898). “*kuklacı: (Osm.) kukla oynatıcısı, kukla yapan*” (Radloff, 1899: 898).

1901 yılında Şemseddin Sami tarafından yayımlanan Kamus-ı Türki’de kukla kelimesinin anlamı şu şekilde verilir: “*1. Kız çocukların oynadıkları bebek. 2. Soytaruların parmakların ucuna takıp kendileri arkasında saklandıkları perdenin üstünde oynattıkları tuhaf bebekler: Kukla oynatmak. 3.mc. Pek ufak tefek adam. 4. Birinin elinde alet gibi oynayan adam. 5. Gayet süslü, şık. Kirli kukla: Pis kadın*” (2007: 1105).

H. Zübeyr [Koşay] ve İshak Refet’in hazırladığı Anadilden Derlemeler isimli çalışmada “*kavurçak (Gerkek): bebek*” şeklinde yer alır (1932: 211).

Cevdet Kudret, Divanü Lügati’t-Türk ve Türk Lügati’ne atıf yapmak suretiyle kurçak, koğurçak, kavurçak, kaburcak vb. sözcüklerin “bebek, kukla” anlamlarına geldiğini belirtir. Bunun yanında kolkurçak, çadır hayal ve hayme-şebbazi gibi terimlerin de kukla oyunları için kullanılan terimler arasında olduğunu belirterek Türkistan’daki çadır hayal, İran’daki hayme-şebbazi oyunlarının bir gölge oyunu değil, ipli kukla oyunu olduğunu söyler (Kudret, 2013: 11).

Metin And, kukla anlamında kullanılan kelimeleri şu şekilde sıralar: “*kudurçuk, kavurcak, kıvırsak, kıvırcık, kavur, koğurcak, kurçak, kursak, kaurcak, kucak, korçak, kabarcuk*” (And, 1985: 243, 246).

Osmanlı Türkçesi döneminde vücuda getirilmiş eserlerde kukla kelimesi ile ilgili oldukça bol malzeme mevcuttur. Sözlükler dışındaki eserlerde kuklanın nasıl yer aldığı ile ilgili bilgi için bu çalışmanın Anadolu’da kuklanın gelişimiyle ilgili ayrıntılı bilgilerin yer aldığı bölüme bakılmalıdır.

Bugünkü Türk lehçelerinde hem kukla hem de kukla tiyatrosuyla ilgili kavramlar yaygındır ve çeşitlilik arz eder.

E. V. Sevortyan, eski Türkçeden günümüz Türkçesine kadar kukla karşılığında kullanılan kelimelere şöyle yer vermiştir: “*gurjaq: Türkistan, Özbek diyalektleri; qurçaq: Kırgızca; qurçaq: Türk diyalektleri, Kumuk, Kumuk diyalektleri, Tatar, Özbek*

diyalektleri; *qurtsaq*: Baraba Tatarları, Tobol; *qursaq*: Başkurt; *körçök?*: Kazan; *quvırşaq*: Kazak, Karakalpak, Nogay; *qoğırçaq*: Uygur diyalektleri, Çağatayça; *qoğırjaq*: (Kaşgar); *qoğırçaq*: Özbek; *kuğırçak*: Eski Türkçe; *kuyurçuk*: (İbn-i Mühenna Lügati); *quburçuk*: (Kaşgarlı)⁸; *qorçaq*: Türkçe diyalektleri, Özbek diyalektleri; Uygur diyalektleri; *qo(r)çaq*: Uygur; *qoçaq*: Uygur diyalektleri; *qoyçaq*: Uygur diyalektleri; *qonçaq*: Uygur diyalektleri; *qonırçaq*: Baraba Tatarları; *qoñırtsaq*: Baraba Tatarları; *qabarçuq*: (Hautsma); *qavurçaq*: Osmanlıca, Eski Türkçe; *qavurçaq*: Türk diyalektleri; *kavırçağ*: Türk diyalektleri; *qavurşaq*: (Ettuhfet.); *qavuççoğ*: Özbek diyalektleri; *qauççoğ*: Özbek diyalektleri. 1. kukla. 2. oyuncak” (Sevortyan, 2000: 161-163).

Rifkat Ehmetyanov da “*kurçak*: kukla-Batı Türkleri sözü, -Özbekçe, *kuğırçak*, Eski Çağatayca, *kavurçak*, *korçak* ‘kurçak, put, resim’, Çağatay. *kağur*, *kavur*, *kağurt* ‘gölge, heykel, put’ sözüne-çak eki getirilerek yapılmış” açıklamasını yapar (Ehmetyanov, 2001: 124).

Altay Türkçesinde “*naaday*”, “(Moğolca’dan) kukla, bebek” anlamına gelir (Baskakov 1964, 287; Naskali ve Duranlı 1999, 136). Altay, Teleüt, Lebet ve Sagay (kurçaq ve kurçak) diyalektlerinde de “kurçak” şeklindedir (Radloff, 1899: 953).

Azerbaycan Türkçesinde kukla ile ilgili sözcük ve sözcük grupları şu şekilde verilmiştir: “*Kukla*: (Rusça, aslı Yunanca) 1. İnsan, ekseri kız figürü şeklinde çocuk oyuncuğu; gelincik. Hususi tiyatro temaşalarında, oyunlarında istifade olunan bez vb. düzenlenmiş insan veya hayvan figürü. Kukla teatru: Oyuncuları kuklalar olan hususi tiyatro. 2. Güzel giyinmiş, bezenmiş güzel kız, kadın hakkında. Kukla gibi: 1. Çok güzel giyinmiş ince güzel kız, kadın. 2. Cansız, ruhsuz, hareketsiz, mukavva gibi. Kuklacı: Kukla yapmakla meşgul olan, kukla yapan usta” (1983: 120).

Başkurtçada “*Kursak I (Kursağı)* (R.: kukla; İ.: doll; T.: kukla) i. 1. Kişi şekline benzeterek yapılmış çocuk oyuncuğu. Kukla. Kukla oynatma. Kukla yapma. Kukla tiyatrosu. 2. mec. Giyinip süslenerek dolaşmayı seven hafif meşrep kadın-kız. 3. mit. Başkurt mitolojisinde geceleyin cine dönüp kişinin canını alan varlık. Geceleyin bebekle oynamak iyi değildir, ölüme yol açar. (Başkurt inanışları kitabından)” (Hisamitdinova, 2013: 616). “*Kursak III* (R.: idol; İ.: idol; T.: put) i. et. tar. Kutsallaştırılarak tapınılan, taştan yapılmış put. Abide, heykel, put” (Hisamitdinova, 2013: 617). “*Kursak IV* (R.: kokolny; İ.: miniature; T.: minicik) s. 1. Pek küçücük. 2. Güzel giyinip, bezenip süslenip

⁸ Doğrusu “kodurçuk” olacak.

dolaşmayı seven (kadın ve kızlar için). Kuklaya çevrilme. 3. Başkalarının sözüyle iş yapan, başkalarının emrine boyun eğen” (Hisamitdinova, 2013: 617). “*Kursak ağızıw (R.: sposob izgnaniya duha epilepsii; İ.: way to cast a spell using a puppet; T.: büyü ile tedavi etme) i. mit. Büyü ile ruhsal hastalıkları kovma usulü. Başında döndürerek bebeği suya akıtma-ruhsal sıkıntıları kovma usulü. (Başkurt inanışları kitabından)*” (Hisamitdinova, 2013: 617). “*Kursak tiyatırı (R.: kukloniy teatr; İ.: puppet theatre; T.: kukla tiyatrosu) i. tiy. Kişi ve türlü canlıların sıfatında yapılmış figürlerle oynanıp çocuklarla büyüklerin seyretmesine mahsus tiyatro. Kukla tiyatrosu binası. Kukla tiyatrosu artistleri. 1932 yılının başında Başkurdistan hükümeti Ufa’da kukla tiyatrosu açılmasına izin verir ve 5 Şubat tiyatronun doğum günü olarak kabul edilir*” (Hisamitdinova, 2013: 618). “*Kursak uynaw (kursak uyna-) (R.: igrat v kuklı; İ.: play dolls; T.: kukla ile oynamak) f. 1. Kukla ile oynamak. Örn.: Çocuklara kukla ile oynamak uygundur. Kızlar çoğunlukla bebekle oynarlar. 2. Kolay işle meşgul olmak*” (Hisamitdinova, 2013: 618).

Çuvaşçada “*Pukane/pukani*” kelimesi kukla anlamında kullanılmaktadır (Bayram, 2007: 237).

Radloff’un Türk lehçelerini incelediği sözlüğünde Doğu Türkistan’da kukla kelimesini Robert Barkley Shaw’ın *A skech of the turki language as spoken in Eastern Turkistan* isimli eserine atıfta bulunarak kavurçak olarak verir: “*kavurçak: (O.T.⁹) = koburçak 1) kukla 2) marionetka*” (Radloff, 1899: 52).

Hakasçada “*ahpıyah*”, “*oyuncak, kukla*” anlamına gelir (Arıkoğlu, 2005: 32).

Kazak Türkçesinde “*kukla*” anlamında kullanılan kelimeler şu şekildedir: “*Quvırşaq: isim. 1. Kız çocuklarının oyuncacı, bebek. 2. Kendi istek ve iradesiyle iş görmeyip, başkasının etkisinde olan kimse. Quvırşaqtay: sıfat. Sevimli, ufacık, minicik. Quvırşaqşa: zarf. Oyuncak bebek gibi, oyuncak bebeğe benzer*” (Koç vd., 2003: 328). Başka bir Kazak Türkçesi sözlüğünde ise “*kurçak: (Kaşgarlı Mahmutta) koğurçak; heykel, kukla*” (Budagov, 1871: 75) anlamı verilir.

Kırgız Türkçesinde; “*Kuurçak: bebek, kukla (Yudahin, 1994; 530). “Kuurçak: İnsana (çoğu zaman çocuklara) benzetilerek yapılmış çocuk oyuncacıdır*” (Abduldayev, İsayev, 1969: 368).

⁹ Robert Barkley Shaw (1889) *A skech of the turki language as spoken in Eastern Turkistan, Part II, Vocabulary, Calcutta.*

Özbek Türkçesinde sözcük “... *koğırçak, korçak ya da kavçak* olarak karşımıza çıkar. *Standart Özbek Türkçesinde sözcüğün aslı ‘koğırçak’ tır. Diğer söyleyiş biçimleri farklı ağızlarda sözcüğün kısaltılmış şeklidir. Kukla oyununa koğırçakbazlık, koğırçak tiyatrosu (veya löttibazlık), kukla oynatan kişiye de koğırçakbaz (ya da löttibaz) denir. Özbek Tilining İzahli Lügati’nde koğırçak “insana ya da başka herhangi bir şeye benzeterek yapılmış çocuk oyuncağı” olarak geçer. Koğırçakbaz “Koğırçakları oynatarak gösteri sunan artist, koğırçak tiyatrosunun artisti”; koğırçakbazlık ise “Koğırçakları oynatarak gösteri yapma, koğırçak tiyatrosu” şeklinde açıklanır (Baydemir, 2011: 66; Akabirov vd., 1981a: 437; Akabirov vd., 1981b: 646).*

Tatar Türkçesinde kukla anlamında kullanılan kelimeler ve bu kelimelerden türetilen terimler diğer dillere oranla çok daha çeşitlidir: “*Kurçak: isim. 1. Çoluk çocuğun (genellikle kız çocuklar) oynaması için çoğunlukla küçükçe yapılan oyuncak. Kukla tiyatrosundaki oyuncu figürü. 2. Kendi bağımsızlığı olmayan, başkalarının emri ile iş yapan şahıs ya da grup. 4. Sevimli/güzel*” (Mahmutova, 1977: 195); “*Korçak teatri: Sahnede canlı artistler değil, figürler-kuklaları hareket ettirerek oynanan tiyatral gösteri. Kurçak uynı: 1. Kuklaları kişiler, hayvanlar vb. gibi yürütüp söyleştirerek oynanan oyun. 2. Ciddi olmayan, önemsiz iş. Kurçak uynav: Kukla oyunu oynamak. Kurçak kibik: Kukla oyunundaki gibi güzel ve sevimli. Kurçak öyi kibik: Küçük ve sevimli ev ya da oda hakkında. Kurçak-Kurçak: 1. Kurçak kurçak oynamak. Kurçakları oynatıp hevesle oturmak. 2. Ciddi olmayan işle meşgul olmak; ciddiyetsizlik. Kurçaklı: isim. Kuklalarla oynanan oyun, kukla oyunu. Kurçaklık: Kukla olmak hali*” (Mahmutova, 1977: 195).

Türkmencede; “*Gurcak: Şekline benzetip yapılan çocuk oyuncağı. Son bir defa kızına gurcak getirdi*” (Hamzayev, 1962: 206). Türkmençe başka bir sözlükte de “*gurcak: Kişi ya da çocuk şekline benzetilip yapılan çocuk oyuncağı*”; “*Gurcak teatri: Kişi ya da hayvan şekline benzetilip oyun gösterilen tiyatro*” (Bedrimuhammedow, 2016: 485) kavramlarına yer verilmiştir.

Yakutçada kelime şöyledir: “*bebek: 1. kihil oğo 2. kuukula*” (Vasiliev, 1995: 29). “*kukla: marionetka*” (Vasiliev, 1995: 169).

Türklerle yakın ilişkisi olan Moğolcada ise “*sadag-a: /sadga/ kapit bebek, kukla; şaman ayinlerinde kullanılan kağıt bebek. Hasta bir kişiyi temsil eden ve lama tarafından yapılan hamur bebek. Bu heykelciğin hastalığı alacağına ve lama duaları okunduktan sonra hastanın iyileşeceğine inanılır. bk. colik. ...ogtulhu: hastadan kötü ruhları kovmak*

için kullanılan insan şeklinde kağıt bebek kesmek, kağıt kukla yapmak” (Lessing, 2003: 1019). “colig: /zolic/ Fidyе; kurtarma; lama törenlerinde hastalığa sebep olan kötü ruhları kovmak için hamurdan yapılan heykelcik.. ...gargahu: fidye vermek; hasta için dua törenlerinde bir ‘colig’ yakarak veya atarak elden çıkarmak; kötü ruhları kovmak; kötülüklerden kurtarmak” (Lessing, 2003: 1652).

Türkiye Türkçesinde XV. yüzyıldan bu yana kullanılmakta olan “kukla” kelimesi hakkında ayrıntılı inceleme yapabilmek için çeşitli Batı dillerdeki karşılığına bakmak gerekmektedir. Bu sözcük Yunanca-Türkçe sözlükte “κούκλα /kukla/: (oyuncak) bebek” anlamındadır. Rusçada “кукольный (kukol'nyy): kukla”, “кукла (kukla): bebek”; Bulgarcada “куклен (kuklen)”; Arnavutçada “kukull” isimleri ile bilinen kukla, Boşnakçada “lutka”; Çekçede “loutka: kukla”; Hırvatçada “lutka: oyuncak bebek, kukla, manken (insan vücudu kalıbı)” şekillerinde “kukla” kelimesi ile fonetik benzeşmelere sahiptir. Kukla kelimesi ile ilgili bir araştırma yapmış olan M. L. Koecherowa, bu konuda şunları ifade eder: “Fr. Stavski, “kukla”nın anlamını açıklarken şu bilgileri verir: “XVII. yüzyıl Leh dilinde kukla, ‘bebek’, ‘manken’ manasında kullanılıyordu. Rusçadaysa kukla, ‘oyuncak’ anlamına gelir. Ayrıca bazı Rus diyalektlerinde ‘büyü ile ilgili nesne’ için kullanılır.” Stavski’nin verdiği birkaç örnekten ikisi dikkatimizi çeker: 1. “Bebeği andıran ve kumaştan yapılmış uzunca bir tomar, bağlantı.”, 2. “Buğday otuna yerleştirilmiş büyüsel bir bağlantı.”. Eski Rus dilinde bu kelime yumuşak “l” harfiyle yazılırdı. “Kukla/kukela”, “bebek”, “oyuncu”, “komedyen” vs. demektir. Çoğul halde ise “ilkel kukla tiyatrosu” manasına geliyordu. Ukraynaca kukla, sadece “oyuncak bebek” demektir. Eski Ukraynaca’da ise “kukla veliki” diye bir terim vardı ki “baş oyuncu (arehicmimus)” demektir. Sırp-Hırvat ve Bulgar lehçelerinde kukla, “bebek” karşılığıdır. Stavski’ye göre Leh dilindeki “kukla” sözcüğünün tarihi gelişimine bakılırsa bu kelimenin Rusça’dan geçtiği tahmin edilebilir. Ruslar ise bu kelimeyi orta veya eski Yunancadan almış olabilirler” (Łabęcka-Koecherowa, 1991: 36).¹⁰ Slav dillerinin etimolojisini inceleyen Franz Ritter von Miklosich, eserinde kukla kelimesi ile ilgili şu bilgileri vermiştir: “kukla 1. b. č¹¹. puppe.-türk. kukla. gr. χούκλα. kukla 2.: b. kuklička art kopf. bedeckung, kappe. gugla. s. kukulj, kukuljica. gugla. č. p. kukla. r. kukol’ dial.

¹⁰ M. L. Koecherowa’ya ait bu makalenin Türkçesi, yazar tarafından 1994 yılında Bilge Seyidoğlu’na gönderilmiş ve Türkçesinin tashihi istenmiştir. Bu tashih o tarihte Dilaver Düzgün tarafından yapılmıştır. Makalenin Türkçe metni herhangi bir yerde yayınlanmamış olup Dilaver Düzgün’den temin edilmiştir.

¹¹ č. Boşnakçada Türkçe kelimeleri belirtmede kullanılan kısaltma.

Vergl. kalugerъ bezъ kuklara. –ahd. cucula, cugula aus mlat. nhd. kugel, gugel. magy. kuklya, csuklya. gr. χοιχούλα. türk. kokola” (Miklosich, 1886: 146). Miklosich’in vermiş olduğu bilgiye göre kukla anlamındaki kukla kelimesi Türkçe ve Yunanca kökenlidir.

Türkçe sözlüklerde “kukla” kelimesinin kökeni Rumca, Yunanca ve Latince olarak verilmektedir. Bununla birlikte bu konuyla ilgili farklı görüşler çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Aşağıdaki kaynaklar, kelimenin etimolojisi hakkındaki tartışmaları göz önüne sermektedir.

Ötüken Türkçe Sözlükte kukla kelimesinin kökeni Yunanca “*kukla, [Yun. κούκλα]*” (Çağbayır, 2007: 3495); Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğünde Yunanca ve Latince olarak verilmiştir: “*kukla pupla [xvii Men] II ~Yun koukla~ Lat pupula oyuncak bebek*” (Nişanyan, 2007: 280). Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğünde kukla kelimesinin etimolojisi şu şekilde incelenmiştir: “*kukla ‘hareketli yerleri iplikle sanatçının parmağına bağlanarak, bir perdenin üzerinden oynatılan, bez ve karton gibi hafif şeylerden yapılmış bebek’ <R κούκλα. Meyer’e göre (TürkSt: 40; NeugrSt, 3:33), Rumca κούκλα’nın Latince pupula’dan geldiği yolundaki açıklama kolaylıkla benimsenemez. Meyer, κούκλα’yı Latince cucula ‘Mütze, Mönchskaputze’ biçimiyle birleştirmiştir. Spies (1959: 7-12) Rumca χοιχούλα’nın ‘Kapuze, Kappe’ olarak Anadolu ağızlarında (ve Türkçede) kukula biçiminde geçtiğini belirtmişse de, ‘Puppe’ kavramının nasıl geliştiğinin açık kaldığını da saklamamıştır. Ancak bu kavramın kuklalara papaz başlığı giydirilmesiyle ilişkili olabileceği üzerinde durmuştur. Andriotis’e göre (EL 170), Rumca κούκλα Latince cucula’dan kalmıştır. Bulgarca, Sırpça gibi Balkan dillerinde de kukla olarak geçer. Bernard: LB 2: 102*” (Eren, 1999: 263-264). Osmanlı Türkçesindeki Yunan ve Rum etkisini inceleyen Meyer, eserinde şu bilgileri verir: “*قوكلا kukla, Puppe’: ngr. χοιχούλα, das man aus lat. pupula herleiten will, schwerlich mit Recht. Es hängt eher mit den Wörtern zusammen, die auf lat. cucullus, Kapuze’ zurückgehen*” (Meyer, 1893: 40). Meyer çalışmasının kukla maddesinde bu kelimenin Osmanlıcaya Yunancadan geçtiğini ve insanların haklı olarak Yunancadaki kukla kelimesinin de Latince pupula sözcüğünden türetilmiş olabileceğini düşüneceklerini; ancak Latincedeki *cucullus*’un, kapuze (başlık, kukuleta) ile daha bağlı olduğunu ifade eder. Meyer burada pupula ile cucullus kelimeleri arasında ilişki kurmaya çalışmıştır. Ancak Latin dilinin etimolojik incelemesini yapan bir online sözlükte kelimenin kökeni –bu sözcüğün geçtiği kaynaklar ile birlikte verilerek– aşağıdaki gibi sunulmuştur:

“*pūpūla*, *ae. f. dim. pupa*.”

I. A girl, little lass, puppet; *as a term of endearment*, App. M. 6, p. 174, 37: “A PVPVLA,” from the age of girlhood, Inscr. Orell. 3031.—

II. The pupil of the eye, *Cic. N. D. 2, 57, 142; Varr. ap. Non. 172, 5; Hor. Epod. 5, 40: “duplex,” Ov. Am. 1, 8, 15; App. M. 10, p. 255, 5: “acies ipsa, quae pupula vocatur,” Cat. 65, 46.*

A Latin Dictionary. Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary. revised, enlarged, and in great part rewritten by. Charlton T. Lewis, Ph.D. and. Charles Short, LL.D. Oxford. Clarendon Press. 1879.

The National Endowment for the Humanities provided support for entering this text”(<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aentry%3Dpupula>).

Burada puppet ile ilişkili olarak verilen sözcükler “başlık” anlamındaki “cuculla” değil bebek, küçük kız vb. anlamlara gelen “pupula, pupa” sözcükleridir.

Bu konuda çalışma yapmış olan önemli akademisyenlerden biri olan Paul McPharlin de İngilizce “puppet” kelimesinin etimolojisini açıklarken Latince “kız”, “bebek” ve “küçük yaratık” anlamlarını taşıyan “pupa” sözcüğüne küçültme eki “-et” takısının eklenmesiyle “küçücük yaratık” anlamında ortaya çıktığını söyler. Aynı anlamın İtalyan-Fransız kökenli “küçük Marry” anlamını taşıyan “marionette” kelimesi için de geçerli olduğunu belirtir (Tillis, 1992: 16). Sonuç olarak Latince *pūpūla* kelimesi bir sevgi ifadesi olarak küçük kız, gözbebeği, kukla gibi anlamlarda kullanılmıştır. Sevgi sözcüğü olarak “kukla, bebek” gibi kelimelerin pek çok dilde olduğu gibi Yunancada bugün de kullanımı devam etmektedir. Bu durumda kelimenin Yunancaya Latince'den geçmiş olma ihtimali kuvvetlenmektedir.

Türkiye Türkçesinde kullanılan kukla kelimesinin kaynağı ile ilgili olarak yukarıda sayılanların dışında çok farklı görüşler de bulunmaktadır. Sağlam kanıtlara dayanmayan ve halihazırda savunucusu bulunmayan bu görüşlere de yer vermekte fayda vardır.

Mahmut Ragıp Gazimihal, Bedros Efendi Keresteciyan'dan kukla sözcüğünün eski helenikada değil neogrek diyalektiğinde bulunduğu bilgisini almıştır. Buradan yola çıkarak kukla sözcüğünün Yunancaya Türkçeden geçtiğini savunur. Gazimihal, kuklanın “kuk kuk der gibi konuşmak” anlamına gelen “kuklamak” taklitçi fiiline bağlar.

(Gazimihal, 1959: 1926). Gazimihal'in bahsettiği “kukla-” fiili, Ötüken Türkçe Sözlük'te bulunmaktadır. Bu eserde “kuk-/kuklamak” fiili ile ilgili “*kuk, [kag/kağ/kah/kak/kek/kıg/kığ/kık/kok/kug/kuğ/kuk (yans.)] is. Tavuk ve diğer kümes hayvanlarının ve benzeri kuşların seslenişini be bu biçimde bağmayı, seslenmeyi anlatan kök. (Zülfikar) kuk-ku, kuk(k)-u-mav-uk, kuk-u*” (Çağbayır, 2007: 3495) bilgiler verilir. Ancak bu kelimenin varlığı, Gazimihal'in görüşünü desteklemekten uzaktır.

Kukla kelimesinin kökenine dair görüş bildirenlerden biri de Berthold Laufer'dir¹². Metin And, Berthold Laufer'in kelimenin Çince menşeli olduğuna dair ileri sürdüğü görüşünü ve bu hipotezin geçerliliğinin çürütüldüğünü dile getirir. Laufer 1923 yılında yayımladığı *Oriental Theatricals* adlı eserinde, Çincedeki kukla karşılığı olarak kullanılan *kwei-lei* sözcüğünden yola çıkarak kuklanın Çin'e Akdeniz bölgesinden Türkler veya İranlılar eliyle getirildiğini iddia eder (38-39). Laufer'e göre Çin kuklası *Kwei-lei* Çinde ilk olarak M.S. 663'te görülmüştür. Bu sözcük Tanj döneminde (M.Ö. 618-906) Japon kukla oyunu *kugutsu* ile ilgilidir ve yeni Çin okunuşuna göre *Kukle* şeklinde okunmalıdır. Laufer'in bu görüşü Bombaci (1963: 95-96) ve Spies (1959: 67-68) tarafından çürütülmüştür. Çin kuklası, tamamıyla yerli kaynaklardan ve dinsel törenlerden çıkmış, yabancı etkileri daha sonraki dönemlerde görülmeye başlamıştır. Bazı Çince bilginleri, Çince “*kuk*” okunuşunda ön hece olmayacağını söyleyerek Japonca “*kugutsu*” ile Korece “*kkoktuk kaksı*” sözcüklerinin kukla anlamına gelen “*kuo-tu*”dan türediğini ileri sürmüşlerdir. Osmanlıda XV. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlayan bu kelime, Orta Asya Türklerinde kullanılmamaktadır. Bu açıdan Laufer'in Çin kuklasında Batı etkisi payı sağlam bir görüş olmak gücünü yitirmektedir (And, 1969: 94-95).

Türk dil, lehçe ve ağızlarında çok eski dönemlerden itibaren kukla anlamına gelen kelimelerin kullanıldığı görülmektedir. İlk olarak XI. yüzyılda *Divanü Lügati't-Türk*'te karşılaşılan *bebek* anlamındaki “*kodurçuk*” kelimesinin, daha sonraki dönemlerde kukla anlamına gelen kelimelerle yakın ilişkili olduğu anlaşılmaktadır.

Çağdaş Türk lehçelerine ait sözlüklerde genel olarak kukla, bebek ve gölge oyunu gibi anlamlarla yer alan ve Türkçenin en eski dönemlerden başlayarak kendine Orta Asya Türk kültür dairesi içinde kullanım alanı bulmuş, Türk dilinin çeşitli sahalarında verilen eserlerde karşılaşılan kukla ile ilgili kelimeler şunlardır:

¹² Laufer, B. (1923). *Oriental Theatricals*. Chicago: Field Museum of Natural History.

Altay: kursak, naaday; Azerbaycan: kukla, galin; Başkurt: kursak, kurcak, körçök; Çuvaş: pukane/pukani; Hakas: ahpiyah; Karakalpak, Nogay ve Kazan: quvırşaq; Kazak: kuvırşak; Kırgız: oyn (teatr) kurçaktarı, qurçaq, kuurçak; Kumuk: qurçaq; Özbek: koğırçak, qujaq, qurçaq, goğırçaq, qorçaq, gavurççağ, qauççoğ, kavçak; Tatar: kurçak, qurtsaq, qonurçaq, qonırtsaq; Türkmen: gurçak; Uygur: koçak, qoğurçaq, qorçaq, qoyçaq, qonçaq; Batı Türkçesi:lubet, kukla.

Çağatay sahası: koğurcak, kavurçak, korçak, kavur, kavuçak; Eski Türkçe: kuğurçak, qavurçaq, kavırçağ; Harezm sahası: kuburcuk/kuyrçuk/kabarçak, kavurçak, kuyurçuk; Kıpçak sahası: kavurşak, kabarcuk. Bu kelimeler arasından kavur, kavuçak ve kabarcuk kelimeleri gölge oyunu; kavurçak kelimesi ise hem kukla hem gölge oyunu hem de suret, resim, bebek, put gibi çeşitli anlamlarda kullanılmıştır.

“Çadır hayal” ve “hayme-i şebbazi”, İslamiyet sonrasında Horasan bölgesi-Özbek sahasında kullanılan bir kelimedir.

“Lubet”, genel olarak her türlü oyunu karşılarken bunların içerisinde kukla oyunlarının yerine de kullanıldığı görülmektedir.

“Kukla” kelimesinin XV. yüzyılın sonlarında bir edebi metne girmesi, bu kelimenin Türk toplumunda uzun zamandır kullanıldığını, kukla oyununun da toplum içinde yerleşik bir kültürel unsur olduğunun göstergesidir.

Türkçenin farklı dönemlerini ele alan sözlüklerde kelimelerin anlamları konusunda birtakım tereddütlerin bulunduğu göze çarpmaktadır. Kukla ve gölge oyunlarının teknik anlamda birbirine yakın türler olması ve kaynakların birbirini referans göstermeleri bu karışıklığa neden olmuştur.

1.2. KUKLANIN ORTAYA ÇIKIŞI

Kukla, kuklacı adı verilen, çoğunlukla tek bir sanatçının insan veya hayvanları temsil eden figürleri canlandırma işini üstlendiği tiyatro ve performans şeklidir. Tarih boyunca kukla basit bir çocuk oyuncağı olmaktan ötede bir misyon üstlenmiştir. Dünya çapındaki toplumlarda kukla bir eleştiri mekanizması, propaganda aracı, eğlence unsuru, toplum gözlemcisi ve dini inanç ögesi rollerini oynamıştır.

Kukla oyunu olarak adlandırılan bu performans biçimi, çok eski tarihlerden günümüze ulaşmış dramatik eğlencenin evrensel bir gösterimidir. Kuklacılık ve kukla tiyatrosu uzun ve büyüleyici bir tarihi mirasa sahiptir. Pek çok araştırmacı bu görsel ve

dramatik eğlence türünün kökeninin Doğu'da olduğunu ileri sürmüştür (Currell, 2003: 7). Ancak bu sanatın tam olarak nerede ve nasıl ortaya çıktığı hakkında net bir bilgi bulunmamaktadır. Çeşitli araştırmacılar tarafından bu konu ile ilgili farklı teoriler ileri sürülmüştür. Kuklanın ortaya çıkışı üzerine ortaya atılan en önemli teorilerden biri Hindistan'da doğup diğer ülkelere yayıldığı, biri Orta Asya'da doğup Hindistan ve diğer ülkeleri etkilediği, diğeri dini-büyüsel-ritüel kökenli oluşu ve bir diğeri de çocukların bez bebeklerle oynadıkları oyunların kukla tiyatrosunun prototipini oluşturması hipotezleridir. Aslında bu dört teoriye yakından bakıldığında her bir bakış açısının birbiriyle iç içe ve bağlantılı olduğu görülecektir. Kuklanın Hindistan'da veya Orta Asya'da doğduğunu iddia eden hipotezler dini-mistik ritüelleri; dini-büyüsel ritüellerde kullanılan figürler ise tapınma özelliğini kaybetmesiyle çocuk oyuncağına dönüşme sürecini içine alır.

Bazı araştırmacılara göre kukla, canlı tiyatro oyuncularından çok önce var olmuştur (Pischel, 1902: 2). Bunda toplumsal inançların, insanlar üzerindeki canlandırma yapmamaları konusundaki baskısı da etkili olmuştur. *“Kimliğe bürünme dini tabular tarafından yasaklanmıştı...”* (Currell, 2003: 7). İslam inancı her türlü canlandırma türünü men ediyorken Hıristiyanlığın da benzer yasakları uyguladığını görmekteyiz. Ancak kukla tiyatrosu tüm dini yasaklamalara rağmen devam edebilmeyi başarmıştır. Özellikle Avrupa'da kilise tüm çabalarına rağmen bu sanatın önüne geçemeyince sadece İncil'de yer alan dini metinlerin oynatılması şartıyla kukla oynatımına izin vermiştir.

Konu ile ilgili araştırma yapmış olan pek çok isim kuklanın menşeyini Hindistan'da arar. *“Üç boyutlu kukla biçiminin bilinen en eski biçimi ipli kukladır, kökeni Hindistan kuklacılığının beşiği olan Rajasthan'a dayanır”* (Tilakasiri, 2008: 38). Uluslararası kukla birliği olan UNİMA eski başkanı da Tilakasiri'nin hazırladığı eserin önsözünde yer alan ifadelerinde kuklanın menşeyinin Hindistan olduğunu belirtir. *“...şu kesin olarak kabul edilmiştir ki, kuklacılık ilk olarak Hindistan'da ortaya çıkmış ve oradan dünyanın her tarafına yayılmıştır. Ve Doğuda insanlar hiçbir zaman yarı dinsel yarı büyüsel arka planıyla kukla oyununa olan hayli mistik yaklaşımlarını tamamen kaybetmemişlerdir.”* (Tilakasiri, 2008: 7).

Tilakasiri, konu ile ilgili araştırma yapmış olan isimlerden biri olan Pischel'in de bu görüşü desteklediğini bildirir: *“Soytari halk oyununun ayrılmaz bir parçasıdır. Çoğu zaman, uzun ve ciddi bir oyun sürerken seyircinin yardımına yetişir ve onu komik bir*

çehreyle yüz yüze getirir. Bütün ülkelerin kukla oyunlarında soytarı vazgeçilmezdir, şakaları ve nükteli sözleriyle seyirciyi eğlendirmenin yanı sıra, sahne geçişlerini anlatmanın da temel aracıdır. Çeşitli ulusların en meşhur komik tiplerinin bazıları kukla oyunundan alınmıştır. Hint Viduşaka'sının diğer ülkelerdeki karşılıkları Yunanistan'da Mimos, Java'da Semar, Türkiye'de Karagöz, Almanya'da Hanswurst, İngiltere'de Punch, İtalya'da Policinelle, Çek Cumhuriyetinde Kasper ve diğerleri olmuştur. Hepsinin çirkin, küstah, kendini beğenmiş, obur, çekingen ve kaba olmak gibi o kadar çok ortak niteliği vardır ki tümünün köy yaşamına hatta iyi ya da kötü ulusal özelliklere ilişkin belirli nitelikleri yansıttığı düşünülebilir. Bu komik karakterler aynı zamanda bu ülkelerin ulusal eserlerinden alındığı için tiyatro sanatı ve kukla oyunu arasındaki karşılıklı etkileşim göz ardı edilemez. Ama Pischel daha da ileri gider ve bütün bu komik figürlerde gözlenen nitelik benzerliklerinin ortak bir kaynağa dayandığı inancını zorunlu kıldığını ve kukla sanatının bir taraftan Hindistan'dan doğu ve kuzey Asya ülkelerine taşınmasının, diğer taraftan ise Türkiye üzerinden Avrupa ülkelerine yayılışının bunu doğruladığını ileri sürer” (Tilakasiri, 2008: 21-22). Pischel, oyunlardaki figürler arasındaki bu benzerlikten ve kukla oyuncuların Çingene olmalarından yola çıkarak kuklanın anavatanının “eski harikalar diyarı Hindistan” olduğunu iddia eder (Pischel, 1902: 25).

Kuklaya ait en eski kanıtlar, İndus Vadisi Uygarlığına dair yapılan kazılara dayanmaktadır. “İndus uygarlığı, Hindistan'da kurulan ve bugün bilinen en eski uygarlıktır. Bu uygarlık hakkında yazılarının okunamaması nedeniyle pek bilgi yoktur. Bütün bilgiler Arkeolojik bulgulara dayanmaktadır” (Sevinç, 2014: 239). Burada arkeologlar, tarihi M.Ö. 2500'e kadar giden, iplerle hareket ettirilebilen ve kafaları çıkarılıp takılabilen terracota bebekleri (toprak ve kilden yapılmış bebekler) ortaya çıkarmışlardır. Diğer kazılarda da benzer şekilde bir çubuk yardımıyla yukarı ve aşağı hareket ettirilebilen terracota hayvanları bulunmuştur (Sampa, 2005: 14; Hossen, 2014: 14).

Bazı bilim adamları kuklanın canlı tiyatrodan daha önce var olduğuna ve 4000 yıl önce Hindistan'dan ortaya çıktığına kanıt olarak Sanskrit oyununda ana karaktere “ipleri tutan” anlamındaki “sutradhara” adının verilmesini gösterir (Pischel, 1902: 9; Currell, 2003: 7; Tulukçu, 2004: 1; Hossen, 2014: 15; Rawlings, 2014: 65). Bunun dışında araştırmacılardan bazıları ünlü Hint destanı Mahabharata ve Ramayana'da kukla ilgili en

eski bilgilerin yer almasından yola çıkarak kuklanın eskiliğini ve Hindistan kökenli olduğunu vurgulamıştır. “*Mahabharata açıkça Hindistan'daki popüler eğlencelere, kukla ve gölge tiyatrosu sanatına atıfta bulunur. Belki de prenses Uttara ve arkadaşları, Arjuna'ya (Kaurava kavmine karşı yaptıkları savaş sonrasında) bebekleri için güzel, neşeli, renkli, zarif ve yumuşak kıyafetleri geri getirmesini rica ettiklerinde ima edilen kuklalardı. Mahabharata'da tanrılar ve kaderleri tarafından kontrol edilen insanlar ile kuklacının elleriyle hareket eden ahşap bebeklerin karşılaştırıldığı çok sayıda mısra vardır. En iyi referans, muhtemelen, erkeklerde bulunan Sattah, Rajah ve Tamah'ın üç özelliğini, insanları hayatta yönlendirmek için Tanrı tarafından hareket ettirilen üç iple karşılaştıran Gita'dandır. M.Ö. 2. yüzyılda Tamil şairi Tiruvalluvar ünlü eseri Kural'da şunları söylemiştir: 'Hassas bir vicdan sahibi olmayan bir insanın hareketleri, iplerle hareket eden kuklalar vasıtasıyla gerçekleştirilen yaşama taklidine benzemektedir' ” (Sampa, 2005: 14-15).*

Verilen bilgilerden anlaşıldığı gibi kuklanın dramatik bir gösterim olarak ortaya çıkışının en eski kanıtları Hindistan'a ait gibi görünmektedir. Mezopotamya, Mısır, Minoa ve Harappan uygarlıkları M.Ö. 3000-2500 yılları arasında eş zamanlı olarak var olan gelişmiş kültürlerdir. Bu nedenle Hindistan dışındaki uygarlıklarla ilgili olan kanıtlar da önemlidir. “*Mısır'da, tarihi M.Ö. 2000'e dayanan, iplerle hareket ettirilen tahta figürler ve birçok ipli oyuncak bulunmuştur*” (Öğütçü, 2007: 18). “*Mısır, M.Ö. 2000 yılında bir iple kontrol edilen ekmek yoğurma eylemini gerçekleştiren tahta figürlere ve ayrıca iplerle çekilen pek çok oyuncığa sahipti*” (Rawlings, 1999).

Tilakasiri, Hindistan'ın yanı sıra Mısır ve Çin'in de kukla sanatının doğuşunda etkin bir rol üstlendiğini söyler. Buna kanıt olarak bu ülkelerde süregelen gelenekleri gösterir: “*Hindistan ve Çin'de korunan gelenekler, her iki ülkeyi de marionettenin kökeni sayar*” (Tilakasiri, 2008: 31). “*...İplerle bağlanan ve hareket ettirilen ilk oyma figürlerden beri marionette, Hindistan, Çin ve Mısır'ın antik uygarlıklarında insan hareketlerini taklit etmek için kullanılmıştır.*” (Tilakasiri, 2008: 32). “*İpli kuklanın mı gölge-figüründen önce çıktığı yoksa tersinin mi olduğu kesin olarak söylenemez, ama bilinen en eski iki kuklacılık türü de, Asya ülkelerindeki gezgin kuklacılar tarafından popüler bir eğlence aracı olarak kullanılmıştır. ... Çin ve Hindistan, sanat, din ve kültürlerinin zengin mirasıyla, pek çok komşu ülkeyi etkileyerek, Asya'daki kukla tiyatrosu geleneklerinin odak noktası olmuşlardır*” (Tilakasiri, 2008: 32).

Tilakasiri, iki boyutlu kuklanın zamanla üç boyutlu kuklaya evrildiği konusunda görüş bildirenleri şu sözleri ile eleştirir: “*Önceleri, büyüsel ve dinsel törenlerde ortaya çıkan iki boyutlu gölge figürünün zamanla üç boyutlu bir figür olan marionetteye dönüştüğü sanılmaktaydı. Ama Mısır gibi ilkel uygarlıklardaki hareketli tahta oyuncakların keşfi, bu varsayımı geçersiz kıldı. Bu yüzden antik dinsel kültürde kullanılan her iki figürün de, iki boyutlu olan kadar üç boyutlu olanın da, bir arada var olduklarını ve neredeyse aynı zamanda değişik kukla teknikleri olarak ortaya çıktıklarını düşünmek daha doğrudur*” (Tilakasiri, 2008: 30).

Bazı araştırmacılar, kazılarda bulunan bu tür eski figürleri kukla değil sadece önemsiz oyuncaklar olarak vermişlerdir. Gerçekten de bu figürler oldukça küçüktür ve kukla olarak kullanımları şüphelidir (Rawlings, 1999).

Metin And, kuklanın Orta Asya’ya ait kültürel bir kalıntı olduğunu ifade eder. Türklerin Karagöz’ü XVI. yüzyılda tanıdıklarını ancak kuklayı çok daha eski zamanlardan bu yana bildiklerini söyler. Baksıların hastaları sağaltmada kuklaları kullandıklarını, bu Altaylı töşlerin çoğunun bebeklerden oluştuğunu, bu kültürel kalıntının Anadolu’da hala daha yağmur törenlerinde “Bebek, Çaput Adam, Kepçe Kadın, Çomça/Çömçe Gelin, Çullu Kadın, Kepçecik, Bodi Bostan, Gelin Gok, Kepçe Baş, Su Gelini, Kodu Gelin” gibi adlarla “büyüsel uygulamalar” çerçevesinde ilkel kuklaların kullanılması şeklinde devam ettiğini dile getirir (And, 2012: 234-235). Ayrıca yine Anadolu topraklarında yaşayagelen “Karaçör, Bebek Oyunu, Hemecük, Araba Kuklası” gibi çeşitli isimlerle oynatılan kuklaların da bu eski geleneğin devamı olduğunu söyler (And, 2012: 235-238).

S. Nahit Bilga da kuklanın bir Türk geleneği olduğunu şu sözleri ile ifade eder: “*İlk Türk temaşasının bir nev’i olan kukla, din, plastik san’atlar, raks ve musiki yardımıyla “Kıssa-i Hevan, Kaside-i Hevan, Şehname-i Hevan, Efdan, Efsanecu, Elkass” gibi zamanla isimler alan iptidai temaşa nüvecikleriyle en yakın komşu Çin’e olduğu kadar Mısır, Hint, Japon tiyatrosunun taazzuvarları üzerinde müesser olmuştur... Türklerden Hintlilere geçen kukla, aristokrat bir halde bırakıldığından inkişaf edememiştir. Mısır temaşasında da, Türk temaşasının doğuşunda amil olan sebepler göze çarpar. Milattan 2000 yıl kadar önce bir Mısır mezarının üstünde, küçük bebekleriyle oynayan bir hokkabaz kabartması bulunmuştur. Mısır ve Hint’te kuklanın önemli bir terakki kaydedemeyişi gölge oyununun halk arasında yayılmasıyla kuklanın aristokrat*

kalışındandır. Ruslar, Çinlilerle İranlıların milli bir oyun haline getirdikleri kuklayı Türklerden aldıklarını kendileri de kabul etmektedir.” (Bilga, 1949: 3).

“Kuklanın mucidi Türklerdir. Şimdiye kadar bulunan kuklaların en eskileri Türk kuklalarıdır. Bu kuklalar Orta Asya’da Turfan civarında Alakurgan mevkiinde tarihi tayin edilemeyecek kadar eski bir Türk hükümdarının mezarından çıkarılmıştır. Üç tanedir. Bu kuklaların mabut, heykel, oyuncak olmayıp temsil eşyası, yani kukla olduğu, Türk hükümdarlarının eşyası olarak onunla birlikte gömüldüğü Rus bilginleri tarafından tespit edilmiştir. Orta Asya’da Mezar Araştırmaları adlı İngilizce kitapta bu kuklalara dair malumat vardır. Bugün İran Türklerinde Kel Pehlivan, Azeri Türklerinde de Çel adıyla yaşamakta olan Türk kuklasının tarihi asırlarca önceye varmaktadır. Bu kukla temsillerindeki Kel Pehlivan, Anhunt ve Kız tipleri Türk hükümdarlarının mezarından çıkarılanların tıpkısıdır.” (Baltacıoğlu, 1940: 12; 1975: 7388). Baltacıoğlu’nun bahsettiği isimde bir kitaba erişilememiştir. Baltacıoğlu ayrıca, Avrupa müzelerinde M.Ö. 7.-8. yüzyıllarında yapılmış olan Kazan Türklerine ait el kuklalarının saklı bulunduğunu da sözlerine eklemektedir (1940:12; 1975: 7388).

Münir Hayri Egeli bir yazısında şu sözleriyle kuklanın Türk kaynaklı olduğuna değinir: *“Kukla esasen bir Türk oyunudur. Bütün dünyaya bunu Türkler öğretmişlerdir. Bizans sarayına Karadeniz kıyılarından gelin almaya gelen Türk heyetinin maiyetindeki kuklacıları o vaktin müverrihlerinin nasıl naklettikleri, ‘Chosles Diel’in eserinde tafsil edilmektedir” (Münir Hayri, 1938: 71).*

Kuklanın Orta Asya menşeli olduğu konusunda görüş bildiren başka bir araştırma tarafımızca tespit edilememiştir. Türklerin kukla geleneğinin köklü bir mirasa sahip olduğu bir gerçektir. Ancak bu mirasın dünyayı etkisi altına aldığını söyleyebilmek için daha fazla ve daha net kanıtlara ihtiyaç vardır.

Kuklanın kaynağına ilişkin görüşlerden biri de çocukların oynadığı oyuncak bebekler olduğudur. *“Bebeği ile oyalanmaya ve kendi küçük senaryosunu uygulamaya başlamış bir çocuk, şiirsel ve dramatik olarak o sahneyi yaşıyordur. Çocuk, kendini bez bebek yerine koyarak oyunun hem oyuncusu hem de izleyicisi durumundadır. Bu teorinin savunucuları, çocuk oyunlarındaki bu imgelemi, evrensel özgünlüğün kendi içinde birincil örneği kabul ederler” (Öğütçü, 2007: 17). Celal Esad Arseven çocukların oyuncak bebeklerini konuşarak oynamasının en iptidai topluluklarda dahi yer aldığını belirterek bu görüşe destek verir. Eski Mısır’da ölümden sonraki hayata inanıldığı için*

M.Ö. 3000-4000 sene öncesinde çocuk mezarlarına ağaç veya fildişinden yapılmış bebeklerin konulduğunu ve ayrıca Mısır kabartmalarından birinde kukla oynatan bir kuklacı figürünün bulunduğu da sözlerine ekler (1965: 1149-1150).

Bu görüşün ortaya çıkmasında etkili olan etmenlerden biri “kukla” anlamında kullanılan kelimelerin etimolojik incelemesi yapıldığında karşımıza çıkan “küçük kız” anlamının neredeyse tüm dünya dillerinde ortak olmasıdır. Richard Pischel, kukla kelimesi ile ilgili şunları söyler: “*Sanskritçe’de, tümü “küçük kız” anlamına gelen putrika, duhtrika, puttali ve puttalika kukla için kullanılan kelimelerdir*” (1902: 5). “*Willam Ridgeway kukla için kullanılan küçük kız sözcüğünün Hindulara özgü olmadığını; hem Yunanca kore hem de Latince pupa ve pupula gibi kelimelerinin de anlamının küçük kız olduğunu belirtir. Yazar Gustav Schlegel, Stuart Culin’in 1895’te Çin ve Japon oyunları ile ilgili yayınladığı Korean Games adlı kitabına dayanarak yaptığı araştırmada, poupe kelimesinin, Latince’de pupa yani kız (pupus- erkek çocuk, pupulus-küçük erkek çocuk kelimeleri Sanskritçe push kökenlidir) kelimesinden türediğini söyler. Pouppe Fransızca’da bebek anlamında kullanılmış ve belki de İngilizce’deki puppet (kukla) kelimesinin de kökenlerinden biri olmuştur. Diğer birçok Hint-Avrupa dillerinde, “kukla” ve “bebek” anlamında sık sık aynı kelime kullanılır: İtalyanca bambola, Lehçe lalka, Almanca puppe, Latince pupa vb.*” (Rawlings, 1999). Pek çok dilde “kukla” anlamında kullanılan kelimelerin “bebek, küçük kız” gibi ikincil anlamlara sahip olduğu, bu çalışmada etimolojik incelemenin yapıldığı başlık altında dile getirilmiştir. Hem Hint-Avrupa hem de Ural-Altay dil ailesinde kelimeler farklı dahi olsa yan anlamdaki benzerlik bu teoriyi desteklemektedir.

Çocukların bir kuklacıya, oyun ve oyuncaklarının da kukla oyununa benzerliği ve “kukla” kelimesinin etimolojisi haricinde bu teoriye destek veren farklı bir görüş de dinsel-büyüsel ayinlerde kullanılan “bebek”lerin daha sonra dini-mistik statüsünü yitirerek çocuk oyuncağına dönüşmüş olduğu iddiasıdır. Buna göre bu oyuncaklara daha sonraki bir tarihsel dönemde hareket kazandırılmış ve böylece kukla oyunu ortaya çıkmıştır: “*Oyuncak yapımı da –insan formuna kaba benzerliği nedeniyle onun kopyası olarak ilkel büyüsel ayinlerde kullanılmıştır- bir iyi büyü aracı olarak ortaya çıkmış ve aslında hiçbir zaman daha sonraki uygarlıklarda kullanılmayı amaçlamamıştır. Ama putun aksine, belki de oyuncak dünyevi bir nesne olarak kullanıldığı için ayin ve ayin ve törenlerde yararlılığını kaybedince çocuklar tarafından benimsenmiştir... Oyuncakları*

yapan insanın, kuklaya benzer bir figür yaratması için, ona sadece hayat ve hareket katması gerekiyordu. Hıristiyanlıktan önce Asya ve Avrupa ülkelerinde böyle bir mekaniğin ortaya çıktığı biliniyor. Mekanik oyuncaklar ve hareketli tahta figürler; birisi sadece bir oyun aracı olarak, öteki ise değişik bir eğlence biçimi olarak kullanılmalarına karşın, insandaki aynı araştırmacı ve yaratıcı dürtüye işaret eder. Oyuncaklardan kuklalara geçiş, çok uzun zaman alan o kadar aşamalı bir ilerlemedir ki evreler zorlukla birbirinden ayrılabilir” (Tilakasiri, 2008: 16).

Konu ile ilgili görüş bildiren diğer bir grup araştırmacıya göre kukla ilk olarak tapınma içgüdüsüne hizmet etmek amacıyla dinsel törenlerde kullanılan bir nesne olarak ortaya çıkmıştır. “Kukla sanatının doğuşuna ilişkin bir araştırma, bizi insanoğlunun, insan ve hayvan figürlerini birer eğlence aracı olarak kullanarak gerçek hayattaki hareketlerini taklit etmeye çalıştığı uygarlaşma sürecinin başına geri götürür. Hatta insanoğlunun bu eğilimi, tarih öncesi dönemlere dayanır çünkü kukla yapımı insanlık tarihinin ilk evrelerindeki put ve oyuncak yapımıyla yakından ilişkilidir. Bu yüzden kuklacılık, topluluğun dini ve dünyevi ihtiyaçlarını besleyen çok eski bir sanatsal oluş olarak düşünülebilir” (Tilakasiri, 2008: 15).

H. Jurkowski de bu konudaki görüşlerini şu sözleri ile dile getirir: “Başlangıçta animizm vardı. İnsanlar taşların, ağaçların, bulutların, hayvanların bazı manevi güçle- anima ile bağlantılı olduğuna inanıyordu. Aynı şekilde tören figürlerinin törene katılan kişilere de hayat verdiğine inanılıyordu. Bu şekilde bu figürler idol (put) haline geldi. Bir sonraki aşama, putların kuklalara dönüştürülmesiyle sonuçlanan animasyon (canlanma/hareket etme) idi.

Sonra kuklalara, iki grupta yer alan işlevler verilmiştir:

- Hala birçok Afrika kökenli ve yerli Amerikan kabilesi arasında uygulanmakta olan ritüel ve büyü.
- Kültürel ve toplumsal hayata ve tiyatronun yaşamına bağlı olarak yüzyıldan yüzyıla değişen tiyatral işlev.

Kukla, başlangıçta tuhaf bir obje, sonradan tiyatrodan daha çarpıcı bir şey olarak düşünüldü. Sonra aşama aşama tiyatro oyuncusu olarak yerini aldı.” (Jurkowski, 2013: 70).

Gök gürültüsü, şimşek, yangın, sel gibi doğa olaylarına dünyada gezinen kötü güçlerin neden olduğunu düşünen ilkel kabileler, ölüm ve yıkıma sebep olabilecek bu

öfkeyi dindirebilmek için onlarla iletişime geçmek gerektiğini düşünüyorlardı. Bu sebeple her tanrıya bir isim ve şekil verildi. Tanrıları temsil eden imgeler, putlar, fetişler, görünen dünyaya öfke getirdiler. Kabilenin ruhlarla konuşacak bilge bir adama veya şamana ihtiyacı vardı. Şaman, tanrıların düşüncelerini kabilenin anlayacağı dile çevirebilen bir “enstrüman” idi. Eğer ruh şamanın sesiyle konuştuysa ruhlar dünyası adına konuşmaya seçilmiştir. Fetiş hareket etmek istiyorsa şaman göze batmayan yollarla ona yardım eder. Bu hilekar bir davranış değil, görünmeyen ve bilinmeyenin yarattığı korku ile baş etmek için gerekli olan "büyü" idi. Şaman, ilk kuklaları tanrıların ikamet yerleri olarak yarattı ve o, bu yaratımların hem kölesi hem de efendisiydi (Latshaw, 2016: 15-16).

Tilakasiri de Jurkowski'nin düşüncelerini destekleyecek şu ifadelerine yer verir: *“İlkel insan, ilk putları ve tasvirleri büyü amacıyla, özellikle de görünebilir olarak simgelemeyi umduğu hakim dinin tanrı ve şeytanlarını yatıştırmak için yapmıştır. Bu tasvirlerin bilinen yaygın bir bölümü, yani tarih öncesinden kalma putlar, ata heykelleri, adak olarak verilen heykeller, cenaze putları, fetişler insanın topluluk yaşamı sürecinde ortaya çıkan çeşitli sosyal ve dinsel ihtiyaçları karşılamak için kullanılmıştır. İlkel inanişaya göre bunların işlevi ya kutsamak ya da lanetlemektir, öyle ki put ve temsil ettiği kişi ya da kişiler arasında sembolik bir ilişki vardır”* (Tilakasiri, 2008: 15).

Şamanların farklı amaçlar doğrultusunda ayinlerinde kuklaları kullandığını birçok kaynak bildirmektedir. Hayvanlara büyük önemin verildiği Altay inançları ve mitosunda, hayvanlar ve insanlar arasında büyük bir ayrımın olmadığı, dillerinin öğrenilebileceği, hayvanlarla birleşebileceği kanısı hakimdir. Bu inanışlar çerçevesinde şaman oyununda hayvan taklitleri ve benzetmeceleri oldukça önemli bir yere sahiptir. Kurt, tilki, kertenkele, ayı, som balığı, yılan vb. hayvan figürleri şaman oyununda heykel, kukla ve kaba bebekler şeklinde yerini alır (And, 2012: 92-93).

Bill Baird, The Art of the Puppet adlı kitabında kukla ile şaman ayinlerinde kullanılan objeler arasındaki ilişkinin çok kuvvetli olduğundan yola çıkarak şunları söyler: *“Özellikle Şamanınki gibi hareketli ve eklemli maskeler, kukladan sadece bir ya da iki evrimsel adım uzaktadır. Tek bir maskeli dansçının, grubunun geri kalanından önce sanatçı olarak görünmeye başlaması, tiyatral performansın başlangıcı ve maskenin bir kukla olmaya adım attığı yerdir. Yavaş yavaş, yüzyıllar boyunca hareketli ve eklemli*

maskeler yukarıya, başın dışına doğru taşındı ve vücudun önünde ellerde tutuldu. Daha sonra daha da uzağa taşındı ve ipler vasıtasıyla hareket ettirilerek yaşadı" (1965: 30).

Şaman inancı ile ilgili mühim çalışmalar yapmış olan Abdullkadir İnan, Doğu Türkistanlı bakşılardan hastaların tedavisinde pek çok “koğurçak” (kukla) kullandıklarını, Başkurt ve Togol bakşılarının sıtma hastalığını tedavi ederken bu hastalığı, paçavralardan yaptıkları “korçak” (kukla)lara naklederek uzaklaştırdıklarını yazar (İnan, 2000: 45).

Bakşılardan kullandığı kuklalar sadece hayvan figürlerinden oluşmamaktadır. İnsan şeklinde hazırlanmış olan tasvirler de bu ritüellerin önemli bir parçasıdır. Bu bebekler kimi zaman şamanın koruyucu ruhunu temsil ederken kimi zaman da Tanrı Ülgen’in dokuz kızını simgeler. “*Yakut kamlarının kıyafetlerindeki en önemli metal aksesuar olan emeget, şamanın koruyucu ruhunun insana benzer tasviridir*” (Alekseyev, 2013: 172). A. V. Anohin, şamanın üzerine giydiği kıyafetin arka tarafında bulunan kukla şeklindeki bu tasvirler hakkında şu bilgileri verir: “*Yaka civarında, omuzların arasına dokuz tane küçük kukla dikilir. Onlar Ülgen’in dokuz kızlarını sembolize ederler. Kuklaların başlarına puhu kuşu tüyleri dikilir, onlara şapka denir*” (Anohin, 2006: 46).

Şaman oyununda kuklaların, ilahi bir varlığı simgeleme görevinin dışında gelecekte haber verecek şekilde şaman tarafından konuşurulduğu da bilinmektedir: “*Bir şaman, doğaüstü gücüyle kullandığı kuklaya kahinlik yapar. Özellikle vantrilog gibi konuşturur, sanki kukla kendi başına konuşur gibi görünür ve bu sihirli olanı güçlendirir, etkiyi artırır. Tahta figürleri hareket ettirir, el çabukluğuyla, hileli malzemeler kullanır ve tüm tören boyunca izleyeni büyüsel bir havaya sokacak şekilde, tüm nesnelere ruh verir. Ölüm tahtadan yapılmış büyük kuklaların dolaştırılmasıyla gösterilir ve bu kuklanın yok edilmesinin ardından doğum, iplerle oynatılan tahtadan bir kuşun canlanmasıyla anlatılır*” (Kirby, 1975: 9). Kirby’nin aktardığı bilgiler, şaman ile kuklacı arasındaki benzerliği çok daha belirgin bir şekilde ortaya çıkarmaktadır.

Şaman ayinlerinin önemli bir parçası olan kuklalar aynı zamanda atalar kültü ile de yakından ilgili gibi görünmektedir. Pek çok ilkel toplum kültüründe insanlar, ölen yakınlarının birer tasvirini yaparak ona saygısını sunmuştur. Türk dünyasında mevcut olan “tul” geleneği bu uygulamaya örnek olarak verilebilir: “*Tul birincil anlamıyla, Türk halklarında birinin vefatı üzerine adına tutulan yas süresince öleni temsilen kullanılan antropomorfik bir figürdür*” (Eren ve Alimov, 2013: 65). Yenisey bölgesi yazıtlarından E-45/6’da yer alan ifadelerde tul sözcüğü “dul kadın” anlamıyla, Tanrı Dağı bölgesi

yazıtlarından T-1/2’de ise “tasvir” anlamıyla geçmektedir (Eren ve Alimov, 2013: 65). “*Mesela Kırgızlarda kadının, ölmüş kocasının tul adı verilen suretini yatağının üzerine astığı, eskiden Kazaklarda da evin bir köşesinde ölünün sembolik olarak bir kuklasının bulunduğu bilinmektedir*” (Baydemir, 2011: 64). Ebü’l-Gazi Han, 1663-1164 yıllarında hazırladığı Şecere-i Türki isimli eserinde Türklerin ölülerinin tasvirlerini yaparak onlara saygı gösterisinde bulduklarını belirtir: “*O zaman onlarda bir adet vardı ki birinin oğlu, bir kızı, ağabeyi veya küçük kardeşi veya başka bir kıymetlisi ölürse onun suretini (kugurcak) yapar, evinde saklardı. Ara-sıra o sureti öpüp sevip okşayarak bu filanın sureti derlerdi. Bu suretin önüne yemeklerinin ilk lokmalarını korlardı. Yüzlerini gözlerini bebeğe sürüp önünde eğilirlerdi. İşte böylelikle haberleri olmaksızın puta tapmayı meydana getirdiler*” (İnan, 2000: 43). Bu durum da araştırmacılar tarafından kuklanın ortaya çıkışını ilkel insanın atalar kültürüne ait merasimleriyle temellendirmelerine neden olmuştur. Hüseyin Baydemir, Kadirov’dan şu bilgileri aktarır: “*kukla, ilkel insanın ölmüş yakınlarını hatırlama merasimlerinden doğmuştur. Ölen insanın en yakın akrabalarından biri, merhumun yüzüne benzeyen bir maskeyi yüzüne takarak onun hareketlerini, konuşmasını taklit ederdi. Maske bazen de elde tutularak karşılıklı diyalog sahnesi icra edilirdi. Belli bir zaman sonra bu merasimler unutulur ve maskeler yetenekli aktörlerin elinde dev kuklalara dönüşür. Bu dev kuklalar da bir süre sonra küçülerek kukla tiyatrosunun aktörleri haline gelir*” (Baydemir, 2011: 63-64).

Bu görüşü savunanlara göre ilkel inançlarda daha çok heykel formunda bulunan kuklalar, insanoglunun gerçeğe daha yakın hareketli figürler elde etme eğiliminin önüne geçememiştir. Bu durum da bugünkü anlamda bildiğimiz kukla tiyatrosunun yaratılmasına önayak olmuştur:

“*Kabaca büyüsel ve dinsel kültürün sembolik bir nesnesine atfedilen ve bu amaçla kullanılan dinsel figür kavramı, (hareketsiz) heykel formundayken insanın daha gerçekçi ve canlı tasvirlerle olan eğilimini doyuramamıştır. Bu nedenle, cansız sembol olan figürden, hayat bağışlanmış olana geçilerek, hareket edebilir tasvir ya da figür ortaya çıkmıştır. Böyle form ya da figürler özellikle din alanında, saf müminleri etkilemek için kullanılmıştır. Bundan sonra tasvir (sanem), ilkel dini sistemlerdeki salt büyü amaçlı kullanımından kurtulup, dini esinin önemli bir aracı olarak da rol oynayarak, kendini yerleşik dinin yeni ihtiyaçlarına uydurmuştur*” (Tilakasiri, 2008: 15-16).

Yukarıda sıralanan görüşlerin tamamı bir doğruluk payına sahiptir. Bununla

birlikte kuklanın ilk olarak nasıl ve nerede ortaya çıktığı konusu hala karanlıktır. Bu belirsizliğin nedeni kaynaklardaki yoksunluktur. Kronolojik olarak takip edilmesi mümkün görünmeyen bir süreç olan kuklanın doğuşu ve gelişimi konusunda “ilk olarak hangi topraklarda ortaya çıktığı” sorusu ise çok da anlamlı değildir. Çeşitli ülkelerde göze çarpan otantik geleneklerin, bazı milliyetlere ait üslup ve tekniği çağrıştıran olması kuklanın ana vatanının orası olduğu anlamına gelmemektedir. Bir millet bir diğerinden biraz daha önce veya sonra bu üslubu fark etmiş ve uygulamış olabilir. İnsanoğlu farklı tarihi dönemlerde aynı medeni seviyeye erişme olanağına sahiptir. Bu da kukla figürlerinin yer aldığı tüm medeniyetlerin, farklı veya aynı zaman diliminde, bu cansız tiyatro türünü keşfetmiş olabileceği olasılığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bir medeniyetin başka bir kültüre ait bir unsuru almış olduğu varsayıldığında dahi bu unsurun belli bir zaman sonra dahil olduğu medeniyetin yerli kültürel özellikleri ile donandığını göz ardı etmek mümkün değildir. Bundan sonra alınan unsur zaten millileşmiş olarak kabul edilmelidir.

1.3. ANADOLU DIŞINDA KUKLA

1.3.1. Türk Dünyasında Kukla

1.3.1.1. Azerbaycan

Azerbaycan kukla tiyatrosu XIX. yüzyılın ilk yarısında geniş bir alana yayılmıştır. Bir ve iki perdeli piyesler ayrıca tiyatro oyunu haline sokulmuş kilimarası ve geyik oyunu da dahildir. Devrin yaşantısının komik halleri oyunların malzemesiydi. İlk oyunlar 1848 yılında Şuşa, Lenkeran ve 1857 yılında Şamahı’da oynanmıştır (<http://www.anl.az/el/Kitab/254482.pdf>).

Azerbaycan’da kukla oyunlarına halk arasında bebek, oyuk ve ipteoyuk isimleri gibi isimler de verilir. Kukla oyunlarına muhtelif zamanlarda lubetbazlık ve arusekbazlık adı da verilmiştir. Kilimarası tipli çeşitli formlardaki kukla oyunlarından biri Bebek oyunudur. Kilim arasında gösterilen bu oyun tipinin en meşhur teması “Keçel Pehlevan”dır. Diğer ünlü Kilimarası oyunları “Maral oyunu”, “Şöle”, “Şah Selim”, “Karagöz” ve “Hacı geldi”dir. Bebek şeklindeki kuklalar, ele bazen de dize geçirilerek oynatılır. Oyuncu, sırt üstü bir kilime yatar, dizlerini göğsüne doğru çeker. Oyunun

muhtevasına uygun olarak ellerine ve ayaklarına muhtelif karakterli bebek-kuklalar geçirir. Bu kuklalarda ağız, burun, göz, kaş olmaz. Dize geçirilen kuklalar, tahta çömçelerin süslenmesi suretiyle yapılır. Kilimarası oyun gösterilerinde kullanılan kuklalar, bazen bir çocuk boyunda olabilir.

Azerbaycan'da sahnelenen diğer kukla türleri şunlardır: Kosagelin (ipli kukla), Heymekemer (seyyar kukla tiyatrosu), Çadırhayal (Heymekemer'e benzer, Nevruz, Kurban bayramı, aile şenlikleri, ev içi gösterilerde oynatılır), Çadırdesti (ailede bir çocuk doğduğunda oynatılır), Heyme (hususî bir çadırda oynatılır), Hümoyunu (büyük bir saksı veya kilden yapılmış bir küpün içine girilerek oynatılır), Çömçegelin (oyunu oynatana dezhahdar denir. Bir eli ile kukla oynatır, diğer eli ile nefesli bir musiki aleti çalar), Gece oyunu/Şebbazi (gece oynatılan kuklalar), İskemle oyunu (ailelerin mutlu günlerinde oynatılır. Kuklalar, önüne bir perde gerilen masa arkasından oynatılır), Pişbend (çadır içinden oynatılır), Gölge oyunu (Hayal oyunu), Bacbacı (Rehimli, 2005: 17-19).

Azerbaycan Devlet Kukla Tiyatrosu 86 yıllık bir geçmişe sahiptir. 1931 yılında Bakü'de kurulan bu tiyatro 1932de ilk temsilini vermiştir. 1931-1941 yılları arasında bağımsız, 1941-1946 yılları arasında Azerbaycan Devlet Genç Seyirciler Tiyatrosu'na bağlı, 1946-1950 yılları arasında yine bağımsız, 1950-1965 yılları arasında Azerbaycan Devlet Flarmonisi çatısı altında faaliyetlerini sürdüren bu tiyatroya 1964 yılında devlet tiyatrosu statüsü verilmiştir. 1975 yılına kadar sadece çocuklar için gösteriler yapan kukla tiyatrosu, bu tarihten itibaren yetişkinler için de oyunlar sergilemeye başlamıştır.

İlk dönemlerde Azerbaycan, Rus ve Batı Avrupa dramaturglarının piyesleri sadeleştirilerek sahnelenmiştir (http://www.azerbaijans.com/content_946_az.html).

Azerbaycan kukla tiyatrosu, üzerinde çalışma yapılmamış bir alandır. Azeri kukla tiyatrosunun kökeninin "kilimarası" ve "geyik" oyunları olduğu düşünülmektedir

(<https://kuklateatri.az/Teatr%20haqq%C4%B1nda.html>).

1.3.1.2. Özbekistan

Türkistan sahası kukla tiyatrosu ile ilgili XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Rus devlet memurları ile seyyahlarının araştırma ve gezi notları sayesinde son iki yüzyıllık dönemi kısmen aydınlıktır. Kaynaklara göre Türkistan kukla sanatçıları Hanlıklar Dönemi'nde teşkilatlanmıştır. Kuklacılar, Mehterlik Birliği'ne bağlı bir şekilde faaliyet göstermişlerdir. Özbek kukla tiyatrosunda usta-çırak ilişkisi son derece

önemlidir. Usta, çırağının kukla oynatmasına onay verdikten sonra çırak koğırçakbaz unvanını alabilir. Bu sanat babadan oğula geçen bir yapıya sahiptir. Çırak, eğitimine başladığında ilk öğrendiği şey kuklacıların kullandığı değişik ses tonlarını çıkarmaya yarayan alet olan “sefil”i yapmaktır. Sert ağaçtan iki adet 15-25 mm ebatında ince ve hafif eğri bir levha kesilerek levhaların arasından ince, yumuşak bir kumaş şeridi geçirilir. Bu şerit levhaların üzerine sarılır. Sefil üflendiğinde iki levha arasındaki şerit titreşerek değişik tonlarda sesler çıkarır (Baydemir, 2011: 68). Bu alet, Anadolu’daki kuklacılar arasında da kullanılmıştır. Anadolu’da adına safır denir. Evliya Çelebi’nin seyahatnamesinde “sazende-i safirciyan” adı ile 200 kişiden oluşan bir grubun olduğu söylenir.

Çırak, sefili kullanmayı öğrendikten sonra kukla yapımı, süslenmesi, giydirilmesi, oynatılması; bundan sonra da oyunlarda kullanılan müzik aletlerinin (nağare, çildirme, surney) kullanılması konularında eğitilir. Tüm bu eğitimler tamamlandıktan sonra ustasının nezaretinde bir kukla çadırı dikerek bir müddet yine ustasının gözetimi altında oyun icra eder. Usta, çırağının artık yalnız oyun oynatabileceğine kanaat getirdiğinde onu aksakallara gösterir ve dua ile oyun oynatma ruhsatı verir (Baydemir, 2011: 68).

Özbekistan’da oynatılan kukla çeşitleri “çadır cemel” (el kuklası) ve “çadır hayal” (ipli kukla)’dir. XX. yüzyılın başına gelinceye kadar canlı bir şekilde yaşayan kukla geleneği, Sovyetler Birliği döneminde bitme noktasına gelir (Baydemir, 2011: 68-73).

1.3.1.3. Tataristan

Tatar kukla tiyatrosunun temeli dinsel inançlara dayanmaktadır. F. T. Valeyev ve N. A. Tomilov’nın belirttiğine göre Sibiryaya Tatarlarının bir kısmı kukla inancına sahipti. Tatarlar bu kuklaları akağaçlardan yapardı, ormandaki meşe ağaçlarının dallarına asarlardı. Tom bölgesindeki Tatarlar ise yaptıkları kuklaları evlerinin çatısına koyuyorlardı. Ağaç, deri, kil vb. maddelerden yaptıkları kuklaların yardımcı ruhları olduğuna inanan pek çok aile, evlerinde kuklaları saklıyorlardı. Tatarlar, kukla şeklinde kadın figürü yaparak onlara çeşitli elbiseler de giydirirlerdi. Onlara saygı gösterir, yemekler verir, arada bir de kuklalara hediyeler getirirlerdi. Kuklalarını yabancı gözlerden koruyorlardı. Yabancılar geldiklerinde evin gizli yerlerine kuklalarını saklıyorlardı (Valeyev ve Tomilov, 1996: 142-143).

“Tatar Devlet (Ekiyat) Kurçak Tiyatrosu” Rusya ve Tataristan’ın en eski tiyatrolarından biri olarak kabul edilir. Günümüzde Tataristan kukla tiyatrosu sanatı hem Rusya’da hem de dış ülkelerde tanınır vaziyettedir. 1931 yılında önce bir kilise binasında “Birinci Devlet Enternasyonal Korçak Tiyatrosu (Birinçi Devlet İnternatsyonal Kurçak Tiatrı)” adıyla kurulan bu tiyatronun kurucuları arasında rejisör Sergey Merzlyakov ve Meryem Hisamova, Maria Yazvina, Fuat Tahiov, Veli Gafarov, Boris Rıçkov, Sara Veliullina, Zinaida Ustinova, Rokıya Hebibullina isimli sanatçılardır. Tiyatroda sahnelenen ilk oyunlar hem Rusça hem Tatarca oynanmıştır. Petruşka-Oktyabryat “Kızıl Petruşka”-“Pisi hem Leşka” oynanan ilk oyunlardandır.

Tatar Devlet (Ekiyat) Kurçak Tiyatrosu, aralarında Türkiye’nin de bulunduğu birçok ülkede çeşitli kukla festivallerine katılmıştır. 2008-2012 yıllarında yapılan Peterburskaya’daki yeni binasına taşınmış olan kukla tiyatrosu 1974te UNİMA’ya üye olmuştur. Tiyatroda 100e yakın kişi çalışmaktadır (<http://www.puppet-show.ru/tt>).

Tataristan’da devlet kukla tiyatrosundan başka kukla tiyatroları da vardır. Tüben Kaman, Minzele, Bögilme, Çallı, Elmet gibi şehirlerde bulunan tiyatrolarda da kukla oyunları oynatılmaktadır (<http://intertat.tatar/madaniyat/appetit-ashyy-bashlagach-achyla-yaki-tatar-teatrlary-akcha-bel-n-synala/>).

1.3.2. Batı Ülkelerinde Kukla

Batı’da kukla oyunlarının tarihi çok eski dönemlere uzanır. Yapılan kazılarda Antik Yunan ve Roma dönemine ait çocuk mezarlarında bazı eklemleri hareketli bebekler bulunmuştur (Öğütçü, 2007: 19; Hossen, 2014: 17).

Batı’da tek tanrılı dine geçişle birlikte, din tüm sosyal yaşamı değiştirmiştir. Kilise halkın üzerinde bir tür baskı mekanizması haline gelmiştir. VIII. ve IX. yüzyıllara ait kaynaklarda ne tiyatro gösterileri ne de kuklacılıkla ilgili bilgiler ve resimler yer alır. Zamanla özellikle Kilise tiyatrosu, XI. yüzyılda okuma yazma bilmeyen cahil cemaati etkilemek amacıyla, İncil’deki mucizeler ve ahlak öğütlerini öne çıkaran hikayeleri, tiyatro biçiminde sergilemeye başlar. Bu sayede halkın arasında bir türlü bastırılmayan oynama ve oyun izleme tutkusunu, dinsel yöntem ve denetimlerle karşılanmaya çalışılmıştır (Temuçin, 2007: 12-13). Seyircinin kilise tiyatrosuna olan yoğun ilgisi, zamanla oyunların malzemesinin genişletilerek İncil’deki önemli öykülerin de sahnelenmesi yoluna gidilmiştir. Bu şekilde konular çeşitlenmiş ve izleyici sayısı da

artmış ve oyun süreleri uzamıştır. Bu durum da kukla oyunlarının kilise dışına taşınmasına vesile olmuştur. Bu dönemde önemi artan esnaf loncaları kilise dışı oyunları eline geçirmeyi başarmıştır. Kilise’de oynatılan dinsel içerikli oyunlar, XII. yüzyıldan itibaren Döngüsel (Cycle) adı verilen arabaların üzerinde gezici tiyatro biçiminde sahnelenen oyunlara dönüşmüştür. Günlerce sürebilen zincirleme temsillere dönüşen bu oyunlarda işlenen konular tamamen İncil’deki hikayelerden alınıyordu. XIV. yüzyıla gelindiğinde ise bu kukla tiyatrolarında din dışı oyunların sahnelendiği görülmeye başlamıştır. Gezici tiyatrolar için demir ipli kuklalar ağır gelmeye başlayınca kolay taşınabilecek kuklalar tercih edilmeye başlar. Hanlarda oynatılan kukla oyunlarında zamanla komik figürler çoğalır, oyunlar yavaş yavaş abartıya teslim olur ve şiddet ve edebe aykırı sahneler yer almaya başlar (Temuçin, 2007: 14-16).

Celal Esad Arseven’in belirttiğine göre Orta Çağda özellikle panayırarda görülen seyyar kuklacılar, şehir şehir dolaşarak küçük sahnelerinde çeşitli gösteriler yapmışlardır. Arseven, o dönemde sihirbazlığın sıkı bir şekilde takip edilmesi ve cezalandırılması nedeniyle, kuklacıların da mesleklerinin şeytan işi olarak görülüp öldürülmekten korktukları için kuklalarının mekanizmasını ve iplerini halka gösterdiklerini ifade eder (1965: 1150).

1.3.2.1. Yunanistan

Avrupa’da kukla tiyatrosu ilk Akdeniz uygarlıkları ve Roma medeniyeti egemenliği altında gelişmiştir. İlk kukla tiyatrosu M.Ö. 427-355 yılları arasında yaşamış olan Xenophon tarafından yazılmıştır (Homer: 121). “*Yunanlılar, M.Ö. 800 yıllarında kuklaları kullanmış olabilirler ve zamanın yazılarına göre kukla tiyatrosu, muhtemelen kukla ve eldiven kuklaları ile Yunanistan ve Roma’da ortak bir eğlenceydi. Ortaçağ’da kuklalar yasaklanıncaya kadar kutsal metinleri yürürlüğe koymak için yaygın bir şekilde kullanılmıştır*” (Hossen, 2014: 17).

Antik Yunan ve Roma dönemine ait çocuk mezarlarında kilden ve fildişinden yapılmış bebekler bulunmuştur. Bu bebeklerin hareketli kolları ve bacakları vardır. Bazılarında ise bebeği yukarıdan hareket ettirebilmek için başının üzerinden uzanan demir bir çubuk bulunur. (Öğütçü, 2007: 19; Hossen, 2014: 17).

Antik Yunan ve Roma yazarlarının, çoğunlukla bir metafor olarak, kuklaları ve kukla oyunlarından söz ettikleri söylenir. Bununla birlikte, çoğunlukla referanslar son

derece muğlaktır ve bir kukla tiyatrosu veya oyun hakkında herhangi bir açıklama yapılmadan ortaya çıkar. Genellikle kuklalar olduğu düşünölen en eski Yunan referanslarından biri, M.Ö. 381’de Xenophon’un 40 yıl önceki dolayısıyla M.Ö. 421’deki bir ziyafeti açıkladığı Symposium’udur. Burada genellikle "kuklalar" olarak tercüme edilen Yunanca kelime, kelimenin tam anlamıyla "ipleri çeken" anlamına gelen “neurospasta”dır (Rawlings, 1999).

MÖ. IV. yüzyılda Baküs şerefine tertip edilen temsillerde kuklaların da bulunduğu görölr. Ünver Oral’ın, Selim Nüzhet Gerçek’ten aktardığı gibi Latin şairi Horace’ın bir hicviyesinde yer alan “*Kusurların seni ipi çekilince şuuruzca kımıldanan tahta oyuncaklar gibi hareket ettiriyor*” anlamındaki bir cümleden kuklanın ne kadar eski bir tarihi olduğunu anlarız (2005: 53-54). Siyavuşgil, Suriye Kırallı Antiochus’un hususi tiyatrosunda, her biri beş endaze boyunda ve sırmalar içinde ışıll ışıll görönen kuklaların oynatıldığını belirtir. Ayrıca Eflatun’un yaşadığı dönemlerde de Atinalı kuklacıların, zengin evlerinde temsiller verdiğini ifade eder (Parmentier, Les Jeux et les Jouets, Lear Historire, Paris, 1922, s:46-8.)” (Siyavuşgil, 1941: 22).

Aristo, uzuvların hareket etmesi için iplerin çekilmesine atıfta bulundu. 23. Platonun eserinde kuklalara referanslar vardır. İlyada ve Odessey kukla sahnesinde canlandırıldı. Dionysus ve Akropolis te kuklalar görölr.

1.3.2.2. İtalya

Hindistan, Çin ve Osmanlı imparatorluğunda yetenekli şairler, oyun yazarları ve tasarımcılar kukla sanatı ile ilgiliyken Batı’da kuklacılık XVI. yüzyıla kadar bir halk sanatı olmaktan ileriye gidememiştir. İtalya’da opera bir form kazanmaya başladığında bu fikir kuklacılar tarafından da ele alınmıştır. İlk kukla operası 1670’te Floransa’da açıldı ve 1876’da ilk turnesine çıktı (Baird, 1965: 144).

İtalya Rönesans’ı başlatarak kendini, Avrupa medeniyetinin içinde bulunduğu feodalite devrindeki ataletten kurtaran ilk ülke oldu. Bu devirde tüm sanat dallarında olduğu gibi içinde kuklanın da bulunduğu tüm sahne sanatları da gelişmeye başladı (Arseven, 1965: 1150) Kukla İtalya’da 15. yüzyılın sonlarında commedia dell’arte ile aynı zamanda gelişmeye başladı. İtalya’da dini gizemli oyunlarla birlikte fars, parodi, doğaçlama ve komedi gelenekleri de gelişmeye devam ediyordu. Zamanla Atellan farsının soytarıları Scaramouche, Pantalone, Pulcinella, Arlecchino haline geldi. Bunların

her biri abartılı özellikleri bünyesinde barındırıyordu. Komedi, kuklacılık için mükemmel bir tiyatral biçimdi. Böylelikle bu tipler kuklalarla sergilenmeye başladı. Zamanla İtalyan ipli kuklaları, Fransa’da ve daha sonra Mr. Punch’ın gelişimini etkilediği İngiltere’de kabul gördü (Baird, 1965: 69-71; Tulukçu, 2004: 2).

XV. yüzyılın sonlarında ipli kuklalar İtalya’da tanınan bir gösteri biçimi haline gelmiştir. Çoğunlukla kafalarına monte edilmiş bir çubuk yardımıyla hareket ettirilen ipli kuklaların kol ve bacaklarının hareketleri ise ip veya tel vasıtası ile gerçekleştirilirdi. Müzikle dans eden ipli kuklalara marionettes a la planchette adı verilirdi. Bunun dışında kalaslar üzerinde oluşturulmuş oyuklarda hareket ettirilen kuklalar ve el kuklaları da ilgi görüyorlardı (Tulukçu, 2004: 3). Commedia dell’Arte oyuncularının hem kuklaya yakın beden kullanımları hem de oyunlarında -çoğunun gezici topluluklar olması dolayısıyla- el kuklalarını kullanmaya başlamaları ile birlikte İtalya’da el kuklasının atası sayılan “Burrattini” adı verilen el kuklaları ortaya çıkmıştır (Temuçin, 2007: 19).

Asad Hossen İtalyan kukla tiyatrosu ile ilgili şu bilgileri verir: İtalya, marionette’in ilk evi olarak kabul edilir. Hristiyan kilisesi, ahlak oyunlarını sergilemek için marionette’leri kullandı. Marionette sözcüğünün bakire Meryem’in küçük figürlerinden geldiğine inanılmaktadır. Zamanla kukla oyunlarında komediler yer almaya başlayınca kukla kiliseden men edildi. Kuklacılar, buna karşılık olarak katedrallerin dışındaki sahneleri kurdu ve daha da müstehcen ve kaba komedi şekline dönüştü. Bununla birlikte Commedia dell 'Arte adı verilen İtalyan komedisi büyüdü. Bu tiyatro formunda bazen kuklalar kullanıldı. Bazen aktörler yerine kuklalar kullanılarak Shakespeare’in oyunları sergilendi. Her yerde karşımıza çıkan Mr. Punch İtalya menşelidir. İtalyan Commedia dell 'Arte'de bir maskara olan Pulcinella'nın bir kukla versiyonu, gezgin şovmenler tarafından Avrupa’ya taşındı ve pek çok ülkede benzer bir karakter oluştu. Fransız versiyonu, II. Charles'nin geri dönüşü ile 1660'da İngiltere'ye tanınarak Punchinello adını aldı. Kısa süre içinde bu isim Punch'a kısaltıldı ve bu tip öylesine popülerlik kazandı ki her türlü oyuna dahil olmaya başladı. 1825 yılına gelindiğinde, Punch popülaritesinin zirvesindeydi ve oynadığı hikaye stereotip formunu almıştı. On sekizinci yüzyıl, marionette tiyatrosu da dahil olmak üzere tüm İtalyan tiyatrosunun gelişiminde hayati bir dönemdi. Çubuk kuklası esasen alt sınıf kökenliyen marionette tiyatrosu, bir Aydınlanma Çağı kutlaması olarak aristokrat çevrelerde popüler olmuştu. Etkileyici, ustalıklı ve karmaşık bir yapıya sahip olan kukla tiyatroları ve kukla

oyunları, özellikle Venedik'te çok popülerdi. 19. yüzyılda Pietro Radillo'nun marionetleri daha da karmaşıklaştı. Radillo'nun marionetleri sadece çubuk ve iki ip yerine, sekiz telle kontrol ediliyordu. Böylece marionetlerin vücut bölümleri üzerindeki kontrol arttı (Hossen, 2014: 18).

1.3.2.3. Almanya/ Avusturya

Antik zamanlardan Roma İmparatorluğu boyunca neredeyse her türlü kültürel bağlamda, insanın yaşadığı tüm kıtalarda kukla bulunur. “*Kukla oyunun Almanya'ya nasıl ve ne zaman geldiğini bilmiyoruz; belki de bu sanatın girişi, Alpler üzerinden Roma birliklerini izleyen hokkabazlar sayesinde olmuştur*” (Boehn, 1972: 50). Kukla tiyatrosu, Roma İmparatorluğu dağıldıktan sonra (M.S. 5. yy) izleyici bulabileceği şehir ve pazar yerlerinin sosyal altyapısının desteğinden yoksun kadı. Erken Ortaçağ'da (M.S. VI.-X. yy.) kukla, seyyar bir eğlence programı, basit bir göçebe sanat formu olarak varlığını sürdürdü. Bu oyunların performans açısından çok iyi olduğu söylenemezdi. Bu gösterilerin sahne düzenlemeleri oldukça ilkeldi. Yüksek Ortaçağ'da kuklalar öncelikle dini bir temsil aracıydı. M.S. 1200 civarında kentlerin kademeli yükselişiyle birlikte kuklacılık kültür alanı haline geldi. Bu dönemde ahlak hikayeleri ile ilgili oyunlar popülerdi. Ortaçağa gelindiğinde kukla tiyatrosunun konuları dini temalardan uzaklaşarak eğlenceye yaklaşmaya başladı. Mutlakiyetçi Almanya'da kuklacılar çok sayıdaki egemen Alman devletlerinden dolayı bölgeler arasında zorlukla hareket ediyorlardı. Kuklacılar yeni bir oyun oynatmak istediklerinde mutlaka bir Dük, Prens ya da Kardinal'in desteğini almak zorundaydılar. Kuklacılar gösterilerini sunmak için yerel makamlardan gösterinin saatleri ve içeriği ile ilgili izin almak mecburiyetindeydiler. Aydınlanma çağı, kukla tiyatrosunun da içinde bulunduğu sosyal ve kültürel yaşama nüfuz etti. Bu dönemde feodal köylülerin soytarılığını karakterize eden Hanswurst'un yerine kentli halkın temsilcisi Kasperle geçti. Ancak aydınlanma çağı, ahlakçılar tarafından, gezici kuklacıların eski batıl inançları devam ettirdikleri gerekçesiyle hor görülmesini engelleyemedi. Bu da kuklanın kırsal kesimin eğlencesi olmaya itti. XVIII. yüzyılda kukla tiyatrosu, özellikle Nikolaus Esterházy'nın himayesinde Avusturya'da Barok saray eğlencesinin bir fikstürü haline geldi. Müzikten büyük zevk alan cömert hayırsever olarak bilinen Macar prens, Franz Joseph Haydn tarafından üretilen ve bestelenen kukla operalarına katıldı. Bu gelişmelerden sonra aristokrat bir izleyici

kazanmış olan kuklacılar, farklı Alman bölgeleri arasında kolay geçiş ve çalışma özgürlüğü elde ettiler. XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Romantizm akımıyla birlikte yükselen halk kültürü kavramı, kukla tiyatrosu ve diğer halk sanatlarına ilginin artmasına ve popülerleşmesine yardımcı oldu. Dönemin aydınlarından Mozart ve Goethe gibi isimler kukla tiyatrosuna aktif bir ilgi gösterdi. Çoğu kuklacı kayıt bırakma eğilimine sahip olmadığı için XIX. yüzyıldan önceki Alman kuklacıları hakkında çok az bilgi bulunur. Geisselbrecht, kuklacı Josef ve Schmidt gibi isimler Alman kukla tiyatrosunda çok önemlidir. XX. yüzyılda kukla tiyatrosu saygınlık kazandı ve televizyon, film gibi iletişim araçları kuklaya birçok fırsat sundu. Sonunda akademik dünya, kukla tiyatrosunu bilim alemine kabul etti. Bu gelişme, kukla tiyatrosunun bazı türlerini yüksek sanat dünyasına itti. Paul Brann, the Munich Artists Marionette Theater'ı kurdu. 1949'dan sonra Doğu Almanya'da devlet kukla tiyatrosunu cömertçe destekledi (Doe, 2010: 5-13).

Nazi Almanya'sında (1933-1945), yetkili makamlar tüm vasıtalarla Aryan ırkının yüceltilmesini emretti. Almanya ve Avusturya'da popüler bir kukla olan Kasperle, ilk başta geleneksel kanca burnu ile daha çok Yahudi'ye benzediği düşünülse de görünümü Nazileştirilerek hükümetin sözcü kuklası haline gelmiştir. Savaşa hizmet eden işletmelerin propaganda afişlerinde, politik karikatürlerinde ve reklamlarında sıklıkla kullanılmaya başlanan Kasperle, aynı zamanda askerlere moral vermek için yapılan gösterilerde de bulunmuştur (Soord, 2008: 6).

Almanya'nın geleneksel kukla oyunu, aynı zamanda Doktor Faustus'un da tarihidir. Oyunun ilk yayınlandığı tarih olan 1587'den beri kuklalar da sahnededirler. Orjinalinde bu oyunlar Hanswurst (Jack Sausage) adında komik bir karakteri içeriyordu. 1832 yılında ise Goethe'nin Faust'u ile beraber Punch'ın bir kopyası şeklinde günümüze ulaşan Kasper karakterine dönüşmüştür (Tulukçu, 2004: 7).

1.3.2.4. Fransa

Fransa'da Bodleian Kütüphanesi'nde bulunan XIV. yüzyıla ait bir eserde "*portatif bir sahne üzerinde, her yanı kale surlarıyla çevrili, el kuklaları*"ndan bahsedilmektedir. Bu tür kuklalara, castellet ya da castello adı verilmiştir (Tulukçu, 2004: 8).

XVII. yüzyıl ortalarında kukla, kral VII. Charles'in İtalya seferinden sonra moda haline gelmişti. Bu dönemde kukla, Fransız sarayları ve şatolarında kendine yer bulunca İtalyan kuklacılar Fransa'ya göç etmeye başladı (Arseven, 1965: 1152). 1630'lara doğru

İtalyan gezgin göstericiler, Pulcinello'yu Fransa'ya getirdi. Fransa'da Polichinelle'ye dönüşen bu karakter yavaş yavaş Punch'ın abartılı fiziksel özelliklerini taşımaya başlar (Tulukçu, 2004: 8).

Guignol karakteri ortaya çıktıktan sonra İtalya'dan gelen Polichinelle'in popülerliği yok olmaya başlamıştır. Guignol'un yaratıcısı Lyonlu Laurent Mourguet isimli bir ipek dokumacıdır. Mourguet, Fransız devrimi sırasında ipek ticareti zor zamanlar geçirmeye başlayınca işportacılık ve daha sonra 1797'den itibaren de dış çekerek geçimini sağlamaya çalışmıştır. Hastaların dikkatini çekebilmek için dışı sandalyesinin önünde kukla oynatmaya başlamıştır. Bu strateji o kadar tutulmuştur ki bir müddet sonra 1804 yılında dış çekmeyi bırakıp sadece kukla oynatmaya başlamıştır. İlk gösterileri İtalyan Polichinelle'den esinlenmiş, daha sonraki senaryoları ise işçi sınıfının endişeleri ve günlük haberleri içeriyordu. Böylece Lyon halkının günlük yaşamına daha yakın olan karakterleri ortaya çıkmış oldu: ilk olarak şarap seven bir ayakkabıcı Gnafron ve daha sonra yılında Guignol. (https://www.guignol-paris.com/guignol_lyon_histoire_laurent_mourguet.htm).

Mourguet'in oyun repertuarı, oyunların tamam doğaçlama doğası gereği yazıya geçirmedeğinden 19. yüzyılın ilk yarısına kadar bilinmemektedir. 1852 yılında genel sansür yasası devreye girince kukla oyunları da denetlenmeye başlamıştır. Bu denetim, oyunlar oynanmadan önce senaryolarının gözden geçirilip onay alınması üzerine kuruludur. Bu zorunluluk, kukla oyunların ilk kez kayda geçirilmesine vesile olmuştur. (http://www.gadagne.musees.lyon.fr/index.php/puppets_en/content/download/1123/26184/file/guignol_repertoire_eng.pdf).

“18. yüzyılda marionette operaların popülerliği yüzünden, gerçek tiyatroyla aralarında sert bir rekabet oluşmuştur. Öyle ki, 1720'de kukla yapımlarının kanunen yasaklanması için bir girişimde bulunulmuştur.” (Tulukçu, 2004: 8). Fransız İhtilali ile birlikte kuklacılık sekteye uğramıştır. 1753-1852 yılları arasında kukla da dahil olmak üzere tüm sahne sanatları Fransız hükümeti tarafından yasaklandı (Soord, 2008: 6). Daha sonra 1820'de kukla sahneyi terk etmiş, yaya kaldırımlarında açıkta bir iskemle üzerinde oynatılacak biçimde yeniden ortaya çıkmıştır. Bu şekliyle kukla fakirleşmişti. 19. yüzyılda yavaş yavaş toparlanmaya başlayarak gençler ve çocuklar arasında yeniden ilgi çekmeye başlamıştır (Arseven, 1965: 1153-1154).

1852'de yasağı kaldırılmasına rağmen gösterileri kontrol altında tutmak amacıyla

tüm performansların metinlerinin kağıda dökülmesini istedi. III. Napolyon devrindeki tüm kayıtlar, oldukça sıkı bir denetimin var olduğunu göstermektedir. Seyyar kuklacılar, suç teşvik etmekle suçlanıyordu (Soord, 2008: 6).

“Günümüzde Fransa’da daha çok deneysel kuklalar üretilmektedir; deneysel çalışmalarıyla Yves Joly, ‘Kara Tiyatro’ kukla tekniği ile Georges Lafaye bu alandaki başlıca isimlerdir.” (Tulukçu, 2004: 8).

1.3.2.5. Çek Cumhuriyeti

Çek uyruklu ilk kuklacılar tarihi kayıtlarda 18. yüzyılın sonlarında görünüyor. 19. yüzyılın ilk yarısında aydınlanma ve ulusal diriliş fikirlerini basit ve anlaşılır bir dille tanıtan kuklalar bu süreçte önemli bir rol oynamıştır. Matěj Kopecký, bu kuklacıların ve Çek kukla tiyatrosunun bir sembolü olarak görülmektedir. 19. yüzyılın ortalarından itibaren kukla tiyatrosu küçük ev sahnelerinde yani aile tiyatrolarında yer almaya başladı. Bu kuklalar, Çekoslovakya Cumhuriyetinin kuruluşunun ardından şöhretinin zirvesine ulaştı. Dünyaca ünlü Spejbl ve Hurvínek Tiyatrosu'nun yaratıcısı olan Josef Skupa, 1930'da Pilsen Puppet Theatre'ı kurmuştur. Bu tiyatro, Çek kuklacılığının daha ileriye gitmesinde anahtar rolü oynamış olan topluluklar arasında en tanınmış olanlarından biridir. İkinci Dünya Savaşından sonra kuklacılık konusunda Merkezi Kukla Tiyatrosu'nu (Ústřední loutkové divadlo) kuran ve UNİMA'nın faaliyetlerinin yenilenmesine katkıda bulunan Jan Malik ve S&H Tiyatrosunu dünya çapında üne kavuşturan Miloš Kirschner isimleri ön plana çıkmaktadır (<http://www.czech.cz/en/Life-Work/Living-here/Puppetry>). Josef Skupa'nın var ettiği Spejbl ve Hurvinek, orta sınıfın zayıf yönleriyle eğlenen adlı iki çağdaş komik kukla figürüdür (Jurkowski, 1994: 27).

1960lı yılların başında kuklacılık alanında yeni dramatik yöntemler kukla tiyatrosuna yön vermeye başlar. Bu dönemden itibaren canlı aktörler ile kuklalar aynı sahnede yer almaya başladığı görülür. Çek çağdaş kukla tiyatrosunda Josef Krofta ön plana çıkan isimler arasındadır (<http://www.czech.cz/en/Life-Work/Living-here/Puppetry>).

Bir yüzyılı aşkın bir süredir Çek toprakları uluslararası alanda kukla tiyatrosunun başkenti olarak kabul edilmiştir. Masarykův lidovýchov- ný ústav (Masarykův Eğitim Enstitüsü) tarafından düzenlenen uluslararası bir kukla sergisi ve kongresi sırasında, Mayıs 1929'da UNİMA (Uluslararası Uluslararası Kukla Birliği) kuruldu (Billing, 2015:

5). Dünyadaki ilk kukla dergisi olan Loutkář, tarihçi, koleksiyoncu ve meraklı Jindřich Veselý (1885-1939) tarafından kurulmuştur. Bu derginin 1912 – 1914 yılları arasında çıkan ilk üç sayısı Český loutkář ismiyle çıkmıştır (Billing, 2015: 5). Veselý aynı zamanda UNĪMA'nın kuruluşunu da teşvik etmiş ve kuklacılık alanında pek çok yayın hazırlamıştır (Blecha, 2011: 116). UNĪMA, her dört yılda bir, genellikle Avrupa'da kongreler düzenler ve neredeyse her Avrupa ülkesinde ulusal merkezlere sahiptir (Jurkowski, 1994: 30).

Kuklacılar ve kukla oyunu yönetmenlerini yetiştirmek için ilk resmi okul 1952'de Prag'da The Art Academy of Art'da kurulmuştur (Jurkowski, 1994: 30).

1 Ocak 2015 tarihinden itibaren Çek kukla tiyatrosu UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesinde yerini almıştır (Billing, 2015: 6).

1.3.2.6. Rusya

Rusya'da ilk görülen kukla tiyatrosu türü, Polonya'da Szopka adıyla tanınan Vertep tiyatrosudur. Katedrale benzer bir sahnede gösterilen ve Ortaçağ Polonya'sının Noel kuklası olarak bildiği Szopka, eski Rusya'da da bilinen bir oyundu. Bu oyun Beyaz Rusya ve Ukrayna'da, "Beytüllahim" anlamına gelen Bertep (Vertep) adıyla bilinir. Vertep kuklası onların kiliseleri gibi parlak boyalı, altın kubbeli ahşap katedrallerinde sahnelenirdi. Oyunlar çoğunlukla Cennet, Dünya ve Cehennemden oluşan üç aşama üzerinde kuruluydu. Kilisede oynatılan bu oyunlarda zaman içinde soytarılık artmaya başlayınca oyunlar, önce kilisenin bahçesine ardından da halk meydanlarına taşınmak zorunda kaldı. Esnaf loncaları, kuklaları oynatmayı rahiplerin elinden alınca fırıncılar Son Akşam Yemeğini, kasaplar da İsa'nın çarmıha gerilişini sahnelemeye başladı. Böylece Vertep tiyatrosunun konuları kademe kademe dini olandan seküler dramaya doğru geçiş yaptı (Baird, 1965: 67).

T. V. Zuyeva ve B. P. Kirdan Vertep tiyatrosu ve Petruška ile ilgili ayrıntılı bilgiler verir: Vertep kukla tiyatrosu adını Bibliyada (İncil'de) yer alan İsus Hristos'un mağaradaki doğumunun anlatıldığı kısımdan almıştır. Eski Rusça'da Vertep, mağara demektir. Önceden Vertep tiyatrosu sadece Suyatka Bayramında gösterilirdi. Vertep tiyatrosu Rusya'ya XVII. yüzyılın sonları ile XVIII. yüzyılın başlarında Beyaz Rusya ile Ukrayna'dan gelmiştir. Vertep, ince tahtadan ya da kartondan yapılmış, dış görünüşü bir veya iki katlı bir evi andıran dik köşeli bir kutu şeklindedir. Bu evin üst katında dini

oyunlar, alt katında konusunu gündelik hayattan alan oyunlar sergilenirdi. Üst katı gökyüzüne benzer şekilde mavi kağıttan mağara şeklinde yapılır. Orada Meryem, küçük İsus Hristos ve evcil hayvan bulunurdu. Alt kat ise yeryüzünü andıracak şekildeydi. Burada bulunan bir taht üzerinde oturan bir kukla bulunurdu. Kutunun altında kuklaların bir tarafından gireceği diğer tarafından çıkacağı şekilde iki delik mevcuttur. Vertep tiyatrosunda kuklalar, boyanmış ve kumaş giysiler giydirilmiş olan kağıtlardan yapılırdı. Bu kuklalar, demir şişlere yerleştirilirdi. Vertep tiyatrosunun oynatıcısı tek bir kişidir. Kuklacı gösterisinde sesini değiştirerek çeşitli kahramanları seslendirebilirdi. Vertep tiyatrosunun muhtevasını günlük hayattan olaylar ve İrod Han'ın mistik dramı oluştururdu. Halk tiyatrosunu araştıran Vinogradov, Vertep tiyatrosunun başlangıcını şu şekilde anlatır: Perde açılır açılmaz İsus Hristos'un doğduğunu müjdeler. Sonra milletin yeni doğan bu çocuğa çeşitli hediyelerle geldiğini gösterir. Daha sonra gösteri alt katta devam eder. Orada Han İrod, şehirdeki yeni doğmuş çocukların öldürülmesi emrini verir. Rohil isimli hanım kucağında çocuğuyla Han'a gelir ve gözyaşı dökerek Han'dan çocuğunu öldürmemesini rica eder. Ancak Han İrod, kadını dinlemez. Bu duruma kızan Rohil beddualar ederek gider. İrod Han, yalnız kalınca kendi ölümünü düşünür ve bundan sonra bir grup askeri kendisini koruması için görevlendirir. Bu arada Azrail gelir (gelirken şarkısı çalar). İrod Han korkmaya başlar. Azrail'e yalvarır, Azrail şeytanı çağırır. Şeytan, Azrail'e onun canını almasını ve cehenneme gönderilmesini söyler. İkinci bölümde sıradan insanların hayatlarından alınan oyunlar gösterilir. Daha sonraki dönemlerde ise mistik olayların yerini tamamen sıradan olaylar almaya başlar. Daha sonraki zamanlarda Vertep tiyatrosunda kuklaların yerini canlı oyuncular almıştır. Bu şekliyle oynanan oyunlara Canlı Vertep adı verilir. Bu değişimden sonra Vertep kukla tiyatrosu kendi amacından uzaklaşmıştır

Ünlü Rus kuklası Petruşka ise İtalyan kukla tiyatrosundan etkilenmiştir. Çünkü o dönemlerde (XVII. yüzyılın 30lu yıllarında) St. Petersburg başta olmak üzere pek çok şehirde İtalyanlar gösteriler yapmaya başlamışlardır. Alman seyyah Oliari, Moskova'ya seyahat ettiği zaman bir (illüstrasyon?) kukla gösterisi yapmıştır. Onun gösterisinde bir kadın eteğini beline, bazen başına bağlayarak çingeneler gibi bir gösteri yapmıştır. XIX. yüzyıldan sonra bu etekler ortadan kalkmıştır. XIX. yüzyılda Rusya'da Petruşka kuklası oldukça popüler olmuştur. Bir kutuya birkaç kuklayı koyup seyyar dolaşan kuklacılar mevcuttu. Bu sandıklardaki kuklaların sayısı 7 ila 20 arasında olabilmektedir.

Petruška'nın burnu ve ağız büyüktür. Başında bir kalpak, ayağında şık bir çizme vardır. Kuklanın gövdesi elbisesinden ibarettir. Kolları da boştur. Kırmızı bir gömlek giyer. Yakasında da bir çingirak olur (1998: 317-322).

Sovyetler Birliğinde Ekim devriminin hemen sonrasında yeni hükümet, devrimlerine destekçi olması amacıyla özel bir politika benimseyerek bir devlet kukla tiyatroları ağı kurar. Bu tiyatro, Moskova'da yeni, ilerici bir repertuar bulma ve sanat için yeni ifade vasıtaları geliştirme sorumluluğunu üstlenmiştir (Jurkowski, 1994: 27). Bu tiyatro, 300 kişilik çalışana sahip çok büyük bir oluşumdur (Jurkowski, 1994: 28).

Rusya'nın en ünlü kuklacısı Sergei Obraztsov'dur. Obraztsov, 1931 yılından itibaren Devlet Kukla Tiyatrosunun (bugünkü adı ile, Devlet Merkez Tiyatrosu) uzun yıllar yönetmenliğini yapmıştır. Üye sayısı ile dünyanın en büyük kukla kumpanyası olan bu tiyatro, Rusya'nın ilk devlet kukla tiyatrosudur (Tulukçu, 2004: 12).

1.3.2.7. İngiltere

İngiltere'de XIV. yüzyıldan beri bilinen kukla tiyatroları, İç Savaş sırasında diğer tüm tiyatrolar kapatıldığında eşsiz bir popülerlik dönemi geçirmiştir (Hossen, 2014: 18). 1642'de İngiliz milletler topluluğu gerçekleştiğinde Cromwell ve püritenleri, tiyatroları yasaklamıştı. Ancak eski Roma'da olduğu gibi kuklalar yeterince önemli görülmedikleri için oynamaya devam ettiler. On sekiz yıl boyunca tiyatro faaliyeti olarak sadece kuklalar aktifti (Baird, 1965: 71). Dünya çapında en çok tanınan ve “Kuklalar Kralı” namı ile bilinen Punch, 1662'de Signor Bologne adıyla performans sergileyen bir İtalyan kuklacı olan Pietro Gimonde tarafından İngiltere'ye getirilmiştir. İngiltere'de ilk önce Policinella adıyla anılmaya başlayan bu kukla, kısa bir süre sonra daha kolay telaffuz edilen “Punch” a kısaltılmıştır (Soord, 2008: 12).

İpli kukla alanında öne çıkan isim Thomas Holden'dir. 1875 yılında Paris'te, 1888'de İstanbul'da gösteriler düzenlemiştir. Holden kuklaları, tiyatro ve sözden ziyade bebeklerin manipülasyonu ve mekanizması açısından öne çıkıyordu. 1880'de Henri Signoret tarafından kurulan kukla tiyatrosunda, iplerle değil aşağıdan makinalarla hareket ettirilen kuklalarla Yunan klasikleri ve Shakespeare'in eserleri oynanmaya başladı. (Arseven, 1965: 1155).

XVIII. yüzyılın başında zenginler için şık kukla eğlenceleri vardı. XIX. yüzyılın sonlarında, dünyanın en iyisi olduğu düşünülen İngiltere'nin marionette tiyatroları,

özenle hazırlanmış prodüksiyonlarıyla dünyayı dolaşmaya başladı. Kökleri XVI. yüzyıla kadar uzanan geleneksel İngiliz kuklası Punch ve Judy'nin menşei, İtalyan commedia dell'Arte'de aranmalıdır. Punch figürü, Punchinello'nun İngilizleşmiş hali olan Pulcinella'nın basmakalıp karakterinden türemiştir. O, Misrule Lordu'nun ve Köklü mitolojilerin düzenbaz figürlerinin bir tezahürüdür. Punch'ın karısının ismi aslında "Joan"dır. XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın başlarında Britanya'da bulunan ünlü el kuklası Punch ve Judy gösterileri, kolay taşınabilir bir kabin içinde sahnelendi. XX. yüzyılın başlarında kuklanın yeniden canlandırılması konusunda The British Puppet ve Model Theatre Guild öncülük etmiştir. İngiliz kuklasının güncel merkezleri arasında Londra/İslington'daki The Little Angel Theatre; Norwich Puppet Theatre; The Harlequin Puppet Theatre, Rhos on Sea, Wales; Biggar/Lanarkshire/İskoçya'da The Biggar Puppet Theatre bulunur. İngiliz kuklacılığı bugün çok çeşitli tarz ve yaklaşımları kapsamaktadır. İngiliz kuklacılığını genişleten kuklacılardan biri Don Austen'dir. Austen, Horse and Bamboo Theatre, Green Ginger ve Impossible'ı içine alan bir dizi tiyatro şirketi ile kukla sanatını son derece görsel prodüksiyonlarla birleştirir. "Warhorse" National Theatre ve "Madam Butterfly" English National Opera da dahil olmak üzere son zamanlardaki bazı yapımlar, kuklacılık ve canlı aksiyonu bir araya getirir (Hossen, 2014: 18-19).

1.3.2.8. Amerika

Amerika'daki kuklacılık, Amerikan kuklacılığının uzun ve tek bir geleneğe sahip olmaması ve makinenin, özellikle de televizyonun Amerikan eğlencesi üzerindeki etkisinden dolayı Avrupa'dakinden oldukça farklı bir gelişim izlemiştir. Amerika, dünya üzerindeki tüm kültürleri kendi içinde bulundurmak ve özümsemek konusunda şanslıdır. Avrupalılar, Amerika kıtasına geldikleri ilk zamanlarda, Yeni Meksika Kızılderilileri bir kukla geleneğine sahipti. Ancak kıtaya yeni gelenler bunu fark edemediler. Yeni Dünya topraklarına yerleşen bilinen ilk Avrupalı kuklacı, Hernando Cortez'in XVI. yüzyılda Meksika'yı fethi sırasında yanında gelen kişisel hizmetlileri arasında bulunuyordu. Bir akrobat, beş müzisyen ve bir kuklacıdan oluşan bu hizmetliler, aynı zamanda ordularla seyahat eden eğlence türünün de unsurlarındandır. Amerika'ya sonradan gelen kuklacıların daha kalıcı bir etkisi oldu. Sömürge Amerika'sında İngiliz tarzında bir marionette gösterisi ilk olarak 1738'de New York'un Fraunces Tavern bölgesinde gerçekleştirildi. Kesin kanıtlar, 1742'de Philadelphia'da böyle bir gösteri daha ortaya

koymaktadır. Maximilian, Avusturya'dan gelip Meksika imparatoru olduğunda, Guignol'u da yanına getirdi ve böylece o ülkede el kuklalarının tohumlarını dikti. XIX. yüzyılda Yunanlılar Karaghioz'u getirdiler ve New York, Chicago ve Cleveland'daki Yunan-Amerikalı izleyicilere kısa bir süre gösterilerini sundular. Amerika'nın çeşitli şehirlerinde kukla ve gölge oyunları oynandı ancak bunlar kamuoyunun hemen dikkatini çekmedi. Bazı şovlar yalnızca kendi ulusal kökenli izleyicileri için oynandı. Daha sonra gelen ikinci nesil, geçmişle olan bağlarını koparıp Amerikalılaşmakla meşgulken bu gösteriler de kaybolmaya başladı. Son olarak, son yüz yıl boyunca Amerikan kuklacılığına en fazla etki ilk önce İngiltere ve Almanya daha sonra da İtalya ve Fransa'dan olmak üzere Batı Avrupa'dan gelmiştir (Baird, 1965: 226).

Maude ve Cutler, Tony Sarg, William Duncan ve Edward Mabley (Tatterman Company), Frank Paris, Burr Tillstrom (Kukla, Fran and Ollie), J. Walter Deaves, Remo Bufano, Robert Edmond Jones, Paul Mc Pharlin, Jim Henson Amerikan kuklacılığına yön veren isimler arasındadır.

Maude ve Cutler, İbranice oyun oynatmalarına rağmen geniş bir izleyici kitlesine sahipti. Tony Sarg'ın popülaritesi, kuklalarla çalışacak kişilere ilham verdi. Onun ilk öğrencisi Sue Hastings'tir. Amerika'da başlıca düşüncenin kuklanın çocuklar için olduğu zamanlarda, Sue'nin kuklaları, dört Broadway müzikaline katıldı ve İngiliz müzikallerini gezdi. Tatterman Company, Sue'den çocuk izleyicileri miras almakla birlikte yetişkin seyirciye yöneldi. 1900'lerin başında J. Walter Deaves, pandomime dayalı eski kukla formatını terk ederek kuklalarla minyatür vodvil oynatmaya başladı. 1920'lerin sonlarında bir düzine şirket Amerika ve Kanada'yı dolaşıyordu. Çok sayıda genç, hevesli, sanatçı insan kuklacılık kariyerine girmek üzereyken Amerika'da Büyük Buhran başlamış ve büyük kukla şirketlerinin çoğunu dağıtmıştı. Hayatta kalmayı başaran küçük gruplar ve bireysel hareket eden kişiler farkında olmadan devrimsel bir girişimde bulundu. Deneyimli kuklacılar, arkasına saklanacakları bir örtü olmadan sahneye çıkmazken, gençler bu konuda fazla bir şey bilmiyorlardı. Bu da ilerlemenin başlangıç noktası oldu. Frank Paris, Amerika'da koyu renk kıyafetleri ve eskiye göre daha kısa ipli kuklalarıyla sahneye çıkan ilk kuklacı oldu. Daha sonra Sarg mezunlarından bir grup, kuklalara yeni bir görünüm vermek için bir araya geldi. Sonuçta güzelce tasarlanmış yeni kuklalar ve büyüleyici bir müzik ortaya çıktı. 1937'de Rufus ve Margo Rose şirketi ilk kez gerçek insan boyutunda endüstriyel kuklaları oynatmaya başladı. Daha sonra bir

makine geldi: Televizyon. Televizyon, diğeri gösteri sanatlarında olduğu gibi izleyici sayısını artırdı, hazırlanma sürecini hızlandırdı, oyun sürelerini kısalttı, kuklacıların odak noktasını değiştirdi ve beraberinde vasatlığı da beslemiş oldu. Ancak bir müddet sonra televizyon, bir kukla gösterisini ortaya çıkarabilmek için tiyatronun en yaratıcı zihinlerini bir araya getirmeyi başardı. Zamanla daha iyi programlar yapılmaya başlandı. Burr Tillstrom'un projesi olan "Kukla, Fran and Ollie", 1947-1957 yılları arasında uzun soluklu bir TV programı oldu. Jim Henson, TV'de tuhaf karakterler grubu "The Muppets"ı yarattı (Baird: 1965: 160; 227-240). Joan Ganz Goney ve Lloyd Morrisett tarafından 1969 yılında yayınlanmaya başlayan Sesame Street, 48 sezondur televizyonda program yapmaya devam etmektedir. Bu program, 120'de fazla ülkede yayınlanmış ve aralarında Susam Sokağı isimli programla Türkiye'nin de bulunduğu 20 uluslararası versiyonu üretilmiştir.

1.3.3. Asya Ülkelerinde Kukla

1.3.3.1. Çin

Bil Baird, 1965 yılında yayımladığı The Art of the Puppet isimli eserinde Çin kuklacılığı hakkında şu bilgileri verir (132-135): Çin, kuşkusuz antik çağlarda sınırlarını aşan bazı kültürel temaslara sahipti. Söylenenlere göre Chou hanedanlığı zamanında (yaklaşık olarak M.Ö. 1000), İmparator Mu, Orta Aya'da Türkistan'a yaptığı ziyaretinden, birçok yeni şey yapmak için, aralarında marionetlerin de bulunduğu malzemeler ve sanatçılar ile döndü. Ama bu sadece efsane olabilir. Diğeri kukla formlarına gelince kayıtlar da belirsizdir. Çin'de gölge kuklaları, el kuklalar ve çubuk kuklalarının hepsi mevcuttur. Gölge oyunları kesinlikle Orta Asya göçebelerinden ya da belki çubuk kuklaların yanında Endonezya'dan gelmiştir. Veyahut da İpekyolu vasıtasıyla Budizmle birlikte Hindistan'dan geldi...

Bugünlerde Çin'deki kuklacılığı görmek, yabancılar üzerindeki siyasi kısıtlamalar yüzünden son derece sınırlıdır. Komünist Çin, cahil halk arasında devlet bilgisini yaymak için kuklacılığı kullanıyor.

El kuklaları uzun zamandır tek kişilik bir performanstı. Kuklacı, kendisinin sığabileceği kadar alana sahip küçük bir kabin içinde ayakta durur. Oyun tahtası yüksekliği kafasının hemen üzerindedir ve dört yanından kuklacıyı izleyiciden gizlemek

için bir bez asılıdır. Sahnenin arka tarafında, karakterlerin giriş ve çıkışı sağlayabileceği, sağda ve solda nakışlı ipek, cila ve püsküllerle özenle süslenmiş kapıları olan bir binanın yüzü vardır... Çin el kuklası insan eli ile orantılıdır. Kil olanların bazılarının boyu iki inçten daha azdır. Bazen böyle bir kuklayı izlerken ortaya çıkan büyüleyici bir efekt, özellikle de çok küçükse resmi tamamlamak için izleyicinin hayal gücünü gerektirir... El kuklasında oyunlar çoğunlukla klasiktir.

Çin marionette’i kuklaların kontrolü için çok sayıda (bazı durumlarda kırk gibi) ipele hareket ettirilir. Kuklalar ortalama yirmi dört inç yüksekliğindedir ve bazen çok çeşitli ifade hareketleriyle donatılmıştır. Ağız, gözler, parmaklar, hatta kaşlar bile bazı durumlarda hareket ettirilebilir.

İpli kukla repertuarını, klasik canlı tiyatro geleneğinden alır. Konularını kahramanlık, savaş, ihanet, karşılıksız sevgi, haksızlığa uğramış ve kurtulmuş kadınları da içine alan geçmişte zenginleştirilmiş Çin tiyatrosunun sahip olduğu tüm tarih ve folklor hikayeleri oluşturur. Buna ek olarak, hikayeler yeni rejimin ihtiyaçlarına uyacak şekilde değiştirildi. Konulara hainler, yabancı işgalciler, ahlaksız ve adaletsiz imparatorlar, açgözlü toprak sahipleri, aptal memurlar ve halkın diğer düşmanlarıyla ilgili çalışmalar dahil edildi.

Çin’de bulunan diğer kukla türleri arasında çubuk ve gölge kuklaları mevcuttur. Çubuk kukla tekniği, hızlı bir şekilde öğrenilebildiği için nüfuzlu olduğu ifade edilmiştir. Çubuk kukla, Çin tiyatro geleneğinde uzun bir geleneğe sahipken Rusya’nın da etkisi ile daha da önem kazanmıştır.

Çin kuklaları arasında en yüksek stile sahip olanı gölge kuklalarıdır. Gölge kuklaları, eşeğin karnından alınmış ince bir deriden imal edilir ve parlak, yarı saydam renklerle boyanır. Bu deri parçaları yaklaşık on dört inç yüksekliğindedir ve sert bir tel ile kontrol edilir. Bir gövde birçok farklı kafa ile kullanıldığından, boyun ve başların birbirini almasını sağlayan değiştirilebilecek deri bir yaka vardır. Fazla kafalar, emniyet için bir muslin kitabındaki yuvalara sıkıştırılır. Kafalar geceleri çıkarılmazlarsa kuklaların hayata geçeceğini ve fesat yaratacağı eski bir batıl inanç vardır.

1.3.3.2. Burma

Burma ipli kuklalarının geçmişi M.S. 18. yüzyılın son çeyreğine dayanır. Bu sanatın yaratıcısı 1778’de tahta çıkan Nga-Saint Gu Min Kralığının Kraliyet Kültür

Bakanı U. Thaw olarak bilinir. Burma ipli kuklası, üzerinde neredeyse hiçbir yabancı etkiyi barındırmayan tamamıyla yerli bir biçime sahiptir ve başlangıcından beri son derece ciddi bir eğlence şekli olarak kabul edilmiştir. Kuklalar birer oyuncaktan ziyade gerçek oyuncuların temsilcileri olarak algılanır. Burma ipli kuklasının bu derece öneme sahip olmasında, yerli geleneklerin kadının sahneye çıkmasına müsaade etmemesinin büyük etkisi vardır (Tilakasiri, 2008: 63-64).

“Geleneksel kuklalar elli ya da altmış ipi olan marionettelerdir. Sahne bambudan yapılmış, kuklacıları saklamaya yarayan bir platformdur” (Tulukçu, 2004: 13). Geleneksel kukla oyunu temelde iki kadın yurttaş, bir at, iki fil, bir kaplan, bir maymun, iki papağan, bir büyücü, dört bakan, bir kral, bir prens, bir prenses, iki vekil prens, bir astrolog, bir münzevi, bir vatandaş, bir maha-deva, bir yaşlı adam ve iki soytarıdan oluşan 27 figüre sahiptir. Oyunlar, konularını dini duyguları harekete geçiren ve seyircide milli ruhu uyandırmayı amaçlayan Buddha'nın sayısız doğum hikayesinden (Jataka) alır. Sahnedeki kuklalar, sağda soylu amaçları olan iyileri, solda ise çirkinlik ve kötülüğü simgeleyecek şekilde iki gruba bölünür (Tilakasiri, 2008: 64-65).

Burma'da kukla oyunları o kadar etkili olmuştur ki *“bir dansçının yeteneğini; bir kuklanın hareketlerini, inandırıcı bir biçimde canlandırmasıyla ölçülmeye başlanmıştır.”* (Tulukçu, 2004: 14).

İngilizlerin Burmayı egemenliği altına almalarından itibaren geleneksel Burma kukla tiyatrosunun çöküşü hızlanmıştır. Bu çöküşte devlet desteğinin bu sanatın üzerinden el çekmesi ve ayrıca biçim ve tekniğe dayalı hiçbir değişikliği kabul etmeyen tutucu kuklacıların payının da bulunduğunu söylemek gerekir (Tilakasiri, 2008: 67).

1.3.3.3. Vietnam

Vietnam siyasal anlamda pek çok kültürel kargaşaya, çatışmaya ve Çin, Japon, Fransız, Amerikan gibi birçok yabancı ülkenin işgaline maruz kalmış bir ülke olmasına rağmen Viyetnam tiyatrosu geleneksel tarzını devam ettirebilmiştir. Viyetnam geleneksel tiyatrosu, bir bütün olarak ülkenin fırtınalı geçmişi ile baş etmesine yardım etmiştir. Tuồng (Vietnam Klasik Opera), Chèo (Vietnam Halk Drama) ve Múa Rối Nước Kịch (Su Kuklası Tiyatrosu) Viyetnam'ın öne çıkan üç geleneksel tiyatro türüdür (Gaboriault, 2009: 10). Bunlar arasından su kuklası Viyetnam için çok özel bir yere sahiptir.

Su kuklası gösterimleri için en yaygın mekanlar, sabit veya taşınabilir bir sahne alanının inşa edildiği havuzlardır. Seyirciler genellikle oyun alanının üç yanında oturur. Kuklacılar tarafından kullanılan taraf bir pagodaya (Budist dini yapısı) veya eve benzeyecek şekilde dekore edilmiştir. Sekiz on kadar kuklacı kuklaları hareket ettirmek için bambu perdenin arkasında yarı beline kadar su içinde olacak şekilde ayakta durur (Gaboriault 2009, 26). Kuklalar “...karmaşık ipleri olan uzun bir bambu sıırıyla hareket ettirilmektedir. Sahne gölün yüzeyinde hareket eden bir saldan ibarettir. Kuklacılar kuklaları yaklaşık olarak yirmi ya da otuz ayak uzaklıktan yönetirler ...” (Tulukçu, 2004: 14).

Kuklalar genellikle Viyetnam’da göze çarpan başlıca ağaç olan incir ağacından oyulmuşlardır. Kuklalar uzun süre su içinde buldukları için lacquer ağaçlarından elde edilen reçine ile suya dayanıklı hale getirilir. Kuklaların boyu 12 ila 40 inç arasında değişmektedir (Gaboriault, 2009: 27).

“Oyunlar için kuklacılar daha çok dinsel ve eğitici konuları işlemişlerdir, fakat günümüzde, mücadele ve dayanıklılık gibi daha modern temalar, geleneksel olanlarla harmanlanmakta ve propaganda ya da moral desteği olarak sunulmaktadır.” (Tulukçu, 2004: 14).

1.3.3.4. Japonya

Japonya, feodal zamanlardan beri el kuklası, ipli kukla ve çubuk kuklası geleneğine sahiptir. Ancak en çok tanınan türü Bunraku’dur (Baird, 1965: 135).

Japonya’da kuklacılık, kuklaları taşımak için boyna asılan tertibatlar kullanan göçebe oyuncular tarafından icra edilmiştir. Kugutsama-washi ya da kairashi adlarıyla bilinen bu kuklacılar, kutularında sakladıkları kuklalarını dolaştığı sokaklarda oynatarak izleyicileri eğlendirmişlerdir. Gezgin kuklacıların Asya’dan Kore ve Japonya’ya göç ettiği düşünülmektedir (Tilakasiri, 2008: 102).

“Kökeninde bu kuklalar dini temsillerde kullanılırken, 16. yüzyılın ortalarından itibaren, kukla gösterileri noh adı verilen oyunla ve dini festivallerde arada oynatılan kyogen komedileriyle, izleyicinin dikkatini çekecek bir biçimde, drama konusunda gelişme sağlamışlardır. 18. yüzyılın ortalarına doğru Bunraku kuklaları kabuki’yi tamamen gölgelemiştir. Bununla birlikte yüzyılın sonuna doğru, kukla tiyatroları eski moda olmuş, pek çoğu da kapanmıştır.” (Tulukçu, 2004: 15).

Kuklacılığın Japonya'daki orjinal yeri, bölgede kuklacılık tanrısı şerefine yapılmış olan Dokumbo adı verilen türbenin de bulunduğu Nishonomiya'dır. Osaka'daki Bunraku; Awaji ve Tokushima'daki Ningyo shibai Japonya'daki geleneksel kuklacılığın iki türünü oluşturur (Tilakasiri, 2008: 102-103). Bunraku, günümüzde geleneksel Japon kuklası ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Bunrakuda, kuklanın gövdesini ve sağ elini ana kuklacı oynatırken sol eli ve ayakları diğer iki kuklacı tarafından hareket ettirilir. Ana kuklacının yanındaki yardımcı iki kuklacının başında başlık bulunur.

Kaynaklarda Japonya'da tiyatro ve kukla tiyatrosu arasında her zaman belirgin bir rekabet olduğu; tiyatro müdürlerinin, güvenilmez ve bazen haysiyetsiz bulunduğu gerçek oyuncular yerine "oyuncak" aktörlerle çalışmayı daha uygun buldukları bilgileri yer alır. Başlangıçta el kuklası ve ipli kuklalarla basit hikayeler oyunlaştırılarak daha çok çocukları eğlendirme amacı ön plandayken sonraki yıllarda kukla yapım teknikleri ve oynatım biçimleri değişmeye başlamıştır. Bu gelişim, değişik ruh hallerini, duygu ve davranışları mükemmel bir şekilde yakın bir şekilde verebilmek gayesiyle göz, göz kapakları, dudaklar ve parmaklara hareket kabiliyeti vererek gerçekleştirilmiştir (Tilakasiri, 2008: 103-104).

"Günümüzde Bunraku, Kabuki kadar iyi bir tiyatral bakışa sahip olmasına rağmen, onun kadar popüler değildir" (Tilakasiri, 2008: 112). Bugün Japon kukla tiyatrosu daha çok bireysel çabalarla ve çeşitli yardımlar sayesinde devam ettirilmektedir. Bunun yanında modern kukla anlamındaki gelişmeler olumlu yöndedir. Japonya'da her TV kanalının kendi kukla trupu mevcuttur. Televizyonlarda kukla tiyatrolarının yer aldığı programlar ilgi görmektedir.

1.3.3.5. Java

Java kuklasına genel olarak wayang adı verilir. Kelime "oyunda kullanılan iki ya da üç boyutlu kukla" anlamına gelir. Wayang terimi, daha çok gölge kuklalarıyla ilişkili görünmektedir. Çünkü gölge kuklaları, çok eski zamanlardan beri Endonezya'nın en yaygın eğlence biçimini oluşturmuş ve ülkedeki diğer kukla türlerini neredeyse yok etmiştir (Tilakasiri, 2008: 81).

Endonezya'da genel olarak beş çeşit kukla türü bulunmakla birlikte bunlar arasından sadece Wayang golek üç boyutlu kukla biçimidir. Bu kukla "*Java'nın batı bölgelerinde yapılır ve özellikle Java'ya İslamiyet'in girişiyle bağlantılıdır. Bu yüzden*

repertuar, İslam inancının yayılması için zemin hazırlayan Prens Menak'ın seferleriyle ilgilidir." (Tilakasiri, 2008: 82). Üç boyut wayang golek, iki boyutlu wayang kulit kuklalarından etkilenmiş olan daha sonraki bir türdür. Her iki kukla çeşidi aynı tema ve hikayeleri kullanmalarına rağmen wayang golek diğeri kadar popüler değildir (Tilakasiri, 2008: 84).

1.3.4. Dünyadaki Kukla Festivalleri

Almanya: Fiden International Puppetry Festival

Arjantin: International Festival of Puppetry Al Sur

Bulgaristan: International Puppet Theatre Festival

Danimarka: Borhnholm Puppet Festival, Festival of Wonder - Silkeborg

Dukketeaterfestival

Endonezya: Pesta boneka

Fransa: Festival Mondial des Theatres de Marionnettes

Güney Kore: Chuncheon Puppet Festival

Hırvatistan: Pupteatra Internacia Festivalo

Hollanda: International Pop Arts Festival, Puppet International

İngiltere: Witham International Puppetry Festival, Skipton International Puppet Festival

İskoçya: manipulate

İspanya: Guant - Festival Internacional de Teatre de Titelles de Valls, Titeremurcia, MITSol. Muestra Internacional de Titiriteros Solistas, Titirimundi, Fira de teatre de titelles de lleida, El Rinconcillo de Cristobica

İsviçre: Figuren Theater Festival Basel, International Week of Puppet Country Neuchâtelois, Figuresco - Festival de Marionnettes pour enfants, Figura Theaterfestival Baden

Kanada: Festival de Casteliers, International Festival of Animated Objects

Portekiz: International Festival of Puppetry and Animated Forms

Sırbistan: International Festival of Children's Theatres

Slovakya: Bábkarská Bystrica

Slovenya: Poletni Lutkovni Pristan

Tayland: Harmony World Puppet Festival

Türkiye: İstanbul Kukla Festivali, İzmir International Puppet Days

USA: National Puppetry Festival, Chicago International Puppet Theater Festival, La MaMa Puppet Series, Puppets in the Green Mountains.

1.4. ANADOLU'DA KUKLANIN GELİŞİMİ

Bu başlıkta, Türklerin Anadolu'daki ilk dönemlerinden itibaren kuklanın varlığı ele alınacaktır. Bilindiği kadarıyla Türklerin Anadolu'ya adım attıkları XI. yüzyıldan başlayarak XXI. yüzyıla kadar devam eden tarihsel süreç, erişebildiğimiz kaynaklar ışığında kronolojik olarak aydınlatılmaya çalışılacaktır. Bu tarihsel süreç incelenirken siyasi şartlar itibariyle değişkenlik gösteren sınırlar ve Türklerin yaşadığı coğrafyanın dağınıklığı gibi sebepler, incelemenin ve coğrafyanın sınırlarını net olarak çizmeye imkan tanımamıştır. XI. yüzyılda Türklerin Batıya göçleri sonucunda Dandanakan Savaşı (1040) ile birlikte İran'ın büyük ölçüde Oğuz Türklerinin hakimiyeti altına girmesi nedeniyle bu döneme ait İran kaynaklarında karşımıza çıkan belgeler de çalışmada dikkate alınmıştır.

Kuklanın Türklerde nasıl ortaya çıktığı konusu muğlaktır. En eski örnek olarak, Şaman törenlerinde kullanılan, farklı işlevlere sahip olan pek çok kukla çeşidini gösterebiliriz. Bunların bir kısmı hastaların tedavisinde kullanılırken bir kısmı da tanrı Ülgen'in kızlarını, şamanın ruhunu, atalar ruhunu ve koruyucu ruhları sembolize ederler. Bununla eşzamanlı olarak inançlara hizmet etmenin dışında bir işleve sahip olan dramatik nitelikli kuklanın varlığından çeşitli varsayımlar ve netliği tartışmalı olan birkaç kayıt haricinde şimdilik haberdar değiliz.

Bazı araştırmacılar kukla oyunlarının Anadolu'ya Orta Asya-İran yolu ile Çin'den getirildiğini savunmuşlardır. Bu konuda araştırmacıları yanıltan en büyük etken "kaburcuk" sözcüğünün gölge tiyatrosu için kullanıldığı kanısıdır. İlk olarak George Jacob tarafından ortaya atılan bu görüş (1938: 3) bir süre bu şekliyle kabul edilmiştir. Bu görüşün bir yanılğı olduğunu ilk gösteren araştırmacı ise Theodor Menzel'dir (1941: 8-16). Metin And'ın belirttiğine göre pek çok yabancı gezgin hayal kelimesini hem kukla

hem gölge oyunu yerine kullanmıştır. Bu konuda belirgin ayrımı ilk yapan gezgin XVII. yüzyılda Cornelio Magni'dir¹³ (1963: 25-26).

1.4.1. XI.-XIII. Yüzyıllar

Türklerin Anadolu topraklarına girdiği XI. yüzyıla ait Türkçe belgelerde kukla ile ilgili kanıtlara ulaşmak pek zordur. Bunda, kukla oyunlarının sözlü kültür ürünü olmaları ve göçebe hayat tarzını benimsemiş olan Türklerin yazılı belge bırakmak konusunda titiz davranmamaları etkili olmuştur. “*XI-XIII. yüzyıllar arasında, bir yandan Orta Asya'nın Harezm ve Horasan bölgeleri ile İran ve Irak'ta, bir yandan da Anadolu bölgesinde çoğunluğu Oğuz unsuruna dayalı bir devlet kurmuş olan Büyük Selçuklular ile Anadolu Selçuklularının resmi dil, edebiyat ve ilim dilleri olarak Farsça ve Arapçayı benimsemiş olmaları, XI-XIII. yüzyıllar arasında, Oğuzcanın yazılı eserlerde yer almadığı kanısını yaygınlaştırmıştır*” (İsen ve Horata, 2002: 57). Eldeki yazılı kaynaklar bu şekilde bir tablo ortaya koymakla birlikte, Batı Türkçesinin daha önceki dönemlerde yazılı ürünler verdiği, yüksek bir kültür ve edebiyat dili ortaya koyduğu göz önünde bulundurulduğunda XI. yüzyılda Kutadgu Bilig gibi bir eser çıkaran Türklerin birdenbire gerilemiş olduğu çok da mantıklı görünmemektedir. Buradaki belgelerin karanlık olmasının gerekçesini Moğol istilasında aramak gerekir (İsen ve Horata, 2002: 60). 1277'de Karamanoğlu Mehmed Bey'in Anadolu Selçuklularının son zamanlarında Konya'yı hakimiyeti altına alarak “divanda, dergahta, bargahta, mecliste ve meydanda Türkçeden başka bir dil konuşulmayacak” emriyle birlikte Türkçe, bir yazı dili olarak Anadolu topraklarındaki yerini almaya başlayacaktır (İsen ve Horata, 2002: 62).

Kukla oyunları ile ilgili kaynak arama konusuna döndüğümüzde, insan suretlerinin canlandırılmasının dinen uygun görülmemesi de IX. yüzyıldan itibaren İslamiyet'i kabul etmeye başlayan Türkler arasında bu oyun türünün tekamülünü etkilemiştir. “*Ancak bu yasaklama daha çok Arap etkisinin büyük olduğu yerlerde böyledir, Türkiye'de bu yasak o kadar kuvvetli değildir*” (And, 1963: 25). Müslüman din adamları ve İslam alimleri tarafından gölge tiyatrosu (ve dolayısıyla da kukla) oynatılmasına “ibret almak maksadı” ile izlendiği takdirde müsaade verilmiştir. Bu doğrultuda Türk nüfusunun yoğun olduğu

¹³ Magni, Cornelio (1704) *Il piu curioso e vago della Turchia*, Parma, II ss, 15-16.

topraklar üzerinde yaşayan mutasavvıfların eserlerinde gölge/kukla-insan, kuklacı-yaratıcı, perde/çadır-dünya mazmunlarının sık sık karşımıza çıkması da olağandır.¹⁴

Türkçe yazılan en eski kaynaklar dikkate alındığında kukla ile ilişkili karşımıza ilk olarak XI. yüzyılda Bağdat'ta kaleme alınmış olan Kaşgarlı Mahmut'un Divanü Lügati't-Türk'ü çıkmaktadır. Burada "qodurçuq" kelimesi "*Kız çocuklarının oynadıkları insan şeklindeki bebekler*" (Mahmud el-Kaşgari, 2007: 434) anlamıyla yer almıştır.¹⁵ Bu kaynakta bebek anlamının dışında dramatik seyirlik bir oyunu ima eden bir mananın bulunmayışı, eserde verilen bilgiyi, bu dönemdeki kukla oyununun varlığına somut bir kanıt olmaktan çıkarmaktadır. Ancak daha sonraki dönemlerde kukla oyunu anlamıyla kullanılan "korçak" kelimesinin etimolojik incelemesi dikkate alındığında bu kelimenin kökeninin "kudurçuk" olduğu görülmektedir;

"1. kodur-çuk → koğur-çuk → koyur-çuk → ko(yu)r-çuk → kor-çuk → kor-çak
ya da:

2. kudur-çuk → kuzur-çuk → kuğur-çuk → kuyur-çuk → ku (yu)r-çuk → kur- çuk
→ kur-çak" (İnayet, 2015: 2-3).

Bu etimolojik seyir, bizim açımızdan Divanü Lügati'-t-Türk'te geçen kelimeyi anlamlı kılmaktadır.

Dönemin Türk nüfusunun yoğun olduğu Horasan'da yaşayan Feridüddin Attar'ın (1120-1230) Üştürname adlı eserinin merkezinde tasavvufi bir mana katılmış olan bir Türk "perdedari" yer alır. Perdedari, Attar'ın eserinde "sanatında eşi olmayan ve kuklalarıyla çok çeşitli oyunlar icra eden ve çeşitli renk ve desenlerin bulunduğu yedi perde kullanan bir Türk kuklacısı"dır (Bombaci, 1963: 100). Eserde kainat, yedi perdeden oluşan bir sahneye, insanlar da "suret"lere benzetilmiştir. Attar'ın bu eserinde geçen "perdedari" ve "suret" kelimelerini, Sabri Esat Siyavuşgil hayalbaz-gölge oyunu (1941: 27), Metin And ve Alessio Bombaci kuklacı-kukla (Bombaci, 1963: 100; And, 1969: 85), Hellmut Ritter ise önce hayalbaz-hayal (1970: 10), daha sonra ise kuklacı-kukla (Ritter, 1986: 754) olarak kabul etmiştir. Burada "*perdedari*" kelimesinin kuklacı olup olmadığı net değildir. Farsça Sözlüklerde "perdedari"ye, perdedarlık ve sır saklama anlamları

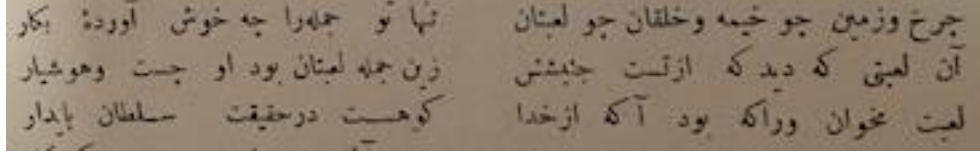
¹⁴ Ebusuud Efendinin fetvalarında gölge oyununun bir ibret sahnesi olduğu onaylanmıştır (Düzdağ, 2012: 269).

¹⁵ Divanü Lügati't-Türk'te orijinal yazılışı قذرجق şeklinde olan kelimenin çevirisinde araştırmacıların farklı okuyuşları tercih ettikleri görülmektedir. Besim Atalay: kudhurçuk, Cevdet Kudret: kuzurçuk, Yurteser ve Erdi: qodurçuk, Ahmet Bican Ercilasun ve Ziyat Akkoyunlu: kodurçuk.

verilmiştir (Kanar, 2008: 351). Farsça “*perdebazi*” kelimesi ise “kukla oyunu” anlamına gelmektedir (Kanar, 2008: 350). Ayrıca aynı dönemde aynı bölgede yaşamış olan Nizami (1141-1203 yılları arasında yaşamıştır. *Mahzenü'l-Esrar adlı eserinde dünyayı ve insanları lu'betbazın yönettiği kuklalara benzetir*) gibi başka şairlerin de benzer mazmunları kullanmış olması buradaki ihtimalin kukla olma olasılığını artırmaktadır. Ayrıca İran’da hem bu dönemde hem de sonraki dönemde gölge oyununa rastlanmaması, bahsedilen kelimelerin kukla karşılığında kullanıldığını düşündürmektedir.

Kukla oyunu ile ilgili bir diğer kelime İran’da yazılmış bir eserde geçmektedir. “Dünya Fatihinin (Cengiz Han) Tarihi” anlamına gelen Tarih-i Cihan Güşa’da (1259) anlatıldığı biçimiyle Cengiz Han döneminde Çin’den gelen bir oyuncu grubu kağanın huzurunda daha önce görülmemiş bir gösteri yapmışlardır (Alaaddin Ata Melik Cüveyni, 658: 163-164). Burada şu olay anlatılır: Hitay’dan gelen oyuncular, o zamana kadar kimsenin görmediği oyunlar sergiliyorlardı. Bu oyunlardan birinde her milletin kılığına girilerek taklit ediliyordu. Bu oyunda, beyaz sakallı ve başında sarık bulunan bir adam, bir atın kuyruğuna bağlanarak yüz üstü dışarı çıkarılıyordu. Bu adamın kimi temsil ettiğini soran hükümdara Müslümanı temsil ettiği cevabı verilince hükümdar hemen oyunun durdurulmasını emreder ve oyuncuları topraklarından kovar (Alaaddin Ata Melik Cüveyni, 2013: 203). Burada oyuncular için “lu’aban” kelimesi kullanılmıştır. Eserin orijinalinde bu kelimeye dipnot düşülerek “lu’bet-bazan (kukla oynatanlar, kuklacılar)” terimi ile açıklama getirmiştir. Buradan yola çıkarak bu oyunun kukla oyunu olduğunu söyleyebiliriz.

Kukla oyunu ile ilgili tespit edilen en erken kayıtlardan biri XIII. yüzyıla aittir. Alessio Bombaci, oyunla ilgili ip uçlarının yer aldığı ilk eserin, Kutb’un Hüsrev ü Şirin mesnevisi olduğunu söyler. Ancak kronolojik olarak bakıldığında Anadolu’da kukladan bahseden ilk eserin Sultan Veled Divanı olduğu görülecektir. Sultan Veled Divanı’nda (1267-1291 yılları arasında yazılmış olduğu tahmin ediliyor) yer alan yer ve göğün çadıra, insanların da kuklalara benzetildiği üç beyit mevcuttur. İlk olarak Fuat Köprülü’nün Belleten’de yayımladığı “Anadolu Selçukluları Tarihinin Yerli Kaynakları” isimli makalesinde (1943: 456) dikkat çektiği ilgili beyitler şunlardır:



(Uzluk, 1941: 275).

Bu iki beytin Türkçeye aktarımı şu şekildedir: “*Yer ve gök çadır, mahluklar ise kuklalar gibidir. Ne güzel, hepsini yalnız sensin oynatan. Hareketin senden olduğunu gören o kukla, bütün kuklalardan güzel, akıllı ve çeviktir.*”¹⁶ Burada yer ve gök çadıra, insanlar da lu’bete yani kuklalara benzetilmektedir. Allah’ın yarattığı insanoğlunun, dünyadaki bütün kuklalardan mükemmel olduğu anlatılmak istenir. Böylece şair, Şeyh Feridüddin Attar, Şeyh-i Ekber gibi mutasavvıfların “dünya-insan/çadır-kukla” ilişkisi ile alakalı düşüncelerini tekrar eder. Sultan Veled’e ait bu dizeler, Anadolu Selçukluları zamanında bu topraklarda kukla oyununun varlığının ilk kanıtıdır.

Bu kaynaklar dışında XI.-XIII. yüzyıllara ait kukla ile ilgili başka kayıtlara henüz ulaşamamıştır. XI. yüzyılda sadece bir metinde “oyuncak bebek” anlamında “kavurçak”ın kullanıldığı görülmektedir. Bunun haricinde “kukla oyunu” karşılığında “lu’bet” kelimesi mevcuttur. Divanü Lügati’t-Türk’ün dilinin Türkçe, diğer eserlerin Farsça olması bunun en önemli nedenlerindedir. Bu dönemde XIII. yüzyıla kadar Büyük Selçuklu Devleti ve Anadolu Selçuklularının resmi yazı dili olarak Farsça ve Arapçayı kabul etmeleri etkili olmuştur. XIII. yüzyıldan sonra Türkçe resmi dil olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde halk arasında konuşulan Türkçede “kavurçak” sözcüğünün yaşamaya devam ettiği, XIV. yüzyılda kaleme alınmış birkaç kaynaktan tespit edilebilmektedir.

1.4.2. XIV. Yüzyıl

XIV. yüzyıl Anadolu Türkleri için beylikten devlete geçiş ve teşkilatlanma çalışmalarının başladığı dönemdir. Bu yüzyılda nazım ve nesir sahasında çok sayıda yazar ve şair yetişmiş, önemli eserler vücuda getirilmiştir.

Yukarıda ifade edildiği gibi kuklanın bir oyun olarak ilk kez bahsi geçtiği eser

¹⁶ Selami Ece ile 27.12.2017 tarihinde yapılan görüşme. Veyis Değirmençay’ın çevirisi de şu şekildedir: “*Gök ve yer çadır gibi, insanlarsa kuklalar gibi. Sen tek başına hepsini ne kadar da güzel kullanmışsın. Hareketin senden olduğunu gören kukla, bu kuklalardan daha çevik ve daha akıllıdır. Allah’tan haberdar olana kukla deme; zira odur gerçekte ölümsüz sultan*” (Değirmençay 2016, 204).

Divan-ı Sultan Veled'dir. Sultan Veled'in Farsça kaleme aldığı bu eserde kukla oyunu, "lu'bet" kelimesi ile verilmiştir. Dramatik bir gösterim şekli olarak kukla oyununa Türkçe kelimelerle ilk kez yer veren eser ise Kutb'un Hüsrev ü Şirin'idir. Kutb, bu eseri Nizami'nin Farsça Hüsrev ü Şirin'inden Türkçe'ye çevirmiştir. XIII.-XIV. yüzyıllar, Türk dilinin yeni yeni kurulan çeşitli kültür merkezleri etrafında edebi şiveler olarak henüz teşekkül etmeye başladığı geçiş devirleri olduğundan gerek Mısır gerekse Altın Ordu Kıpçaklarının henüz istikrarlı ve hudutları çizilmiş bir yazı dili geleneği yoktur (Hacıeminoğlu, 1968: XIII). Bu nedenle Altın Ordu sahasında yazılmış Kıpçakça bir eser olarak kabul edilen Hüsrev ü Şirin, aynı zamanda Harezmi Türkçesi ve Çağatayca'nın dil özelliklerini de taşır. Altın Ordu sahasının bilinen ilk edebi eseri olan Hüsrev ü Şirin, aynı zamanda dönemine ait pek çok sözlükten daha fazla Türkçe kelimeyi barındırır (Hacıeminoğlu, 1968: XII).

Hüsrev ü Şirin'de kukla oyununun geçtiği dizeler şunlardır:

"Kopup kim oynayı başladı anlar

Zamane kör yana ni kavurçak oynar" (Hacıeminoğlu, 1968: 215).

"Yana bu lu'bet oynaguci çerh uş

Oyun başladı kavurçaklar bile hoş" (Hacıeminoğlu, 1968: 253).

"Kavurçak oynaguci çerh-i gerdün

Ni yanglıg perdedin belgürtür oyun

Ajun kavurçak oynin kıldisa sa

Çıkardı perdedin Şirin avaz" (Hacıeminoğlu, 1968: 319).

"Sabır kılmakdın açığ boldı efkem

Yarar kim sabrdın kavurçak itsem" (Hacıeminoğlu, 1968: 312).

Beyitlerde genel anlamda dünyanın gelip geçiciliği anlatılırken feleğin kuklacıya insanların kuklaya benzetildiği görülmektedir. Burada adı geçen kavurçak oyununu gölge oyunu şeklinde yorumlamak doğru olmayacaktır. Çünkü İran'da eskiden beri gölge oyunun varlığı kanıtlanamamıştır. Bunun yanı sıra kukla oyununun varlığı belirgindir. Bu mesnevinin bir çeviri eser olması, Türk coğrafyasında kuklanın var olduğunu gerçeğini

değiştirmez. Çünkü Kutb, söz konusu eserin orijinalindeki “lu’bet” kelimesi yerine Türkçe “kavurçak oyunu”nu kullanılmıştır. Bu sözcük, tesadüfi bir terim olmaktan ziyade, yaşanılan topraklarda oynatıla gelen bir oyun türünü karşılamaktadır. Ayrıca Kutb’un çevirilerinde son derece özgün davrandığı ve onun çevirilerinin neredeyse telif eser mahiyetinde olduğu da araştırmacılar tarafından kabul edilen bir gerçektir. “Kutb, çevirilerinde genellikle orijinal eserin ifadelerini kendi çevresinin geleneklerine uyarlar” (Bombaci, 1963: 99). Bu metnin dikkati çeken diğer bir özelliği de “lu’bet” ve “kavurçak”, “çarh” ve “ajun” kelimelerinin bir arada kullanılmış olmasıdır. Bir beyit içerisinde aynı anlama gelen Türkçe, Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin kullanılması, İslam kültürünün Türkçe üzerinde etkisinin yavaş yavaş başlamakta olduğunu göstergesidir.

XIV. yüzyılda Hoca Mes’ud ve yeğeni İzzeddin Ahmed tarafından Farsça Kenz’ül Bedayi isimli eserden Türkçeye çevrilen Süheyl ü Nevbahar mesnevisinde “hayal-baz oyunu” terimi geçmektedir:

*“Kişi kim hayal-baz oyunun bilir
Çadır dutuban gece oynar olur (3350)*

Çevük gör ki misli anun az idi

Gügemgündüzün ne hayal-baz idi (3351)” (Dilçin, 1991: 126).

“Hayal (perde) oyununu bilen kişi, gece çadır kurup hayal oyununu oynar. Onu kurnaz olarak gör çünkü ona benzeyen az kişi vardı; güpegündüz nasıl hayal oyunu oynadığını gör!” (Cığa, 2013: 273). Cem Dilçin bu beyitlerde geçen “hayal-baz oyunu”nu kukla oyunu olarak almış, bunu da kuklanın Karagöz’den daha eski bir sanat olduğuna kanıt olarak göstermiştir. Kanaatimizce burada adı geçen oyun gölge oyunudur. Yukarıdaki beyitlerin öncesi ve sonrasında anlatılan hikaye dikkate alındığında “hayal-baz oyunu”nun gölge oyunu olduğu ortaya çıkacaktır. Hikayede “hayal-baz” teriminin geçtiği parçada şöyle bir hikaye anlatılmaktadır: Nevbahar ile Cühud, Kusta şehrinden gemiyle ayrıldıktan sonra karaya çıkarlar. Nevbahar, buradaki bir pınarda yıkanmak istediğini ancak su başına perilerin gelebileceğinden korktuğunu söyleyerek Cühud’a suyun üzerinde bir çadır kurdurtur. Amacı perdenin arkasında yıkanıyormuş gibi görünüp gizlice kaçmaktır. Leğene bir güvercini ayağından bağlar, güvercinin her hareketinde leğenden ses çıkmaya devam eder. Cühud, çadırın karşısına oturmuştur ve çadırın

arkasından Nevbahar'ı seyretmektedir. Şair, hikayenin bu kısmında Nevbahar'ı güpegündüz hayal oyunu oynatan bir hayalbaza benzetir. Bir çadırın arkasında veya içinde olan suretleri seyretmek, kuklayı değil gölge oyununu anımsatmaktadır. Bu konudaki yapılacak diğer çalışmalar ve bulgular, gölge oyununu Anadolu'da XVI. yüzyıldan önce de bulunduğunu kanıtlayacaktır.

XIV. yüzyılda kukla oyunu karşılığı olarak “kavurçak” ile “lu’bet” kelimelerinin aynı metinde hatta aynı beyitte bir arada kullanılması araştırma konumuz açısından dikkat çekicidir. Oldukça eski bir tarihe sahip olan “kavurçak” kelimesi XIV. yüzyıla kadar yaşamaya devam etmiştir. XIII. yüzyılda “lu’bet” kelimesi Farsça yazılmış eserlerde kullanılmıştır. XIV. yüzyılda ise Türkçe yazılmış bir eserde “lu’bet” kelimesi yer almıştır. XIII. ve XIV. yüzyıllarda İslam dini, dil üzerindeki etkisini yavaş yavaş göstermeye başlamıştır. Kukla oyunu anlamına gelen bu iki kelimenin bir arada kullanımı, XIV. yüzyılın dil anlamında bir geçiş dönemi olduğunu gösterir.

1.4.3. XV. Yüzyıl

XV. yüzyıl siyasi anlamda olduğu kadar kültür ve medeniyet anlamında da ilerleme devri olarak karşımıza çıkar. Bu dönemde Türkçe sadece halkın konuştuğu dil olmaktan çıkmış diplomatik yazışmalarda da kullanılan resmi devlet dili olarak da kullanılmaya başlamış ve edebi sahada da yazı diline dönüşmüştür (İsen ve Horata, 2002: 70). Bu sırada pek çok önemli şair ve yazar yetişmiştir.

XV. yüzyılın kukla araştırmaları için en önemli yönü “kukla” sözcüğünün ilk olarak Bursalı Gazali'nin Dâfiü'l-Gumûm ve Râfiü'l-Hümum başlığını taşıyan eserinde yer almasıdır. İlhan Başgöz'ün tespit ettiği bu husus (1986: 145-151), daha önceleri “kukla” kelimesinden XVII. yüzyılda Evliya Çelebi ile haberdar olunma bilgisini değiştirmiştir. Deli Birader adı ile anılan Bursalı Gazali'nin adı geçen eserinde mezkur kelimenin yer alması, bu kelimenin XVII. yüzyıldan çok daha eski bir dönemde kullanıldığını kanıtlamaktadır. İlhan Başgöz, söz konusu bu yazmanın Paris, Berlin, Viyana ve İstanbul kitaplıklarında (Sultan Ahmet, Esat Efendi Kitapları no. 3629) kopyaları bulunduğunu da bildirir (1986: 145). Adı geçen eser “*baştan sona kadar cinsel konuları, çok açık saçık biçimde açıklayan, anlattıklarını da pek kaba saba cinsel öykülerle süsleyen*” (Başgöz, 1986: 145) bir muhtevaya sahiptir. Hikaye kısaca şu şekilde özetlenebilir: Bir kadın, bekarlık zamanındaki sevgilisi ile görüşebilmek için kocasına hasta numarası yaparak

Hacı Bula ismindeki yaşlı bir kadını yanına getirmesini ister. Hacı Bula, bu kadının oynaşını önceden bir sandığa kilitlemiştir. Kadının kocası Hacı Bula'ya gelip karısını iyileştirmesi için evine davet eder. Kocakarı da sandığı ile gitmesi gerektiğini söyleyerek kadının sevgilisinin içinde saklandığı sandığı kadının kocasına taşır. Hacı Bula, eve geldikten sonra kadına biraz okur ve kadın iyileşir. Kocasına da bu gece karısıyla aynı odada yatmamasını tembihleyerek gider. Kadın, o geceyi sevgilisi ile geçirir. Sabah olunca da yine aynı şekilde kocası sandığı Hacı Bula'nın evine geri götürür. Bu şekilde kadın, bir yıl boyunca sevgilisi ile görüşür. Yine bir gece bu adam sandığı eve taşımakta iken gece bekçileri yolunu keser. Bu sandığı nereden çaldığını sorarlar. Adam da kuklacı olduğunu, sandığının içinde kuklalarını taşıdığını söyler. Bekçilerden biri de karısının eve kuklacı getirmesi için onu sıkıştırdığını söyleyerek adamı evine davet eder. Kuklacı bekçinin evine girerken evin içinde başka bir adam görür. Meğer bu da bekçinin karısının sevgilisi imiş. Kadın sevgilisini bir hasıra sarıp kapının arkasında saklar. Kocasını da “bu saatte kuklacı mı olur?” bahanesiyle geri göndermeye çalışır. Bu sırada sandığın içindeki adam, korkusundan kıpırdanmaya başlar. Adam, sandığın içinde bunca zaman karısının sevgilisini taşıdığını anlar. Bu sırada bekçi kuklacıya, kukla oynatması konusunda ısrar etmektedir. Kuklacı sandığını açmayınca sinirlenen bekçi sandığı kırar ve içinden bir adam çıkar. Hal böyle olunca kuklacı da kapının arkasındaki hasırı çeker ve bekçinin karısının oynaşı ortaya çıkar. Aldatıldığını öğrenen bekçi dövünürken kuklacı adam da “ne dövünürsün, şükret ki karının oynaşı kendi ayağı ile gelip gider, ağlarsam ben ağlayayım ki bunca yıldır karımın oynaşını ben sırtımda götürüp getirmişim” der ve buna uygun bir manzume söyler (Başgöz, 1986: 146-147).

Kukla oyunu ile alakalı XV. yüzyıla ait bir diğer kanıt da İranlı müfessir, mutasavvıf ve şair olan Hüseyin Vaiz Kaşifi'nin, 1348'de Tahran'da kaleme aldığı Fütüvvetname-i Sultani isimli eseridir. Kaşifi'nin eserinin en önemli kısmı, altıncı babda “Der şerh-i hal-i Erbab-ı Ma'reke” başlığını taşımaktadır. Yazar burada Ma'reke erbabını çeşitli başlıklar altında açıklar. Bunlar arasında “meydanda oyun gösterenler”i “tasla oynayanlar, kukla oynatanlar, hokkabazlar” olarak üç kısma ayırır.

“Molla Hüseyin Vaiz, bu bölüme girerken, birini gördüm diyor; başına bir çadır çekmiş. Ergin bir adam gibi konuşuyor, sorular soruyor, başka bir sesle sorulara cevap veriyor, derken bir kız gibi konuşuyor, konuşanları birbirleriyle kavgaya tutuşturuyor, derken barıştırıyor. Olgun bir adam beni gördü de bu oyun değil dedi, gerçek birlik

mertebelerinden ef'al bu. Aynı zamanda Hayyam'ın, 'Mecazi olarak değil, gerçekten biz kuklalarız, felek de kuklacı. Varlık sahnesine geldik, iki-üç gün oynadık, gene birer birer yokluk sandığına girdik' mealindeki rubaisini alıyor. Kuklacılara bir sandık, bir de çadır gerektiğini bildiriyor (143a-144b)" (Gölpınarlı, 1955: 145). Kaşifi'nin eserinden, XV. yüzyılda İran'da kukla oynatıldığı açıkça belirtilmiştir. Burada anlatılan oyun, Anadolu'da görülen bazı köy seyirlik oyunlarını andırmaktadır.

XV. yüzyılda kaleme alınan eserler incelendiği zaman divan şairlerinin şiirlerinde kukla oyununa yer vermiş oldukları görülecektir.

Ahmet Kutsi Tecer, Raif Yelkenci'de¹⁷ II. Murat adına yazılmış manzum bir Camasbname nüshasında kuklaya ait şu beyitleri gördüğünü yazar:

"Açgıl imdi sen gönül gözin yine

Bir teferrüç kıl baka döne döne

Kârîgâhun işlerin key tanlagıl

Nakşî rengi nicesidür anlagıl

Bir dem içre nice bin iş gösterür

Bir dem içre bunca cünbüş gösterür

Sad hezaran sunar isr Bu-Ali

Çarhıfî'line anun ermez eli

Ger Aristo yahut Eflatun ola

Lu'bına anun edemezler hile

...

Nice ersün akl anun işleri çok

Uykuda olan görür düşleri çok

Her ki gafildür uyur ol düş görür

Uyanık olan görür düşün yorar

Uyuru uyanığı lu'batbaz

Oynadub bir bir alur üstüne uz

Kimse bilmez hali bunun nicedür

Ha görünen uşbu gündüz gicedür

Barigâh u kârîgâhtır kurulu

¹⁷ Beyazıt'ta dükkânı bulunan İstanbul'un ünlü bir sahafıtır. Eski sahafılık geleneklerini sürdüren Yelkenci'nin dükkânı yerli ve yabancı bilim adamlarının, kitap meraklılarının bir toplantı ve sohbet yeri idi (İslam Ansiklopedisi, Yelkenci, Mehmet Raif maddesi, Cilt:43, sayfa: 398-399).

Oynadan bir hep içi Lu'ub dolu

Gördün ahi ol Hayalbaz Oyunu

Bir kıl ile nice oynadur anı...” (Tecer, 1959: 1919; Kandemir¹⁸, 2001: 167).

Türkçe'ye kazandırılan en önemli Camasb-name tercümeleleri arasında en önemlisi, II. Murat devri şairlerinden Abdi'nin eseridir. Yazarın asıl adı Musa'dır. Mahlası Abdi'dir (Kandemir, 2001: XXV). Bu beyitlerde “hayalbaz oyunu” gölge oyunu olarak da kukla olarak da anlaşılmaya müsattir. “Bir kıl ile nice oynadur anı” mısrasındaki “kıl”, tarafımızca iplerle oynatılan kuklalara atıf yapıldığı şeklinde yorumlandığı için bu beyitlerde anlatılan oyunun kukla olması muhtemeldir.

Tarafımızca taranan XV. yüzyılda kaleme alınmış divanlar arasında da kukla oyunu ile alakalı tespit edilen dizeler şu şekildedir:

“Bağlama her nakşa dil nakkaşı gözle kim 'Ali

Çarh-ı lu'bet-baz eşkal-i musavver gezdürür” (Sona, 2005: 97).

XIV.-XV. yüzyıllarda yaşamış Ali'nin divanında yer alan bu beyit, “Ey Ali! Her resme/surete gönül verme de nakkaşı gözle çünkü kuklacı felek tasvirli şekiller gezdürür” şeklinde Türkçeye aktarılabilir. Burada şair feleği bir kuklacıya benzetir.

“Ne şekiller çıkarır gör bu çarh-ı sûret-bâz

Ne sûrete girip oynar bu gerdiş-i gerdân

Ne nesnedir bu ki çâpük hayal-bâz gibi

Cihân misâlini eyler bu çâder içre ayân

Hayâl-i bâtıla bakma basîret ehli isen

Nazar kıl ana ki oldur salâh-ı cân-ı cihân” (Tarlan, 1992: 111).

Ahmet Paşa Divanında yer alan bu şiirde felek bir “sûret-bâz”a benzetilerek “bu sürekli dönen feleğin ne şekillere girip oyun oynadığını gör. Dünyanın bir benzerini çadırın içinde ayan eden/gösteren/oynatan hızlı bir hayalbaz gibi bir nesnedir [felek]. Eğer sen hakikat ehli isen batıl olan [bu] hayale aldanma, salah-ı can-ı cihana (dünyanın canı iyiliktir, ona) bak” denmektedir. Beyitte geçen “hayal-bâz” kelimesi gölge oyunu

¹⁸ Mahmut Kandemir'in çalışması ile Ahmet Kutsi Tecer'in aktardığı beyitler arasında birtakım farklar mevcuttur.

olarak da yorumlanabilirdi. Ancak bu kelime ile “çadır içinde oyun gösteren” bir oyuncu tarif edilmesi, bizi, bu oyunun kukla oyunu olması yönünde düşünmeye sevk etmektedir.

*“Bir yüzi yüz gösterür yüz âyîne
Zâtı birdür lîki çok-durur suver*

*Gör hayâl oynayanuñ lu’betlerin
Dürlü dürlü nicesi gelür gider*

Cümlesinüñ varlığı ol aradan ☒

Ki anda vahdetdür bilâ-şek mu’teber ” (Akdoğan: 105).

“Hayal oynaticısının türlü türlü kuklalarını/tasvirlerinin nicesinin nasıl gelip gittiğini gör. Bunların hepsinin varlığı aynı yerdendir çünkü onda şüphesiz inanılan şey vahdet/birliktir” şeklinde Türkçeye aktarılabilir olan Ahmedi’ye ait tevhid türündeki bu şiirde, alemdeki tüm varlığın kaynağının şüphesiz Allah olduğu, türlü türlü kuklaları/tasvirleri olan bir hayal oynaticısı misal verilerek açıklanmıştır. Beyitte “lu’bet” kelimesi “hayal oynayan” terimi ile birlikte kullanıldığı için başlangıçta gölge oyununa daha yakın bir çağrışım yapar. Ancak yukarıda geçen aynı dönem şairi Ahmet Paşa’nın şiirinde “hayal-baz” sözcüğünü kukla oynaticısı şeklinde tarif etmesi, buradaki “lu’bet” kelimesinin gölge tasviri değil kukla olduğu düşünülebilir.

XV. yüzyılda “kukla oyunu” karşılığında çoğunlukla “lu’bet”, “kukla oynatan” karşılığında ise “hayal-baz” sözcükleri kullanılmıştır. Bunun yanında bir kaynakta doğrudan “kukla” kelimesinin yer alması önemlidir. XI. yüzyılda sadece “kavurçak”, XIV. yüzyılda “kavurçak” ve “lu’bet”, XV. yüzyılda “lu’bet” ve “kukla” kelimelerinin kullanılması oyunun ve sözcüğün tarihi seyri açısından önemlidir.

1.4.4. XVI. Yüzyıl

XVI. yüzyıl, kaynak bakımından önceki yüzyıllara göre daha zengindir. Bu yüzyılda Osmanlı devleti büyümeye, zenginleşmeye, genişlemeye devam etmektedir. Bu asır Osmanlı’nın siyasi, ekonomik, kültürel ve edebi anlamda altın çağıdır. Kaynakların zenginliği, araştırma konumuzla ilgili önceki yüzyıllara göre daha fazla malzeme sunmaktadır.

Doğum ve ölüm tarihi belli olmayan XVI. yüzyıl şairlerinden Edirneli Nazmi'nin divanında kukla ile ilgili bir beyit mevcuttur. İlk kez M. Fuad Köprülü bir makalesinde onun divanını özel kılan şeyin bir şiirinde geçen “kukla” kelimesi olduğunu şu ifadeleriyle belirtir: “Şiirlerini klasik ulum-ı edebiyeye kitaplarına misal tedarik etmek maksadıyla yazmış olan “Nazmi”nin, “şair” ve “sanatkar” sıfatıyla hiç bir ehemmiyeti olamayacağı pek tabiidir. Kırk beş elli bin beyitlik bir divan tertibine, sanayi-i edebiyenin hepsine misaller göstermeye kalktığı cihetle, en müptezel mazmunları, en umumi mefhumları, en bayağı nasihatleri yüzlerce, binlerce defa tekrar etmeye mecbur kalmıştır. Bu itibar ile, “Nazmi”yi o devrin dördüncü beşinci derecede şairlerinde addetmek zaruretindeyiz. Bu koskoca divan, ihtiva ettiği tarihler itibariyle, yalnız alelade bir “vesika” kıymetini haizdir. Bir de müfredat kısmundaki bir beyitte, dünya ehli hakkında: “Donanurlar dayanurlar gurûrile gözler hep, Sanasın kuklalardır kalkışurlar her biri din din” diyor ki, işte bundan, “kukla oyunu”nun on altıncı asır başlarında Türkiye’de mevcut olduğunu istidlal edebiliyoruz” (Köprülüzade Mehmed Fuat, 1928: 66-67). Köprülü’nün dikkatini çekinceye kadar kukla oyununun Türkiye’de XVIII. yüzyılda yaygınlaştığı görüşü hakimdi. Edirneli Nazmi’deki bu beyit tespit edilince bu tahmini tarihlendirme iki yüzyıl daha geriye atılmış oldu. Bizim çalışmamızdaki tespitlerle Türklerde kukla oyununun XVI. yüzyıldan çok daha önce bilindiği ortaya çıkmaktadır.

XVI. yüzyıla ait en önemli kaynaklardan biri surnamelerdir. Mensur surnamelerin ilk örneği 1582 yılında III. Murad’ın şehzadesi III. Mehmet için yapılan sünnet düğününü (1582) anlatan İntizami’nin surnamesidir. Burada kuklacıları tanımlamak için “kukla-bâzân” terimi kullanılmıştır. “Âmeden-i Yekî Ez-Kukla-bâzân” başlığı altında oynanan oyunu ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır: “*Pes ol mahalde bir harîf-i lu’bet-bâz ve bir zarîf-i ‘arbede-perdâz, bir hayme-i zü’l-‘acâyib ve bir perde-i bu’l garâyib, meydânda nâziükâne gelüp kurdı ve tarîklerince pey-rev ü pîş-kademlerin yâd idüp du’â-i pâdişâh-ı zemîn ü zamâna turdı. ... (Münacaat türü bir nazım)... Ba’dehu envâ’-ı temâsîl-i garibe perde ardından yürütdi ve kendü hicâb içinde kalup bir mikdâr san’atın sürütdi. Muhassal Bû ‘Ali Sînâ’nun¹⁹ ... ahvâlin mukallid ve sîmyâ-yı ‘amel-mândenün ki mevcûdü’l-ism ma’dümü’l-cismdür, temâşâsın müceddid olup, cemâdâtı zî-rûh*

¹⁹Mehmet Arslan, metinde bu kısmın silinmiş olduğunu not düşmüştür. Buradaki sözcükleri Ebu Ali Sina olma olasılığı yüksektir. Çünkü metnin devamında anlatılanlar Ebu Ali Sina hikayelerinde uygundur.

mesâbesinde koyup, derd-mend ol hayâlâtla izin azıtmuş ve rîsmân (49b) takub zikr olunan temâsîli gezdürmekle bu i'tikâdda ki işin düzeltilmiş. Gâhî tûyûr-ı gûnâ-gûmî fesâne vü fûsûnî ile uçurdu ve gâhî vuhûş-ı muhâlifü'l-cüyûşu birbiri ile savaşturup meydândan kaçurdu. Gâhî zîba serîrler üzerinde ebkâr-ı hûb-etvârı oturdup 'uşşâk-ı bî-nevâ'nun karşularında boyunların eğdürdi ve gâhî cüvânânî-ı zarâfet ü letâfet- 'unvânî hezâr şîve vü nâz ile reftâra getürdüp ol kıyâmet-kâmetlere gilmân-ı cinânî andurdu. Gâhî murassa' sandalîler kurup üzerlerinde zîbâ hânendelere ve hûb-nevâ serâyendelere envâ'-ı makâmât-ı edvârı seyr itdürüp perdeler içinde nagamâtı şu'belendürdi. Gâhî büyük gemilerin rûzgârların buldurup kadırgaları perendeler gibi kuruda uçurdu ve gâhî meclisler kurup seyr ehlin yedürdi, içürdi. Ezhâr-ı mütenevvi'ayı ravzalarda seyr itdürdi ve esmâr-ı müteberrikeyi fusûl-i erba'a dimeyüp tarfetü'l-'aynda yetişdürdi. Mûş ile gürbenün seyrin hadden aşurdu ve leylek ile mârun nezâketin yerine düşürdi. Andan sonra bir ejder-i mehîb-peykeri meydân yerine getirüp âdemler yutdurdu. Ba'dehu tamâm mahârâtın itmâma irişdürüp işin bitürdi, andan sonra hicâbın götürdüp du'â-i pâdişâhî ile bir yere dahi ayağın getürdi ” (Arslan, 2009a: 195-196). Bu metin, bir kuklabaz ve arbede-perdazın²⁰ nazikçe meydana gelip acayip bir çadır ve garip bir perde kurduklarını ve daha sonra kendi usullerince ustalarını ve yardımcılarını andıktan sonra devrin padişahına duada bulunup gösteriye geçtiklerini ifade ederek başlar. “Ondan sonra kuklacı, perde arkasında gizlenerek tuhaf suretleri oynattı. Sonunda Ebu Ali Sina'nın ahvalini taklit etti ve ismi var cismi yok, işe yaramaz simya temasını gösterdi. Bunu yaparken cansız [kukla]ları canlıymış derecesinde oynattı. Kukla oynatıcısı, daha önce cansız kuklaları canlıymış gibi gerçekçi oynatması gerekçesiyle iznini kaybetmiş; bu nedenle zikredilen suretlere ip takarak seyirciler arasında gezdirmiş ve bu sayede işini düzeltilmiştir. Kuklacı, oyunda bazen rengarenk kuşları sihir ile uçurdu bazen de düşman askerleri birbiri ile savaştırıp meydandan kaçırdu. Bazen süslü tahtlar üzerinde güzel kızları oturtup karşılarında zavallı aşıklarının boyunlarını büktürdü; bazen de zarif ve hoş delikanlıları cennet gılmanlarını andırırçasına bin işve ve naz ile hareket ettirdi. Bazen süslü sandalyeler üzerinde oturan süslü ve hoş sesli şarkıcılara türlü türlü müzik makamlarında şarkılar söyledi. Bazen gemileri rûzgarda uçurdu; bazen de meclisler kurup seyir ehlini yedirip içirdi. Bahçelerde türlü türlü çiçekler seyrettirdi ve mübarek

²⁰ arbede: kavga, gürültü.
-perdaz: yapan, düzenleyen.

meyveleri dört mevsim demeksizin göz açıp kapayıncaya kadar yetiştirdi. Fare ile kedinin, leylek ile yılanın gösterildiği oyunlardan sonra korkunç suratlı bir ejderhaya insanlar yutturdu. Gösterisi bittikten sonra kuklacı, gizlendiği yerden çıkarak padişaha dua etti.” Metin And, bu parçanın bir gölge oyununu tarif ettiğini söyler. Ancak kanaatimizce yukarıda anlatılan oyun, başından sonuna kadar bir kukla oyununu tarif etmektedir. Metnin başlığında oyun meydanına gelen takımın “*kukla-bâzân*” terimi ile tanıtılması, kuklacıların meydanda bir tuhaf perdeli bir *çadır* kurmaları, oynatılan suretlerin çok gerçekçi olması sebebiyle kuklacının bunları büyü ile değil sanatla hareket ettirdiğini kanıtlamak için kukllarına ip takıp seyircilere göstermesi gibi nedenler, burada anlatılan oyunu gölge oyunu olarak görmemize imkan tanımamaktadır.

Yukarıda anlatılan oyun, içeriğini öğrenebildiğimiz ilk kukla oyunu iskeleti olarak karşımıza çıkmaktadır. Ebu Ali Sina hikayelerinin oyunlaştırılarak canlandırılması da ayrıca önem arz etmektedir. Ebu Ali Sina hikayeleri, ilk olarak XVI. yüzyılın sonlarına doğru Derviş Hasan Medhi toplamış ve Esrar-ı Hikmet adı halinde kitaplaştırarak III. Murad’a, o beğenmediği için de daha sonra III. Mehmed’e sunmuştur (Şenocak, 2005: 38). 1582 şenlikleri, III. Murad’ın şehzadesi III. Mehmet için düzenlenmiştir. Eserin kitap haline getirilmesi ile sünnet şenlikleri neredeyse aynı tarihlere denk düşmektedir. Buradan yola çıkarak Ebu Ali Sina hikayelerinin bu dönemde halk arasında oldukça popüler anlatılar olduğu söylenebilir.

İki nüshası bulunan bu surnamede “lu’bet-baz” kelimesi de pek çok yerde daha geçmektedir. Ancak bu sözcük, geçtiği çoğu yerde “oyuncu” anlamında da kullanılmıştır.

Bu şenliklere ait kukla oyunlarını tasvir eden minyatürler de mevcuttur:

1582 şenliğine katılmış Alman bir seyyah olan Haunolt, şenliklerde bir kukla oyununu başından sonuna kadar seyretmiştir. Özdemir Nutku, bu oyunu Haunolt’dan şu şekilde aktarır: “*Gezgin, alana küçük bir kulübe getirildiğini bunun içinde küçük kuklaların konuşup sıçradığını, komik hareketlerle bir düğünü başından sonuna kadar canlandırdığını, oğlanların çalparalarla dans ettiklerini ve sanki canlıymış gibi hareket ettiklerini söyledikten sonra, kukla oynatıcısının yardımcısının onlarla büyük insanmış gibi konuştuğundan söz eder*” (1972: 102).

Bu kaynaklar dışında tarafımızca taranan pek çok divan içerisinde kukla oyununa telmihte bulunan dizeler de tespit edilmiştir:

“*La’b-bâz-ı felegüñ dirilüp oyuncuları*

Her biri bir hüner ile bezedi meydânı” (Yaşar, 2005: 81-82).

Divan şairi Balî’ye ait bu beyitte geçen “la’b” kelimesi muhtemelen “lu’b” şeklinde okunması gerekmektedir. Beytin anlamı dikkate alındığında bu sözcük için “salya” yerine “kukla” karşılığı daha uygundur. Ayrıca sözlüklerde “la’b-bâz” kelimesinin anlamı bulunmamaktadır. Buna göre bu beyit Türkçeye “kukla oynatıcısı olan feleğin oyuncularının her biri dirilip meydanı türlü hünerleriyle süsledi” şeklinde aktarılabilir. Bu beyitte de kuklalar insanlara benzetilerek, kuklabaz feleğin oyuncuları olan insanların, dünyayı türlü hünerleriyle süslediği anlatılmaktadır.

“Çadır-ı müşgin içinden nice suret gösterür

Oldı san hengame-i hüsn içre lu’betbaz [zülf]” (Demiralay, 2007: 150).

“Misk çadırı içinde çeşitli suretler gösterir, sen zannet ki o saç güzellik hengamesi içinde bir kuklacı oldu” şeklinde Türkçeye çevrilebilecek Hüdayî-i Kadîm’e ait bu beyitte sevgilinin bir kuklacıya benzetildiği görülmektedir.

“Nedim ü mashara envâ’ının gel hey’etin seyr it

Niçe lu’bet-nümâdur gör sipihr-i bî-ser ü bî-pâ ☒

Girüp her birisi bir surete görsen ne kâr eyler

Bu suretlerle ol kâra olur hayrân niçe dâna” (Özkat, 2005: 211).

“Nedim (tatlı konuşan, güzel hikaye anlatan) ve maskara cemiyetini seyret, başsız ve ayaksız feleğin nasıl kuklalar gösterdiğini gör. Her biri bir surete girerek ne işler eyler, bu suretlerle gösterilen işlere nice alimler hayran olur” şeklinde aktarımı yapılabilecek olan Kara Fazlî’ye ait bu dizelerde yine felek çeşitli kuklalar gösteren bir kuklacıya benzetilmiştir.

“Çarh-ı lu’bet-bazı gör ey dil ne san’at gösterür

Göz yumup açınca yüz bin dürlü suret gösterür” (Karlıtepe, 2007: 98).

Kelamî Divanında yer alan bu beyitte “Ey gönül! Kuklacı feleğin, göz açıp kapayınca kadar bin bir türlü suret göstererek nasıl bir sanat ortaya koyduğunu gör” denmiştir.

“Çâder-i çarh-ı felekden gör ki lu’bet-bâz-ı gayb

Bir nazarda ‘âleme biñ dürlü sûret gösterür” (Zülfe, 2009: 222).

Selîkî, “Gör ki gaybın kuklacısı, feleğin çadırından aleme bir bakışta bin türlü suret gösterir” dizelerine divanında yer vermiştir.

“*Kurup bir çâder-i kuhl-i şitâbân*”

Oyun gösterdi lu’bet-bâz-ı devrân” (Atıcı, 2007: 52).

Bu beyitte “çader-i kuhl-i şitaban” şeklinde bir tamlama olarak okunan kısım “çader-i kuhli şitaban” şeklinde okunduğunda anlam kazanmaktadır. Usulî Divanında yer alan bu beyit “devrin kuklacısı acele bir şekilde sürme gibi siyah olan bir çadır kurarak oyun gösterdi” anlamına gelmektedir.

Hayali Bey’e ait

“*Kâmetüñ ham eyleyüp her nâ-kese verme selâm*

Dehr lu’bet-bâzına kim der saña var çenber ol” (Tarlan, 1945: 259) beyiti Türkiye Türkçesine “Eğilip de her alçağa selam verme çünkü sana feleğin kuklacısına çember olmanı söyler” şeklinde aktarılabilir.

Yahya Bey’e ait

“*Çü oldı gün gibi rûşen bu ‘işret-i mümtâz*

Kodı el arkasın yere çarh-ı lu’bet-bâz” (Çavuşoğlu, 1977: 157) beyiti “Bu seçkin eğlence gün gibi görününce, bu kuklacı felek pes etti” anlamına gelir.

XVI. asra ait kaynaklarda görüldüğü gibi kukla oyunu için hem “kukla” hem de “lu’bet” sözcükleri kullanılmıştır. Beyitlerde “lu’bet” kelimesi “oyun, oyuncu” olarak da çevrilebilir. Ancak biz bu kelimeyi, “suret çıkarıp oynatan” anlamına gelen tabirlerden yola çıkarak “kukla” olarak çevrilmesinin daha uygun olduğunu düşünmekteyiz. XVI. yüzyıl, “kukla” kelimesinin dilde yerleşmeye başladığı dönemdir. Divan şiirinde çoğunlukla felekten şikayet ederken dünyanın aldaticılığını, geçiciliğini vurgulamak için bir mazmun olarak kullanılmıştır. Az da olsa sevgili için de kuklacı mazmunu kullanıldığı görülmektedir. XVI. yüzyıl aynı zamanda bir kukla oyununun içeriği ve nasıl oynandığı hakkında bilgi edinebildiğimiz ilk dönem olma özelliğini de taşımaktadır. İntizami surnamesinde, Ebu Ali Sina hikayelerinin oldukça gerçekçi bir şekilde kukla ile canlandırıldığını öğrenmekteyiz.

1.4.5. XVII. Yüzyıl

XVII. yüzyıl Osmanlı Devleti’nin siyasi anlamda duraklama dönemine girdiği asırdır. XVII. yüzyılda her ne kadar siyaset arenasında duraklama yaşanmaya başlanmış olsa da edebiyatın, sosyal yapıdaki değişimleri belli bir mesafeden seyretmesi ve divan

edebiyatının soyuta yaslanan yapısı nedenleriyle bu dönemde Türk edebiyatının yükseliş ve gelişiminin devam ettiği görülmektedir (İsen ve Horata, 2002: 108-109).

Nev'izade Atayi'nin H.1035/M.1625 yılında tamamladığı Sohbetü'l-Ebkâr adlı mesnevisinde “yer kuklası” terimi yer almaktadır:

“İdicek biri biriyle da'vâ ☒

İtdi yir kuklası zevkın zürafâ” (Yelten, 2017: 96).

“Kimi dir bârî bir oyun idelim

Alalım kukla idip oynadalım” (Yelten, 2017: 127).

XVII. yüzyıla kadar kukla oyunlarının türleri hakkında bir bilgiye rastlanmamaktadır. Bu metinde geçen yer kuklası terimi ile bir kukla çeşidinden haberdar olunmaktadır.

XVII. yüzyılın en önemli kaynağı şüphesiz Evliya Çelebi'nin “Seyahatname”sidir. 1611 yılında İstanbul'da doğan Evliya Çelebi, 1630 yılında rüyasında gördüğü Hz. Muhammed'den “şefaât” isteyeceği yerde yanlışlıkla “seyahat” dileyince kendisine seyyahlığın nasip olduğunu söyler. İstanbul'dan başlayan gezisi elli yıldan fazla sürmüştür. On ciltten oluşan Seyahatname, tarih, coğrafya, folklor, sosyoloji ve kültür açısından geniş öneme sahiptir (Yerdelen, 1999: 53-54). Gezip gördüğü yerlerdeki hemen her şeyi kayıt altına almış olması, onun eserini döneminin neredeyse tüm özelliklerini yansıtan bir değere dönüştürmüştür. Seyahatname'de, dönemin eğlence kollarından bahsedildiği bölümlerde kuklacılara da yer verilmiştir. Seyahatname'nin İstanbul'u içine alan birinci cildinde “Esnâf-ı âteşbâzân”ın anlattığı kısımda grupla ilgili şunlar söylenmektedir: “Neferât 70, pîrleri Ebû Ömer-i Vâsıtî'dir. Selmân-ı Pâk belin bağladığı beşinci pîrdir. Cümle âteşbâz pehlivânların pîridir. Yüz elli sene mu'ammer olup kabri Kum'dadır. ☒ Bu âteşbâzların müntehâ ma'rifetlerin gördüğümüz seksen iki senesinde Fûncistân diyârında Rumeyletû'l-Himâl şehrinde gördüğümüz bâlâda ikinci Mısır seyâhati cildinde acâyib tahrîr olunmuşdur kim eyle bir âteşbâzlık bu günde etmemişdir. Meğer bu kâra iştihâr veren Ebû Alî Sînâ etmiş ola. Sihri mübîn mertebesi ma'rifetdir. Ol cilde nazar oluna.

Pehlivân-ı şebbâz ya'nî hayâl-i zılcıyân

Pehlivân-ı hayâl-i zıll-ı tasvîrciyân

Pehlivân-ı kuklabâz ☒

*Pehlivân-ı baş kuklabâz...*²¹ (Evliya Çelebi, 1999: 332-333).

Evliya Çelebi, bu esnafın padişahın huzurunda maharetlerini göstererek yaptıkları geçişin dil ile tarif edilemeyeceğini söyler. Sözlerine “Def ve kudüm çalarak bir uğursuz hay-hu ile geçerler ki gürültüsünden İstanbul’da deprem oldu sanırsınız. Bu esnafta mehteran takımı bulunmamaktadır. Tamamı 40 esnaftan oluşur. İşyerleri Katırhanı’dır” ifadeleri ile son verir.²² Buradan kukla ve gölge oyunlarının da bulunduğu esnaf grubunun XVII. yüzyılda “âteşbâzân” esnafı içinde yer aldığı öğrenilmektedir. Evliya Çelebi yukarıda kuklacıları “Pehlivân-ı kuklabâz” ve “Pehlivân-ı baş kuklabâz” olarak ikiye ayırır. Bu ikisi arasındaki ayırım bugün de belirgin değildir. Özdemir Nutku, bir ihtimal, baş kuklabâzdan el kuklasının kastediyor olabileceğini dile getirir: “Çünkü el, bu kuklaya, alttan girer; işret parmağı başa, baş parmak bir koluna, orta parmak da öbür koluna sokulur, böylece bu kukla daha çok baş hizasından seyirciye gösterilir. Öbür kuklalar gibi bütün gövdesi ve ayaklarıyla gösterilmezler. Bu kuklanın anlatımı sağlayan en önemli parçası başıdır. Bu yönden başkuklabaz acaba bu tür ya da buna benzer bir kukla mı oynatıyordu?” (1972: 101). Ebu Ali Sina ile kukla oyunları arasındaki bu ilişki, İntizami Surnamesi’nde geçen metnin gölge oyunu değil kukla oyunu olduğunu da ıspatlamaktadır.

Evliya Çelebi Selman-ı Pak’ın belini bağladığı beşinci pir olan Ebu Ömer-i Vasıtı’nın, âteşbâzân esnafının piri olduğunu söyler. Selman-ı Pak, Hz. Muhammed’in saçlarını tıraş etmesi sebebiyle berberlerin piri olarak kabul edilen sahabedir. Fütüvvet teşkilatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır (Hatiboğlu, 2009: 442). Ebu Ömer-i Vasıtı hakkında bir bilgiye tarafımızca ulaşamadık. Evliya Çelebi’nin söylediğine

²¹ Evliya Çelebi, bu listenin devamında “*Pehlivân-ı zûrbâz Pehlivân-ı tâsbâz Pehlivân-ı kûzebâz Pehlivân-ı çanakbâz Pehlivân-ı sinibâz Pehlivân-ı kâsebâz Pehlivân-ı perendebâz Pehlivân-ı şîşebâz Pehlivân-ı kadehbâz Pehlivân-ı hokkabâz Pehlivân-ı beyzabâz Pehlivân-ı kayışbâz Pehlivân-ı kâğızbâz Pehlivân-ı güllübâz Pehlivân-ı yuvarlâkbâz Pehlivân-ı kumârbâz Pehlivân-ı âyinebâz Pehlivân-ı çarhbâz Pehlivân-ı şemşîrbâz Pehlivân-ı pâcîlebâz Pehlivân-ı şâzrevânâz Pehlivân-ı sürmebâz Pehlivân-ı çemberbâz* (---) (---) ☒ (---) ☒ *Pehlivân-ı meymûnbâz Pehlivân-ı ayubâz Pehlivân-ı humârbâz Pehlivân-ı köpekbâz Pehlivân-ı yılanbâz*”ı (Evliya Çelebi, 1999: 333) da sayar.

²² “*Bu esnâf-ı ibretkârların her biri pâdişâh huzûrunda mahâretlerin icrâ ederek ubûr ederler kim diller ile ta’bîr olunmaz. Bunlar dahi def ü kudüm ve bir hây-hû-yı şûm ile ubûr ederler kim İslâmbol içi velvelelerinden zelzele-nâk olur. Ammâ bunlarda mehterhâne yoktur. Cümle kırk esnâftır. Kârhâneleri Kâtırhânı’dır ve cümle bî-silâh* (---) *âdemdir. [204b]*” (Evliya Çelebi, 1999: 332-333).

göre 150 yıl yaşamış ve Kum şehrinde defnedilmiştir. Bu esnafa şöhretini Ebu Ali Sina'nın verdiği de ifade edilir. Ebu Ali Sina, halk hikayelerinde sihirbaz, büyücü olarak da telakki edilmiştir (Şenocak, 2005: 33). Ateşbazan esnafı tarafından yapılan gösteriler bir tür sihir gibi algılandığı ve hikayede kahramanlar sık sık şekil değiştirdikleri için Ebu Ali Sina ilgili bir bağ kurulmuş olması doğaldır.

Evliya Çelebi, Sâzendegân esnafını anlattığı bölümün altıncı faslında (fasl-ı sadis) “Sâzende-i safirciyân”dan şu sözleriyle bahseder: “*Nefer 100, kuklabâzlar çalar, iki kemik pâresi arasında deri ile ağızda çalınup kelimât olunur*” (Kahraman ve Dağlı 1999, 341). Burada kuklacıların çaldığı bir müzik aletinden bahsedilmektedir. İki kemik parçası arasında bir deri bulunan bu alet, ağızda çalınarak konuşulur. Bu alet ile ilgili XIX. yüzyılda da bilgi bulunmaktadır. C. E. Arseven, bu aleti “dilli düdük” tabiri ile ifade etmiştir.

Evliya Çelebi Kağıthane’yi tasvir ettiği bölümde “*Ve her rûz-ı rûşende her meydânda hokkabâz ve surâhibâz ve âteşbâz ve zorbâz ve resenbâz ve perendebâz ve kâsebâz ve kumârbaz ve sinibâz ve ayu ve maymun ve keçi ve himâr ve köpekbâz ve kuklabâz ve şebbâz ve gürzbâz ve matrakbâz ve şemşîrbâz ve mührebâz ve tasbâz ve (---) (---) (---) (---) Ve'l-hâsil üç yüz altmış elvân aded bâz-ı bâzân ve pehlivânân-ı küştegirân bu mecma’u'l-irfânda arz-ı ma’rifet edüp bî-hisâb kâr ederlerdi*” (Kahraman ve Dağlı, 1999: 268) sözleri ile her gün her meydanda içinde kuklacıların da bulunduğu 360 türde gösterilerin sergilendiğini anlatır.

Yine aynı yazar, Bitlis’in batısında Taklaban isimli dağda bulunan bir bahçeyi anlatırken şu ifadelerine yer verir: “*Cümle dörd kapusu vardır. Biri cânib-i Çarka Değirmân deresine nüzûl edüp şehre gider yokuş aşağı sarp kayadır. Biri cânib-i garba Kefindir kapusu, biri cânib-i garba Dağ kapusu ve biri cânib-i şimâle harem tarafında Taklaban mahallesi deresine mekşûf kapulardır. Bu taşra sarâyın ta vasatında bir meydân-ı azîm vardır kim bir habbe-i fûl kadar hacir yokdur, serâpâ sâ’at rimâli döşenmiştir kim cümle cündiler bu meydânda silâhşörlük edüp icrâ-yı silâh ederler ve cemî’i sûrahbâz u hokkabâz ve âteşbâz u zorbâz ve gürzbâz ü şîşebâz ve kadehbâz u kûzebâz ve humbarabâz u kumarbâz ve perendebâz u şebbâz ve kuklabâz u tasbâz ve resenbâz u meymunbâz ve ayubâz u humârbâz ve kelbbâz u keçibâz ve darbbâz u matrakbâz (---) (---) (---) (---) u şemşîrbâz ve küştegirân-ı pehlivân ve'l-hâsil cümle bâz-ı bâzân bu meydân-ı muhabbetde arz-ı ma’rifetler edüp hândan ihsân u in’âm*

alurlar” (Dağlı ve Kahraman: 2000, 70). Burada kukla oyunlarının salt İstanbul’a has bir gösteri türü olmadığını, Anadolu’nun diğer şehirlerinde de tanındığını anlıyoruz.

Padişah IV. Mehmed’in Edirne’de 1675 yılında oğulları Mustafa ve Ahmed’in sünnet ve kızı Hadice Sultan’ın evlenme düğünlerini anlatan Abdi surnamesinde de yapılan şenliklerde kuklacıların gösteri yaptıkları anlatılmaktadır. “*Ve Muhâfiz-ı Mısır Hüseyin Paşa hazretlerine fermân-ı hümayûn sâdir olup Mısır ın işârecileri ve şu’bede-bâzları ve sakkâyân ve hakkâmân taleb olunduktan sonra, âsitâne-i sa’âdetde mevcûd olan Ahmed Koli ve Cevâhir Koli ve hayâl-bâzân ve **kuklaciyân** ve sâ’ir ârâyiş-i sur olacak hânendegân u sâzendegân ve mukallidân u lu’bede-bâzân ve ramazân işârecilerinin sur-ı hümayûnda mevcûd bulunmaları üzere fermân olunmagın, bermûcib-i emr-i ‘âlî cümlesi müzeyyen eyyâm-ı sûra karîb hâzır u âmâde olındılar*” (Arslan 2011, 489). Surnamede şenliklerin üçüncü günün anlatıldığı kısımda şu ifadeler yer alır: “*Bir taraftan dahi hayâl-bâzân ve hokka-bâzân ve **kuklaciyân** velvele-ârâ-yı sûr olduklarından gayrı bundan akdem fermân ile cem’ olunan tiryâkiyândan kırk nefer, tesbîh böceğine müşâbih san’atında mâhir üstâd tiryâkilere koşî fermân olup, ikişer ikişer saltıvırlup ilerü gelenlerine çil akçeler ile birer sîm tepsi ihsân olunur, müşâhede eylemeleriyle birbirini pâ-mâl iderek nâ’il-i ihsân olmak ümîdiyle bir gûne mudhikî sudûr itdirirler idi ki, sadâ-yı hây hûy-ı seyirciyân resîde-i sâmi’a-i felek belki âvîhte-i gûş-ı melek olmak muhtemel idi*” (Arslan, 2011: 498). On sekizinci günün anlatıldığı kısımda ise “*Cem’iyyet-i mezbûrun cümlesi on sekiz gün olup, musâhib paşa hazretleri sarâylarında vâki’ olan meydân-ı vâsi’de dört yerde çengiler ve dört yerde hayâl-bâz ve bir yerde **kukla** kurulup va sâ’ir lu’betiyân sûr-ı hitân-ı hümayûnda zikr olunduğı üzere her gün ba’de’l-‘asr şâdmânîye mübâşeret idüp, şevketlü pâdişâhımız ve şeh-zâde-i ‘âlî-kadr hazretleri cümle hâs otalı ve musâhib ağalar ve dârü’s-sa’âde ağası hazretleriyle ba’de’l-‘asr teşrîf buyurup izn-i ‘âm ile nıfsu’l-leyle dek temâşâ idüp, irtesi cân-bâzân Sultân Selîm Hân minâresinden meydân-ı mezbûra gelince kâr-gâh kurup gâh perçemden uçup ve gâh menzile varup gelüp, bi-hamdillah bir ferde zarar isâbet eylemeyüp, ancak cân-bâz arkasına on yaşında bir ma’sûm bağlayup ve elinde tabl perçemden uçarken hikmet-i Hûdâ ip üzilüp zemine düşdüklerinde ‘azîm güft ü gû olup, lâkin yine zararsız ikisi dahi halâs oldu. Ve musâhib paşa tarafından cümle şu’bede-bâzâna ihsânlar olundu*” sözleri yer alır (Arslan, 2011: 531-532). Surnamedeki ifadelerden anlaşıldığı gibi mahir kuklacıların İstanbul’dan çağrıldığı görülmektedir. Buradan kuklacıların en

iyilerinin İstanbul'da bulunduğu sonucu çıkarılabilir. Surnamade dikkati çeken diğer bir konu da kukla oyuncularının ve hayalbazların birlikte anılıyor olmasıdır. Bu da iki oyun ve oyuncu türünün birbiriyle yakın bağlantısını ortaya koyar. Yüzyıllar boyunca kukla, hayalbaz, kuklabaz, meddah gibi sanatçıların pek çok geleneksel gösteri türünde mahir oldukları bilinmektedir.

Bu yüzyılda yabancı kukla oynatıcılarından da haberdar olmaktadır. Özdemir Nutku, 1675 Şenliği'ni izleyen Pétis de la Croix'ten²³ “*Yahudi hokkabazların ellerinde kuklalarla, Padişah'ın çadırından başlayarak bütün çadırları dolaştırıp kukla oynattıklarını ve el çabukluğuna dayanan hünerler yaptıklarını*” aktarmaktadır. Yine aynı şenliği gören bir başka yabancının da bunu doğruladığını ifade eder²⁴ (1972: 102).

Ahmet Kutsi Tecer, Topkapı sarayı arşivinde D.10022 numaralı belgede çeşitli eğlence gruplarının anlatıldığını söyler. Bunlar; “*Canbazan, zorbazan, güzrbazan, karbazan ve suretbazan, cemaat-i hayal-i has, tasbazan ve suretbazan, cemaat-i piyade çadırları, hayal-i zilciyan, hokkabazan, binevayan ve mudhikan, maymuncıyan, sazendegan... vb.*” (Tecer, 1959: 1918). Burada adı geçen “cemaat-i piyade çadırları”na dahi yedi isim arasında “Pehlivan İbrahim” adındaki kişinin yanına “ayak kuklası” ilavesinin yapıldığını yazar (Tecer, 1959: 1921).

XVII. yüzyılda İstanbul'da bulunan yabancı tanıklardan biri de Cornelio Magni'dir. Magni, Karagöz ile kukla arasındaki farkı iyi gözlemleyen bir yabancısıdır. Metin And, Magni'nin güncesinde şöyle yazdığını aktarır: “*Türklerin evine çağrılınca, şarap içilmediği için sofraya faslı çabuk biter ve konukları eğlendirmek için tuhaf tavırlarla, olağandışı danslar gösteren genç kızlar içeri girerler. Bundan başka, kendi dillerinde şarkı ve sözlü bin türlü soytarıklık gösteren kukla oyunları var. Ayrıca bir perde gerisinden ışıkla at, insan, ağaç, deve ve başka hayvanları ve bunların dövüşlerini perdenin önüne düşüren bir gösterileri daha var. Bu oyunlar iyi gösterildiklerinde gerçekten çok başarılı oluyor*” (1983: 86).

XVII. yüzyılda İstanbul'daki bir geçit törenini izleyen İtalyan Pietro della Valle, dev kuklalarının üst üste konmuş kasnakların üzerine etek gibi bez sarılarak oluşturulduğunu anlatır. Dans ederek geçen bu dev kuklaların biri kötülüğü simgeleyen, diğeri koç başına benzeyen iki yüzü olduğunu yazar (Aygün, 2012: 87).

²³ (1684) Mémoires II, Paris, s.102.

²⁴ Coke, Thomas, (1676) A True Narrative of the Great Solemnity of the Circumcision of Mustapha, Prince of Turkie, Eldest Son of Sultan Mohomed Present Emperor of the Turks, London, s.9

“Ermeni tarihçi Hogop Divrigetzi, XVII. asırda İstanbul’da, I. Abdülhamid’in (1774/1187-1789/1203) kızının doğumu münasebetiyle tertip edilen şenliklerde rastladığı bu muazzam bebekleri (cumal) tarif eder. ‘...Sayısız eğlenceler hazırlandı ve bütün şehir, zenginler kadar fakirler tarafından da süslendi. Büyük bir neşeyle aynalar, kıymetli taşlar, tablolar, tahta ve kağıt işleri yapılmakta ve ustaca teşhir edilmekteydi. Ve ben, zavallı, bütün bunlara bakıyor ve Allah’ın insanlara bu kadar cömertlikle bağışta bulunmasına şükrediyordum. İki yerde insan ve hayvan şeklinde, başı ve vücudu olan maske gördüm. ‘İnsan’ın elinde, dudaklarını kıpırdatarak ve başını sallayarak okuduğu bir kitap vardı²⁵” (Popescu-Judet, 1971: 121-122).

“Mısır Valisi Koca Cafer Paşa’nın Acayip Hikayesi” isimli realist halk hikayesinde kukla ile ilgili bir anekdot yer almaktadır. 1618’de Mısır valiliğine tayin edilen devlet adamı Fazıl Cafer Paşa ile XVIII. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Temeşvar muhafızı kumandan Koca Cafer Paşa’nın şahsiyetleri tek bir kişiymiş gibi addedilerek hikayenin kahramanlarından biri haline gelmiştir (Atnur, 2017: 27-28). Hikayenin kaleme alınış tarihi belli olmadığı için olayların geçtiği tarihi XVII. yüzyıl olduğu kabul edilir. Eserde olayların geçtiği Mısır’daki “Harabe Kahvesi” isimli mekanda kukla oynatıldığı görülmektedir. Mezkur kahvehanede mevcut olan gösterilerden bahsedilirken ilk olarak köçeklerin dansı, sonra meddah, daha sonra hayal-i zıll, hokkabaz, çöğürçüler ve bir kuklacının oyun sergilediği anlatılır: “...Andan bir kimse dahi kukla oynadup halkı güldüre güldüre kırdı, ol da tamam oldu...” (Atnur, 2017: 52; 71).

XVII. yüzyılda Usturacı Mehmed Çelebi ve Kuklacı Karabaş isimindeki kuklacıların, evlerinde saray cariyelerine belli bir ücret karşılığında özel kukla oynatma dersleri verdiğini Başbakanlık Arşivi, İbnül Emin Tasnifi Saray Mesalihi Vesikaları, no: 949 ve 876’ya kayıtlı belgelerden öğrenmekteyiz. Saraya çocuk yaşta alınan cariyeler, bu eğitimleri alarak saraydaki çocukları eğlendiriyorlardı (Türkoğlu, 1997: 118). Saray cariyelerinin bu eğitim sırasında yeme-içme masrafları ile üstatlara ödenen paranın toplamı ilk belgede 1090 yılında Rabiulevvel ayı için 13.200, Şaban ayı için 18.850, 1091 yılında Cemaziyelevvel ayı için 19.500 akçedir (Ünal, 2015: 18). Kuklacı Karabaş’ın 1093 yılında Enderun-ı Hümayun’da verdiği kukla eğitiminin Receb ayı için 1.200 akçe aldığı bilgisi belgede yer almaktadır (Ünal, 2015: 21). Yine Enderun-ı Hümayunda kukla

²⁵ Eugenia Popescu-Judet, şu kaynaktan aktarmıştır: V. A. Hagopian, Petites Chroniques du XII-XVIII Siecles, c. II, La Chronogie de Hagop Divrigetzi, Erivan, 1956, s. 452.

eğitimi veren Kuklacı Ali'ye 1094 yılı Şevval ayı için 1.160 akçe, Zilkade ayı için 1.200 akçe ödendiği bilgisi yer almaktadır (Ünal, 2015: 23).

XVII. yüzyılda gölge oyunu ve kukla oyunu arasındaki farkın belirginleştiiği, her ikisi için farklı terimlerin kullanıldığı görölmektedir. Önceki yüzyıllarda kukla oyunu anlamında kullanılan "lu'bet" kelimesi bu asırdan itibaren daha çok "oyun" anlamını karşılamaya başladığı dikkati çeker. Ayrıca "yer kuklası", "Pehlivân-ı kuklabâz", "Pehlivân-ı baş kuklabâz", "ayak kuklası", "dev kukla" bu asırda karşıımıza çıkan yeni terimlerdir. Ayrıca bu asırda Enderun-ı Hümayunda bulunan cariyelerin çeşitli kuklacılardan eğitim aldığı bilgisi de önemlidir.

1.4.6. XVIII. Yüzyıl

Marionette tarzı kuklalar ilk olarak III. Ahmed zamanında Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin sefaretle Paris'e giderken yanında bulunan sanatkarlardan biri tarafından memlekete getirilmiş ve ilk kez Damat İbrahim Paşa huzurunda oynatılmış ve sadrazam İzzet Paşa tarafından beğeni ile karşılanmıştır. Ayrıca vezirin sarayında düzenlenen kukla temasına devlet adamlarının davet edildiği münşeat-ı Osmaniye'de yazılıdır (Mecmuai Ebüzziya, 1300: 1132-1135). Bu oyun, bir mevzu etrafında dramatik anlamda gösteri yapılan kukla değil, sadece müzik eşliğinde sözsüz bir biçimde dans gösterisi yaptırılan kukla türüdür (Bilga, 1949: 5). Ancak "Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi" (Rado, 2014) tarafımızdan taranmasına rağmen böyle bir bilgiye ulaşamamıştır.

XVII. yüzyılda olduğu gibi XVIII. yüzyılda da kuklacılar şenliklerde gösteri yapan eğlence grupları arasında yer alıyordu. Bu şenliklerde iki çeşit kukla türü karşıımıza çıkmaktadır. "*Bunlardan biri statik sayılabilecek, bazan bir manevrayla kolunu başını oynatan daha çok geçit törenlerinde ya da donanma şenliklerinde kullanılan dev kuklalar, öbürü de küçük bir sahne önünde oynatılan normal boyda dinamik kuklalardır*" (Nutku, 1972: 101).

Vehbi'nin, 1720 yılında Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri Süleyman, Mustafa, Mehmed ve Bayezid'in sünnetleri ile merhum Sultan II. Mustafa'nın kızı Emetullah Sultan ile padişah soyundan olan Nu'man Paşa'nın kızı Ayşe Sultan'ın düğün törenleri için yapılan şenlikleri kaleme aldığı surnamesinde (Arslan, 2009b: 9-13) kukla ilgili kayıtlara rastlanmaktadır. Özellikle geçit törenlerinde kullanılan, dramatik-sözlü bir

gösteriden ziyade üç boyutlu ve belli bir mekanizma ile hareket ettirilen kuklalar, surnamede ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Şenliklerin birinci gününde topçu neferlerinin yaptığı devekuşu kuklası canlıymış gibi kolunu kanadını hareket ettirerek seyircilerin önünden geçmiştir. Yine aynı grubun hazırladığı tekerlekli bir arabanın üzerine yapılan altın işlemeli köşkün içindeki üç Acem kılıklı ve altı rakkas görünümlü kuklanın, ellerinde teflerle sağa sola dönerek oyunlar oynaması izleyenleri şaşırtmıştır (Arslan, 2009b: 88-89; 157). Şenliğin dördüncü gününde gümrükçü ağa tarafından hazırlanan gösteride bulunan bir “suret-i div-i mühib” ve bir “heykel-i ‘acib ü garib”in izleyenleri hem dehşete düşürüp hem de hayran bıraktığı anlatılır (Arslan, 2009b: 23; 220). Düğünün altıncı gününde esnaf alaylarının geçişlerine başlanmıştır. Bu geçişler sırasında mumcular, araba üzerinde kukla oynatmışlardır. Ertesi gün cebecilerin hazırladığı yedi başlı bir ejderha kuklası meydana getirilerek gösteriler yapılmıştır. Burada, küpe binmiş bir cadı kuklası, ejderhaya binmiş ve dizginlerini eline almıştır. Ayrıca ejderhanın her bir başındaki ağızdan su fişkırttığı görülmüştür. Yapma bir fil tarafından çekilmekte olan döner kalenin önünde giden ejderha, yedi başından alevler saçıyordu. Kalenin giriş kapısında ince deriden yapılmış çeşitli şekillerde suretler bulunuyordu. Bu suretlerin hepsinin elbiselerinde fişekler dizilmiş olduğundan, yanar fitille tutuşturulduklarında sağa sola atılmaya, etrafa alevler saçmaya başladı. Alevlerin gösterisi turuncu elbiseleriyle oynayan rakkasları, birbiriyle savaşan askerleri andırıyordu (Arslan, 2009b: 25; 91-92; 263). Şenliklerin yedinci gününde ayrıca mimar İbrahim tarafından yapılan, çeşitli yerlere bağlanmış muhtelif halatların üzerinde yürütülen “talika” adlı bir araba yürütülmüştür. Bunun içindeki feraceli, yaşmaklı, ayna yelpazeli insana benzer bir kukla arabayı kullanıyordu (Arslan, 2009b: 90; 257-258). Düğünün sekizinci gününde geçiş yapan çadırcılar, kavaflar ve kunduracılar, bakkallar ile esir pazarı tüccarlarının gösterileri arasında yine türlü türlü garip kuklalar bulunuyordu. Çadırcıların gösterilerinde ürkütücü şekiller, hayret verici garip suretler yer alıyordu. Korkunç görünüşlü, şeytan suratlı, genç ve yaşlı kılıklı, korkunç deri maskeli bu kuklaların ellerinde kağıttan yapılmış gürz ve topuz, sırtlarında ters giyilmiş hırkalar ve elbiselerinin içinde ateş saçan fişekler vardı. Bu suretler padişahın önünden geçerken fişekler ateşe verilince kuklaların saç ve sakalları, elbiseleri yanmaya başladı ve küçük çocuk kılığındaki kuklalar ve bunların çadırları tutuştu (Arslan, 2009b: 66). Kavaflar ve kunduracıların geçişlerinde kağıttan yapılmış “cemal” adında son derece güzel bir kız

kuklası canlıymışçasına oyunlar oynamıştır. Tepesinde pamuktan gümüş renkli bir alem takılmış olan yaldızlanmış ince deriden bir oba yapılmış ve fişekler bu alemin içinde saklanmıştır. Fişekler ateşlenince bu kişinin başında ateşler yanmaya ve etekleri tutuşmaya, böylece dönüp dolaşmaya, dört bir yana kaçışmaya başlamıştır (Arslan, 2009b: 67). Bakkalların geçişleri sırasında ise şenliklerde görevlendirilmiş tulumculara benzer kıyafetler giydirilmiş yirmi otuz kadar tulumcu, türlü türlü garip heykeller ve acayip kuklalar görülmüştür (Arslan, 2009b: 67). Esir pazarı tüccarlarının geçiş alaylarında önlerinde güzel yüzlü çocuk ve cariyeye kuklaları bulunuyordu (Arslan, 2009b: 68). Düğünün dokuzuncu gününde dülgerlerin geçişi sırasında alayların önünde ırgat ve kazma sallayan işçi şekillerinde, gülünç kılıklı çeşitli kuklalar birbiriyle güreşiyorlardı. Bezirganlar alayı geçişinde ise mukavvadan yapılmış kalenin içindeki şeytan kılıklı, gulyabani kıyafetli, karalara bürünmüş kukla, darmadağınık saç ve sakalıyla sağa sola bakıyordu (Arslan, 2009b: 68-70). Şenliklerin onuncu gününde balmumcular alayı geçişinde bir sürü gülünç kılıklı, acayip görünüşlü kuklalar fır fır dönüyorlar, elbiselerinin altındaki fişekler ateşe verilince kestane fişeği gibi kendilerini yerden yere vuruyorlardı (Arslan, 2009b: 70). Daha sonra geçen kalaycılar alayında çadır şeklinde kalaylanmış bir örtü içinde bulunan yaban adamı kılığındaki kuklanın başının üzerinde dört kukla dans ediyor, örtüsünün etrafında fişekler patlıyor, göbeğinin üzerindeki teneke fiskiyeden su akıtıyordu (Arslan, 2009b: 71). Yine onuncu günde geçiş yapan kürkçüler alayında türlü türlü acayip ve korkutucu kuklalar ile görülmüştür (Arslan, 2009b: 72). Şenliklerin on birinci günündeki sandalcılar alayının geçişi sırasında ise ejder gibi üç başlı, akrep kuyruklu, geyik boynuzlu, insanla hayvan arası bir yaban adamı, çeşitli gülünç kuklalarla gösteri yapıldı (Arslan, 2009b: 72).

XVIII. yüzyılda Kani'nin iki beytinde kuklanın yer bulduğu görülmektedir:

“Bir kerre de Hacı İvaz'ın şeklini görsün

Yer kuklasını seyr-i temaşadan usandık

...

Kalmadı zerrece yer kuklası yanında yüzüm

Hacı yatmaz gibi pek kalkıma sen kere gözüm” (And, 1969: 93)

Fenni'nin 1735 yılında tertib ettiği Divan'ında (Demirkazık, 2009: 2) ise ilk defa bir kukla oyununun tipine yer verilmiştir. Bunun yanında bahsi geçen kukla oyununun ipli kukla olduğu ve iplerinin gözle görülmeyecek derecede ince veya fark edilmeyecek

renkte yapılmış olduğu düşünülebilir:

*“Keyfden kâmeti bükülmüştür
Hayme-veş dâmeni dökülmüştür*

Kukladaki Baba Nukûd gibi

Gezdügi yerde fark olunmaz ipi” (Demirkazık, 2009: 843).

Aşağıda tarafımızdan tespit edilen beyitlerde de kukla ve el kuklasına değinilmektedir:

*“’Avdet gelürse sihr-baz kukla hayal hem hokka-baz
Devrince enva’ saz bir bir gelür bir bir gider”* (Yalçınkaya, 2008: 174).

*“Sâ’ir oyunun eylemeden tekmîlin
El kuklası öğrenmeğe üstâde mi geldün”* (Yılmaz, 2017: 132).

*“Kaşmerliğe meşkum yetişeydi diyerekden
El kuklası oynatmağa çıkdı nüdemâs”* (Yılmaz, 2017: 189).

*“Ben hâcelerün kaşmeriyem hep bilür âfâk
Hem-pâ topal İshâk
Bâzîçe-i kukla bilürüm kuklalarum var
İtmem size izhâr”* (Yılmaz, 2017: 217).

*“Havâdisler çıkar kukla gibi Tırsî yeni her gün
Olur olmaz yere gönderme sakın yengeni her gün
Yir idüm def gibi kaşmerlik ile silleni her gün
Gelürdün sevdiğüm yoklardun Âsım bendeni her gün
Ne çâre dîde-bânun mâni ‘ün çok ruhsatun yokdur”* (Yılmaz, 2017: 219-220).

XVIII. yüzyılın en önemli gelişmesi olarak Avrupa tarzı marionette kuklalarının Osmanlı topraklarına adım atması olarak görülebilir. Bunun yanında pek çok araştırmacı tarafından “Lale Devri”nin başlangıcı olarak kabul edilen (Arslan, 2009b: 31) 1720 şenliklerindeki değişik ve göz alıcı maharetleriyle sergilenen kukla türleri mevcuttur. Bu dönemde kukla türlerinin tasnif edildiği dikkati çekmektedir. XVII. yüzyılda ilk kez

karşımıza çıkan yer kuklası terimine XVIII. yüzyılda yeniden rastlandığı görülmektedir. Bundan başka el kuklası, suret-i div-i mehib, heykel-i ‘acib ü garib gibi isimler de bu dönemde kuklaları ayırıştırıcı özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu asırda oynatılan ipli kukla tiplerinden birinin isminin “Baba Nukûd” olması mevcut dönemde kuklalara isim verildiğini ispatlamaktadır.

1.4.7. XIX. Yüzyıl

XIX. yüzyıl önceki yüzyıllara göre kuklacıların isimleri, kukla oyunları ve oyunların içerikleri ile ilgili çok daha fazla malumata sahip olduğumuz asırdır. Bu yüzyıl aynı zamanda Osmanlı’da Batılı tiyatronun yeni yeni tanınmaya başlandığı asırdır. 1839 Tanzimat Fermanı ile birlikte Avrupalılaşıma hareketi hızla yayılmaya başlayınca Avrupa sanatı da kendine İstanbul’da yer bulmuştur. Beyoğlu’nun eğlence yerlerinde bazı seyyar tiyatro toplulukları sahneye çıkıyorlardı. Bu asırda kurulan ilk tiyatro binası Fransız Tiyatrosu, ikincisi ise Naum Tiyatrosu’dur. Padişah Abdülmecit ve Abdülaziz, sık sık buralarda sahnelenen oyunları seyrediyordu. Ancak halk arasında bu durum eleştirilmeye başlanınca Padişah, Dolmabahçe sarayında Avrupalı mimarlara bir tiyatro binası yaptırır. Bu arada pek çok yabancı topluluk oyun sahnelemeye devam eder. 1860’ta yapılan Gedikpaşa Tiyatrosu ile çağdaş Türk tiyatrosuna ilk adımlar atılmıştır. 1861’de bu tiyatroyu Güllü Agop kiralamış, 1868’de Osmanlı Tiyatro isimli topluluğu kurmuş ve Sadrazam Ali Paşa’nın desteği ile on yıl boyunca Türkçe oyun oynama imtiyazını elde etmiştir. Bu grubun içinde Ermeni oyuncuların yanında Müslüman Türk oyuncular da yetişmiştir. Güllü Agop’un aldığı imtiyaz, tuluat tiyatrosunun yaratılmasına zemin hazırlamıştır.

Ahmed Rifat’ın Bektaşiliğin tarihi, adabı ve erkanı hakkında bilgi verdiği “Mir’atü’l-Makasıt fi Defi’l-Mefasit” isimli eserinde anlattığı hikayelerden birinde sokakta oynatılan bir kukla oyunundan örnek verir: “*Zaman-ı sabıkta Muhib’ül Ahmed’den bir zat sokakta giderken bir yol üzerinde bir kuklacı görür ki kuklasının başına yeşil sarmış heman kendisine gayret gelerek kuklanın başından yeşili alub kuklayı yere urur. Ol gece ma’nasında huzur-ı cenab-ı Mustafa da kendisine ol kuklanın başında yeşil alamet var iken niçün anı böyle melamet eyledin, eğer olvakt riayet ve hürmet kılaysın yanımda şimdi ‘izzet bulurdun hitabıyla muhatap olur. Bu takdirde seyyidlere ta’zim ve ri’ayet lazımdır*” (1293/1876: 257-258). Bu hikaye, mutaassıp kesimin kuklaya

hoş bakmadığını fakat üzerindeki İslamiyet’i temsil eden yeşil renge hakaret edilmesinin de Peygamber’e komşu olmaktan mahrum edilmeyele sonuçlandığı mesajı taşımaktadır.

Ahmet Rifat’ın misal verdiği hikayede anlatılan kukla asırlar boyunca oynatılacağı, Bursalı Gazali’nin de eserinde yer verdiği sokak kuklacılığıdır. 1800lü yılların sonlarında İstanbul’da sokaklarda oynatılan kuklalar hakkında Celal Esad Arseven de önemli bilgiler verir: *“Arkasında katlanmış bir bezli paravana ve boynunda kayışlarla asılı bir küçük sandık olduğu halde mahalleleri dolaşan kuklacılar ağızlarında sakladıkları bir dilli düdükle çatlak bir ses çıkararak sokaktan geçerler ve evlerden çağırılınca bir iki dakika içinde bu paravanayı kurar ve ağzındaki düdükle şarkılarına devam ederek sandıktan kuklaları çıkarıp paravananın üst kenarından göstererek maskaralıklara başlardı. Büyük burunlu, koca başlı, iri gözlü olan ve İtalyanların Polliçinellosunu taklid eden bu kuklaya ‘karagöz’ veya ‘ibiş’ derlerdi. Bunun bir adı da Baba Nuh veya Baba Ruhidir ki sonradan Bebe Ruhi denmiştir. Bu ibiş Fransızların polişineline muadildir, fakat onun gibi arkasında ve önünde kamburu yoktur; yalnız burnu büyüktür ve başında uzun püsküllü bir uzun fesi vardır ki hareket ettikçe bu püskül fırl fırl döner. O da Garb polişineli gibi eline aldığı uzunca bir sopa ile herkesi döğür. Mesela karşısına çıkan zorba bir Arnavutla aralarında şöyle bir sahne geçer. Arnavut ‘Tunada çıpar bezini. Ha mori mori’ diye bağırdıkça ibiş korkusundan titrer birrrrrrrrr diye bağıırır ve arnavudu taklid eder. Arnavut derdini dökerek ibişin efendisinin kızını sevdiğini ve onu almağa geldiğini anlatır. İbiş, olmaz falan derse de anlatamaz, dur gideyim getireyim der ve içeri girer. Sonra yavaşça sopasıyla gelerek al sana kız diye yapıştırır ve arnavudu öldürür. Yanına yaklaşarak ölüp ölmediğini sorar; cevab alamayınca öldüğünü anlayarak korkup kaçar. Arnavut perdenin kenarına asılı kalır. O esnada papaslar gelir başlarını birbirine vurarak dualar ederler ve ölüyü kaldırırılar. (Bu fıstanlı her halde bir Yunanlı olacak). Sonra ibişi yakalamak üzere zabtiye gelir ibiş onları da bir temiz pataklar, o esnada adaleti temsil eden canavar gelip ibişi burnundan yakalar ve bağıırta bağıırta götürür. Bu canavar kılı ve boynuzlu yuvarlak bir mahluktur. Rumlar bu ibişe Fasuli derler. O vakit kuklacıların ekserisi rum olduğu için bazı rum mahallelerinde rumca olarak da oynatılırdı” (Arseven, 1965: 1156). Arseven’in verdiği bilgiler, XVII. yüzyılda Evliya Çelebi’nin “Sâzende-i safîrciyân” ile ilgili verdiği malumatla örtüşmektedir. Burada tarif edilen çalgı aletinin XIX. yüzyılda da kuklacılar arasında yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca Arseven’in bahsettiği Baba*

Nuh, Baba Ruhi XVIII. yüzyıl şairlerinden Fenni'nin şiirindeki Baba Nukud adından türetildiği anlaşılmaktadır. Yalnız XVIII. yüzyıldaki Baba Nukud ipli kukla, XIX. yüzyıldaki ise el kuklasıdır.

Ahmet Rifat'ın ve Arseven'in verdiği bilgiler, XV. yüzyılda Bursalı Gazali'nin eserinde anlattığı kuklacı ile de yüksek oranda benzeşmektedir. Dört asır boyunca sokak gösterilerinin benzer şekilde devam ettiği görülmektedir.

F. Kanitz 1870'li yıllarında Bulgaristan'ın Nikapoli şehrine 4 mil uzaklıktaki bir mahallede denk geldiği bir kukla oyununa değinmektedir: *“Rengarek giyinmiş iki Müslüman çingene alafranga giydirilmiş figürü Tanburi ve gayda müziği eşliğinde sahnelemekteydi. Bunu yapan çingene, figürlere iltifat ve hakaret etmekteydi.*

Hey hey yavaş Kara Abdullah

Yoksa güzelim pantolonunu yırtacaksın

Mehmed, Fadime'ye öyle aşık aşık bakma

Ah güzel Süleyman, eteğimi o kadar havalandırma

Yoksa...

Diye bir şeyler söyleyip ayıp şeyler de ilave etmekteydi” (Kanitz, 1877: 191-192).

Kanitz eserinde, gördüğü kukla tiyatrosunun resmini de vermiştir.

Bu resim, XIX. yüzyılda oynatılan iskemle kuklasını gösteren çok önemli bir belgedir.

Güllü Agop tiyatrosunun önemli isimlerinden biri Ahmet Fehim'dir. Bu oyuncu, hatırlarında Bursa'da Vefik Paşa tiyatrosunda kendi yaptığı kuklaları oynattığını anlatır: *“Ramazan yaklaşmıştı. Dostum olan zamanın ünlü Karagözcüsü Kazım Efendiye odundan yontup yaptığım kuklaları verdim. Oynatmaya başladı. Bu Bursa için yeni bir şeydi. İlgi gördü. Kolera da artık oldukça kırılmış, eski şiddetini kaybetmişti. Tuluat topluluğuna izin verildi. Vefik Paşa Tiyatrosunda gösterilerine başladılar. Yönetim işlerini bana verdiler. Kazım da oyunlardan önce kukla oynatıyordu. Bu kukla gösterisi daha çok seyirci çekebiliyordu. Ben sahneye çıkmazdım. İşi yönetir, programları yapardım.*

Doğrusunu söyleyeyim, en büyük yazarların eserlerini oynadığım o sahne üstünde biraz para kazanmak için tuluatçılık yapmak istememiştim. Bu, doğrudan doğruya sahip olduğum köklü sanatçı onurumdu” (Ahmet Fehim, 2002: 82).

Oseb Sıvacıyan isminde bir kişinin 1882-1891/92 yılları arasında el kuklaları ile bazı tuluat piyeslerini ve dramları canlandırdığı da bilinmektedir (Spies, 1959: 24; Arseven, 1965: 1157; And, 1983: 87). Oseb Sıvacıyan, aslında bir tuluatçıdır (And, 1970: 149). 1891-1971 yılları arasında yaşayan Halit Fahri Ozansoy eski İstanbul'un ramazanlarını anlattığı eserinde kukla oyunları ile ilgili önemli bilgiler verdiği yazısında bu kişiden de bahseder: *“Yazın, sırtlarında kukla sandığı ile sayfiye sayfiye dolaşan ayaklı kuklacılardan bahsedecek değilim. Burada kısaca not etmek istediğim kukla oyunu, ışıklı bir sahnecikte değişik ve gözalıcı dekorlar içinde oynatılan palyaçolu, balerinli, iskelet danslı kuklaların oyunudur. Bu oyunlarda birçok numaralar vardı, ama şimdi hatırlamıyorum. Şehzadebaşı'nda Fevziye Kiraathanesi'nde oynatılıyordu, oynatan da aklımda yanlış kalmadıysa Osep Sivascıyan isminde bir Ermeni sanatçı idi. Onun oynattığı iskelet dansını, bir kere de cehennem tablosu içinde, Bakırköy'de Çarşı içindeki bir gazinoda Rum kuklacıdan seyretmiştim. Kuklalara Rumca bir komedi oynatmıştı, fakat bu komediden başka kuklalarına danslar da ettirmişti. Rumca oyunundan tek kelime anlamamıştım ama –bugün de anlamam- öbür oyunları hoşuma gitmişti. Yine akrabalarımın Mahmut Bey, Allah rahmet eylesin, bir zamanlar Bakırköy'deki babasının köşkünde kendisi uğraşarak bir kukla sahnesi ve kuklalar yapmıştı ve Kemani Yorgi'nin aziz dostu, benim de sütinemin oğlu doktor Cemal Bey'in Yorgi'den aldığı dersler sayesinde oldukça güzel çaldığı kanto havaları ile bu küçük sahnesinde çengiller oynatmıştı”* (Ozansoy, 2014: 71).

Thomas Holden adındaki İngiliz bir kuklacının İstanbul'da ilk kez 1882'de yaptığı kukla gösterilerinden sonra ipli kukla yavaş yavaş popülerlik kazanmaya başlamıştır (And, 1969: 103). Ancak bu kukla oyunları sözsüz, daha çok harekete dayalı gösterilerdi. Holden'in oynattığı kuklalar yaklaşık elli altmış cm boyunda, oldukça gerçekçi bir şekilde hareket ettirilen kuklalardı. Bunlar canlıymışçasına yürüyor, koşuyor, mızıkça çalıyor, cambazlıklar yapıyor, pandomimler oynuyorlardı. Bu yıllarda henüz elektrik kullanılmaya başlamadığı için sahne ışıkları hava gazı ile sağlanıyordu. Karşıdan sahneyi aydınlatmak için oksijenle yakılan kömürlü reflektörler kullanılıyordu. 10-12 yaşlarındayken bu gösteriye gitmiş olan Arseven, o zamana kadar bu şekilde bir gösteriye şahit olmamış olan İstanbul halkının, Holden'in performansına hayran kaldığını ifade eder. Arseven, İngiliz kuklacının gösterisinin sonundaki cennet manzarasının çocuklarla birlikte yetişkinleri de büyülediğini, bu sahneyi seyredabilmek için tekrar tekrar gösteriye

gelenlerin olduğunu da sözlerine ekleyerek söz konusu sahneyi şu sözleri ile tasvir eder: “Güzel musiki ile ön perde açılmasıyla hemen arkasında bir tül perde görünür ve bunun arkasından üstüne pullar ve renkli parlak madeni kağıtlarla yapılmış garip garip çiçekler ve tezyinatlı yirmi otuz kadar tül perde kat kat açıldıkça çıplak kızların ve kanadlı meleklerin oldukları yerde yavaş yavaş döndükleri ve bu esnada sahnenin arkasından bir güneş zukur ederek altından sular akmağa başladığı ve çağlıyan şeklinde sahnenin önüne kadar şarıldaya şarıldaya köpükler içinde geldiği görülür ve böylece temsile nihayet verilirdi. Bu kuklalar İstanbulda bir temaşa hadisesi olmuştu. Herkes bunun nasıl oynatıldığını merak ediyor ve piyano gibi makineleri olduğunu zannediyordu. Holden esrarının anlaşılması için hiç kimseyi sahneye sokmuyor ve oyundan sonra tek mil bebekleri kaldırıp sandıklarına koyduğu gibi içeride de daimi bir bekçi bekletiyordu.” (Arseven, 1965: 1156-1157). Holden’in 20 Mart 1882’de Kül Kedisi, 24 Mart 1882’de İki Kumrallar, Paris Sokağında Zencilerin Büyük Konseri, Bir Balonun Yükselişi, Londra’da Sırça Saray, Lokanta’da isimli gösterilerini yapmıştır. 18 Eylül 1890’da Yeni Fransız Tiyatrosunda Kül Kedisi, Peri ve Cin, Danseden Saray, Büyük Moğol, Bobby Havacı, The Mulligan Bekçileri, 5 Kişilik Dans, Bobby Arabacı ve İnatçı Eşek, Korkunç Bir Gece, İki İp Canbazı, Bir Binbirgece Düşü, Kuzey Bahçesinde Büyük Su Şelalesi; buradan Verdi Tiyatrosuna geçerek burada Bobby’nin Doğumu, Kedilerin Keyfi, Damda Bir Gece oyunlarını, 16 Ekim 1890’da da Yılan Adam oyununu sahnelemiştir. (And, 1969: 103).

Bu yıllarda İstanbul’a sık sık gelerek oyunlar sergileyen Holden, pek çok Türk kuklacıyı etkisi altına almıştır. Bunlardan Emin Bey, Tepebaşı Tiyatrosu’nda; Cemil Bey, Concordia Tiyatrosu’nda Holden tarzında kukla oyunları sergilemişlerdir (Özhan, 1994: 113). “1896’da *The Levant Herald and Eastern Express* gazetesi Tepebaşı Tiyatrosu’nda 10 nisan da başlayan temsilleri anlatıyor ve Emin Beyin Holden’in öğrencisi ve Holden kadar iyi olduğunu belirtiyor. Programı zaten Holden’e benzeyen Emin Bey şu oyunları göstermiştir: *İki kumrallar, Canlı İskelet, Av, Zencilerin Konseri, Balıkların Savaşı, Kuklanın Dansı, Kasap Dükkânı, Doly Lokantada oyunlarıdır*” (And, 1969: 103). Emin Bey ve Cemil Mehmed Bey, ipli kuklalar ile çeşitli Türk masallarını sahnelemiştir (Nutku, 2014: 213). Müzik-i hümayunda (bir tür konservatuar olan bu müessesinin vazifesi padişaha orkestra, bando, tiyatro, ortaoyunu, Karagöz gibi eğlenceleri tertip etmek ve saray ziyafetlerinde müzik çalmaktı) yer alan Halim Bey isimli bir oyuncu,

Holden'den etkilenererek kışladaki odasında bir kukla sahnesi kurmuş ve yaptığı bebekleri prova ederek Holden gibi kukla oynatabilmeyi başarmıştır. Yeterince provadan sonra Halim Bey, Abdülhamit'in huzurunda Yıldız'daki saray tiyatrosunda sahnesini kurarak kuklalarını oynatmaya başlar. Bu gösteriler arasında sahneye çıkan bir iskeletin dans ettikten sonra kemiklerinin dağıldığı ve daha sonra tekrar toplanarak dans etmeye başladığı bir oyun da bulunuyordu. Bu oyun oynatılırken gösteriyi seyreden sultanlardan biri iskeletten korkup bayılınca Sultan Abdülhamit telaşlanarak tiyatroyu paydos eder ve Halim Bey'i bir daha saraya çağırılmaz. Bu şekilde kukla oyunu saraydan aforoz edilmiş olur. Halim Bey daha sonra muzıka-i hümayundan istifa ederek dışarıda halka gösteriler yapmaya başlar (Arseven, 1965: 1157).

XIX. yüzyılda Bakırköy'deki Goffa Tiyatrosu'nda, Tepebaşı'ndaki Cafe Bristol'de, Sultanahmet Belediye Bahçesi'nde, Haydarpaşa, Kağıthane, Beykoz, Küçüksu, Çırpıcı gibi mesire yerlerinde düzenlenen şenliklerde, özel toplantılarda ve esnaf örgütleri tarafından düzenlenen "esnaf teferrücu" adı verilen eğlencelerde de kukla oynatıldığı bilinmektedir (Özhan, 1994: 113).

Şehzadebaşı'nda bulunan Direklerarası, XIX. yüzyılın en önemli eğlence merkezilerinden biri ve ayrıca bir tiyatro meydanıdır. Türkiye'de modern tiyatronun kuruluş ve gelişiminde Direklerarası'nın yeri çok önemlidir ancak bölgenin asıl eğlencelerini, mekanı geniş olan hemen her kahvehanede ramazan aylarında sahnelenen Karagöz, kukla, meddah, hokkabaz gibi gösteriler oluştururdu. Önceleri kıraathanelerde oynanan tiyatro oyunları, 1880'den sonra Şehzadebaşı'nda yapılan tiyatro binalarında gösterilerine devam etmişlerdir (Çavaş, 1994: 60).

31 Mart 1308 (M. 1892) tarihli Maarif mecmuasının Ramazan ayına özel nüshasında çıkan Doktor Şükrü Kamil imzalı yazıda dönemin tiyatro mekanlarının insan sağlığı üzerindeki etkileri tartışılırken Şehzadebaşı'ndaki kukla tiyatrolarından da söz edilir. Mezkur yazının ilgili kısmı şu şekildedir:

“Osmanlı Devam (Dram?) Kumpanyası eski Mehmed Efendi Kıraathanesi derunundan birkaç seneden beri yapılan mahalde icra-yı lu'biyyat ediyor. Görülüyor ki mahall-i mezkur gayetle dar ve bu darlıkla mütenasip olmayacak derecede izdihamlı bulunan mezkur tiyatrodaki teneffüs ve mevadd-ı ihtirakiyyeden hasıl olan hamiz karbonun mahall-i hurucu görülemediğinden bilhassa gençlerimiz üzerinde hamiz karbonlu havanın teneffüsünden ileri gelecek mazarrat gayr-ı kabil tarifdir. Gidenlerin vuku' bulan

ifadelerinde göre dumandan göz gözü görmeyecek derecede bulunuyor imiş.. Bu halleri daire-i belediyenin nazar-ı dikkat-i müşikafanesine arz ile beraber tiyatro sahibinin de bu hususları nazar-ı dikkate almaları medar-ı taayyüşlerini temin eden tiyatro meraklılarının muhafaza-i sıhhatleri nokta-i nazarından lazımdır.

Handehane-i Osmani Tiyatrosu'nun menfesleri bulunması münasebetiyle hıfzıssıhhat noktainazarından bu hususta söylenmesi lazım gelecek hiç bir söz yoktur.

Kukla tiyatrolarının ve Osmanlı opera kumpanyasının mebni olduğu mahaller toprak olup bu hususta birinci ve ikinci mevkilerde oturanın rutubetten halas olamayacaklarını ve hele locada oturanların bilhassa Osmanlı opera kumpanyasında gaz kokusunda fena halde muzdarip oldukları tecrübe-i zatiyem ile müsbettir” (R. 31 Mart 1308/M. 1892: 151).

Yine Maarif Mecmuasında yayınlanan “Ramazan Geceleri” isimli imzasız yazıda kukla oyunları ile ilgili bilgi verilmektedir. Tiyatroların bulunduğu bölgede mevcut bir kukla tiyatrosunun düzeni ve bölmelerinin oldukça düzgün fakat seyircilere ayrılmış kısmın toprak olduğu ifade ediliyor. Ayrıca bu tiyatrodaki oynanan bir oyunla ilgili olarak kuklaların insan hareketlerini oldukça gerçekçi bir şekilde yansıttığı, son perdede gösterilen yapay bir ırmağın insanları nasıl etkilediği şu sözlerle ifade edilir: “Tiyatroların mebni olduğu mahalde evvela kukla tiyatrosuna tesadüf olunur. Bu tiyatro taksimat ve tertibatça mükemmel ise de fakat hazirunun oturdukları mahallin toprak olması şayan-ı teessüftür. Oyuna gelince: O masnu küçük kuklaların hemen bir insan evza ve etvarını tamamiyle icra etmeleri insanı memnun ediyor. Son perdede sinai dere ve ırmak sularının manzarası ve rengarenk elektrik ziyalarile perdenin tenviri calib-i dikkat olmaktadır. İşte sair tiyatrolara nispetle hoşça vakit geçirmek isteyenler buradan memnun olabilirler. Fakat şurası cay-ı sualdir ki intizamı bu dereceye gelmiş olan kuklalardan tiyatro oyunlarına tatbik ederek oyun oynanılmaz mı?” (R. 31 Mart 1308/M. 1892: 157). Ayrıca yazıda verilen sahnenin elektrikle aydınlatıldığı bilgisi de önemli bir ayrıntı olarak görünmektedir. Türkiye’de elektriğin 1908den sonra geldiği (Bilga, 1949: 6-7) dikkate alındığında kukla salonlarının daha önceden bu imkandan faydalandığı anlaşılmaktadır. 1888’de İstanbul’da gösteri yapan Thomas Holden’in, ışıklandırma için hava gazı kullandığından yukarıda bahsedilmiştir. Nurullah Kazım Tilgen de, 1892 senesinde Şehzadebaşı’nda “Kukla Tiyatrosu” adlı binada ramazan temsilleri veren bir kumpanyanın sahneyi beraberinde getirdikleri dinamo ve

projektörlerle aydınlattığı bilgisini veriyor. Yukarıdaki imzasız yazı ile Tilgen'in bilgi verdiği oyunun aynı olması muhtemeldir.

Yine Maarif mecmuasında yer alan bir yazıda Direklerarası'ndaki bahçede oynanan kukla oyunları hakkında bilgi verir: “*Direklerarası'ndaki bahçede oynayan kuklalar eshab-ı temaşayı hakikaten eğlendirecek bir derecede bulunuyor. Mini minilerin lakırdı etmesi, şakalaşması fena değil. Hele birçok şuaat-ı latife içinde akan çağlayanlar, şiddetle serpilen yağmur katreleri pek hoş! Fakat biraz daha terakki ister. Ezcümle kuklalara merbut iplerin uzaktan bile seçilebilmesi epeyce mahzurdur. Hele bunların yürüyüşlerindeki gayr-ı tabii hareket biraz daha tashih edilse fena olmayacak gibi görünür*” (Mehmed Celal, 1308: 156).

Bunlardan başka Kağıthane ve Göksuyu gibi mesire yerlerinde Çingeneler iskemle kuklası oynatıyordu. Dört köşe bir iskemle üzerinde bulunan iki veya dört kuklanın dönerek, zıplayarak oynamasından ibaret olan iskemle kuklası gösterilerine genellikle bir kemancı eşlik ederdi. Bir taraftan keman çalarken diğer taraftan kuklacı, parmaklarına bağlı ipleri çekmek suretiyle birer amud mil üstüne geçirilmiş olan kuklalarını çevirerek ve şarkı söyleyerek zıplatırdı. Kuklacı kuklalarını oynatırken bir taraftan da elindeki def çalardı. İzmirli Katingo ve Rabia isimlerinde iki kadın, Dalyancı Yani ile Hergeleci Panayot isimindeki iki erkek kukladan oluşan kuklalarına söylediği şarkıların en meşhuru şu idi:

“Sürü sürü cezveler kaynasın

Rabiyemin göbeği oynasın

Yarında çarşıya varayım

Rabiama bir hotos alayım” (Arseven, 1965: 1156).

Burada anlatılan kukla türü, F. Kanitz'in verdiği bilgilerle örtüşmektedir.

XIX. yüzyılda kuklacıların bir takım gerekçelerle yazdıkları dilekçeler ve izin belgeleri incelendiğinde ödenen ücretler, sanatçıların şikayetleri hakkında bilgiler elde ederiz. 12 Cemaziye'l-evvel 1274/1857 tarihli dilekçede hokkabaz, incesaz ve hayalci kahyası ile kuklabaz kahyası olduğunu öğrendiğimiz Salamon'un verdiği dilekçede ruhsatiye ücretlerinden ettikleri şikayetler yer alır. Buna göre bir toplantı veya şenlik yerine gittiklerinde devlete ödedikleri 15 kuruşluk ruhsatiye ücretinin 30 kuruş olması bu eğlence gruplarını sarsmıştır. Kahyalar dilekçelerinde ücretin tekrar 15 kuruşa çekilmesini talep etmektedirler (Ünal, 2015: 37). R. 31 Kanun-ı evvel 1313 (12 Ocak

1898) tarihli BOA, MF. MKT,385-53, 10 N 1315 numaralı devlet arşivi belgesinde “Mariköy Rum Mektepleri İdare Heyeti Reisi İpokrat” tarafından, Mariköy’de oturan Rumların kız ve erkek okullarının masraflarındaki açığın kapatılabilmesi için 11 Kanun-ı sani 1313 tarihinde, Mariköy’ün Kızıtaşı isimli bölgesinde bulunan Şemsi tiyatrosunda kanunlara uygun olacak şekilde icra-yı lubiyat/kukla oynatılması için izin istenmektedir.

İlk defa bu yüzyılın sonunda gazete ve dergilerde kukla oyunlarının icrasının duyuruları ile karşılaşırız. İkdam Gazetesinde 31 Ekim 1894 tarihli baskısında Japonya’nın geleneksel bir kukla türü hakkında bilgilendirme yapılır.

Yine arşiv belgelerinde 11 Haziran 1896 tarihinde yayımlanan nizamnamede tiyatro, ortaoyunu, Karagöz, hokkabaz, canbaz ve kukla gibi gösteri ve oyunlarının sahnelenebilmesi için gereken ruhsat, uyulması gereken kurallar ve kural ihlallerinde uygulanacak olan cezalar ve aynı zamanda bu oyun ve gösterilerden alınacak muayene ve tasdik ücretleri düzenlenmiştir (Ünal, 2015: 43-49). Buna göre kuklacılardan alınacak olan muayene ve tasdik harcı bir çeyrek mecdi olarak belirlenmiştir (Ünal, 2015: 49).

Sabah Gazetesi’nin R. 22 Kanun-ı Sani 1312/M. 1897 tarihli baskısında “Osmanlı Kukla Kumpanyası” adında bir grubun oyun ilanı yer almaktadır:

“İlan

Tiyatrolar

Osmanlı Kukla Kumpanyası

Mehmed Bey’in taht-ı idaresinde bulunan Osmanlı kukla kumpanyası sanayi-i nefiseden madud bulunan kuklalarıyla harikulade (su takımlarını) ve yüz yetmiş parçayı mütejaviz (hayalat takımlarını) ve fevkalade elektrik takımlarını tiyatroperverane temaşa ettirmek üzere iş bu Ramazan-ı şerifde şehzade başında vakı Osmanlı tiyatrosunda icra-yı lubiyata mübaşeret eyleyecektir.”

Bu yüzyılda ortaya çıkan tuluat oyunları ile kukla sanatı, birbirlerini etkileyerek gelişmeye devam etmiştir. Oyun konuları ve tipleri iki oyun türünde neredeyse aynıdır.

1.4.8. XX. ve XXI. Yüzyıllar (Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi)

1.4.8.1. Osmanlı Arşiv Belgeleri

Osmanlı arşivinde bulunan R. 22 Teşrini evvel 1317 (M. 4 Kasım 1901) (DH. TMİK. M, 115-37, 22 B 1319) tarihli belgede İstanbul ahalisinden Ermeni kuklacı Osib

Herunmisyos'un sekiz kişilik ailesiyle birlikte Varna'dan İstanbul'a dönmek ve orada gece bekçiliği yapmak için izin istemesine rağmen Ermeniler hakkındaki hususi emir gerekçesiyle bu kişiye bekçilik için izin verilemediği ancak yapılan soruşturmalardan sonra adı geçen kişinin "erbab-ı namus-ı fukara"dan olduğu göz önünde bulundurularak gece bekçiliğine atanabileceği belirtilmiş ve müsaade istenmiştir.

H. 25 Muharrem 1320 (R. 21 Nisan 1318/ M. 4 Mayıs 1902) tarihli belgeye (DH. MKT, 495/49) göre Üsküp'te bir lokantada Müslüman kadınlara kukla oyunu oynatıldığına dair şikayet polis dairesi tarafından araştırılmıştır. Yapılan tahkikat neticesinde oyunun her yerde oynatılan bir kukla oyunu olduğu ve oyun yerinin çarşı ortası, lokanta gibi mahallerde bulunmadığı tespit edilmiştir. Ayrıca ahalinin de bu konuda şikayetçi olmadığı belirtilerek uygulanan yasak polis tarafından kaldırılmıştır.

H. 19 Ramazan 1321/ R. 25 Teşrin-i Sani 1319 tarihli belgede (İ.HUS, 111/112) Beyoğlu'ndaki Tepebaşı Bahçesi'nde kukla oynatan Fransız komiğinin, oynattığı kuklaların ağzından halkın zihnini bulandıracak sözler sarf ettiği şikayet edilmiştir. Bu duruma meydan verilmemesi konusundaki padişah emri yer alır (Ünal, 2015: 55). Fransız komedyenin oynayacağı oyun her ne kadar sansür memurlarınca önceden kontrol edilip uygun olmayan sözleri çıkarılmış ise de oyun esnasında hem senaryodan çıkarılan sözler hem de ruhsat alınmamış bir monolog icra edilmiştir. Bunun üzerine yabancı icracıların halkın zihnini bulandıracak sözleri telaffuz etmesine müsaade edilmemesi konusunda kesin emir verilmiştir (Ünal, 2015: 239-240).

8 Eylül 1322 tarihli belgede (ZB, 374/100) Fener'de bulunan Yeni Dünya Gazinosunun bahçesinde kukla oynatılmasına izin verildiği ifade edilir (Ünal, 2015: 59).

İlk belgesi H. 16 Cemaziyelevvel 1323 (R. 6 Temmuz 1321/M. 19 Temmuz 1905), tespit edilen on birinci belgesi ise H. 5 Ramazan 1323 (R. 20 Teşrinievvel 1321) tarihli olan belgelerde (DH. MKT, 992-73, 5 N 1323 ve HR. TH, 326-70, 5N 1321) Büyükkada'daki Rıhtım Tiyatrosunda "Loyigat" isimli Rum tiyatro kumpanyası tarafından Cuma akşamı oynanacak olan kukla gösterisi için onay istenmektedir. Verilen cevabi yazılarda mezkur kumpanyaya ve buna benzer gösterilere izin verilmeyeceği yer almaktadır. Ayrıca H. 24 Şaban 1323 (R. 10 Teşrin-i Evvel 1321) tarihli belgede (BEO, 2694/201977) Büyükkada'da bir gazino kiralayarak kukla oynatmak isteyen adı geçen Rum tiyatro kumpanyasından Petro Çicoviç isimli kuklacıya izin verilmemesi nedeniyle Avusturya sefaretinin aracılık yaparak müsaade almaya çalıştığı bilgisi bulunur.

H. 9 Cemaziyelahir 1323 (R. 29 Temmuz 1321/M. 11 Ağustos 1905) ve H. 29 Cemaziyülahir 1323 (R. 17 Ağustos 1321 ...) tarihli belgelerde (DH. MKT, 1005-12, 6L 1323) Edirne’de ikamet eden İtalyan tebaasından Rozinya Sakarinya isimli bir kadının, “Fevaid” adlı bir bahçedeki tiyatrosunda “hayal-i lubiyat” oynatarak geçimini sağladığı; oyunların bir bilet bedeli 3 kuruş olduğu halde bu kadından Hamidiye-Hicaz demiryolu için 20 paralık pul talep edildiği; kadının kazandığı para ile zar zor geçindiği; ayrıca yabancı uyrukluların bağış yapma zorunluluğunun bulunmadığı ihbar edilmiştir. Şikayet neticesinde yapılan inceleme sonucunda H. 11 Recep 1321 (R. 29 Ağustos 1321) ve 29 Şaban 1323 (15 Teşrinievvel 1321) 6 Şevval 1323 (20 Teşrinisani 1321) tarihli üç belgede ise adı geçen kadının değil, Yunan tebaasından olan kocasının mezkur bahçede kukla oynattığı; oyun biletlerinden alınan demiryolu ile ilgili pul bağışının diğer birçok kumpanyada olduğu gibi burada da zaten seyircilerden talep edildiği, bu nedenle şikayete mahal verecek bir durumun olmadığı bilgisi yer almaktadır.

H. 9 Recep 1327 (R. 14 Temmuz 1325/M. 27 Temmuz 1909) tarihli belgede (ZB, 497-24, 8 B 1327) Osmanlı tebaasından Aristidi ve kardeşi Yanko’nun Heybeliada’da kiraladıkları Mekteb-i Bahriye’nin gazinosunda bir İtalyan kukla tiyatrosu yaz münasebetiyle oyunlar sahnelemiştir. Oyunu izleyen Sadık isimdeki kişi, bu oyunların “Megali İdea”yı anlattığını, hatta sokaklarda gezdirilen ilan levhalarında bile Yunan zabıtasının bir topu ateşlemesiyle topun ağzından kırmızı fesli bir palyaçonun çıkması gibi efkar-ı umumiyeyi rahatsız edici unsurların yer aldığını ihbar eder. Bu ihbar üzerine mezkur tiyatro yöneticisine bu tür oyunların yasaklandığı ve adı geçen ilan afişlerinin men edildiği bildirilmiştir.

H. 10 Şaban 1326 (R. 24 Ağustos 1324) tarihli belgede (ZB, 74/63) elde edilen geliri okul, cemiyet gibi hayır işlerine bağışlanacak olan kukla, Karagöz, pandomim gibi gösterilere izin verilmeden önce inceleme yapıp uygunsuz bir durumun olmaması, gösterilerde kadın ve erkeklerin bir arada bulunmaması, gösterinin kaç gün süre ile devam edeceğinin belirlenmesi gibi hususlara dikkat edilmesi gerektiği bilgisi yer alır (Ünal, 2015: 63).

H. 18 Cemaziyelahir 1327 (R. 24 Haziran 1325/M 7 Temmuz 1909) tarihli (TFR. I. SL, 212-21177, 18 C 1327) Selanik vilayeti polis müdüriyeti tarafından hazırlanan belgede 23 Haziran 1325 tarihinde iki el silah sesi duyulması üzerine polisler inceleme yapmış ve sesin Yunan tebaasından Dimitri Vala isimli kuklacının Yani’nin kahvesinde

kukla oynatırken “hilaf-ı tenbih” olarak atılan silahtan geldiği tespit edilerek hakkında işlem yapılmıştır.

H. 19 Zilkade 1334 (R. 5 Eylül 1332) tarihli belgede (DH.EUM.VRK, 28/13_2,4) her türlü tiyatro oynatılacak yerlerin kuruluş ve idareleri hakkında düzenlenmiş bir nizamname yer alır (Ünal, 2015: 302-308).

M. 31 Aralık 1922 tarihli belgede (DH.UMVM, 117/45) Beyoğlu, Galata, Kadıköy ve Suriçi’nde 1918-1921 yılları arasında faaliyet gösteren tiyatroların listesi verilmiştir. Bu belgede Ramazan ayında Kadirga’da 1336 ve 1337 yıllarında mevsimlik işleyen kukla gösterilerinin, Şehremini’de ise 1337 yılında mevsimlik işleyen kukla gösterilerinin var olduğu ve her iki mahaldeki gösterilerin 1334 ve 1335 yıllarında aktif olup olmadığının belli olmadığı bilgisi yer alır (Ünal, 2015: 333).

XX. yüzyıla gelindiğinde arşiv belgelerinde yer alan bilgilerde çoğu kukla oynatıcısının yabancı olduğu görülür. Ermeni kuklacı Osib Herunmisyos, Avusturya tebaasından Petro Çiçoviç, İtalyan tebaasından Rozinya Sakarinya ve Yunan kocası, Yunan tebaasından kuklacı Dimitri Vala vs. İ.HUS, 111/112 numarada kayıtlı olan belgede Beyoğlu’ndaki Tepebaşı Bahçesi’nde kukla oynatan Fransız komiğinin oyun esnasında halkın kafasını bulandıracak “Ülke reformlar talep ediyor. Eğer hükümet bu isteği yerine getirmezse, halk talebini dayatacaktır. Çünkü yaşadığımız devirde her şey modern olmalıdır” anlamına gelen sözler sarf ettiği belirtilmektedir. Belgenin orijinali aşağıdadır:

“1.) Yıldız Saray-ı Hümayunu

Başkitabet Dairesi

Le pays demande de reformes. Si le gouvernement ne le fait pas le peuple le xigera. Car a le poque ou nous vivons tout doit extre moderne.

2.) Yıldız Saray-ı Hümayunu

Başkitabet Dairesi

6949

Beyoğlu’nda Tepebaşı bağçesinde Fransız komiği kuklanın sahne üzerinde sureti melfuf varaka mündericatu vechle idare-i lisan eylediği arz ve ihbar kılınmış ve böyle münasebetsiz cümlelerle efkar ve ezhan-ı ammenin tasmimine ictisarı gayr-i caiz bulunmuş olduğundan bu babda tahkikat-ı lazıme ifasıyla böyle münasebetsiz sözler iradına mahal ve meydan verilmemesi şeref südur buyurulan irade-i seniyye-i cenab-ı

hilafetpenahi iktiza-yı alisinden olmağla ol babda emr ü ferman hazret-i veliyülemrindir. Fi 19 Ramazan sene 321 ve fi 25 Teşrin-i sani sene 319. Serkatib-i hazret-i şehriyarî Tahsin.”

Diğer bir arşiv belgesinde (ZB, 497-24, 8 B 1327) Heybeliada'daki Mekteb-i Bahriye'nin gazinosunda İtalyan kukla tiyatrosunun “Megali İdea”yı anlattığı kukla oyunlarından şikayet edilmektedir. Yabancı uyruklu kuklacıların, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethedip Bizans İmparatorluğuna son verdiği tarihten bu yana Yunan milliyetçileri tarafından İstanbul'un yeniden Yunanlıların olacağı hayaline dayanan sözde ülkünün adı olan bu fikri anlatan oyunlarını Osmanlı topraklarında temsil edebilecek kadar ileri gitmiş olduklarını görüyoruz. İlgili metnin tamamı aşağıda yer almaktadır:

“BOA, ZB, 497-24, 8 B 1327

1.)Mektubi Kalemine Mahsus

14 Temmuz sene 325

Adalar Kazası Kaim-i makamlığına

Heybeliada'da iskele başında kain ve mekteb-i bahriyenin akaratından bulunan ve tebaa-i Devlet-i Aliyyeden Aristiri ve biraderi Yanko'nun taht-ı isticarında olan gazinoda mevsim-i sayf mülabesesiyle icra-yı lubiyat iden İtalyalı kukla tiyatro kumpanyasında Megali İdea namıyla şu sırada izhan-ı ahaliyi?? Edecek suretde bazı lubiyat icra kılındığı istihbar olduğundan badezin bu gibi lubiyatın icra kılınmaması lüzumunun mezkur tiyatro direktörüne tenbih olunarak icrası halinde men olunması ve bir de Girid'din Yunanistan'a (“ilhaki” anlamına gelecek bir kelime) musavver bazı levhaların dahi sokaklarda dolaştırıldığı haber verilmiş olmağın bunların dahi suret-i katiyede men edilmesi lazım geleceğinden ona göre takyidat-ı lazıme icrasına himmet.

2.)Hüseyin Cahid Bey'e

Azizim

Heybeliada'da Mekteb-i Bahriye akaratlarından iskele başındaki gazinonun müstecirleri tebaa-i Osmaniyeden Aristidi ve biraderi Yanko'dur. Mevsim-i sayf mülabesesiyle gazinoda bir İtalyalının taht-ı idaresinde bir (kukla) tiyatrosu var. Oynadığı oyunlar (Megali İdea) efkar-ı müfsidenin şarih ve müfessiridir bir eşkiya çetesi kapudanının muzafferiyeti “Yunan zabiyatınının manevraları” kuyruklu efzun alayları ve daha bilmem neler. İşin tuhafı mektebin (“yakınında” anlamında bir kelime) olduğu

halde ne mektebin ve ne de zabitanın nazar-ı dikkatini celb etmemesidir. Sokaklarda gezdirdiği ilan levhaları bile Yunan zabıtasının bir topu ateşlemesiyle topun ağzından kırmızı fesli bir palyaçonun çıkması gibi efkar-ı umumiyeği gıcıklayıcı şeylerdir. Hasbelhamiyye nazar-ı dikkatinizi celb eylerim efendim. Fi 13 Temmuz sene 325. Sadık”

Bu belgelerden yabancı toplulukların İstanbul’da pek çok yerde serbestçe oyunlar sergilediği görülmektedir. Gazetelerde çıkan yazılar da Batılı kuklacıların sık sık İstanbul’da kukla oynattıklarını haber verir (Cenab Şahabeddin 2012, 215-216). Yabancı kukla oyuncuları kuklalarını halkı isyana teşvik etme konusunda propaganda aracı olarak kullanmış oldukları göze çarpmaktadır. Bu da devleti rahatsız eden bir durum teşkil ettiğinden bir takım önlemler almak ihtiyacı hasıl olmuştur. Bu doğrultuda hem Osmanlı hem de Cumhuriyet döneminde “kuklacılık” mesleği ile ilgili kanuni düzenlemeler yapılmıştır.

1.4.8.2. Gazete-Dergi Haberleri/Duyuruları

Kuklaya dair bilgiler XX. yüzyılda yalnız arşiv belgelerine değil gazete, dergi haberlerine de yansımıştır. İkdam Gazetesinde 22 Şubat 1906 yılında Vefa Kıraathanesinde Mehmet Zeki Efendi ismindeki kuklacının “gülünçlü oyunlar, yalanlar” icra edeceği duyurulur. Haber metinleri aşağıdadır:

“Vefa'da "Vefa" Kıraathanesinde Nev İcad Kukla Oyunu

Mucidi Mehmed Zeki Efendi tarafından bu gece saat 3'de bundan böyle her Pençşenbe günü akşamı yani Cuma gecesi ve Cumaertesi günü akşamı pazar gecesi Efendi-i mumaiyleh tarafından gülünçlü oyunlar "yalanlar" icra olunacağı gibi Kemanî Halid, Udî Halid, Kanunî Maksud ve Hanende Şükrü Efendilerden mürekkeb bir ince saz takımı tarafından icra-yı ahenk edilecektir” (İkdam Gazetesi, 22.02.1906 Pençşenbe, numara: 4208).

“Kukla Düğünü

Japonya 'da icra eyleyen bu kukla düğünü her evde bulunan kuklaların senenin bir muayyen gününde mahsusen teşhir edilmek suretiyle vukuu bulur. Bu düğün her senenin üçüncü gününde başlar. Bu düğünde teşhir edilen kuklalar meyanında birkaç karnaval izhar edilüb evladdan evlada intikal edenler olduğu gibi hemen fabrikadan imal edilerek çıkan yeni kuklalar dahi bulunur. Bunların cümlesine imal edildikleri vaktin müddesine tatbiken pek mükellef ve müzeyyen elbise iksa edilir. Birer ipekten mamul koltuk yastığı

üzerine oturtularak önlerine küçük küçük tabaklar, kaseler ve fincanlar ve kuru pirinç sapından mamul sepetler ekmek ufaklarıyla dolu olduğu halde konur. Çocuklar ve hatta büyük adamlar bile kuklaların etrafına dizilip güya canlı imiş gibi kemal-i dikkatle temaşa iderler. Her kuklanın bir tarak ve bir de furçası bulunduğu gibi boyalar, pudralar ve kuklalar evlendiği zaman dişlerini siyahlatmak için bir nevi mayi' boyalar vesaire tuvalet levazımı dahi vardır. Kuklaların bu tuvalet takımlarından en küçük bir parçasına kimse elini süremez. Tamam üç gün kızlar kendi kuklalarının mükemmeliyeti zamanında yekdiğerleriyle rekabet ettikten sonra hepsi toplanarak bir sanduğa kilitlenüb gelecek senenin düğünü için muhafaza edilür" (İkdam Gazetesi, 19 Teşrin-i evvel 1310).

1800'lü yılların sonunda İstanbul'a gelen Holden'in tekrar bu şehri ziyareti ve gösterileri hakkında Fransızca yayımlanan bir dergide bilgi yer almaktadır. 20 Mayıs 1910'da başlayan programında Akrobatik Dans, 5 Çinli, Gülünç Sarhoş, Büyük Moğol, İskelet, Afrikalıların Konseri ve Elektrikle Niyagara Şelalesi isimli oyunların gösterimini yapmıştır (And, 1969: 103).

XX. yüzyılın ünlü kuklacılarından Hadi Poyrazoğlu'nun bir röportajında şu ifadeler yer alır: "İlk zamanlarda Karagöz'ü Türkler, **kuklayı Yahudiler**, tuluatı Ermeniler yapardı. Biz bu işleri onlardan öğrendik... Sarılıkçı Vasil diye bir Bulgar kadınından öğrendim bu işi. Bu iş dedimse el çabukluğu... Geldi bezzaz/Gitti bezzaz/Görüşelim biraz/Kırk serçeden kebab olmaz/Olsa da yesek biraz/ **Ebu Ali Sina'dır pirimiz**/Arif olanlara yoktur sözümüz/Ne sihirdir ne keramet/El çabukluğu marifet" (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/12053>). Bu sözlerden XVII. yüzyılda Evliya Çelebi'nin sözünü ettiği Ebu Ali Sina ile mezkur bağın XX. yüzyılda karşımıza çıkması dikkat çekicidir. Türk kuklacılık geleneği pek çok değişim sürecinden geçmiştir. Çok eski dönemlerden bu yana bu işlerle meşgul olan kişilerin pek çoğunun hokkabazlık, kuklacılık, Karagözcülük, orta oyunculugu gibi alanların iki veya daha fazlasında mahir olduklarından daha önce bahsedilmişti. Burada Hadi Poyrazoğlu'nun şahsında bu durumun bir örneğini görmekle birlikte XVII. yüzyılda Evliya Çelebi'nin sözünü ettiği Ebu Ali Sina ile bağın devamını görebilmemiz de sözlü kültürün gücünü ispatlar niteliktedir.

Cumhuriyetin kurulmasından sonra yazılı ve görsel yayın fazlalığı, 1990'larda artmaya başlayan internet kullanımı dikkate alındığında önemli miktarda kukla ile ilgili doküman ortaya çıkmaktadır. Bunların tamamının tezin kapsamında değerlendirilmesi

mümkün görülmediği için –dikkatleri çeken birkaçı dışında- XX. ve XXI. yüzyılda basın yayın ve internet ortamında bulunan kuklaya dair bilgiler, görsel malzemeler, oyun bölümleri araştırmanın kapsamına dahil edilmemiştir. Fakat yapılan çalışma neticesinde başta Cumhuriyet Gazetesi ve TFA gibi uzun ömürlü yayınlar olmak üzere çeşitli gazeteler ve dergilerde kuklaya dair haberler bulunmaktadır. Bu haberler arasında en dikkat çekici olanı 20.01.1932 tarihli Cumhuriyet Gazetesinde yayımlanandır. Arşiv belgelerinden anlaşıldığı gibi XIX. yüzyılın son ve XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlıdaki gayrimüslim tebaa veya Batı’dan gelen kuklacıların halkı isyana, gayrimüslim grupları ayrımcılığa teşvik eden oyunları sebebiyle ciddi sorunlar yaşanmıştı. Osmanlı Devleti bu tehlikenin farkına varmıştır. Bunu önlemek amacıyla Osmanlı’da Lu’biyyât ve Lehviyyât Tedkik Komisyonu kurulmuş ve oyunlar bu komisyonun kontrolünden geçtikten sonra oynanmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti de hem küçük esnafı korumak hem de Osmanlı döneminde yaşanan tehlikeyi bertaraf etmek için kanuni düzenleme yapma yoluna gitmiştir. Cumhuriyet Gazetesi 20.01.1932 tarihli haberinde, ecnebilerin yapamayacağı işler hakkındaki layihanın meclis açılır açılmaz yeniden inceleneceğini bildirir. Söz konusu düzenlemede yer alan meslekler arasında kuklacılık da bulunmaktadır. Haberde bu kanunun yayımlandığı tarihten itibaren üç ay içerisinde isimleri sayılan meslekleri icra eden ecnebilerin işlerini terk etmeleri gerektiğinden bahsedilmiştir. Gazetenin bahsettiği kanun 9 Mayıs 1932 tarihinde mecliste görüşülmüş ve kabul edilmiştir.

Yeni Adam dergisi de bu konuda dikkat çeken yayınlara sahiptir. Bu dergide İsmail Hakkı Baltacıoğlu, kukla, Karagöz ve ortaoyunu gibi geleneksel tiyatro türlerinden yola çıkarak kurulabilecek olan Türk Tiyatrosunu “öz tiyatro” savı ile ortaya koyar.

1.4.8.3. Halkevleri

19 Şubat 1932 tarihinde açılışı yapılan Halkevleri öncelikli olarak toplumun çağdaşlaşmasına hizmet etmek, ulusal bilinci pekiştirmek ve Türk Devrimini ulusun benliğine sindirmek amacıyla kurulmuştur (Karadağ, 1988: 64-67). Bu amaçlara hizmet edebilmek için Türk kültürünün tüm varlıklarından yararlanılmıştır. “Halkevleri Teşkilat, İdare ve Mesai Talimatnamesi”ne göre Halkevleri çalışma kolları arasında yer alan “Temsil Kolu” faaliyetleri içerisinde Karagöz ve kukla oyunları da bulunur. “Halkevleri Çalışma Talimatnamesi”nin 48. maddesi “*Kukla-Karagöz halk terbiyesi bakımından bu*

şubenin önemli çalışmaları içine alınmalıdır” şeklindedir (Karadağ, 1988: 96). Halkevlerinin 1936’daki çalışma yıllığında Kadıköy, İzmir ve Şehremini Halkevlerinin kukla temsilleri verdiği bilgisi mevcuttur (Karadağ, 1988: 99). Halkevlerinin 1940 yıllığında temsil kollarının görevleri özetlenirken “*Kukla, karagöz, ortaoyunu gibi ulusal oyunları düzenleyip bunlardan halk terbiyesi bakımından yararlanmak*” maddesi de eklenir (Karadağ, 1988: 97). Çağlar Çorumlu, Hadi Poyazoğlu ile yaptığı bir konuşmasını aktarırken Halkevlerinin, kukla tiyatrosunun yaygınlaşması ve yaşatılmasındaki etkisinin önemli olduğunu şu sözleri ile ifade eder: “*Kukla sanatçısı Hadi Poyrazoğlu özel konuşmalarımızda halkevlerinin, sanatlarını icra etmede kendilerine büyük desteği olduğunu, halkevleri sayesinde kukla ve Karagöz’ü ülkemizin dört bir yanına götürdüklerini ifade ederdi. Osmanlı’nın son yıllarına kadar Anadolu’da pek bilinmeyen Karagöz ve kuklanın Cumhuriyet döneminde özellikle halkevleri kanalıyla Anadolu’ya taşındığını görüyoruz*” (Çorumlu, 2012: 37).

Halkevleri ve Halkodaları kukla oyunlarını sahnelemekle kalmamış, Ülkü, Yayla gibi dergilerinde de kuklanın tarihi, teknikleri, yaşatılması ve çağdaştırılması gibi konulardaki yazıları da yayımlamıştır. Mezkur araştırma yazılarından bu çalışma hazırlanırken faydalanılmıştır. Yayla Erzurum Halkevi Kültür Dergisinin çeşitli sayılarında Erzurum Halkevinde oynatılan kukla oyunları hakkında şu bilgilere rastlanmaktadır:

“*Bir sene zarfında 16 piyes temsil etmiş, ... 4 defade (Kukla) oynattırılmış, dekor ve elbise noksanlarını ikmale çalışmıştır*” (19 Şubat 1944: 50).

“*Temsil Kolumuz da bu müddet içinde (22) piyes temsil etmiştir. ... 13 defa Kukla, 8 defa da Karagöz göstermiş, epeyce dekor ve elbise yaptırmıştır*” (15 Birincikanun 1944: 57).

“*15 Şubat 1945’ten Nisan 1945 sonuna kadar:*

.... *Bu müddet içinde temsil şubemiz tarafından altı temsil verilmiş.... altı defa kukla ve dört defa Karagöz gösterilmiştir*” (1 Mayıs 1945: 66).

“*25inci Askerlik olmak üzere 2 defa kültür ve kayak filimleri, yedi defa Karagöz, on beş defa kukla gösterdi*” (19 Şubat 1946: 59-60).

1.4.8.4. Hatıralar

Pek çok yazar, kaleme aldığı hatıralarında kukla oyunlarından söz eder. Bunlardan

biri Münir Hayri Egeli'dir. Münir Hayri, çocukluğunda mesire yerlerinde çoğu kez kırmızı bir bez perdenin kapadığı dört köşeli paravanın üzerinde kuklaların oynatıldığını, bu kuklaların birbirleriyle dövüştüklerini ve izleyenleri gülmekten kırıp geçirdiklerini yazar (Müni Hayriğ, 1935: 70).

Cenab Şahabeddin'in Peyam-Sabah gazetesinde 10 Mayıs 1338/1922 tarihinde yayınladığı "Ramazan Eğlenceleri" başlıklı yazısında "*Vaktiyle Ramazan eğlencelerimiz çok mahduttu: ...Bazı seneler Avrupa'dan gelen bir canbaz veya kukla kumpanyası şehri siyamin en parlak hadisesi gibi telakki edilirdi ve en yüksek lezzet-i bediiyeyi vaad eden zavallı Mınakyan'ın Osmanlı Sahnesi idi. Benim akranımın zevk-i sabaveti bu fakir lehviyyat ile beslenirdi*" (Cenab Şahabeddin, 2012: 215-216).

Kahvehaneler Türk sosyal hayatında önemli bir yere sahiptir. İstanbul'da kahvehanelerin ilk açıldığı 1500'lü yıllar sözlü iletişim ve şifahi kültürün hakim olduğu zamanlardır (Sökmen, 2012: 25). Gündelik hayatı biçimlendiren önemli mekanlar olan kahvehanelerde Karagöz, meddah, kukla gibi gösterilerin sahnelendiği bilinen bir gerçektir. Agah Sırrı Levend, Ahmet Rasim'i anlattığı kitabında mahalle kahvelerinin tiyatral yönünü de ortaya koymaktadır: "*Mahalle kahvesi genç ve yaşlı bütün mahallenin toplandığı bir çeşit kulüptür. Gündüzleri pek işlemez. Yatsı namazından sonra mahalleli birer ikişer buraya gelir... Bu kahvelerde ara sıra Karagöz ve kukla oynadığı, meddahların hikaye söylediği de olur*" (Levend, 1965: 14).

Şemsettin Kutlu, Fevziye Kırathanesinde kukla oynatıldığını yazar, ancak oyunların muhtevası hakkında bilgi vermez: "*'Osman Baba' türbesinin arkasındaki büyük yapıyı gördünüz mü? Bir zamanların çok çok tanınmış 'Fevziye Kırathanesi' işte burasıydı. Kış gecelerinde ve ramazanlarda orada 'kukla' oynatılırdı*" (Kutlu, 1973: 236).

Ahmet Rasim, 1924 yılında ilk basımını yaptığı Muharrir Bu Ya isimli kitabında Kel Hasan'ın sahnesinden bahsederken alaturka ve alafranga kukla oyunlarını da zikreder: "*Kel Hasan'a ait "benim gördüğüm sahne alemlerini haber vereyim...*

Karagöz

Kukla (alaturka, alafranga)

Hokkabaz (alaturka, alafranga)

Orta Oyunu

Pantomimalar

Panorama çeşitleri

Menzil cambazları

Cambazhaneler

Kesik Baş

Şişman Kadın

Hem canlı, hem sağ deniz canavarı

Tuluat

Osmanlı tiyatroları

Meddahlar

Köçekler

Çengiler

Pehlivanlar

... adlarındaki gün oyunları (belirli günlerde, bayramlarda, törenlerde, tatillerde oynanan oyunlar) vardır” (Ahmet Rasim, 1969: 41-42). Alaturka kukladan kasıt kökleri çok eski dönemlere dayanan geleneksel kukla oyunları, alafranga kukla ise Türk toplumunun XIX. yüzyılda Holden vasıtasıyla tanıştığı sözsüz ipli kuklalar veya Batılı el kuklaları olsa gerektir.

1.4.8.5. Dernekler-Kuruluşlar-Kurumlar-Festivaller

Türk Folklor Araştırmaları dergisinde yer alan bir habere göre 11 Kasım 1957 tarihinde İstanbul’da “İstanbul Umum Karagöz, Kukla ve Hokkabaz Sanatkarları Derneği” kurulmuştur. Şu ana kadar tespit edilebilen en eski tarihli dernek budur. Bu derneğe 76 sanatkar üye olmuştur. Tamamen mesleki bir girişim olan bu derneğin amacı Karagöz, kukla ve hokkabazlığı yeniden canlandırmak şeklinde belirlenmiştir. (TFA 1959, 1936). Aşağıda derneğin kurucularının bir arada bulunduğu fotoğraf yer almaktadır. Derneğin kurucuları Beşiktaşlı Kuklacı ve Hokkabaz Beşiktaşlı Ali Küçük, Camcı İrfan Açıkgöz, Hokkabaz ve Karagöz yoldaşı Şükrü Yersukay, Kuklacı ve Hokkabaz Süleyman Gökgezer, Karagözcü Mazhar (Baba) Gençkurt’tur (TFA, 1959: 1932).

1940 yılında Ankara’da “Ankara Çocuk Tiyatrosu” faaliyete başlamıştır. Bu tiyatrodaki Karagöz ve kukla oyunlarının oynanacağı haberi verilmektedir. Ayrıca kukla ve Karagöz türünde yazılmış olan çocuk eserlerine ihtiyacın olduğunu, Türk

muharrirlerinden eserleriyle destek olmaları arzusu dile getirilmiştir (Yeni Adam, 1940: 15).

1972’de kurulan “Akbank Çocuk Tiyatroları”, Türkiye’nin en uzun soluklu çocuk tiyatrosu kuruluşudur. Kurulduğu tarihten bu yana kukla gösterilerinin sahnelendiği önemli bir sanat merkezi olarak faaliyetlerine devam etmektedir.

24-30 Eylül 1983 tarihleri arasında İstanbul, Ankara ve Bursa’da Kültür ve Turizm Bakanlığı-İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı işbirliğiyle “Geleneksel Tiyatro Festivali” yapılmıştır. Türkiye’de alanında ilk festival olma özelliğini taşıyan bu festival, geleneksel tiyatro sanatçıları teşvik etmek, yeni sanatçıların yetişmesini ve bu geleneksel sanatların tanıtımını sağlamak amaçlarını taşımaktadır (Tan, 1983: 5).

1929 yılında Prag’da kurulan UNİMA (Union International de la Marionette), kukla ve gölge oyunu sanatlarını yaşatmak, tanıtmak, geliştirmek, araştırmak, alanla ilgili sanatçıları bir araya getirmek gibi amaçlara hizmet eder. Dünya çapında 101 ülkede temsilciliği bulunan UNİMA’nın Türkiye’de Ankara milli merkez olmak üzere İstanbul ve Bursa’da temsilcilikleri bulunmaktadır. UNİMA Türkiye Milli Merkezi 1990’da kurulmuştur.

Ekim 1994 tarihinde kurulan “Karagöz ve Kukla Okulu”nun, bu sanatların yaşatılması, öğretilmesi, incelenmesi, araştırılması, çağdaşlaşması için seminerler düzenlemek; kukla-Karagöz yapımı ve oynatımı ile ilgili eğitimler vermek; bu sanat dallarıyla ilgili sesli ve görsel yayın yapmak; özendirici yarışmalar ve etkinlikler düzenlemek gibi amaçları vardır. Bu kuruluş, geleneksel tiyatroya yönelik ilk faaliyetini Ağustos 1994 tarihinde “I. Ankara Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu Festivali”ni düzenleyerek gerçekleştirmiştir (<http://www.cocukvakfi.org.tr/icerik.aspx?id=91>).

İlk olarak İzmir’de açılan ve daha sonra İstanbul’a taşınan “Kukla ve Mask Araştırmaları Derneği”, Ahşap Çerçeve Kukla Tiyatrosunun gerçekleştirdiği bir girişimdir. Burada ipli kukla, sopalı kukla, el kuklası, maske ve Karagözün yapımı, oynatımı, sahne kurulumu ve düzeni gibi eğitimler verilmektedir.

Geleneksel Türk gölge oyunu Karagöz ve geleneksel Türk kuklası İbiş’in yaşatılması amacıyla UNİMA Türkiye Milli Merkezine bağlı olarak çalışan “Üsküdar Karagöz Tiyatrosu” kukla-Karagöz yapım, oynatım teknikleri hakkında eğitimler vermektedir.

“I. Üsküdar Karagöz ve Kukla Festivali” 13-17 Aralık 2006 tarihleri arasında

Üsküdar Belediyesi tarafından gerçekleştirilmiştir.

Cengiz Özek'in sanat yönetmenliğini üstlendiği 9-16 Mayıs 2007 tarihleri arasında onuncusu düzenlenen Uluslararası İstanbul Ülker Kukla Festivali de önemli organizasyonlar arasındadır.

“Kuka-Kukla Karagöz Derneği”, 4 Şubat 2009 tarihinde Mehmet Tahir İnkiler öncülüğünde kurulmuştur. Geleneksel kukla ve Karagöz'ü yaşatmak amacıyla kurulan dernek çeşitli konularda eğitim vermekte, öğrenci yetiştirmektedir.

Karagöz ve kukla sanatının yaşatılması, geliştirilmesi, yurtiçi ve yurtdışında tanıtılması gibi amaçlarla 2013 yılında Cengiz Özek tarafından kurulan “İstanbul Karagöz Kukla Vakfı”, çeşitli atölye çalışmaları düzenleyerek eğitimler vermektedir. Ayrıca 2017 yılında yirincisi düzenlenen “Uluslararası İstanbul Kukla Festivali”ni de organize etmiştir.

KUKSADER (Kukla, Karagöz, Gösteri ve Sahne Sanatları Derneği) ve organik bağı bulunan Tiyatro Tempo topluluğu kukla sanatını yaşatmak ve çağdaşlaştırmak amaçlarına hizmet etmenin yanında Ekim 2017 tarihinde üçüncüsü düzenlenen “Uluslararası Ankara Kukla Festivali”ne de ev sahipliği de yapmıştır.

Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı tarafından 2017 yılında on yedincisi düzenlenen “Uluslararası Karagöz Kukla ve Gölge Oyunları Festivali” ve 2018de on ikincisi düzenlenen “İzmir Uluslararası Kukla Günleri” isimli festival de önemli organizasyonlardandır.

Beyoğlu Belediyesi Gençlik Merkezi'nde kurulan Kukla Atölyesi'nde Enis Ergün ve Göher Ergün tarafından verilen eğitimler neticesinde katılımcılar kukla yapımı, oyun yazımı ve kukla oynatımı konularında bilgi ve tecrübe sahibi olmaktadır.

Bu konuda son dönemde AVM ve büyük marketler bünyesinde de çocuklar için kukla gösterileri düzenlendiği tespit edilmiştir.

1.4.8.6. Üniversitelerdeki Faaliyetler

Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı 1958 yılında Prof. Sadi Öziş tarafından İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Dekoratif Sanatlar bünyesinde ‘Tiyatro Dekor ve Kostümü Atölyesi’ kurulmasıdır. 1996-1997 yılında Dekor ve Kostüm Tasarımı Ana Sanat Dalı, Kukla ve Gölge Oyunu Ana Sanat Dalı olarak yeniden yapılandırılmıştır.

Devlet Tiyatroları, Devlet Opera ve Balesi, Belediyeye bağlı ödenekli Şehir

Tiyatroları'nda Sahne Dekor Kostüm, Kocaeli Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümünde kukla ve mask çalışmaları ve Gazi Üniversitesi, Mesleki Eğitim Fakültesi (Sanat Tasarım Fakültesi) El Sanatları Eğitim Bölümü Dekoratif Sanatlar Ana Bilim dalında bebek dersinde, bir ünite olarak işlenmektedir.

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümünde Tiyatro Anasanat Dalı altında Kukla ve Gölge Oyunu Sanat Dalı eğitimlerine devam etmektedir.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Sahne Sanatları Bölümünde Sahne Tasarımı Anasanat Dalında “Kukla Tiyatrosu Tarihi”, “Kukla Tiyatrosunda Malzeme ve Renk”, “Kuklada Hareket Mekaniği”, “Kukla ve Gölge Oyunu Teknikleri”, “Kukla Yapım Teknikleri” dersleri verilmektedir. Ayrıca Kocaeli Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümünde “Kukla”; Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi El Sanatları Bölümünde “Kukla ve Mask Yapımı” isimli dersler vermeye devam etmektedir.

1.4.8.7. Türk Televizyon Programlarında Kukla

1973 yılında Sanatçının Dünyası programının 6. bölümünde Erdiñ Dinçer konuk olmuştur. Programda Dinçer mim sanatı ile birleştirdiği kukla gösterisini sunmuş ve sanatı hakkında bilgi vermiştir.

1974 yılında Bir Hoş Seda isimli programın 2. bölümüne konuk olan Haldun Taner, bizdeki kukla oyunlarının tuluat ve ortaoyununun oyun düzenlerinden öteye geçemediğini, Batı'daki kuklanın oldukça ileri bir düzeyde bulunduğunu ve artık soyut boyutlara ulaştığını belirterek eleştiride bulunur.

1976 yılında TRT'de Tekin Özertem'in sunuculuğunu yaptığı Bayramdan Bayrama isimli programda Apdi ve Kumpanyasının oynattığı kukla oyunu oynatılmıştır. Bu programda oynatılan kuklalar ipli kuklalardır ve oldukça profesyonel bir performans sergilenmiştir. Kuklaların hareketleri oldukça gerçekçidir. Ancak bu gösteri sözlü değil sözsüz varyete kuklaları ile yapılmıştır.

(<http://www.trtarsiv.com/izle/99564/bayramdan-bayrama?t=11m33s>).

1978 yılında Orhan Boran'ın sunduğu Çarşamba Gecesi isimli programın 2. bölümünde kuklacı Celal Şahin konuk edilmiştir. Şahin, yanında getirdiği kuklalarını tanıtır. Bu kuklaların hiçbiri geleneksel kukla oyunlarının kahramanları değildir.

1979 yılında Oynamak İstiyorum adlı programın 2. bölümünde kuklalar ile “göz kapaklarının işlevi” anlatılmıştır. Aynı yıl Levent Öktem'in sunduğu Çocuklarla Başbaşa

programının 14. bölümünde kağıttan el kuklası yapımı anlatılmış ve İki Tüccar isimli kukla oyunu sahnelenmiştir.

1980 yılında Çocuk ve Çağı isimli programın 9. bölümünde parmak kuklalar oynatarak “disiplin nedir?” konusu işlenmiştir. Yine aynı programda bölümünde bir kukla ile “karasızlık” hakkında bir oyun oynatılmıştır.

1984 yılında yayınlanan Uydudan Önce programında Aliş ve Zeynep isimli kuklalar konuşturulur. Aynı programın 1986 yılında yayınlanan Derya Baykal’ın kuklaları oynattığı ilk bölümünden itibaren ise Cingöz isimli el kuklası konuşturulur.

1989 yılında TRT’de başlayan Olacak O kadar programında Levent Kırca kuklasını siyasi eleştiri amacıyla konuşturur.

90lı yılların başında TRT’de iki sezon yayınlanan Susam Sokağı, Sesame Street’ten uyarlanan bir çocuk programıdır.

TRT’de 2011 yılında Kukla Kuka isimli çocuk programı yayınlanmıştır.

1.5. KUKLANIN DİĞER GELENEKSEL TÜRK SEYİRLİK SANATLARI İLE İLİŞKİSİ

Dramatik nitelikli geleneksel Türk seyirlik sanatları birbiri ile pek çok ortak yönü vardır. Her şeyden önce bu türlerin tamamı yazılı bir metne dayanmaz, doğaçlama oynanması esastır. Ayrıca Batılı tiyatro anlamında bir sahneye gereksinim duymaz. Şarkı, dans ve söz oyunlarından oluşan bir kurgu hakimdir. Oyunlar gerçekçi değildir, açık biçim, göstermecî, soyutlaştırma gibi yöntemler kullanılır. Süreklilikleri yoktur, belirli bir takvime ve çeşitli vesilelere dayanmaktadır. Oyun kişileri karakter özelliği taşımazlar, her biri belirli kalıplar içine oturtulmuş birer tiptir (And, 1970: 16). Bu tiplerden özellikle oyunların baş kişileri arasında Karagöz-Hacivat, İbiş-İhtiyar, Kavuklu-Pişekar örneklerinde görüldüğü gibi mutlaka bir karşıtlık ilişkisi kuruludur. Bu ilişki sözsüz oyunlarda dahi geçerlidir. Bu tiyatro türlerinin sanatçıları, pek çok geleneksel tiyatro türü üzerinde mahirdir. Bir hayali aynı zamanda kukla oynatabilme ve ortaoyununa çıkma yeteneğine sahiptir. Oyun metinleri çoğu zaman ortaktır. Aynı oyun çeşitli uyarlamalar ile hem kuklada hem orta oyununda hem Karagöz’de hem de tuluatta oynanabilir. Oyunlarda taklit unsuru çok önemli bir yere sahiptir. Neredeyse dramatik özelliği haiz tüm geleneksel türlerde taklit ögesi ön plana çıkar. Oyunlar doğaçlamaya dayandığından seyircinin ilgisi son derece önemlidir. Seyircinin oyuna ilgisi, oyunun süresini etkileyen

en önemli faktördür. Bu özelliklerin tamamı Karagöz, kukla, ortaoyununda ortaktır. Aralarındaki fark birinde oyunların deriden yapılmış iki boyutlu suretlerle, bir diğerinde üç boyutlu kuklalarla sonuncularında ise canlı oyuncularla oynanmasıdır. Oyunculardaki farklılık da bu oyunlar arasındaki teknik farklılıkları beraberinde getirmektedir. Ortaoyunu, canlı oyuncuların sahnelediği bir oyun türü olması sebebiyle tek bir kişinin yönetiminde olmaktan çıkmıştır. Canlı oyuncularla oynanmasının yarattığı diğer bir farklılık ise mimiklerin öneminin ön plana çıkmasıdır.

Yukarıda sayılan şekilsel ve içerik anlamındaki ortaklıklar haricinde kukla ile diğer bazı geleneksel tiyatro türleri arasında daha özel bağlantılar da mevcuttur. Tuluat tiyatrosunun ortaya çıkışı ile ilgili farklı görüşler vardır. Çeşitli kaynaklarda tuluatın Gedikpaşa Tiyatrosunun saraydan 10 yıllık suflörlü oyun oynatma imtiyazı alması üzerine Abdurrezzak Efendi tarafından ortaya çıkarıldığı (Kurtuluş, 1987: 80) veya tuluatı ilk olarak Kavuklu Hamdi Efendinin bir müddet Osmanlı Tiyatrosunda rol aldıktan sonra Aksaray'daki bir tiyatrodaki Moliere benzeri oyunlar oynayarak başlattığı (And, 1970: 148) yazılıdır. Tuluatın ortaya çıkmasına şahit olan Ahmet Fehim, hatıralarında bu konuya da yer verir: Güllü Agop ile Fasulyeciyan'ın arası açılınca Fasulyeciyan kızgınlıkla topluluktan ayrılır. *“Tabii aç kalamazdı; oyun oynamak zorundaydı. Ama o hak yalnız Güllü Agop Efendi'ye verilmişti. Ne yapsın? Düşünmüş taşınmış, sonuçta ünlü Kavuklu Hamdi'yi bulmuş. Kulekapısı'nda, İzmirli Tutu Gazinosunun yanında Pirinççi'nin gazinosunu kiralamış ve orada saz için yapılmış küçük sahnede Hamdi ile metinsiz suflörsüz Çingirak komedisini oynamıştı. Bu iş, kazanç olarak Hamdi'nin çok hoşuna gitmişti. Buna dayanarak ortaoyuncusu Abdürrezzak da pantomimdeki “Kleon”a benzer bir makyaj ve kıyafet uydurarak, adına “İbiş” demişti. Hokkabaz konuşması ile Karagöz ve ortaoyunu konuşmalarını karıştırmış, ortaoyununun “Meydan”ından ve “Yeni Dünya”sından kurtularak, sahnede dekorla ve ortaoyununun kıyafetiyle oyun oynamaya başlayınca iş çığrından çıkarak tuluata dökülmüş, sonunda bu sanat dalı tam anlamıyla ortaya çıkmıştı”* (Ahmet Fehim, 2002: 16-17).

Tuluat tiyatrosunun kişileri ve oyun dağarcığı göz önünde bulundurulduğunda kukla ile daha yakın bir bağlantısının olduğu dikkatlerden kaçmaz. Bu dönemde kukla giderek Direklerarası'ndaki tiyatroların programları içinde yer almaya ve böylece oyun kurgusu ve tipler açısından tuluat ile benzer özellikler taşımaya başladı (Nutku, 2014:

213). Boratav, 1300-1309 (1884-1893) yılları arasında bir Ermeni kumpanyasının el kuklalarıyla tuluat oyunları gösterdiğini söyler (2013: 214).

Teknik olarak Batılı tiyatro ile orta oyunun birleşiminden oluşan tuluat tiyatrosu oyun dağarcığı bakımından Batılı tiyatro ve kukla oyunları etkisindedir. Tuluat oyunlarında suflör yoktu ancak sahne, dekor gibi diğer öğeler mevcuttu. Mevzularının bir kısmı ise Avrupa melodramları idi (Baltacıoğlu, 1941: 10). Tuluat ve kukla oyunlarının her ikisinde de temel eleman oyun muhtevası, sahne, dekor, kostüm değil komik unsuru olan baş tip “uşak” tır. Oyun ne türden olursa olsun diğer bütün tipler ve olaylar uşağın etrafında çevrelenmektedir. Tüm bunların dışında tuluat oyunlarından sonra veya oyun aralarında yer alan kantoların (Kurtuluş, 1987: 84) varlığı da kukla ile benzeşmektedir. Bugün oynatılan kukla oyunlarında dahi oyun sonunda varyete kukla adı verilen sözsüz, dansın hakim olduğu gösteriler ile tuluattaki kantolar arasında organik bir bağın mevcut olduğu göze çarpar.

Nahit Bilga'nın belirttiğine göre tuluat tiyatrosu ortaya çıktıktan sonra iyi bir kabul görünce pek çok kukla piyesi tuluat tiyatrosuna uyarlanmıştır. Bu eserlerin birçoğu, Gedikpaşa Tiyatrosu aktörlerinden Ahmet Necip Efendi tarafından Karagöz oyunlarına tatbik etmiş ve “Letaif-i Hayal” adı ile neşredilmiştir (Bilga, 1949: 6).

Hokkabazlık ile kukla arasında da belirgin bir ilişkinin varlığı dikkat çekmektedir. Neredeyse tüm ülkelerde görülen hokkabazlık gösterilerinde dramatik bir özellik yoktur. Ancak Türkiye'deki hokkabazlık gösterilerinde ikili üçlü söyleşmeler bulunmaktadır. XV.-XVI. yüzyıllarda İspanya ve Portekiz'den gelen Yahudiler vasıtasıyla Osmanlıya giren hokkabazlık, dramatik niteliğini bu topraklarda kazanmıştır. Hokkabazlığın dramatik özelliği, Usta ile onun oyunlarını bozmaya veya onu beceriksizce taklit etmeye çalışan yardağı arasında geçen diyaloglardan gelir. Elindeki şakşağı ve genel tavırları ile Usta, orta oyunundaki Pişekar'a benzer (And, 1970: 35-36).

XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başlarında yaşayan Abdülaziz Bey, döneminin sünnet merasimleri ile ilgili bilgi verdiği bölümde bir sünnet töreninin olmazsa olmaz eğlence unsurları arasında yer alan hokkabazlar hakkında şunları ifade etmektedir: “...sünnet olacak çocukları avutup eğlendirecek ve misafirleri neşelendirecek, ‘Kanarya’, ‘Çiçekcioğlu’, ‘Sabatay’, ‘Kuzguncuklu Yasef’, ‘Salomon’un takımı’ diye şöhret bulmuş Musevi hokkabazlardan birisi seçilip, tutulur” (Abdülaziz Bey, 1995: 41). “Akşam yemeğine kalanlar daha evvel anlatıldığı gibi takım takım yemeklerini yer, kahve ve

çubuklarını içer, daha sonra da yine çocukların yanında bir fasıl daha hokkabaz başlarsa da bu defaki oyunları kukla olur. Çocuklarla hanımların kafesine yakın sofanın uygun bir yerine iki parça perde kurulur. Biri yere kadar iner, diğer perde yukarı asılır. Kuklalar, elbiseler giydirilmiş ufak boyda tasvirlerdir. ‘Hokkabazın kalpaklısı’ adı verilen ve ‘palyaço’ yerine geçen adamın başında acayip şekilli bir kalpak vardır. Perdenin önünde oturur, bu bebeklerle pek tuhaf çekici konuşmalar yapar, çok değişik biçimde çıkan bebeklerle kah kavga eder, döver, kah dayak yer. Bu şekilde bir fasıl oyun oynanır. Bu oyun bitince artık sıra hayal oyununa gelir...” (Abdülaziz Bey, 1995: 50).

Ayrıca düğünlerde gösteriler yapan Yahudi hokkabazların sabaha karşı ateşbazi oyunlarını göstermeden önce Karagöz’ün bir taklidi sayılabilecek mahiyetteki kukla oyunları sahneledikleri de bilinmektedir. *“Sonraları ipli kuklalar oynatılmağa başlandı. Hokkabazlar hemen renkli bezlerle bir sahne kurup içine perde gererek arkasına geçer ve ipe bağlı kuklaları odanın zemini üzerinde hareket ettirmek suretiyle oyunlar gösterirlerdi. Fakat bu kuklalar tabii olmayıp yalnız sözlerinin tuhaflığıyla alaka uyandıran kaba ve nisbetsiz bebeklerden ibaretti. El kuklalarında olduğu gibi bunlarda da karagöz veya ibişi orta oyunlarındaki kavuklu rolünü yapar muhtelif ırktan insanlarla görüşür onlarla alay eder ve elindeki sopasıyla rast geleni döğerek halkı güldürürdü. Oyunlar umumiyetle ibişin dayak atarak öldürdüğü bir şahsiyetin iki papas tarafından dua okunarak kaldırılması ve bu esnada alelacayip bir umacının gelip ibişi yakalaması ve bağırtı bağırtı götürmesiyle biterdi”* (Arseven, 1965: 1156). *“Yahudi hokkabazlarının oynattıkları ipli kuklalarda da, eşek deve gibi şekiller ve rakkaseler gösterilir ve içeriden def çalınarak şarkı söylenir ve zillerle bu çengiler oynatılırdı”* (Arseven, 1965: 1156).

Halit Fahri Ozansoy hatıralarında hokkabazların Yahudi olduklarını, çoğunlukla yaz mevsiminde sayfiyelerde ve bilhassa sünnet düğünlerinde görüldüklerini ve en ünlülerinin Portakaloğlu ve Karanfiloğlu isimleri olduğunu söyler. Ustasının sözlerini ters anlayan yardağın bu sebeple şakşağı ikide bir kafasına yediğini belirterek sözlerine şöyle devam eder: *“Ustası, bazan, ağzına aldığı düdüğü öttürürken küçük kuklalar da oynatırdı. Yardakçı da bunları konuştururdu. Bu bakımdan Yahudi hokkabazların kuklacılarla birleştikleri de olurdu”* (Ozansoy, 2014: 71-72).

Musahipzade Celal bir yazısında yine hokkabazlığın Musevilere münhasır bir sanat olduğunu ve en ünlülerinin Portakal-oğlu, Karanfil-oğlu, Yapakçı-oğlu, Bezaz-oğlu, Endam-oğlu, Çiçekçi-oğlu gibi isimler taşıdığını belirtir. Bu isimler arasından yalnızca

Karafil-oğlu'nun Ermeni tebaadan olduğunu da ilave eder. Hokkabaz gösterileri hakkında Şu bilgileri ekler: “Her yatağa iki,  ocuk yatırılmak suretile o ‘alan sofa’ yavrucukların avazesile ınlar, hokkabaz, yardağı ile hokka oynatmağa ve Őamatasile ortalığı ınlatmağa başlayınca çocukların ağlaması kesilirdi. Sırasile algılar alar, Şarkılar söylenir, hayal ve kukla oynatılır, selamlıkta, haremde misafirler ağırlanır, gelen misafirler sünnet çocuklarına altın saatler, kordonlar, en güzel oyuncaklar ve yazı takımları getirirlerdi” (Musahipzade Celal, 1946: 36). “Usta alelade kıyafette elinde pastaf dedikleri ŐakŐak ile hareket eder, yardağı başına, siyah uhadan (kaveza) giyerdi. Bu kavezanın tepesinde büyücek kırmızı renkte yuvarlak bir tepelik vardı. Yardak allu güllü döŐemelik basmadan geçme uzunca bir mintan ve Őalvarımsı bir pantolon giyerdi. Bunlar ekseri sünnet düğünlerinde icrayı sanat ederlerdi. Sünnet düğünlerinde kalın sedirlik kumaştan mamul, alt tarafı içeriye, st tarafı dıŐarıya çıkık bir perde içersine usta girer, perdenin dışında elinde ŐakŐakla yardakcı oturur. Usta ağzına aldığı düdükle, cırlak bir ses çıkararak, siyah ipliğe dizili **kuklaları** oynatırdı. Bu arada da yardakcı kuklalarla konuşur, kavga eder suratına arpanları ŐakŐađile dverdi” (Musahipzade Celal, 1946: 69).

Köy seyirlik oyunlarının bazılarında kuklalar ve maskeler kullanıldığı bilinmektedir. Seyirlik oyunlarda kullanılan bebekler çoğunlukla sözsüz oynanır ve farklı bir amaca hitap eder. Bunlardan biri yağmur yağdırma törenleridir. Daha çok kuklanın dini-ritüel boyutu ile yakından bağlantılı olan bu oyunlarda kukla biçiminde yapılan bir bebek ile düzenlenen bir dizi mistik boyuta sahip uygulamalar gerçekleŐtirilir. Yağmur yağdırma törenlerinde kullanılan bu kuklalar Anadolu’da “bebek”, “aput adamı”, “kepçe kadın”, “oma gelin”, “ıllu kadın”, “kepecik”, “bodi bostan”, “gelin gök”, “kepçe başı”, “su gelini”, “kodu gelin” (And, 1994: 26) gibi çeşitli adlarla bilinir. Bu törenleri bazı yörelerde çocuklar yapar. Bir grup ocuk bir kukla yapar ve çeşitli maniler, tekerlemeler eşliğinde kapı kapı dolaŐır. Ev sahipleri de çocukları ve kuklayı ıslatarak çocuklara yiyecekler verir. Daha sonra çocuklar evlerden topladıkları bu yiyecekleri bir araya gelerek yerler. Bir başka bölgede ise çocuklar yağmurun yağması için çamurdan bebekler yaparlar. Şayet yağmur yağmazsa çamur bebeklerilecektir (Karadağ, 1995: 71). Erzurum’dan derlenen “bolbadik” adı verilen bir yağmur yağdırma töreninde bir grup ocuk süpürgeye elbise giydirir ve onu süsler. Bu bebek uzunca bir çubuğa bağlanır. Çubuğun iki ucundan iki ocuk tutar ve diğer ocuklarınnnden yrr. Bu Şekilde kapı

kapı dolaşılır ve “*Bolbadigim bol ister, gaşih gaşih yağ ister, verenin bir güzel oğli olsun, vermiyenin topal mopal bir gizi olsun, tarlasını sel bassın*” sözlerini tekrar edilir. Bu şekilde her evden çeşitli yiyecekler toplanır. Yiyecekler her alınışında “*tarlada çamur, tehnede hamur, ver Allahım ver, bir suli yağmur*” sözleri söylenir (Düzgün, 1999: 76-77). Kukla ile ilgili bu şekildeki örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Yağmur yağdırma törenlerinden farklı olarak oynatılan kuklalar da mevcuttur. Güney Türkleri arasında oynatılan “karaçör” isimli köy seyirlik oyununda yüzü örtülmüş olan bir adam yere yatar ve iki elinde ve bir de dizine bağlı olan üç kuklayı oynatır. Sözsüz olan bu oyunda ellerde bulunan bir kız bir erkek kukla karşılıklı şakalaşarak oynarken dizde bağlı olan kukla birden ortaya çıkarak bu çiftin arasına girer. Oyun bu şekilde bir müddet devam eder. Bu nedenle bu bölgede iki kişinin arasına giren kimselere karaçör denir (And, 1970: 29-30). Bu oyunun pek çok benzeri başka isimlerle Anadolu’nun farklı bölgelerinden derlenmiştir. Burdur dolaylarında erkekler arasında “Bebek” adı verilen bu oyun benzer şekilde bebek şekli verilmiş kaşıklarla oynanır. Kadınlar arasında ise ellere kaş, göz , ağız, burun gibi insan uzuvları çizilmek suretiyle kukla şekli verilerek oynatılır. Oyunu seyredenler kuklalara çeşitli sorular sorar, kuklalar da bu sorulara işaret dili ile cevap verir. Yine benzer bir şekilde Tokat köylerinde “hemecük” ismiyle oynanan oyunda örtü altına gizlenmiş bir kişi iki elinin üçer parmağına kaşık bağlayarak bunları bebek gibi oynatır. Erzurum’dan derlenen “bebek” oyununda oyunu hazırlayan oyuncu iki eline ikişer kaşık bağlayarak bunların üzerine elbise giydirir. Kaşıklar kuklaların kolları olacak şekilde tasarlanmıştır. Yere yatan oyuncunun üzerine bir örtü çekilir ve sonrasında bu bebekleri oynatmaya başlar (Düzgün, 1999: 73). Konya’da oynanan ve “güççe düğünü” adı verilen oyun, kızların çocukluktan çıkıp genç kızlığa adım attıkları dönemde geçiş merasimi gibi bir işlev üstlenir. Bu merasimde konu komşu çağrılarak kızın bebeklerinden biri gelin gibi süslenir ve bir köşeye konur. Sembolik bir düğünü temsil eden bu merasimden sonra kız, genç kızlığa adım attığı için artık bebeği ile oynamayacaktır (Gönen, 2011: 57-58).

1.6. KUKLA ÇEŞİTLERİ

Tasnif konusundaki ilk girişim Ünver Oral’a aittir. Oral’ın tasnifi genel olarak “Kuklacılık”ı kapsadığı için kuklacılık ile ilgili olan her konuyu içine almaktadır. Bu durum da tasnifi karmaşıklaştırır:

KUKLACILIK**A.Metin****B.Kuklalar****1.Görünüşlerine göre****1.1.Canlı varlıklar**

1.1.1.İnsanlar

1.1.2.Hayvanlar

1.1.3.Bitkiler

1.1.4.Gerçek dışı varlıklar

1.2.Cansız varlıklar

1.2.1.Eşyalar

1.2.2.Dekorlar

1.2.3.Diğer varlıklar

2.Tekniklerine göre**2.1.Yapım**

2.1.1.Toprak kuklalar

2.1.2.Ahşap kuklalar

2.1.3.Metal kuklalar

2.1.4.Bez kuklalar

2.1.5.Plastik kuklalar

2.1.6.Selüloz kuklalar

2.1.7.Karma malzemeli kuklalar

2.1.8.Özel malzemeli kuklalar

2.2.Oynatım

2.2.1.Parmak kuklalar

2.2.2.El kuklaları

2.2.3.Kol kuklaları

2.2.4.Sopalı kuklalar

2.2.5.İpli kuklalar

2.2.6.Canlı kuklalar

2.2.7.Tek boyutlu kuklalar

2.2.7.1.Levha kuklaları

2.2.7.2. Işık kuklaları

2.2.7.3. Gölge kuklaları

2.2.8. Telli kuklalar

2.2.9. Karma oynatımlı kuklalar

2.2.10. Özel oynatımlı kuklalar

C.Sahne

D.Gösteriler

1.Konusuna göre (Müzik, Hikaye, Folklor, Güldürü, Opera, Dans, Bale, Sirk, Müzikal, Masal)

2.Amacına göre

2.1.Seyirci (Özel, Aile, Yetişkinler, Gençler, Çocuklar)

2.2.Program (Özel, Güldürü, Eğlence, Öğretim, Eğitim, Karma)

E.Çalışmalar (Yayınlar, Kurslar, Araştırmalar, Festivaller, Okullar, Kütüphaneler, Dernekler, Sergiler, İmalatlar, Kulüpler, Müzeler, Arşivler, Diğer)
(Oral, 2003: 56-59).

Mevlüt Özhan'ın tasnifinde kuklalar yapımında kullanılan malzemeler ve oynatım tekniklerine göre sınıflandırılmıştır:

A.Yapımında kullanılan malzemelere göre kuklalar

1.Ağaçtan yapılan kuklalar

1.a.Oyma tekniği ile kukla yapımı

1.b.Ağacı iskelet olarak kullanarak kukla yapımı

2.Hamurdan yapılan kuklalar

3.Kağıttan yapılan kuklalar

4.Değişik metallere yapılan kuklalar

5.Sünger, kauçuk, strom ve izolasyon köpüğü ile yapılan kuklalar

B.Oynatım tekniğine göre kuklalar

1.El kuklası

2.İpli kukla

3.Parmak kukla

4.Maskeli kostümlü kukla

5.Sopalı kukla (Özhan, 2010: 42-43).

Daha sonra Özdemir Nutku tarafından bir tasnif yapılmıştır. Nutku'nun tasnifi kuklaların boyutları, oynatılma pozisyonu (yukarı, aşağı ve aynı seviye) ve oynatma araçları dikkate alınarak hazırlanmıştır.

Tablo 1. 1: Özdemir Nutku tarafından hazırlanan tasnif.

Biçim	Oynatma Biçimi		
	Yukarıdan	Aşağıdan	Aynı Seviyeden
Üç Boyutlu	1. İpli kukla a.İple b.Değnekle c.Hem ip hem değnekle	2. Değnekli kukla a.Değnekle b.Değnek ve iple c.Değnek ve elle 4.El kuklası a.Elle, içine sokularak b.Elle ve iple	3.Yaylı kukla a.İple b.Değnekle 5.Parmak kuklası a.Parmakla b.Parmakla ve iple
İki Boyutlu	6.Kağıt ya da karton kukla a.Değnekle b.İple	c.Değnekle ç.Mıknatısla d.İple	e.Değnekle i.Arkadan ii.Yandan
İki Boyutlu	7.Hayal oyunu tasvirleri	a.Değnekle b.Değnek ve iple	c.Değnekle

Kaynak: (Nutku, 2014: 208).

Bu tasniflerin her biri yoğun bir emek sonucu ortaya çıkmış, oldukça ayrıntılı sınıflandırmalardır. Tarafımızca önerilen kukla türleri tasnifi akılda kalıcılığı yüksek ve basite indirgenmiş bir şekil ihtiva eder:

BOYUTLARINA GÖRE KUKLALAR:

1.İKİ BOYUTLU

Gölge kuklası

Karton kukla

Oyuncak tiyatrosu

2.ÜÇ BOYUTLU

a.El ile Oynatılan

El kuklası

Parmak kukla

Yer kuklası

Bunraku

b.İp ile Oynatılan

İpli kukla

İskemle kuklası

c.Değnek ile Oynatılan

Değnek kuklası

Su kuklası

d.İnsan Bedeni ile Canlandırılan

Canlı kukla

Dev kukla

e.Animasyon tekniği ile

Stop-motion animasyon

Dijital kukla

KUKLA OYNATICISININ POZİSYONUNA GÖRE

1.Oynatıcının sahnede görünmediği

2.Oynatıcının sahnede görüldüğü

3.Oynatıcının aynı zamanda oyuncu olarak kuklalar ile birlikte sahnede yer aldığı

Bu tasnifte görülen tüm teknikler Türk kuklacılık geleneğinde yer almamaktadır. Bu nedenle Türk kültüründe yer alan kukla teknikleri göz önünde bulundurulduğunda dokuz çeşit kukla türü karşımıza çıkmaktadır. Bunlar araba kuklası, ayak kuklası, dev kukla, elektrikli kukla, el kuklası, gölge kuklası, ipli kukla, iskemle kuklası ve yer kuklasıdır.

Araba Kuklası

Oynatma biçimi itibariyle eski dönemlerden beri bilinen bir kukla türüdür. Hakkındaki kısıtlı bilgiler ancak surnamelerden öğrenilebilmektedir. Çalışlar araba kuklasını bir araba içerisinde aşağıdan oynatılan kukla türü şeklinde tarif eder (Çalışlar, 2004: 105-106). Metin And ise Anadolu'da köy seyirlik oyunları çoğunlukla ya yerde ya da araba içinde oynatıldığına dair kısa bir bilgi vermekle yetinir (And, 1994: 26). Konu hakkındaki tek ayrıntılı tarif Dilaver Düzgün tarafından verilmiştir. Köşk biçiminde

düzenlenmiş olan arabanın içine gizlenen oynatıcı tarafından özel bir düzenek yardımıyla hareket ettirilen araba ileri geri gidip geldikçe üzerindeki kuklaların oynamaya başladığı görülür (Düzgün, 1997: 10). Araba kuklasıyla ilgili erişebildiğimiz ilk ve tek detaylı kayıt 1720 şenliğindedir. Bu şenlikte, topçu neferleri tarafından hazırlanan tekerlekli bir arabanın üzerine yapılmış altın işlemeli köşkün içinde üç Acem, altı rakkas görünümlü kuklaların ellerinde deflerle oynatıldığı anlatılmıştır (Arslan, 2009b: 88-89; 157). Aynı şenlikte mumcular esnafının araba üzerinde kukla oynattıkları belirtilmektedir. Şenliklerin yedinci gününde mimar İbrahim tarafından yapılan, çeşitli yerlere bağlanmış muhtelif halatların üzerinde “talika” adlı bir araba yürütülmüştür. Bunun içindeki feraceli, yaşmaklı, ayna yelpazeli insana benzer bir kukla arabayı kullanıyordu (Arslan, 2009b: 90; 257-258). Osmanlı şenliklerinde gördüğümüz bu araba kuklaları daha çok üç boyutlu mekanik gösterilerdir. Dramatik bir gösterim niteliğine sahip oldukları söylenemez.

Ayak Kuklası

Kaynaklarda ayak kuklası hakkında da ayrıntılı bir bilgi bulunmamaktadır. Ayak kuklasının, yerde bulunan yatay iplerin çekilmesi suretiyle yerde yatılarak oynatılan kukla olduğu tahmin edilmektedir (Düzgün, 2001b: 278). Eskişehir’e bağlı Kırka kasabasında oynatıcının ayak baş parmaklarına takarak oynatılan kuklalara da ayak kuklası denmektedir (İvgin, 2000: 64).

Ahmet Kutsi Tecer, Topkapı sarayı arşivinde D.10022 numaralı belgede çeşitli eğlence gruplarının anlatıldığını; bunlar arasında “cemaat-i piyade çadırları” grubuna dahil yedi isim arasında “Pehlivan İbrahim” adındaki kişinin isminin yanına “ayak kuklası” ilavesinin yapıldığını ifade eder (Tecer, 1959: 1921).

Dev Kukla

Osmanlı şenliklerinde padişahın önünden geçiş yapan esnaf alayları, izleyenleri hayrete düşürecek türlü şekillerde kuklalar yapmışlardır. Dev kukla, genellikle Osmanlı şenliklerinde karşımıza çıkan bu kukla türlerinden biridir.

Boyları iki insan veya daha fazla uzunlukta, mekanik bir biçimde el, kol ve baş hareketine sahip olan bu şenlik kuklaları surnamelerde “suret-i div-i mehib”, “peyker-i mehibü’l-heykel”, “heykel-i ‘acib ü garib”, “heft-ser ejder-i musavver” gibi isimlerle

anılmıştır. Bu kuklalar, içine giren birkaç kişi vasıtasıyla veya kuklanın baş, kol ve bacaklarına bağlanan iplerle hareket ettirilirdi (Düzgün, 2003b: 147).

Elektrikli Kukla

Asri kukla da denilen bu kukla elektriğin Türkiye'ye gelmesiyle birlikte kuklaların içine bazı elektrik zıyaları yerleştirilmesiyle yapılır. Bu kuklalarla ilgili gazete haberleri dışında bilgi oldukça sınırlıdır.

El Kuklası

Türkiye'de ve dünyada en yaygın görülen kukla türüdür. Ayakları olmayan, bir eldiven gibi alttan elin sokulması suretiyle oynatılan, başı ve kolları mukavva veya tahtadan gövdesi ise bezden imal edilmiş kukla çeşididir. Kukla oynatıcısı, bir elini kuklanın elbisesinin içinden sokarak işaret parmağı ile başı, baş parmak ve orta parmak (veya küçük parmak) ile de kuklanın kollarını oynatır (Düzgün, 1997: 38; İvgin, 2000: 63-64). El kuklalarının baş ve kollarında birer parmak sığacak büyüklükte oyuklar bulunur. Kuklacı ellerini bu oyuklara geçirerek kuklalara hareket kazandırır.

İnsan boyundan biraz daha yüksek bir yerde tertip edilmiş bir sahnede kuklacının elleri baş seviyesinin üzerinde olacak şekilde ayakta veya oturarak oynatıldığı için kuklacı sahnede görünmez (Arseven, 1965: 1157; Nutku, 2014: 209).

El kuklaları, sahne, dekor ve oynatılan kuklaların yalınlığı ve seyirciyle kurulan yakınlık nedenleriyle çok tutulmuş ve yaygınlık kazanmıştır. Bu kukla türü seyirlik halk tiyatrosu, halk güldürü tiyatrosunun olduğu kadar çocuk tiyatrolarının da vazgeçilmez biçimlerinden biri olmuştur (Çalışlar, 2004: 56-57). İngiltere'de Punch ile Judy, Almanya'da Kasperl, Rusya'da Petruşka, Fransa'da Guignol, Türkiye'de İbiş gibi dünya üzerindeki pek çok ülkede oldukça meşhur ve klasikleşmiş el kuklaları vardır. El kuklaları Avrupa'da daha çok Almanya ve Avusturya'da yayılmış ve tiyatro üzerinde önemli etkileri olmuştur. Goethe, "Faust" isimli eserinin konusunu el kuklasından almıştır (Taner, And ve Nutku, 1966: 34).

Türkiye'de el kuklası, baş kişisi İbiş olan geleneksel oyun ile tanınmaktadır. Genellikle Anadolu'da yaygın bilinen kukla da budur ve hemeçük,..... gibi isimlerle anılır. Düğün vb. eğlencelerde canlandırıldığı gibi yağmur törenlerinde de kullanılan mitolojik kökene sahip kukla türüdür. *"El kuklasının perde kullanılmadan oyuncunun maskelenmesiyle oynanan şeklinde ise oyuncunun her iki elinin işaret parmağı ile baş ve*

orta parmaklarına birer kaşık bağlanır orta parmaklar baş, diğer parmaklar kollar olacak şekilde giydirilir. Oyuncu bir battaniyenin üzerine sırt üstü yatırılıp üzeri bir örtüyle örtülür. Dört kişi tarafından battaniyenin ucundan tutularak oynatılacak yere getirilir. Kuklacı yüzü örtülü olarak ellerine yapılan kuklaları müzik eşliğinde oynatır. Oyun bitince yine aynı şekilde oyun alanından götürülür” (Özhan, 2010: 43).

Son yıllarda geleneksel kuklanın dışında modern el kuklası çalışmaları da ortaya konulmuştur. TV programlarında, sinema filmleri ve tiyatrolarda bu tür gösteriler sergilenmektedir. Bu kukla oyunlarında geleneksel oyun yapısı ve tipleri mevcut değildir; senaryo ve biçimsel anlamda da geleneksel kukla oyunlarından ve gösterilerinden bağımsızdır.

Gölge Oyunu ve Gölge Kuklası

Karagöz oyunları gibi deriden yapılmış renkli tasvirlerin perde arkasından yansıtılması ile gerçekleşen gölge oyunu; yine perde arkasından yansıtılan ancak Karagöz’de olduğu gibi ayrıntılı ve renkli tasvirlerin bulunmadığı gölge kuklaları; gölge düşürme tekniği ve bir ışığı arkaya almak suretiyle el veya farklı figürlerin gölgelerini yansıtarak oynanan gölge oyunları bu gruba girer. Çalışma konumuz üç boyutlu dramatik Türk kuklası ile sınırlandırılmış olduğundan bu konuda ayrıntılı bilgiye girilmeyecektir.

İpli Kukla

Genellikle ahşaptan (hem yumuşak ve hafif hem de dayanıklı olan ıhlamur gibi ağaçlardan) yapılan bu kukla (Oral, 2003: 139), bir ucu eklem yerlerine diğer ucu “kukla çatalı” adı verilen oynatım mekanizmasına bağlanan ince iplerle hareket ettirilir. İpli kuklalar perde gerisinden oynatılabildiği gibi perde kurmadan düz bir zemin üzerinde de gösterimi yapılabilir. Perde gerisinden oynatıldığında kuklacı sahnede görünmeyecek şekilde sahnenin arkasında yüksek bir yere çıkarak kuklaları sahnenin yukarisından oynatır. İpli kuklada perdenin boyutları oyunun dekoru, kuklaların hareket yoğunluğu ve oyuncu sayısına göre değişir. Her bir kukla, tek bir oynatıcı tarafından oynatılacağı için oyuna çıkacak kukla sayısı, perdenin boyutlarının planlanmasında için önemli bir etkidir. Yukarıdaki oynatma tekniğinden farklı olarak daha küçük boyutlu ipli kuklaların bir masa üzerine kurulacak bir sahne veya boyna asılan, göbek hizasından aşağıya kadar uzanabilen küçük bir sahne üzerinde de oynatıldığı bilinmektedir. Bu tür

gösteriler pratikliği nedeniyle sokak gösterileri için rahatlıkla uygulanabilen bir tekniktir (Özhan, 2010: 44).

Ortaçağ'dan bu yana Avrupa'da bilinen bu kukla türü XVI. yüzyıl sonrasında Avrupa'da yaygınlık kazanmıştır (Çalışlar, 2004: 87-88).

Türkiye'de varyete kukla adı verilen sözsüz, daha çok müzik ve dans konseptine sahip gösterilerde ipli kukla kullanılmaktadır. İpli kuklanın Türkiye'ye girmesi XVIII. yüzyılda sefaretle Paris'e giden Yirmisekiz Mehmet Çelebinin yanında bulunan sanatkarlardan biri tarafından getirildiği, asıl tanınırlığının ise 1882'de İstanbul'a gelen Holden'in kuklaları ile gerçekleştiği ifade edilir. Bu bilgiler doğru olmakla birlikte Ahmet Kutsi Tecer'in verdiği XV. yüzyıla ait bir Camasnamede yer alan;

“...Barigâh u kârigâhtır kurulu

Oynadan bir hep içi Lu'ub dolu

Gördün ahi ol Hayalbaz Oyunu

Bir kul ile nice oynad anı...” (1959: 1919) dizelerinden yola çıkarak ip ile oynatılan kuklanın Türkiye'de daha önceden bilindiğini söyleyebiliriz. Ayrıca XVIII. yüzyılda Fenni'ye ait;

“Keyfden kâmeti bükülmişdür

Hayme-veş dâmeni dökülmişdür

Kukladaki Baba Nukûd gibi

Gezdiği yerde fark olunmaz ipi” (Demirkazık, 2009: 843) beyitlerde de iple oynatılan ve baş kişisi Baba Nukud olarak tanıtılan kukla oyunundan haberdar olmaktadır. Buradan hareketle ipli kuklanın Türkiye'de XV. yüzyıldan itibaren bilindiğini söyleyebiliriz. Ayrıca Orta Asya Türkleri arasında “Çadır Hayal” adıyla bilinen ipli kuklanın varlığı da Türklerin iplerle oynatılan kuklalara hiç yabancı olmadıklarını göstermektedir.

İskemle Kuklası

Göğsünden yatay bir biçimde geçirilen iplerle gayda, keman, zurna ve benzeri çalgı aletleri eşliğinde dört köşe bir sandalye üzerinde aşağıdan ipleri çekilerek dans ettirilen, zıplatılan kukla türüdür (Arseven, 1965: 1161; And, 1983: 87; İvgin, 2000: 63). Bu kuklalar genellikle iki veya dört rakkaseden ibaretti ve vaktiyle İstanbul sokaklarının ve

mesire alanlarında sıklıkla görülen eğlence biçimlerinden biriydi (Arseven, 1965: 1161; İvgin, 2000: 63).

İskemle kuklası Musahipzade Celal'in kendi ifadesiyle “*Tarihi kıyafetleri uzun seneler inceden inceye tetkik ve çocukluğumda işitip gördüklerimi ilave ederek*” (Musahipzade Celal, 1946: 121) yazdığı ve “Süs Mecmuası”nda bir kısmını neşrettiği “Sinan Çelebi” isimli hikayesinin mukaddimesinde iskemle kuklasından bahis yer alır:

“*Yol kenarında kalabalık arasında kuklacı, dört ayak iskemlesinin köşelerinde, kamış masuralar üzerinde iplik ile oynattığı kuklalarına Nazlı, Sünbül, Şeker, Güllü isimleriyle hitap ederek:*

Nazlım düştü bayıldı,

Sırma saçlar yayıldı,

Gül yanaktan öpünce

Bir ah edip ayıldı.

Aman gıdı gıdı da gel gel gel

Canım gıdı gıdı da gel gel gel

Türküsunü arkadaşının çaldığı kemençe ile kıvrak kıvrak söylüyor, ipliği çekerek bebekleri oynattıyordu” (Musahipzade Celal, 1946: 127).

İskemle kuklası Avrupa’da, Jigging Puppets veya Marionettes a la planchette adlarıyla bilinir (Güler ve Özdemir, 2007: 214).

Yer Kuklası

Bu kukla türü hakkında kaynaklarda ayrıntılı bilgi yer almamaktadır. Ancak ayak kuklasında olduğu gibi yerdeki yatay ipler çekilerek hoplatılıp oynatılan kukla türü veya Anadolu’da kuklacının yerde uzanarak oynattığı kuklalar olduğu sanılmaktadır (Düzgün, 1997: 88; 2006: 279).

Nev’izade Atayi’nin H.1035/M.1625 yılında tamamladığı Sohbetü’l-Ebkâr adlı mesnevisinde ve XVIII. yüzyılda Kani’ye ait iki beyitte “yer kuklası” terimi yer almaktadır:

“*İdicek biri biriyle da'vâ* ☒

İtdi yir kuklası zevkîn zürafâ” (Yelten, 2017: 96).

“*Bir kerre de Hacı İvaz’ın şeklini görsün*

Yer kuklasını seyr-i temaşadan usandık

...

Kalmadı zerrece yer kuklası yanında yüzüm

Hacı yatmaz gibi pek kalkıma sen kere gözüm” (And, 1969: 93).

Bu türlerin dışında canlı kukla²⁶, parmak kukla²⁷, değnekli/sopalı kukla²⁸, oyuncak kukla (toy theater)²⁹, diz kuklası (bilgi yok), su kuklası gibi farklı tekniklerle oynatılan kuklalar da bulunmaktadır. Bu kuklalar ülkemizde görülmemesi sebebiyle bunların sadece isimlerine yer verilmiştir.

1.7. TÜRK KUKLACILARI/KUKLA OYUN YAZARLARI

Çalışmada kullanılan kukla oyun metinleri ve yazarları ile tarafımızca erişilemeyen ancak isimleri tespit edilen kuklacılar ve oynattıkları oyunlar şunlardır:

1964 yılında İstanbul’da doğan **Alpay Ekler**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yabancı Diller bölümü mezunudur. Dedesi Münir Efendi’nin çıracağı olan Hayali İhsan Dizdar’a çıraklık yapmıştır. “Maymunun Hilesi”, “İlaçlar Mikroplara Karşı” kukla oyunlarının yazarıdır. 1996 yılından itibaren profesyonel olarak Karagöz ile ilgilenmektedir. Ekler, geleneksel usta çırak ilişkisi içerisinde Enis Ergün, Deniz Karalar, Bülent Aksu ve Ruşen Gülen’i yetiştirmiştir.

Alper Tansı’nın İbiş’in Bayram Sevinci adlı kukla oyunu çalışmada incelenen oyunlar arasındadır. Tansı’nın bunun dışında İbiş Okula Başlıyor isimli bir oyunu daha

²⁶ Canlı kukla, içinde bir bazen de iki insanın bulunduğu kuklalara verilen addır (Oral 2003, 141). Maskeli, kostümlü kukla (Özhan 2010, 44) olarak da isimlendirilen canlı kuklada canlı oyuncular maske takarak veya silindirik bir şeklin içine girerek kukla oynatır. Bu oyun türü daha çok yetişkinlere yöneliktir (Özhan 2010, 44). Türkiye’de iyi bilinen ve uygulanan bir kukla türü değildir.

²⁷ Parmak uçlarına takılan minyatür kuklaların oynatılmasına dayanan bir kukla tekniğidir. “*Pinpon topu büyüklüğündeki plastik toplar parmakların ucuna takılarak oynatıldığı gibi işaret ve orta parmak ayaklar, baş parmak kol, elin üst kısmı gövde, bilek kısmı da baş olarak oynatılır. Parmak kukla çok küçük gruplara gösteri yapmak üzere oynatılan kukla çeşididir. Kreş ve anaokullarında çocukların eğitimi için uygulanabilen basit bir yöntemdir*” (Özhan 2010, 44).

²⁸ Vücudu genellikle aşağıdan hareket ettirilen bu kukla türü ülkemizde sık görülen bir teknik değildir. Bu kuklalarda baş ve boyun kısmına tutturulmuş olan merkezi bir çubuk, alttan çalıştırılan kukla için temel destek ve omurgayı oluşturur. Ellerden aşağıya doğru uzanan ince çubuklar ise kolların pozisyonunu kontrol eder (Latshaw 2000, 46). Bu kuklalar genellikle sahne aşağısından yönetilen bu kuklalara Avrupa’da da çok az ülkede rastlanır. Değnek kuklaları Almanya’nın Ren havzasında geleneksel bir kukla türüdür (Nutku 2014, 209).

²⁹ Kökeni 1800lü yılların başlarına kadar giden Victorian Toy Theater, Model Theater veya Paper Theater adlarıyla da bilinen bu kukla türünde mukavvadan yapılmış bir tiyatro binası ve figürlerle oyun oynatılmaktadır. Son yıllarda Avrupa’da canlanmaya başlayan bu kukla türünün pek çok festivalleri de mevcuttur.

bulunmaktadır.

Hayatı hakkında bilgiye erişilemeyen **Cemil Miroğlu**'nun, Sözde Doktor-Zoraki Hasta, Sihirli Sopa, Yolcu Konmaz Oteli, Piyango Bileti, İbiş Alfabe Öğreniyor adlarını taşıyan kukla oyunları, bu çalışmada incelenen kaynak metinler arasında yer almaktadır.

Çalışmada **Duygu Tansı ve Oya Tansı** ikilisine ait İbiş'in Konağı, İbiş Trafik Canavarı isimli oyunlar incelenen metinler arasındadır. İbiş Çöp Canavarı ve İbiş Okulda ise mezkur kuklacılar ait ancak metnini edinemediğimiz oyunlardır.

Enis Ergün ve Göher Ergün çiftine ait İbiş ve Bücü isimli kukla oyunu, çalışmada incelenen oyun metinlerinden biridir. 1985 yılında İstanbul'da doğan Enis Ergün, Alpay Ekler ve Tacettin Diker'in çıraklığını yapmıştır. Karagöz Derneği yönetim kurulu başkanı olan Ergün, hem Karagöz hem de kukla ustasıdır. Kendisi gibi Karagöz ve kukla sanatçısı olan eşi Göher Ergün ile çalışmalarına devam etmektedir. Çiftin, çalışmada incelemek için temin edilemeyen İbiş'in Ağalığı-İbiş Zengin Oluyor, İbiş İş Arıyor, İbiş'in Yazıcılığı, İbiş'in Rüyası, İbiş'in Maceraları ve İbiş Çöpçatan isimli kukla oyunları da vardır.

Mahmut Hazım Kısakürek'in Nevruz ve İbiş Perili Konak; **Metin Ateş**'in Ah İbiş Ah, Yıkılan Yuva, İş Çok Okumayana İş Yok; **Cengiz Samsun**'un Domates Kral isimli kukla oyunları incelenmiştir. Hakkında bilgi bulunamayan **Erhan Tıgılı**'ya ait İbiş İş Arıyor oyunu da çalışmada incelenmiştir. Suretçi oyununun oynatıcısı ve yazarı hakkında bilgi bulunmamaktadır.

UNİMA Türkiye'nin kurucuları arasında bulunan **Tacettin Diker**, 1923 yılında İstanbul'da doğmuştur. Karagöz, kukla, orta oyunu, hokkabaz, köçek gibi sanatlarla ilgilenen sanatçı 1976-2011 yılları arasında Akbank Karagöz ve Kukla Tiyatrosu'nu yönetmiştir. Çeşitli TV programları, sinema ve radyo programlarında Karagöz ve kukla oynatmıştır. 2010 yılında UNESCO'nun belirlediği "Yaşayan İnsan Hazinesi" listesine giren Diker, 2014 yılında hayatını kaybetmiştir. Bu çalışmada Diker'e ait İbiş Otelci ve İbiş Yazıcı isimli oyunlar da incelemeye dahil edilen metinler arasındadır.

Talat Dumanlı, bu çalışmada incelenen metinlerin çoğunun derlendiği kukla sanatçısıdır. 1901 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Dumanlı, küçük yaşlardan itibaren Karagöz'e merak sarar. Mahalleden arkadaşlarına yaptığı amatör Karagöz gösterileriyle başlayan Dumanlı, bir müddet Karagözcü Hafız Ahmet'e çıraklık yapmıştır. Sonrasında

bir ramazan ayında ünlü orta oyuncu Abdürrezzak'a giderek oyunlara çıkmaya başlar. Ramazan bitince işsiz kalan Dumanlı, Büyük Şevki'ye giderek tiyatro oyunlarında yer alır. Askerden döndükten sonra Naşit ile birlikte Anadolu'ya turneye çıkar. Anadolu'da bir şehirde keman çalmayı öğrenir. Bir gün kahvede otururken kemancıları kaçan bir kuklacı grubu Dumanlı'dan gösterilerinde keman çalmasını ister. Daha sonra bu kuklacının kuklalarını satın alan Dumanlı, bu olay ile birlikte kuklacılığa başlar. 1940'lı yıllarda İstanbul'a dönen Dumanlı ve eşi, Gülhane parkında ve gazinolarda kukla oynatır. 1972 yılında Paris'teki Dünya Kuklacılar Festivalinden iki madalya ile döner.

Çalışmada incelenen kukla metinleri arasında yer alan İbiş Köy Bekçisi, Okul Kaçağı isimli kukla oyunlarının yazarıdır. Talat Dumanlı'dan derlenen oyunlar ise şunlardır: Cinli Yazıcı, Enfiyeci, Lades, Sahte Esirci, Üvey Anne, Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını, Mahcup, Gül ile Fidan, İki Garip Kardeşler, Baldız Meselesi. Ünver Oral'ın belirttiğine göre bu oyunların konuları Dumanlı'ya ait değildir. Diğer geleneksel tiyatro dallarında oynatılan oyunlar üzerinde birtakım uygulamalar yapan Dumanlı, bu konuları İbiş'li kukla oyunlarına uyarlamıştır (Oral, 2004: 17). Reşat Nuri Güntekin'in Taş Parçası isimli piyesini İbiş'li kuklaya uyarlamıştır (Oral, 2004: 16). Bunun dışında 60-70 civarında hem Karagöz hem kuklaya uyarladığı oyunu dağarcığının olduğunu belirtmiştir (Tan, 1975:...). Kanlı Nigar, Aspasya, Nasrettin Hoca, Yazıcı gibi Dumanlı'nın oynattığı bilinen oyunların metinlerine erişilememiştir. "Şabanoğlu Şaban" isimli filmde kısa bir kukla ve hokkabazlık gösterisi yapmıştır.

1937 doğumlu **Ünver Oral**, çeşitli işlerde çalıştıktan sonra 1961'de Karagöz ve Kuklacılar Derneğinin Karagöz Kursuna katılır. Hayali İran Açıköz'den dersler alır ve emekliliğinden sonra tüm vaktini kukla ve Karagöz'e ayırır. Türk Halk Tiyatrosu ile ilgili pek çok çalışma yapmıştır. Yazdığı kukla oyunları; Çifte Nikah, İbiş'e İş Çıktı, İbiş Yeni Evde, İbiş Hesap Öğreniyor, İbiş'in Bakkallığı, İbiş'in Akıl Dışı ve İbiş Diploma Peşinde'dir.

Son dönemdeki kuklacılar haricinde kukla oynattıkları tespit edilen ancak haklarında yeterli bilgi bulunmayan isimler de vardır. Aşağıda temin edilen bilgiler, gazete haberleri vb. yazılı metinlerden derlenerek oluşturulmuştur. Bu isimler arasında yer alan **Aktar Mehmet Zeki Efendi** hakkında fazla bir bilgiye erişilememiştir. Selim Nüzhet'in belirttiği üzere hayalci esnafı kahyalarından olan Aktar Mehmet Zeki

Efendi'nin, Karagöz'ün yanı sıra kukla oynatmakta da mahareti vardır (1930: 87).

Ermeni asıllı **Beşiktaşlı Ahmet Hulusi** hakkındaki bilgiler oldukça sınırlıdır. Vaktiyle Güllü Agob'un Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda Tospatyan ile beraber "Sakalı Beyaz", "Kabahat Pavlina'da", "Gramponpolin" düettolarına çıkmıştır. Güllü'nün kumpanyası dağıldıktan sonra Karagöz oynatmaya başlamış ve geçimini bunu ile devam ettirmiştir. Daha sonra ise kuklacılığa başlamıştır. Yanında latarna, kukla sandığı, perde çitasını taşıyan çırağı ile birlikte Kadıköy sayfiyelerinde dolaşarak isteyenlere kukla oynatmıştır. Güler yüzlü olmayan bir çehreye ve aksi bir kişiliğe sahip olduğu hakkındaki bilgiler arasındadır. Son zamanlarını sefalet içinde geçiren Ahmet Hulusi, Üsküdar'da bir sabahçı kahvesinde son nefesini vermiştir (Alus, 1950: 300).

İstanbul'a sık sık gelen Holden'den birçok kuklacı etkilenmiştir. **Emin Bey**, Tepebaşı tiyatrosu'nda; **Cemil Bey**, Concordia Tiyatrosu'nda Holden'in gösterilerine benzeyen kukla oyunları sergilemişlerdir. 1898'de **Mehmed Bey** Bakırköy'deki Goffa Tiyatrosu'nda kukla oynatmıştır. Tepebaşı'ndaki Café Bristol'de **Dimitraki** isimli kuklacı gösteriler yapıyordu. Sultanahmet Belediye Bahçesi ve Fevziye Kiraathanesi de kukla oynatılan mekanlar arasındadır. (Özhan, 1994: 113).

Sinema oyuncusu olan **Eşref Vural**, rol aldığı "Erkeklik Öldü mü Atıf Bey?" ve "Can Mustafa" filmlerinde kukla oynatmıştır. **M. Ökkeş İlhan**, 1969'da Nasreddin Hoca, 1971'de Karacaoğlan isimli kukla filmlerini çekmiştir (Oral, 2005: 102).

Kendisi de bir kuklacı, hokkabaz ve hayali olan **Hayrettin Altıok**'un (Altıok 1943, 11) sünnet düğününde **Fındıklılı Kuklacı Zeki Baba** ile meddah Kantarcı Kadri Egendi Karagöz ve kukla oyunları göstermişlerdir (Altıok, 1943: 8).

Fuat Kuşoğlu'nun oynattığı oyunlar arasında Sefahatin Encamı, Kayseri Gülleri, Kambur Damat, Sahte Esirci, Cinli Hoca, 12 kısımdan müteşekkil kendi yazdığı İbiş'in maceraları yer alır.

Selim Nüzhet Gerçek, **Kemal Şakrak**, **İrfan** ve **Hayali Şefik**'in kukla oyunlarını seyrettiğini belirtir (Acaroğlu, 2001: 72-74).

İhsan Dizdar ve **Hadi Poyrazoğlu** da kuklacılık mesleği ile meşgul olmuştur.

1301'de İstanbul'da doğan **İrfan Açıkgöz** Bahriye Nazırı Hasan Hüsnü Paşa'nın oğludur. Kabataş İdadisi'nde okumuştur. El kuklası ve asri kukla olarak da bilinen ipli

kukla oynatan Açıkgöz, Türk temaşa kollarının hepsinde mahirdir. Küçük İsmail ile ortaoyunu oynamış, Meddah Ali'ye ortaoyununda Pişakarlık etmiş, Ortaköylü Bohoraçi'nin ve Çiçekoğlu'nun yanında hokkabaz yamaklığı yapmıştır (Yeni Adam, 1942: 3).

Nurullah Ataç, **Kemal Şakrak**'ın kukla oyunlarını seyrettiğini dile getirir. Ataç, Kemal Şakrak'ın ilanlarda elektrikli kukla oynattığının yazıldığını söyler. İlk başta kuklaların elektrik ile oynatıldığını düşünen Ataç, oyunu seyredince Kemal Şakrak'ın ipli ve el kuklalarının bazılarının içine, ara sıra yanan birer küçük elektrik fener konulduğu için o ismin verilmiş olduğunu anlar (Ataç, 2010: 341). Ataç, Kemal Şakrak'ın kukla oyunlarını gerçekten millileştirmeye muvaffak olduğunu söyler. Şakrak'ın oyunlarında gösterilen kantoları, alafranga dansları ve piyeslerin yadırganmadığını anlatır. Ataç'ın belirttiğine göre Kemal Şakrak kuklada, Kel Hasan ve Naşit gibi büyük tuluatçıların geleneğini devam ettirmiştir. (Ataç, 2010: 343).

La Dam O Kamelya, Baba Katili, Otello, Ah Kavanozum, Beşiktaş'ta ikamet eden **Kuklacı Sadettin** oynattığı oyunlardan bazılarıdır. Toplam kırk kuklası vardır. Ah Kavanozum oyununda Hizmetçi Eleni, Bey'in kasasıyla birlikte İbiş'in paralarını sakladığı kavanozu çalar. Bunun üzerine Bey "Vah kasam", İbiş de "Ah Kavanozum" diye dövünür (Oral, 2005. 104-105).

Halim Bey (Muzıka-i Hümayundan), **Salih, Naşit, Kuklacı Sadi Erün** (Oral, 2004: 11), **Orhan Bürçe** (Oral, 2004: 11), **Kuklacı İrfan** (Altıok, 1943: 8), **Kuklacı ve Meddah Ali Küçük** (Oral, 2005: 124), **Safa, İsmail Cavkaytar, Kemal**, (Tilgen, 1939: 12) isimleri bilinen kuklacılardır.

Osman Çiçekoğlu'nun Kızıldağ Haydutları, Hain Kahya, İbiş Bekçi, Köye İnen Canavar, Sen Nehri Cinayeti, İyilik Yapan İyilik Bulur, Aspasya oyunlarını; **Selim Başımeş**'in de İbiş Bahçıvan ve Yıkılan Yuva adlı oyunları oynattığı bilinmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

BİÇİM VE İÇERİK YÖNÜNDEN KUKLA OYUNLARI

2.1. KUKLA OYUNLARININ ÖZETLERİ

2.1.1. Tam Metin Halindeki Kukla Oyunlarının Özetleri

Ah İbiş Ah³⁰

1 perdelik kukla oyunu

Yazar: Metin Ateş

Oyun Kişileri:

İbiş

Metin Amca

Özet: İbiş, küçüklüğünden beri çalışmayı sevmeyen, tembel bir kişidir. Yirmi yaşına kadar ilkokul 3. sınıfı okumuş, başarılı olamayınca askere gitmiştir. Askerden döndükten sonra diploması olmadığı için kimse ona iş vermemiştir. Bunun üzerine zor açık öğretim diploması almıştır. Bundan sonra Metin Amca, ilkokuldan arkadaşı olan İbiş'e konağında iş vermiştir. Metin Amca, İbiş'e trafik kurallarını bilip bilmediğini sorar. İbiş'i bu konuda test eder. Metin Amca, evden çıkmadan önce İbiş'e, arkadaşı Erdöndü'yü de çağırıp ortalığı toplamalarını söyler. İbiş, tuhaf arkadaşı Erdöndü'yü çağırır. Ancak iki arkadaş, giyim-kuşamla alakalı görgü kurallarından konuşurlarken evi toplamayı unuturlar. Metin Amca eve döndüğünde işlerin yapılmamış olduğunu görünce İbiş'i konaktan kovar.

Baldız Meselesi³¹

1 Perdelik kukla oyunu

Yazar: Anonim

Oyun Kişileri:

İbiş

³⁰ 2016 yılında Metin Ateş'ten alınan oyun metni.

³¹ Rıza Pekutsal'ın Talat Dumanlı'dan derleyerek yeniden seslendirdiği albüm içerisindeki oyundur.

Beyefendi

Küçükbey

Beşir Kalfa

Hanım (Küçükbey'in karısı)

Baldız

Özet: Küçükbey, asker arkadaşının düğünü için birkaç günlüğüne baldızı ile beraber köye gitmiştir. Bu arada dönüncüye kadar evi ile ilgilenmesi için babasına ricada bulunmuştur. Köye gideli yaklaşık bir hafta olmasına rağmen Küçükbey ve Baldız eve dönmemiş, haber de yollamamışlardır. Beyefendi bu durum hakkında endişe duymaya başlamıştır. Sonunda kapı çalınır ve Küçükbey eve yalnız döner. Beyefendi Küçükbey'e Baldız'ı sorduğunda kaçırıldığını öğrenir. Küçükbey düğünde alkölü fazla kaçırınca bu fırsattan yararlanan biri Baldız'ı kaçırmıştır. Beyefendi ve Küçükbey bu durumu evin hanımından gizlerler, Baldız'ın evine gittiğini söylerler. Küçükbey köydeyken Beyefendi kendi evlerinin kalfası Beşir Kalfa ile beraber kaldıkları için evin hanımının yükü hafiflemiştir. Ancak Beyefendi kendi evine dönmek için hazırlanırken gelini Beşir kalfayı götürmemesini rica eder. Beyefendi bunun mümkün olmadığını, ancak gelini ve oğlu için yeni birini bulabileceğini söyler. Beyefendi gittikten sonra İbiş'i eve uşak olarak gönderir. Küçükbey, eve gelen İbiş'e birkaç nezaket kuralını öğrettikten sonra uşak ile birlikte evin eksiklerini gidermek için çarşıya gider. Küçükbey, alkole düşkün olduğu için çarşı dönüşünde meyhaneye uğrar ve İbiş'in de kendisine eşlik etmesini ister. Meyhaneden çıkarken paraları hesabı ödemek için yeterli olmayınca İbiş'i eve Hanım'dan para alması için gönderir. Eve gelen sarhoş İbiş Hanım'a durumu anlatır ve Hanım artık Küçükbey'den boşanmak istediğini ve İbiş'i de bu evde istemediğini dile getirir. Bu sırada Küçükbey de eve gelir ve sarhoşluğun etkisiyle ayrılmayı kabul eder. Beyefendi'ye de ayrılacaklarının haberini yollar. İbiş bunların arasını bulmaya çalışırken Beyefendi gelir ve gelinine hak verir. Tartışmalar devam ederken kapı çalar. Kaçırılan Baldız'ı getirilmiştir. Beyefendi, Baldız'ı getiren kişiye bahşış vermek ve Muhtar'a teşekkür etmek için çıkar. Baldız, başından geçenleri ablasına anlatır. Ablası ve eniştesinin durumuna şahit olan Baldız, ikisinin aralarını yapmaya çalışır. Sonuç olarak Küçükbey bir daha içmemeye söz verir. Kocasını affeden Hanım, İbiş'i de affeder. Oyunun sonunda Küçükbey, Baldız'ını kısa bir süre içinde nişanlısı ile evlendireceğini söyleyince İbiş, Küçükbey'den kendisini de evlendirmesini ister. Küçükbey, İbiş'e onu evlendireceğine söz verir ve oyun biter.

Cinli Yazıcı (Spies, 1959: 135-154).

2 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Anonim

Oyun Kişileri:

İhtiyar (Hasan Balta)

Katip

Kız (Nadide)

Komik (Dursun (İbiş))

Taklitler (Rum, Arnavut, Acem, Kürt)

Cin

Özet: Katip ile Nadide birbirlerini sevmektedirler. Yazıhanede konuşurlarken İhtiyar gelir, ikisine de çok kızar ve Katip'i işten kovar. Hal böyle olunca yazıhanede çalışacak başka bir katibe ihtiyaç duyar. Bu sırada kendisine iş arayan Dursun yazıhaneye gelir ve işe başlar. İkinci perdede dükkana gelen bir Rum İbiş'e bir mektup yazdırır ancak parasını vermeden kaçar. Daha sonra gelen Arnavut, Acem ve Kürt ile de aynı şeyi yaşar. Sonrasında eski Katip gelir, bu yazıhanede cin olduğunu söyler ve gider. Dursun korkar ve İhtiyar'a danışır. İhtiyar böyle bir şeyin olmadığını, Dursun'un içinin rahat olmasını söyler ve gider. Biraz sonra şeytan kılığına girmiş olan Katip dükkana gelir. Dursun şeytanı yakalamaya çalışırken İhtiyar'a seslenir. İhtiyar geldiğinde Dursun şeytanı elinden kaçırmış. İhtiyar Durmuş'a korkmaması için bir takım anlamsız ve komik sözcüklerden oluşan bir dua öğretir. Şeytan tekrar tekrar gelir ancak her seferinde Dursun'un duası işe yaramaz, şeytandan dayak yer. En sonunda şeytanı yakalar ve başlığını çıkarınca Katip olduğu anlaşılır. Katip, İhtiyar'a kızını ona vermezse onları rahatsız etmeye devam edeceğini söyler. İbiş araya girerek İhtiyar'ı ikna eder ve kız ile Katip evlenirler.

Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını³²

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Anonim

Oyun Kişileri:

Hüsamettin Bey

³² Oral, Ü. (2002). *İbişli Kukla Oyunlarımız*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Leyla Hanım

İbiş (Uşak)

Tosun (Aşçıbaşı)

Beşir Ağa (Lala)

Şahende Hanım (Misafir)

Şahin Bey (Şahende Hanımın eşi)

Özet: Hüsamettin Bey, aile dostları Şahende Hanım'dan hoşlanmaktadır. Şahende Hanım, bu ilgiyi fark etmiştir. Çarşıda Şahende Hanım ile karşılaşan Hüsamettin Bey, onu akşam yemeğine evine davet eder. Evde Şahende Hanım ile yalnız kalabilmek için karısı Leyla Hanım'ı babasının evine, aşçıyı ve lalayı da izne gönderir. Şahende Hanım, bu davetten Leyla Hanım'ı ve kocası Şahin Bey'i haberdar etmiştir. Bu üç kişi Hüsamettin Bey'e oyun oynarlar: Şahende Hanım yemeğe yalnız gelir. Arkasından babasına gitmeyen Leyla Hanım eve döner ve Şahin Bey'i de konağa çağırır. Leyla Hanım ile Şahin Bey, Hüsamettin Bey ile Şahende Hanım karşılıklı odalarda içki içerler ve nihayetinde evde karşılaşırlar. Şahin Bey, Hüsamettin Bey'e karısına ilanı aşk ederken kendisinin de Leyla Hanım ile karşı odada kadeh tokuşturduğunu söyler ve buna da "çalma kapını çalarlar kapını" atasözünü misal verir. Hüsamettin Bey, hatasının farkına varır. Leyla Hanım boşanmak istediğini söylerse de Hüsamettin Bey özür dileyince bu kararından vazgeçer.

Çifte Nikah³³

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Ünver Oral

Oyun Kişileri:

Bey

Uşak (İbiş)

Kahya (Sadık)

Hizmetçi (Fatma)

Bahçevan (Satılmış)

Aşçıbaşı (Tosun)

Çengi

Özet: Konağı sahibinin hanımı bir süre önce hayatını kaybetmiştir. Beyin ahbabları

³³ Oral, Ü. (2002). *İbişli Kukla Oyunlarımız*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

kendisine uygun bir hanım bulmuşlardır. Bey yine de bu konu hakkında evde çalışan kahya, uşak, bahçıvan ve aşçıya da danışır. Hepsi Bey'in evlenmesinin münasip olacağını belirtir. Bey, bu arada bugüne kadar hiç evlenmemiş olan İbiş'i de evlendirmek istemektedir. İbiş'e kiminle evlenmek istediğini sorar. O da evin hizmetçisi Fatma ile evlenmek istediğini söyler. Akşama çifte nişan için hazırlıklar yapılır ve eğlenilir.

Enfiyeci³⁴

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Anonim

Oyun Kişileri:

Bey

Beyin oğlu (Vedat)

Beyin gelini (Türkan)

Uşak (İbiş)

Adam

Aşçıbaşı (Tosun [Sesi gelir])

Özet: Konakta beyin oğlu ile gelini tartışmaktadır. Sesleri duyan Bey rahatsız olur ve oğlunu yanına çağırır. Meseleyi sorunca nedeninin kıskançlık olduğu anlaşılır. Türkan, camın önünde saçlarını tararken karşıdaki evin balkonuna bir adam çıkıp çiçekleri sular. Bu durum da Vedat'ı rahatsız etmiştir. Bey, oğluna sakin olmasını tembihleyerek gider. Vedat, İbiş'e Türkan'ı takip etmesini söyler. Türkan, İbiş'e bir mektup vererek karşıdaki evin beyine götürmesini ister. Görevini yerine getiren İbiş, eve döndükten biraz sonra karşı evin sahibi adam gelir, mektubu kimin yazdığını sorar. Türkan, mektupta adama birkaç gün balkonuna çıkmamasını, kocasının kendisini kıskandığını yazmıştır. Adam, evimin içine kimse karışamaz diyerek çıkışırken Vedat eve gelir. İbiş, Adam'ı elbisesinin altına saklamaya çalışsa da beceremez ve Adam ortaya çıkar. Vedat ile konuşurlar ve her şey anlaşılır. Vedat özür dileyerek Adam'ı akşam yemeğine davet eder. Böylelikle yanlış anlaşılımlar tatlıya bağlanmış olur.

Bu oyunun bir çeşitlemesi Rıza Pekutsal tarafından seslendirilen "İbiş'in Serüvenleri" isimli albümün içinde yer alan POSTACI oyunudur.

³⁴ Oral, Ü. (2002). *İbişli Kukla Oyunlarımız*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Gül ile Fidan³⁵

3 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Anonim**Oyun Kişileri:**

Çoban (60 yaşında)

Gül (Kız, 23 yaşında)

Fidan (Erkek, 20 yaşında)

Kahya

Bey

Uşak (Fıstık)

Özet: Çoban, karısı öldükten sonra üç yaşındaki Gül isimdeki kızıyla yalnız kalmıştır. Kızına tek başına bakan çoban bir gün dağdan odun keserken bir bebek sesi duyar. Ormanda bulduğu bebeğin ailesini bulamayınca eve getirir, ona Fidan adını verir ve evladı gibi bakar. Çocuklar büyüyünce kardeş olmadıkları ortaya çıkar. Çoban, Gül ile Fidan'ı nişanlar. Bu sırada yakınlardaki çiftliğin kahyası uşak ile birlikte çobanın kulübesine gelerek kızına talip olduğunu söyler. Çoban, kızının nişanlı olduğunu söyler. Sonrasında Kahya'nın onlara bir fenalık yapacağından çekinerek çocukları şehirdeki bir ahabının yanına yollar. Gül ile Fidan yolda iken Kahya onları bulur ve Fidan'ı bacağından yaralar. Bu sırada Kahya kıza bir fenalık yapmasın diye Uşak, Gül'ü kaçıır. Çocukların arkalarından giden çoban, yolda Fidan'ı bulur. O esnada çiftliğin beyi gelip arazisinde neler olduğunu sorgulamak için çoban ile Fidan'ı çiftliğe yollar. Çiftlikte Kahya, Uşak, Gül ve Fidan yüzleşince gerçekler ortaya çıkar. Ayrıca Fidan'ın da Bey'in yıllar önce kaybolan oğlu olduğu anlaşılır. Kahya çiftlikten kovulur. Fidan, çiftliğe kahya olur. Bey, çobana bundan sonra çiftlikte yaşamasını teklif eder. Fidan ile Gül'ün düğünlerini yapacağını söyler.

İbiş Alfabe Öğreniyor³⁶

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Cemil MİROĞLU

Oyun 2 meclisten oluşmaktadır.

³⁵ Spies, O. (1959). *Tukisshes Puppentheater*. Emsdetten/Westf.

³⁶ Miroğlu, C. (1948). *Kukla Oyunları*. Ankara: Ulus Basımevi.

(Yazar Yok) (1961). *Komediler ve Kukla Oyunları*. Ankara: İstiklal Matbaası.

Oyun Kişileri:

Evin Efendisi

İbiş: Efendinin uşağı.

Özet: Birinci mecliste Efendi kendi kendine konuşmaktadır. İbiş'i alışverişe göndermiştir ancak İbiş -her zaman olduğu gibi- siparişlerin yarısını almayı unutmuştur. İbiş'in namuslu, emniyetli biri olduğundan ancak söylenen işlerin tamamını yapamadığından şikayet eder ve İbiş'i çağırır. İkinci mecliste İbiş gelir. Siparişlerin tamamını aklında tutamadığı için alamadığını söyler. Efendi, sipariş listesini bir kağıda yazmasını tavsiye edince İbiş'in okuma yazma bilmediği ortaya çıkar. Efendi, İbiş'e alfabeyi öğretmeye söz verir. Alfabeyi öğretirken çeşitli komik durumlar yaşanır. Harfleri öğrenen İbiş sevinçle perdeden ayrılır.

İbiş Diploma Peşinde³⁷

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Ünver Oral**Oyun Kişileri:**

Bey

İbiş (Uşak)

Fatma (Hizmetçi)

Temel (Karadenizli)

Dursun (Aşçı)

Kerim Bey (Doktor)

Özet: İbiş, ilkokul diploması alabilmek için kursa gidiyordur. Önce Bey, Fatma, Dursun, sonra da eve gelen misafirler Temel ve Kerim Bey İbiş ile karşılaştıklarında konuşurlarken beslenme, karşıdan karşıya geçme, hesap gibi çeşitli konularda İbiş'i test ederler.

İbiş Hesap Öğreniyor³⁸

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Ünver Oral**Oyun Kişileri:**

Tosun Ağa (Aşçı)

³⁷ Oral, Ü. (2009). *İbiş ve Karagöz*. İstanbul: Bilgecan Yayınları.

³⁸ Oral, Ü. (2001). *İbiş'in Akıl Dışı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bey

İbiş (Uşak)

Öğretmen (Misafir)

Fatma (Hizmetçi)

Özet: Konağa akşam yemeğine misafirler gelecektir. Bey, aşçıbaşına yardım etmesi için İbiş'i görevlendirmiştir ancak İbiş, aşçıbaşının söylediği her şeyi yanlış anladığı için mutfağı karıştırmış, yemekleri berbat etmiştir. Aşçıbaşı Bey'e İbiş'in hesap kitap bilmediğinden yakınınca Bey, İbiş'e öğretmen tutup okuma yazmayı ve hesap yapmayı öğretmeye karar verir. O sırada tesadüfen öğretmen komşuları gelir ve İbiş'e eğitim vermeyi kabul eder. İbiş ile görüşükten sonra İbiş'in hiçbir şey bilmediğini ve bu işin tahmin ettiği kadar kolay olmayacağını anlayan öğretmen, yarın akşam eğitimin ilk günü için İbiş ile anlaşır.

İbiş İş Arıyor³⁹

3 perdelik kukla oyunu

Yazar: Erhan Tığlı

Oyun Kişileri:

İbiş

Ev Sahibi

Memiş

Cilve Hanım

Sahne: Ev.

Özet: İbiş, kendine uygun bir iş aramaktadır. Birinin tavsiyesi ile bir konağa gider. Ev sahibi ile konuştuktan sonra bu işin kendisini çok zorlayacağını düşünerek vazgeçer. Daha sonra doktor olmaya karar verir ancak arkadaşı Memiş doktor olabilmesi için üniversite okuması gerektiğini söyler. Yine de doktor olmak isteyen İbiş, Memiş ile doktorluk provası yapınca bu işi de yapamayacağını anlar. Hâlâ işsiz olan İbiş, bakkallık yapmaya karar verir. Bakkallığın çok kolay bir meslek olduğunu düşünmektedir. Memiş, arkadaşı Cilve Hanım ile bakkal dükkanı açan İbiş'e bir oyun oynayarak bu mesleğin de kendine göre zorlukları olduğunu gösterir. İbiş, bundan sonra büyük konuşmayacağına yemin eder.

³⁹ YY. (1987). *Karagöz, Kukla, Ortaoyunu Oyun Metni Yarışması-Kukla Oyun Metinleri*. Ankara: Öztek Matbaacılık.

İbiş Köy Bekçisi⁴⁰

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Talat Dumanlı**Oyun Kişileri:**

Aslan Bey

Muhtar

Vedat (Aslan beyin oğlu)

Osman (Köy bekçisi)

İbiş

Şeytan

Özet: Köy odasında yatılı kalan bir misafir, sabah yatağında ölü bulunur. Aslan Bey ve Muhtar, köy bekçisi Osman'ı sorguya çeker. Osman, köy odasında Şeytan olduğunu, misafiri onun öldürdüğünü söyler. Jandarma, Osman'ı sorguya çekecektir. Bu nedenle köye yeni bir bekçi bulması için Aslan Bey'in oğlu Vedat kasabaya gönderilmiştir. Osman odadan çıktıktan sonra Vedat gelir. Bekçi olarak İbiş'i getirmiştir. İş konusunda konuşur anlaşılır. İbiş odasını hazırlarken eski bekçi Osman gelir, İbiş'e ekmeğiyle oynadığını, misafirleri şeytanın öldürdüğünü söyler ve gider. İbiş, Osman'dan şüphelenmiştir. Odada yalnız kalan İbiş, bir takım sesler duyar. Şeytan gelir İbiş'i kovalar. İbiş, Muhtar'a seslenir. Muhtar gelince olanları anlatır ancak inandıramaz. Muhtar bir takım komik sözlerden oluşan bir dua öğretir İbiş'e. İbiş, duayı her okuduğunda Şeytan'dan dayak yer. Muhtarla aynı odada olmalarına rağmen muhtar Şeytan'ı bir türlü göremez. Bu olay birkaç kez tekrarlanır. Sonunda Şeytan ortaya çıkar ve İbiş ile Muhtar'ı kovalamaya başlar. Sonunda İbiş, Şeytan'ı yakalar. Şeytan'ın Osman olduğu anlaşılır. Osman, köye gelen misafirlerin parasını çalmak için Şeytan kılığına girip onları öldürdüğünü itiraf eder. Osman, jandarmaya teslim edilir. Muhtar ve Aslan Bey, İbiş'i tebrik eder.

İbiş Otelci⁴¹

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Tacettin Diker**Oyun Kişileri:**

⁴⁰ Oral, Ü. (2002). *İbişli Kukla Oyunlarımız*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

⁴¹ Oral, Ü. (2002). *İbişli Kukla Oyunlarımız*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Ahmet Çalışır (Otel sahibi)

İbiş (Otel işçisi)

Safnaz Genç (Otel müşterisi)

İğreti Burun (Otel müşterisi [Burunsuz])

Onnik (Otel müşterisi [Çalgıcı])

Abdüsselam (Otel müşterisi)

Sürmeli (Eşek)

Tosun Ağa (Otelin aşçıbaşısı)

Özet: İbiş, bir otelde işe girer. Müşterilerin tuhaf istekleri nedeniyle bir türlü yatıp dinlenmeye fırsat bulamaz. En son üzerindeki yorganı bir eşek çekiştirir. Otelin sahibi gelince bir türlü dinlenemediğinden şikayet eder. Ahmet Bey de ona 45 yaşına gelip de hâlâ okuma yazma bilmeyenin dinlenmeye hakkının olmadığını söyler. İbiş ona hak verir. Otel sahibi İbiş'e okuma yazma öğreteceğine söz verir.

İbiş Perili Konak⁴²

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Mamut Hazım Kısakürek

Oyun Kişileri:

İbiş

Beyefendi

Aşçı (Behlül)

Kadın (Leyloş)

Adam (Memoş)

Özet: Beyefendi, içinde sadece kendisi, İbiş ve Behlül'ün yaşadığı konağı, bu üç kişi için fazla büyük olduğunu düşünerek satmaya karar vermiştir. Akşama doğru müteahhitler gelecektir. İbiş ve Behlül'ün akşama hazırlık yapmasını söyler. İbiş ve Behlül, konak satılacağı için son derece üzgündür. Bu durumu Beyefendi ile paylaşır ve konağı satmamaya ikna ederler. Misafirler geldiğinde İbiş, elektrikleri keser ve yüzünü alttan bir fenerle aydınlatarak karşılıklarına çıkararak onları korkutur. Behlül de üzerine beyaz bir çarşaf geçirmiş, eline de bir teneke almış bir şekilde evi satın almayı düşünenlerin karşısına çıkar. İyice korkan adam ve kadın, ev sahibini kandırmayı planladıklarını, parayı ödemeyeceklerini itiraf ederler. Bu itirafın üzerine de İbiş ve Behlül'den bir güzel

⁴² 2017 yılında Mahmut Hazım Kısakürek'ten alınan oyun metni.

dayak yedikten sonra evden kaçarlar.

İbiş Trafik Canavarı⁴³

1 perdelik kukla oyunu

Yazar: Oya Tansı-Duygu Tansı

Oyun Kişileri:

İbiş

Oya Abla

Aşçıbaşı

Özet: İbiş ders çalışırken Oya Abla gelir. İbiş'in trafik kurallarına uymadığını duymuştur. Bu nedenle İbiş'e trafik ışıklarını öğretir sonra da onu test eder. Akşamki misafirler için hazırlanan yemekleri kontrol için Aşçıbaşının yanına gitmeden önce de İbiş'e kişisel bakım kurallarını öğretir.

İbiş ve Bücü⁴⁴

1 perdelik kukla oyunu

Yazar: Göher Ergün-Enis Ergün

Oyun Kişileri:

İbiş

Efendi (Kasım Efendi)

Arap

Aşçı

Kız

Karadenizli

Tuzsuz

Beberuhi

Bücü

Özet: Kasım Bey emlakçıdır. Kasım Bey, yanında çalışan Tarçın Çelebi hastalanınca İbiş'ten birkaç günlüğüne dükkana bakmasını rica eder. İbiş yardım etmeyi kabul eder. Dükkana kiralık ev aramak için ilk olarak bir Arap, sonrasında Aşçı, Kız, Karadenizli, Tuzsuz ve Beberuhi gelir. Gelenlerin hepsi bu mahallede Bücü olup olmadığını sorar. İbiş, öyle bir şeyin olmadığını söylerse de Bücü müşterilere görünerek

⁴³ 2016 yılında Oya Tansı'dan alınan oyun metni.

⁴⁴ 2016 yılında Göher Ergün'den alınan oyun metni.

onları kaçıır. En sonunda İbiş bir yere saklanır ve Bücü'yü yakalar. Maskesini çıkarınca Bücü'nün Kasım Bey olduğu ortaya çıkar. İbiş Kasım Bey'e niçin böyle bir şey yaptığını sorar. Kasım Efendi, İbiş'in insanlara şaka yoluyla kaba davrandığını söyleyerek ona ders vermek için bunu yaptığını açıklar. Kabalığının farkında olmayan İbiş, Kasım Bey'den kendisine kibar davranmayı öğretmesini ister. Aralarında komik konuşmalar geçtikten sonra perde kapanır.

İbiş Yazıcı⁴⁵

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Tacettin Diker

Oyun Kişileri:

Bay Mehmet (Mahalleli)

İbiş (Mahalleli)

Hayrettin (Mahalleli)

Dimitri (Mahalleli)

Tosun (Mahalleli)

Sahne: Yazıhane

Özet: Mahalleden Mehmet Bey'in canı sıkılır ve laflamak için İbiş'e seslenir. İbiş ile sohbet ederken yazıcılık yapıp yapamayacağını sorar. İbiş yapabileceğini söyleyince yazıhanede çalışmaya başlar. Mektup yazdırmaya yazıhaneye gelen Hayrettin, Dimirti ve Tosun ile İbiş arasında yanlış anlaşılmalara dolu diyaloglar geçer. Mehmet döndüğünde İbiş'in bu işi kotardığını görür ve yazıcı olarak devam edebileceğini söyler. Bu sayede İbiş, iş sahibi olur.

İbiş Yeni Evde⁴⁶

1 Perde 5 Tablolu Kukla Oyunu

Yazar: Ünver Oral

Oyun Kişileri:

İbiş (Uşak)

Refik Bey (Evin beyi)

Çiçek (Hizmetçi)

⁴⁵ Oral, Ü. (2002). *İbişli Kukla Oyunlarımız*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

⁴⁶ YY. (1987). *Karagöz, Kukla, Ortaoyunu Oyun Metni Yarışması-Kukla Oyun Metinleri*. Ankara: Özbek Matbaacılık.

Tosun (Aşçı)

Yereyakın Nuri (Bebe Ruhi)

Hayrettin (Karadenizli)

Frederik (Frenk)

Keloğlan

Kımayl Barlek (Uzaylı)

Kara Veli (Sarhoş/Tuzsuz Deli Bekir)

Ta-ki-ya (Çinli)

El Emir El Ahmad (Arap)

Kocaoğlan (Ayı-Canlı kukla)

Kediler

Köpek

Güllü (Çengi)

Zevzekiye Bey (Şarkıcı)

Canlı oyuncular: Yaşar Bey (kukla tiyatrosunun sahibi), Safnaz Yenge

Özet: Bey, yeni bir konağa taşınmıştır. Konak o kadar büyüktür ki evde yaşayanlar birbirini bulmakta güçlük çeker. Bu nedenle kolay iletişim kurabilmek için eve bir telefon alınmıştır. Bey, yeni eve taşınmaları münasebetiyle konu komşuya ziyafet verecektir. İbiş'i kapının girişinde misafirleri karşılaması ve geleni telefonla Beyefendi'ye haber vermesi için görevlendirir. Eve gelen misafirlere "r" harflerini söyleyemeyen Yereyakın Nuri, Karadenizli Hayrettin, Frederik, Keloğlan, Kımayl Barlek, Kara Veli, Ta-ki-ya ve El Emir El Ahmad'ı İbiş karşılar. Bu kişilerle aralarında yanlış anlaşılmalara dolu komik konuşmalar geçer. Sonrasında misafirlerin bir kısmını Bey'in yanına gönderir. Yemekten sonra dilsiz olan Zevzekiye Bey, pleybek yaparak şarkı söyler, çengi Güllü de dans ederek misafirleri eğlendirir. Oyunun sonunda misafirler İbiş'in aşçıya ve hizmetçiye verdiği yanlış yemek tariflerinden ötürü rahatsızlanırlar. Bu duruma son derece sinirlenen Bey, misafirleri birkaç gün evinde ağrılayacağını söyleyerek bu süre zarfında İbiş'i, aşçıyı ve hizmetçiyi evden kovar. Misafirler gittikten sonra üçünü de bir okuma-yazma ve iş kurslarına göndereceğini söyler.

İbiş'e İş Çıktı⁴⁷

1 Perdelik Kukla Oyunu

⁴⁷ Oral, Ü. (2005). Kukla Kitabı. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Yazar: Ünver ORAL

Oyun Kişileri:

İbiş: Konağın uşağı (El kuklası)

Küçük Bey: Konak sahibi beyin oğlu (El kuklası veya sopalı kukla)

Çengi: Folklorcu kız (İpli kukla)

Özet: Konağın sahibi bir haftalık tatile çıkınca İbiş evde yalnız kalmıştır. Ancak ansızın konak sahibinin oğlu gelir. Yurtdışından Smith isimli bir arkadaşının geleceğini söyler ve İbiş'ten yemekleri hazırlamasını ister. İbiş için bir de yemek kitabı almıştır ancak İbiş okuma yazma bilmediği için kitabı kullanamayacağını belirtir. Misafir geldiğinde ne yapacaklarını planlarken aralarında çeşitli yanlış anlaşılmalara dolu diyaloglar geçer. Akşama doğru kapı çalınır, postacı Smith'den bir telgraf getirmiştir. Telgrafta Küçükbey'in arkadaşı ancak iki hafta sonra gelebileceğini yazmıştır. Böylece İbiş, planlanan bir haftalık zorlu işlerden kurtulmuş olur.

İbiş'in Akıl Dışı⁴⁸

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Ünver Oral

Oyun Kişileri:

Kerim Bey (Konağın beyi)

İbiş (Uşak)

Zarife Hanım (Kerim beyin eşi)

Mahmut (Kahya)

Veli (Aşçı)

Fatma (Hizmetçi)

Fahri Bey (Komşu-Emekli öğretmen)

Özet: Kerim Bey'in eşi Zarife Hanım, kahya Mahmut, aşçı Veli ve hizmetçi Fatma, İbiş'i Kerim Bey'e şikayet ederler. İbiş, söylenenleri yanlış anladığı için Zarife Hanım'ın kremlerinin yerine kireç koymuştur. Kremi kullanan hanımın elleri mahvolur. İbiş, kahyaya Armut lakabını takar; mutfakta tuz kavanozuna sabun doldurduğu için aşçının yaptığı yemek çöpe gider; Fatma'nın bayramlık elbisesine gazyağı yerine kaz yağı döker ve elbiseyi mahveder. Bey, bütün bu olanların İbiş'in cahilliğinden ileri geldiğini düşünerek emekli öğretmen olan komşuları Fahri Bey'e İbiş'e hocalık yapmasını teklif

⁴⁸ Oral, Ü. (2001). *İbiş'in Akıl Dışı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

eder. Fahri Bey, İbiş ile bilgi ve kültür düzeyini yoklamak için bir müddet görüşürler. İbiş, öğretmenin her söylediğini ters anladığı için Fahri Bey, bu yaştan sonra bunu kaldıramayacağını söyleyerek İbiş'in bir okuma yazma kursuna yazılmasını önerir. Bey de "Anlaşıyor ki İbiş'in akıl dışı hiç çıkmayacak" der.

İbiş'in Bakkallığı⁴⁹

3 perdelik kukla oyunu

Yazar: Ünver Oral

Oyun Kişileri:

Bey

İbiş (Uşak)

Dilare Hanım (Beyin eşi)

Satılmış (Kahya)

Fatma (Hizmetçi)

Sadık Usta (Aşçıbaşı)

Çengiler

Özet: Konağa misafir gelecektir. Bu nedenle konakta çalışanlar İbiş'i sürekli bakkala gönderir. Bakkala gide gele hem at hem de İbiş çok yorulur. Bey, bu duruma bir çözüm olacağını düşünerek çiftliğe bir bakkal dükkanı açmaya karar verir. Bakkalın başına da İbiş'i koyar. Ancak İbiş, siparişleri yanlış gönderince çiftlikte işler karışır. İbiş'in yanına bir çırak gerekmektedir. Evin hizmetçisi Fatma'nın çırak olmaya gönüllü olduğunu öğrenen Bey, Fatma'yı İbiş'in yanına verir. Bey'in hanımı da bakkal dükkanı için açılış partisi düzenlemiştir. Açılış için yapılan eğlence başlar ve çırak meselesinin gönüllerince halledilmesine çok sevinen İbiş ve Fatma oynamaya başlar.

İbiş'in Bayram Sevinci⁵⁰

1 perdelik kukla oyunu

Yazar: Alper Tansı

Oyun Kişileri:

İbiş

İhtiyar

⁴⁹ YY. (1987). *Karagöz, Kukla, Ortaoyunu Oyun Metni Yarışması-Kukla Oyun Metinleri*. Ankara: Özbek Matbaacılık.

⁵⁰ 2016 yılı Karagöz-Kukla Festivalinde izlenen oyun metni.

Özet: Bu oyun, bir muhavereye benzemektedir. İhtiyar, İbiş'i çağırır. Akşama misafirler gelecektir. Hazırlıkları tamamlanıp tamamlanmadığını sorar. İbiş her şeyin hazır olduğunu söyler. İhtiyar ile İbiş'in arasında yanlış anlaşılmalara dolu konuşmalar geçer. İbiş'in kişisel bakımına özen göstermediği, beslenmesine dikkat etmediği ve tahsilsiz olduğu ortaya çıkar. İhtiyar, İbiş'i dikkat etmesi gereken bu konularda uyarır.

İbiş'in Konağı⁵¹

1 perdelik kukla oyunu

Yazar: Oya Tansı-Duygu Tansı

Oyun Kişileri:

İbiş (Uşak)

Oya Abla (Canlı oyuncu)

Aşçıbaşı

Hırsız

Özet: Akşama konağa misafirler gelecektir. Ev sahibi Oya Abla, İbiş'e gelecek olan konukları karşılamasını isteyip mutfağa aşçıbaşının yanına gider. Oya Abla, İbiş'e kapıyı "Kim o?" diye sormadan açmamasını, eve tanımadığı kişileri almamasını tembih etmiştir. Kapı çalınca İbiş hemen kapıyı açar. Gelen hırsızdır. İbiş, bu gelenin misafirlere biri olmadığını, hırsız olduğunu anlayınca onu yakalayıp polise teslim eder.

İki Garip Kardeşler⁵²

3 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Anonim

Oyun Kişileri:

Bey

Hanım

Hizmetçi

Uşak (Fıstık)

Eşkıyalar

Eşkuya Reisi

Bebek (Altı aylık, kundakta)

Özet: Bey'in kardeşi, 20-25 yıl kadar önce evin önünde oynarken meçhul kişiler

⁵¹ 2016 yılı Karagöz-Kukla Festivalinde izlenen oyun metni.

⁵² Spies, O. (1959). *Tukisshes Puppentheater*. Emsdetten/Westf.

tarafından kaçırlmıştır. Bey, kaçırılan kardeşinin özlemini çekiyordur. Bu sırada çiftlikte ameleler arasında kavga çıktığına dair kahyadan bir mektup gelince Bey, evden apar topar çıkar. Evde yalnız kalan Uşak ile Hanım uyurlar. Bu esnada evin hanımına aşık olan Eşkîya Reisi eve gelir ve hanıma ilan-ı aşk eder. Aşkına karşılık bulamayan eşkıya, bebeği bıçakla öldürdükten sonra kaçar. Eve dönen Bey, intikamını almak için Uşak ile birlikte eşkıyanın peşine düşer. Dağ başında eşkıyaları bulan Bey'in, Eşkîya Reisi ile kardeş oldukları anlaşılır. Bey, kardeşini affeder ve eve getirir. Hanımına durumu anlatır ancak hanımı eşkıyayı affetmeyince eşkıya kendini bıçaklayarak öldürür. Cenazeyi kaldırmak da Uşak'a düşer.

İş Çok Okumayana İş Yok⁵³

1 perdelik kukla oyunu

Yazar: Metin Ateş

Oyun Kişileri:

İbiş

Metin Amca

Özet: Mahalleli, Metin Amca'dan çocukların kötü alışkanlıklarını terk etmeleri için yardım ister. Bunun üzerine Metin Amca, mahalledeki boş arsaya kütüphane ve spor salonu yaptırır. Burada çalıştırmak için de İşçi Bulma Kurumundan bir eleman talep eder. Kurumdan gelen eleman İbiş'tir. İbiş, kendini tanıtırken 1. sınıfı 5 yıl, 2. sınıfı 4 yıl okuduğundan, 3. sınıfa geldiğinde ise müdürün onu okuldan attığından ve sonrasında ise askere gitmek zorunda kaldığından bahseder. Bunları anlatınca Metin Amca, İbiş'in ilkokul arkadaşı olduğunu hatırlar. Onu işe alır ancak bir yandan da okula yollar. İbiş, okuldan güzel şeyler öğrenir.

Lades⁵⁴

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Talat Dumanlı

Oyun Kişileri:

Bey

İbiş (Uşak)

⁵³ 2016 yılında Metin Ateş'ten alınan oyun metni.

⁵⁴ Oral, Ü. (2004). *Madalyalı Kuklacımız Talat Dumanlı-Hayati, Sanatı, Tekniği ve Bir Oyun Metni*. Ankara: BRC Basım.

Vedat (Beyin oğlu)

Necla (Beyin gelini)

Fatma (Hizmetçi)

Tosun (Aşçıbaşı)

Özet: Konakta Bey'in oğlu Vedat ve gelini Necla birkaç gündür kavga etmektedirler. Bey, neden kavga ettiklerini sorar. Çift, birkaç gün önce bir ayakkabıcının duvarında "Kadının fendi erkeği yendi" yazısını görmüşlerdir. O günden beri kadın mı üstündür erkek mi kavgasına tutuşmuşlardır. Neticeye karar vermek için ladesse tutuşurlar. Kim yenersen, kendi cinsini temsilen o kazanmış olacaktır. Bu arada evin uşağı İbiş ve hizmetçisi Fatma da ladesse tutuşurlar. Onların bahisleri ise evlenmeleri üzerinedir. Sonuçta ladeslerden birini Necla, diğerini de İbiş kazanır. Kadın da erkek de istedikleri her işi yapabilecek kapasitededir, eşittir; bu dünyada çalışan kazanır denerek iş tatlıya bağlanır. İbiş ile Fatma ise evlenir.

Mahcup⁵⁵

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Anonim

Oyun Kişileri:

Bey

Beyin kızı (Sultan)

Uşak (İbiş)

Arap

Tosun (Bolulu)

Hasan (Tükürerek konuşan kekeme)

Tuzsuz Deli Bekir

Dursun Reis (Karadenizli kaptan)

Delikanlı

Özet: Bey'in kızı evlenmek için gazeteye ilan vermiştir. Bu konuda tecrübesiz olduğu için gazete ilanında buluşma yeri olarak kendi evinin adresini not düşmüştür. Hatasını fark ettiğinde gazeteye giderse de gazetenin baskıya girdiğini öğrenir. Eve döndüğünde evin uşağı İbiş ile bir plan yaparlar: Kız, terzideki işini halledene kadar İbiş gelenleri idare edecektir. Sırasıyla Arap bir tüccar, Bolulu Tosun, kekeme Hasan, Tuzsuz

⁵⁵ Oral, Ü. (2002). İbişli Kukla Oyunlarımız. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Deli Bekir, Karadenizli Dursun Reis ve mahcup bir delikanlı gelir. Kız eve döndüğünde gelenlerin hepsi ile tek tek görüşür. Hiçbirini beğenmez. En son mahcup delikanlının rol yaptığı, aslında tahsilli ve centilmen bir bey olduğu ortaya çıkar. Kız, delikanlıyı beğenir. Babası eve gelince münasip bir dille delikanlı kızını babasından ister. Babası kızına sorar. Kızdan da yanıt olumlu gelince kızını delikanlıya verir ve oyun biter.

Bu oyunun diğer bir varyantı 1987 yılında Rıza Pekutsal'ın İbiş'in Serüvenleri adıyla çıkardığı albüm içinde yer alan Genç Kızın Rüyası isimli oyundur.

Nevruz⁵⁶

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Mahmut Hazım Kısakürek

Oyun Kişileri:

Beyefendi

İbiş (Uşak)

Sahne: Konak.

Özet: Beyefendi Nevruz günü erkenden uyanır ve İbiş'i çağırır. İbiş'e bu günün tabiat için ne kadar önemli bir gün olduğunu anlatırken aralarında yanlış anlaşılmalara dolu konuşmalar geçer. En sonunda günün anlamına binaen kırlarda piknik yapmaya karar verirler.

Okul Kaçağı⁵⁷

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Talat Dumanlı

Oyun Kişileri:

Bey

Beşir Ağa (Arap Lala)

İbiş (Uşak)

Tosun (Aşçıbaşı)

Necdet (Beyin oğlu)

Maymun

Hırsız

⁵⁶ İvgin, H. (2000). *Karagöz ve Kukla Sanatımız*. Ankara: Ekip Grafik Matbaa.

⁵⁷ Oral, Ü. (2002). *İbişli Kukla Oyunlarımız*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Özet: Beşir Ağa, İbiş'in ona dayak attığını söyleyerek Bey'e şikayet eder. Benzer şikayetler Tosun'dan da gelince Bey, İbiş'i cezalandırmak için akşamki sinemaya onu götürmez. Bey'in oğlu Necdet de sınavlara çalışması gerektiği için evde kalır. Akşam vakti İbiş'in penceresinden eve hırsız girer. Hırsız, İbiş'i kandırmak istese de başaramaz. İbiş, hırsızı döver ve Necdet Bey ile polise teslim eder. Bey eve döndüğünde İbiş'i yaptıklarından dolayı tebrik eder ve onu evlendireceğini söyler. Perde kapanır.

Piyango Bileti⁵⁸

Oyun 6 meclisten oluşmaktadır.

Yazar: Cemil MİROĞLU

Oyun Kişileri:

Mıstık

Aloş: Mıstık'ın Arkadaşı

Durmuş Dayı: Kömürcü

Karanfil Bacı: Ev Sahibi

Jandarma

Özet: İlk mecliste Mıstık arkadaşı Aloş'a iş bulamadığından, parasının kalmadığından ve borçlandığı kişilerin artık onu idare etmeyeceklerinden yakınır. Mıstık'ın satacak bir piyango bileti ve yatak olarak kullandığı ot minderinden başka bir şeyi kalmamıştır. Piyango biletini daha önce birkaç kişiye satmak istemiş ancak alan olmamıştır. Aloş, Mıstık'a yardımcı olmak adına ot minderini alıp bit pazarında satabilmek umuduyla evden çıkar. İkinci mecliste evde yalnız olan Mıstık kendi kendine konuşurken birden kapı çalar. Mıstık, bu gelenin kömürcü Durmuş Dayı olduğunu anlayınca boş kömür çuvalının içine saklanır. Üçüncü mecliste Durmuş Dayı içeri girer, Mıstık'ı göremez. Bu sırada Mıstık çuvalın içinden hapşırır ancak Durmuş Dayı yine anlamaz. Mıstık'ı bulup borcunu alamayacağını anlayan Durmuş Dayı, verdiği kömür çuvalını yerde görünce onu alıp gitmeye karar verir. Çuvala uzandığı sırada Mıstık kıpırdanır ve daha sonra ortaya çıkar. Mıstık, kömürcünün elinden kurtulunca eline bir sopa alarak Durmuş Dayı'yı döverek kaçar. Dördüncü mecliste ev sahibi Karanfil Bacı kirayı istemeye gelir. Yalnız kalma korkusu olan Karanfil Bacı odada kimseyi göremeyince ecinniler gelir korkusuyla titremeye başlar. Bu sırada Mıstık, elindeki

⁵⁸ Miroğlu, C. (1948). *Kukla Oyunları*. Ankara: Ulus Basımevi, 4-15.
YY. (1961). *Komediler ve Kukla Oyunları*. Ankara: İstiklal Matbaası.

sopayla ev sahibine arkadan vurur. Daha sonra beyaz bir örtüye bürünerek ev sahibinin karşısına çıkar. Karanfil Bacı'ya Mıstık'tan kira alamamasını söyler ve onu iyice korkutarak kaçıtır. Beşinci mecliste Jandarma gelerek Mıstık'ın mahalledeki tüm dükkanlara olan borcunu ödemesi gerektiğini söyler. Mıstık, elinde sadece bir piyango bileti olduğunu söyler. Jandarma, bilet numaralarını öğrenince büyük ikramiyenin bu bilete çıktığı anlaşılır. Mıstık çok sevindir. Altıncı mecliste minderi satamayan Aloş yorgun bir şekilde içeriye girer. Mıstık güzel haberi Aloş'a verir. Aloş, artık zengin olan Mıstık'ın kendisiyle arkadaşlık etmeyeceğini düşünür ancak Mıstık arkadaşlığının bozulmayacağını söyler. Aloş ile Mıstık, borçlarını ödemek ve bir güzel yemek yemek için evden çıkarlar.

Sahte Esirci⁵⁹

3 Perde, 1 Tablolu Kukla Oyunu

Yazar: Anonim

Oyun Kişileri:

Eşkıya Reisi

Eşkıyanın Kız Kardeşi (Sümbül)

Eşkıyalar

Hüsamettin Bey

Karısı

Uşak (İbiş)

Özet: Eşkıya Reisi, Hüsamettin Bey'in karısına aşıktır. Hem kadına sahip olabilmek hem de evi soyabilmek için sahte bir Arap esirci kılığına girerek kız kardeşi Sümbül'ü, Hüsamettin Bey'in evine hizmetçi olarak sokar. Sümbül evde birkaç gün geçirdikten sonra Bey'in servetinin yerini öğrenebilmek için İbiş'e içki içirir. Sarhoş olan İbiş'in ağzından paraların, mücevherlerin hatta İbiş'in birikimlerinin yerini dahi öğrenir. İbiş kendinden geçince Sümbül daha önceden evin etrafında bulunmasını tembihlediği abisini ıslıkla çağırır. İbiş'i sandalyeye bağlarlar, evin hanımını, mücevherleri ve paralı alıp kaçarlar. Bey gelince karısının kaçırıldığını ve soyulduğunu anlar. İbiş ile Bey, hanımı ve paraları kurtarmak için eşkıyaların peşine düşer. Eşkıyalar dağda konuşurlarken İbiş ve Bey gelir. İbiş, sopa ile Eşkıya Reisi'nin kafasına vurarak onu

⁵⁹ Spies, O. (1959). *Tukisshes Puppentheater*. Emsdetten/Westf.

öldürür. Diğer eşkıyalar kaçar. Hanım'ı, Sümbül'ü, para ve mücevheri de alarak dönerler.

Sihirli Sopa⁶⁰

1 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Cemil MİROĞLU

Oyun 7 meclisten oluşmaktadır.

Oyun Kişileri:

Kamber Dayı

Tosun: Kamber Dayının oğlu

Amanvermez: Hırsız

Özet: Birinci mecliste Amanvermez ormanda tek başına görünür. Köy kahvesinde konuşulanlara göre Kamber Dayı adında birinin kasabadaki bankaya 500 lira yatıracağını öğrendiğini, saf biri olan bu kişinin kolaylıkla parasını elinden alabileceğini söyler. Amanvermez, kasabaya gitmek için geçilmesi gereken orman yolunda Kamber Dayı'yı beklemektedir. Ayak sesleri gelince sahnenin bir köşesine girip saklanır. İkinci mecliste şarkı söyleyerek yürüyen Kamber Dayı susamış ve yorulmuştur. Kendi kendine söylenirken Amanvermez karşısına çıkar ve yakında bir pınardan ayran aktığını, onu pınara götürebileceğini söyler. İlerde bir kayayı işaret ederek pınarın o kayanın arkasında olduğunu belirtir. Kamber Dayı içinde para olan torbasını taşımakta zorlandığı için Amanvermez'e emanet ederek pınara doğru yola çıkar. Üçüncü mecliste hırsız para torbasını alarak ormandan ayrılır. Dördüncü mecliste pınarı bulamayan Kamber Dayı, Amanvermez'in parasını çaldığını anlar ve "hırsız var" diye bağırır. Beşinci mecliste Kamber Dayı'nın oğlu Tosun, hırsızın böyle bir plan yapacağından şüphelenerek ormana gelmiştir. Babasının yanına gelir, babası ona olanları anlatır. Tosun, hırsızın köye dönebilmek için tekrar bu yolu kullanacağını söyleyerek saklanır ve Amanvermez'i beklemeye başlarlar. Altıncı mecliste sahnede Amanvermez görünür. Bu sırada Tosun, elinde sopasıyla hırsızın karşısına çıkar ve kendisinin topraktan çıktığını, elindeki sopanın sihirli olduğunu, ne isterse onu yapabileceğini, eğer isterse ona da böyle bir sopa verebileceğini söyler. Tosun'un sözlerine inanan hırsız sopa ile dayak yer ve babasının parasını geri alır. Yedinci mecliste torbasını geri alan Kamber Dayı, bir daha tanımadığı kişilerin sözlerine kanmaması gerektiğini anlayarak kasabaya doğru yoluna devam eder.

⁶⁰ Miroğlu, C. (1948). *Kukla Oyunları*. Ankara: Ulus Basımevi.

Sözde Doktor-Zoraki Hasta⁶¹

1 Perdelik Kukla Oyunu

Oyun 2 meclisten oluşmaktadır.

Yazar: Cemil MİROĞLU

Oyun Kişileri:

Evin Efendisi

Memiş: Uşak

Havagazı Şirketi Memuru

Sahne: Bir oda.

Özet: Evin uşağı Memiş, havagazı şirketinden gelen memurun görüşmek istediği efendisini uyandırmaya gider. Evin efendisi rüyasında ünlü bir doktor olduğunu görmüş ve gerçek hayatta da doktorluk yapmaya karar vermiştir. Odasına gelen Memiş'e memurun şirkete olan borcun ödenmesi için geldiğini haber verir. Efendi, uşağına rüyasını anlatarak bundan sonra kendisine Bay Doktor demesini ister. İkinci mecliste memur, şirkete olan borcu tahsil etmek için geldiğini söyler. Efendi de kendisinin artık bir doktor olduğunu söyleyerek havagazının tehlikeli bir madde olması nedeniyle memuru muayene edeceğini ve iyileştireceğini belirtir. Efendi, bir tedavi yöntemi olduğunu söyleyerek elindeki sopa ile memuru döver. Böylece memuru dayak zoruyla kaçıtır ve memur da borcunu tahsil edemez.

Suretçi Oyunu⁶²

1 perdelik kukla oyunu

Yazar: Anonim

Oyun Kişileri:

İbiş

Beyefendi

Kız

Maşuk

Balıkçılar

Özet: İhtiyar bir suretçi ustası, çırağı İbiş ile birlikte gelenlerin suretini çizerler. Bir gün birkaç müşteri gelir. Usta ile pazarlık yaparlarken içlerinden biri Usta'nın kızıyla

⁶¹ Miroğlu, C. (1948). *Kukla Oyunları*. Ankara: Ulus Basımevi.

⁶² Littmann, E. (1918). *Das Malerspiel*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.

işaretleşerek anlaşılır. Kız ile maşuk arada sırada bir araya gelirler. Maşuk, Usta'dan kızını ister ancak Usta kızını vermez. Bunun üzerine maşuk bir plan yapar. Yolda bulunduğu iki balıkçıya gündelik kazanacakları parayı vererek suretçiye gidip ölmüş kaptanlarının suretini çizdirmelerini söyler. Balıkçılar, ölü kaptanlarını da alıp suretçiye gider. Ölü kılığında giren aslında Maşuk'tur. Usta, bu görevi İbiş'e verir. Usta, bir kenarda uyuklamaya başlayınca ölü kıpırdamaya başlar. İbiş çok korkar ve Usta'yı uyandırır. Usta, İbiş'e inanmaz. Bu sahne değişik şekillerde birkaç kez tekrarlanır. İbiş'e sinirlenen Usta, uyumak için odasına gider. Sonrasında ölü ayaklanır, yattığı çarşafın altına İbiş'i yatırır ve Usta'nın kızını ile kaçarlar. Usta aşağı indiğinde kızının kaçırıldığını görür ve İbiş ile beraber kızını bulmak için hazırlık yapar.

Bu oyun, Özdemir Nutku tarafından meddah hikayeleri kapsamında değerlendirilmiştir (1997, 249). Ancak H. Ritter, Georg Jacob'a yazdığı mektupta, izleme fırsatı bulunduğu başka bir kukla oyunundan yola çıkarak şahıs kadrosu ve senaryo gibi öğelerden yola çıkarak bu oyunun kesinlikle bir kukla oyunu olduğunu belirtir (Jacob 1919, 250).

Üvey Anne⁶³

3 Perdelik Kukla Oyunu

Yazar: Anonim

Oyun Kişileri:

Zihni Efendi (Balıkçı)

Zeynep (Kızı)

Şefik Bey (Baba)

Hadi Bey (Oğlu)

Sıdıka Hanım (Şefik Beyin karısı)

Vambaroz Ağa (Şefik Beyin kahyası)

Sadık (Uşak)

Hizmetçi Kız (Dilber)

Özet: Balıkçı kızıyla vedalaşıp evden çıktığı sırada karşısına Şefik Bey'in kahyası çıkıp kızını ister. Balıkçı her şeyin bir adabı olduğunu hatırlatır. Kahyanın küstah davranışları üzerine verilecek kızının olmadığını söyler. Kahya balıkçıyı tehdit eder ve

⁶³ Spies, O. (1959). *Tukisshes Puppentheater*. Emsdetten/Westf.

gider. Şefik Bey'in oğlu da Zeynep'i sevmektedir. Aynı gün Hadi Bey ve Sadık Zeynep'in evinin önüne gelir. Sadık, Zeynep'e Hadi Beyin kendisini sevdiğini söyler. Zeynep ise babası ile konuşmalarını anlatır. Balıkçı eve dönünceye kadar gezinirler. Balıkçı dönerken Kahya'nın evin anahtar deliğinden Zeynep'i gözetlediğini görür ve tartışmaya başlarlar. Kahya Balıkçı'yı bıçaklar. Babasının yaralandığını gören Zeynep bağırır, onun sesine Hadi ve Sadık gelir. Balıkçı ölmeden önce kızını Hadi Bey'e emanet eder. Hadi Zeynep'i çiftliğe götürür. Sadık ise Balıkçının cenazeni kaldırır. Uşak, Zeynep ve Hadi, Şefik Bey'e başlarından geçenleri anlatır. Şefik Bey, Hadi ile Zeynep'i evlendirmeye karar verir. Ancak bu durum Hadi'nin üvey annesi Sıdika'nın hoşuna gitmez. Çünkü Sıdika, Hadi Bey'e aşiktir. Yalnız kaldıkları bir anda Sıdika, Hadi Bey'e olan aşkını itiraf eder. Hadi, son derece hiddetlenir ve odayı terk eder. Kahya, Hadi ile Sıdika'nın konuşmalarını dinlemiştir. Kahya Sıdika'nın yanına gelir ve birlikte bir plan yaparlar. Hadi'nin üvey annesine aşık olduğunu söyleyerek iftira atarlar. Şefik Bey, oğlunun konağın alt katındaki odalardan birine kapatılmasını ister. Uşak, evi terk etme bahanesiyle Şefik Bey ile konuşur ve Sıdika Hanım ile Kahya'nın kötü insanlar olduğunu ispat edebileceğini söyler. Uşak, içenlere doğruları söyleten bir suyu olduğunu söyler. Bu suyu ilk Sıdika Hanım'a, daha sonra Kahya'ya içirirler ve gerçekler ortaya çıkar. Aslında bu su özel bir su değildir. Sadece kötülerin vicdanı rahat olmadığı için su, itirafa vesile olmuştur. Kahya polise teslim edilir. Sıdika evden kovulur. Zeynep ile Hadi, Sadık ile hizmetçi Dilber'in nişan tarihleri kararlaştırılır ve perde kapanır.

Yıkılan Yuva⁶⁴

1 perdelik kukla oyunu

Yazar: Metin Ateş

Oyun Kişileri:

İbiş

Mehmet Bey

Laz

Mestan

İcra Memuru

Hasan

Özet: Mehmet Bey'in iki oğlu vardır. Büyük oğlu Ahmet, okumamıştır. Sağdan

⁶⁴ 2016 yılında Metin Ateş'ten alınan oyun metni.

soldan borç yapmış, alacaklıları babasının kapısına dayanmıştır. Ahmet, içki kumar gibi kötü alışkanlıklar da edinmiştir. En son bir olaya karışmış ve üzerinden ruhsatsız silah çıkınca hapse atılmıştır. Mehmet Bey'in küçük oğlu Hasan ise küçüklüğünden bu yana başarılı ve çalışkan bir çocuktur. Büyüdüğünde subay olmuştur. Mehmet Bey, bir taraftan büyük oğlunun dertleriyle uğraşırken diğer taraftan hastalık ile savaşmaktadır. Ahbablarından İbiş, birkaç gün konağa sahip çıkabileceğini, bu sürede Mehmet Bey'in hastaneye yatmasını söyler. Mehmet Bey hastanedekeyken eve bir Laz ve Mestan adlı bir kişi yine Ahmet'in alacakları için gelir. İbiş, Mehmet Bey'in evde olmadığını söyleyerek onları geri gönderir. Mehmet Bey hastaneden çıkar. Eve döndüğünde icra memuru gelir ve evi iki gün içinde boşaltmaları gerektiğini hatırlatır. Çaresiz kalan Mehmet Bey, bu duruma çok üzülür. İbiş, Hasan'ı arar ve babasının durumunu anlatır. Hasan, hemen eve gelir, borçları ödeyerek babasını müşkül durumdan kurtarır. Mehmet Bey de köşkün bahçesinde çocukların yararlanabileceği bir kütüphane yaptırmaya karar verir.

Yolcu Konmaz Oteli⁶⁵

1 Perdelik Kukla Oyunu

Oyun 4 meclisten oluşmaktadır.

Yazar: Cemil MİROĞLU

Oyun Kişileri:

Bulguroğlu: Otelci

Topaç: Garson.

Özet: Birinci mecliste otelci elinde süpürge ile sahnede görünür. Otelci temizleyen bu kişi, kendi ifadesiyle Ankara'nın en mükemmel oteli olan "Yolcu Konmaz Oteli"nin sahibidir. Oteldeki bu özel titizliğin nedeni ise Güngörmez ülkesinin kralının oğlu otele müşteri olarak gelmesidir. Otel sahibi böyle ünlü bir müşterisi olacağı için oldukça heyecanlıdır. İşçi idaresi kurumundan bu gün için fazladan bir garson istemiştir. Vakit öğlen olmuştur ancak henüz garson ortada yoktur. Bu sırada kapı çalınır. Otelci beklediği müşterisi zannederek kapıyı açmaya gider. İkinci mecliste Topaç sahneye girer. Otelci onu beklediği misafiri zannederek son derece nazik bir şekilde buyur eder. Topaç gördüğü muameleye çok şaşırır, isminin Topaç olduğunu söyler ve otelciye niçin böyle davrandığını sorar. Otelci, şehzadenin yolda isim değiştirdiğini düşünerek hizmette kusur

⁶⁵ Miroğlu, C. (1948). *Kukla Oyunları*. Ankara: Ulus Basımevi.

etmemeye çalışır, onu kendi elleriyle hazırladığı kahvaltıya davet eder. Üçüncü mecliste telefon çalar. Arayan Güngörmez ülkesi prensinin yaveridir. Otelciye prensin bugün gelmeyeceğini haber vermiştir. Otelci şaşkındır, çaktırmadan içerdeki kişinin kim olduğunu öğrenmeye çalışacaktır. Dördüncü mecliste Topaç'ın garson olduğunu anlar ve anlayıp dinlemeden iş yapmanın sonucu budur diye kendine kızar.

2.1.2. Sadece Özetine Ulaşılabilen Oyunlar

“Mesela karşısına çıkan zorba bir Arnavutla aralarında şöyle bir sahne geçer. Arnavut ‘Tunada çıpar bezini. Ha mori mori’ diye bağırdıkça İbiş korkusundan titrer birrrrrrrrr diye bağırır ve arnavudu taklid eder. Arnavut derdini dökerek ibişin efendisinin kızını sevdiğini ve onu almağa geldiğini anlatır. İbiş, olmaz falan derse de anlatamaz, dur gideyim getireyim der ve içeri girer. Sonra yavaşça sopasıyla gelerek al sana kız diye yapıştırır ve arnavudu öldürür. Yanına yaklaşarak ölüp ölmediğini sorar; cevap alamayınca öldüğünü anlayarak korkup kaçar. Arnavut perdenin kenarına asılı kalır. O esnada papaslar gelir başlarını birbirine vurarak dualar ederler ve ölüyü kaldırır. (Bu fistanlı her halde bir Yunanlı olacak). Sonra ibişi yakalamak üzere zabtiye gelir ibiş onları da bir temiz pataklar, o esnada adaleti temsil eden canavar gelip ibişi burnundan yakalar ve bağırtı bağırtı götürür. Bu canavar kıllı ve boynuzlu yuvarlak bir mahluktur. Rumlar bu ibişe Fasuli derler. O vakit kuklacıların ekserisi rum olduğu için bazı rum mahallelerinde rumca olarak da oynatılırdı” (Arseven, 1950: 1156).

Hain Kız: Zengin bir toprak sahibi yaşlanır ve ölüm hakkında düşünür; ama önce vasiyetini hazırlamak ister. Bu nedenle, damadının gelmesine izin verir ve damadını, kızından düşen mirasın dışarıda bırakmak istediğini söyler. Mülkiyeti ve tarlaları kızının miras alması gerekirken beyefendi parasının hizmetkârları arasında dağıtılmasını ister. İlk olarak, sadık hizmetkârı İbiş'i çağırır ve ona Arap Beşir Ağa, Hizmetçi Fatma ve Kahya arasında servetini dağıtma planından bahseder. İbiş, Beşir Ağa'yı çağırır. Beşir Ağa gelir ve mirasın 2000 liralık parçası ve arka binadaki iki odalı küçük bir daire için Bey'e teşekkür eder. Sonra Anadolu'lu hizmetçi Fatma çağırılır. Görüşme sırasında İbiş'in ona aşık olduğu ve Fatma'yı soyunurken anahtar deliğinden gözetlediği ortaya çıkar. Fatma 300 lira almayı umut etmektedir. Sonra Kahya gelir; 3000 lira, doğuda bulunan bir tarla ve küçük bir ev alır. Kahya, apaçi (sokak serserisi) ifadelerini kullandığı için bu

oyundaki Külhanbeyi tipi gibi görünmektedir. Hizmetkarlar sahneden çıktıktan sonra, Beyefendi ve İbiş sahnede kalır. İbiş'in, kendine düşen miras payını öğrenebilmesi için Bey'in gösterdiği kutuyu açması gereklidir. İbiş, kutuyu açmak için bir anahtar alır ve bu kutuda, onun mirası olan büyükbabasının eski sandaletlerini arar. Bu kutunun içinde, yine başka bir kutuyu açmak için bir anahtarı bulur. Bu kutunun içinde de üçüncü bir kutunun anahtarı vardır. Bu anahtarla, yine bir anahtarın olduğu başka bir kutu açılacaktır. İbiş anahtarları aramaya başlar. Ancak, efendisinin onunla bu konuda alay ettiği ortaya çıkar, çünkü İbiş her zaman Bey'e muziplikler yapardı. Sonunda İbiş'e 5,000 lira vaat edilir. Sonrasında Bey dışarı çıkar.

Sonraki perdede, Bey'in kızı görünür. O, mirastan hiç nakit para almadığı için öfkeli ve şikayetçidir. İntikam almak için plan yapmaktadır ve İbiş ile birlikte babasına bir komplo düzenlemeyi tasarlar. İbiş'ten babasını 50.000 lira karşılığında bıçaklamasını ister. İbiş, çok para teklif edildiği için kabul eder, ama İbiş bir yandan da korkmaktadır ve harekete geçmeye cesareti yoktur. Cinayet baba uyurken gerçekleşmelidir. İbiş cinayeti işlemek için birkaç kez gelir, ama her seferinde korkarak oradan döner. Bu sahne oldukça uzar. Sonunda, İbiş bunu yapmaktan vazgeçer. O esnada kız görünür; bu kez kendisi harekete geçer ve hizmetçinin engel olmaya çalışmasına rağmen hançerini babasının göğsüne saplar. Bu şekilde kendi babasını öldürür. Bu acımasız cinayetten sonra delirir ve tımarhaneye gider. Damat gerçekleri öğrenince, karısından boşanmak ister, ancak bir çocuk beklediğini duyunca bunu yapmaz. Bu çocuk tımarhanede doğarsa mirasçısıdır.

Ölü adam sahnede yatmaktadır ve cenaze İbiş tarafından taşınmalıdır. Sonra ölü adam aniden uyanır ve hizmetkarı korkutmak için ayağa kalkar. İbiş bunu görünce korkar, kaçmaya çalışır ve evin sakinlerine yardım etmeleri için bağırır. Ev sakinleri sahnede belirdiklerinde onu ölü bulurlar; sadece uşak ölü ile yalnız kaldığı zaman hareket eder ve birileri geldiğinde eski haline döner. Sonunda İbiş ölü adamı yakalar ve gömer. Bu sırada Bey'in ölüm haberini duyan Arap gelir, acısını ifade eder, üzüntü ve kederini Arapça dile getirir. Bu arada, gürültü yaptığı için uşaktan iyi bir dayak yer. Bunun ardından birçok kaba sahne yer alır. Arap yaşlı olduğu için İbiş ile baş edemeyince uşak ile dövüşmesi için oğlunu çağırır. Ama bu da İbiş'le baş edemez ve epey dayak yer. Sonunda, genç Arap kaçır ve uşağı öldürmek için bir tüfikle gelir, ama yine başaramaz. Sonrasında hizmetçi, ağlayarak sahneye gelir, İbiş onu teselli eder. Her ikisi de birbirlerine olan aşklarını

açıklar ve evlenmeye karar verirler. Damat gelir ve onlara hayır duada bulunur; en yakın zamanda onlar için bir çocuk diler. Fatma, gayretli olduğunu ve bir seferde sekiz çocuk doğuracağını söyler ve böylece oyun biter (Spies, 1959: 83-84).

Hellmut Ritter'in Seyrettiği Oyun: İlk gördüğüm kukla oyunu şu şekilde cereyan etmişti: İbiş ve İhtiyar bir odadadırlar. İhtiyar, İbiş'i sebze almaya göndermiştir ve ondan hesap yapmasını ister. Birkaç komik denemeden sonra başarısız olan İbiş'in okuma, yazma ve hesaplama bilmediği ortaya çıkar. Bunu fırsat bilerek izleyiciler arasındaki çocuklara bunların ne denli önemli olduğunu yoksa tıpkı kendisi gibi rezil olabileceklerini anlatır. Sonra sert ve siyah bıyıklı kuklayla temsil edilen bir misafir gelir ve İbiş'e "bilader" diye hitap eder. Bunu tersleyen İbiş ise, Kaputçu Mustafa'nın oğlu olduğunu ve onunla bir işinin olmadığı belirtir. Konuk, İbiş'e yanlış anlaşıldığını aktarmaya çalışır. Bu tartışmanın akabinde konuk İbiş'e asıl meramını anlatır. Yola çıkacakmış, bir yol arkadaşına ihtiyacı varmış. İbiş, cesaretiyle övündükten sonra konuk, aradığını bulamaz ve eğilerek buna Allahısmarladık der. İbiş de konuğu taklit ederek daha gür sesle safa geldiniz der. Daha sonra konuk, ne demek istediğini unuttuğu için üç dört defa geri gelir ve şayet diye söze başlamak istediğinde İbiş, onu konuşturmayarak eline geçirdiği bir sopayla kapıya kadar döver.

Diğer sahnede ise İbiş, Kayseri'ye seyahat etmiştir ve bir Rum otelinde konaklamaktadır. İbiş, otelin restoranında menüyü yüksek sesle okuyunca menüdeki tüm yemekleri bir kerede sipariş etmiş olur. Bir süre sonra İbiş'in kaldığı odanın aynı anda önce bir Yunan sonra bir de Frenk opera şarkıcısına da verilmiş olduğu ortaya çıkar. Bu üç otel müşterisi de odadaki yatak üzerinde hak sahibidir. Uzun süren bir çekişmenin ardından bu üç misafir aralarında bir anlaşma yapar. Her birinin, gecenin üçte biri kadar yatakta uyuması kararlaştırılır. Önce İbiş yatağa yatar. Bu arada Opera sanatçısı, zamanını yüksek C'de güçlü bir fortissimo ile biten bir Aryayı söyleyerek geçirir. Dehşete düşen İbiş, nerenin yandığını görmek için yataktan fırlar. İbiş, oda arkadaşları tarafından sakinleştirilerek tekrar uykuya dalar. Ama yine Opera sanatçısı kuvvetli bir Tril ile İbiş'i ürkütürük uyandırır. Üçüncü kez de aynı şey yaşanınca İbiş uyumaktan vazgeçer ve ikinci misafirin yatmasına müsaade eder. Ama İbiş biraz sonra onu yataktan atar, opera sanatçısını yatağa yatırır. İbiş, doğululara bile gülünç gelen komik bir parodi ile opera sanatçısından intikamını alır (Jacob, 1919: 249).

Bir sonraki sahne yolcuların tekrar buluştuğu ormanda gerçekleşir. Dr. Ritter, çocuk sesleri yüzünden oyunun devamını anlayamamıştır.

İncili Çavuş: Parçanın başlığı özel bir isimdir. İncili Çavuş burada İhtiyar'dır. İbiş, her zaman olduğu gibi sadık hizmetkardır. Parça, baba ile kızı arasındaki çatışmayı ele alır. Baba, kızını, kendisinin seçtiği ve belirlediği bir adamla evlendirmek ister. Kız ise kendi zevk ve arzusuna göre bir erkek ister. Bu konu büsbütün modern bir konudur. Bununla birlikte malzeme eskidir. İncili Çavuş, aynı zamanda, bir peri masalıdır. Masalda kız kördür çünkü başka bir erkek görmemiştir/görmesine izin verilmemiştir; topaldır çünkü başka birine gitmesine izin verilmemiştir. Talipler babaya geldiğinde, baba onlara, kızının kör ve topal olduğunu açıklar. Bu özellik, kukla oyununda damat adayına aktarılır.

Özet: İncili Çavuş sahnede görünür ve bir monolog tutturur. Bu monologdan kızını evlendirmek istediği anlaşılır. Çünkü oğlu zaten evlidir. Yetişkin bir kızın evde olmaması gerektiğini düşünmesi nedeniyle, kız için uygun bir koca bulmak istemektedir. Bu nedenle sadık uşağı İbiş'i, kızının evlilik meselesini konuşmak için yanına çağırır. İbiş, İhtiyar'ı temsilen genç kızla müzakere edecektir. Çünkü baba, kızıyla bu konuyla alakalı doğrudan konuşmak istememektedir. Baba, İbiş'e tavsiye ve nasihatler verir ancak bu nasihatler yanlış anlamalara ve kelime oyunlarına yol açar: İbiş, "ikaz etmek"i "iyi kaz etmek; "satır atmak"ı "(kasap) satırı" (satır atmamalım balta atalım) şeklinde anlar. Baba, kızını evlendirebilmek anlamında "kuşu kafesten uçuralım" der. İbiş bu sözü gerçek anlamıyla algılayınca kafesteki kuşu uçurmak ister. Bu birçok sözcük bozulmasına yol açan ayrıntılı diyaloglardan sonra baba sahneden ayrılır.

İkinci perdede İbiş kızla konuşmak için onu sahneye çağırır. Kız, nakışıyla meşguldür. İbiş, konuşmasına başlar:

İbiş: Güzel şeyler hakkında konuşmak istiyoruz.

Kız, "güzel şeyler"i evlilik olarak değil şeker, bal gibi "tatlı şeyler" olarak anlar. İbiş gülerek, bahsettiği şeylerin bal ve şekerden daha tatlı olduğunu söyler. Bu esnada İbiş, kıza, babasının onu evlendirmek istediğini açıklar. Kız, evlilik kavramını anlamaz ve bunun ne anlama geldiğini sorar. İbiş bunu kıza kelimeler ile değil kıza yaklaşıp dalkavukluklar ve hareketlerle anlatır. Kız bunu beğeniyor ve her zaman yakınında olmasını istiyor. Ancak İbiş bunu istemez çünkü o zaman tehlikeli olacağından korkar ("sonra kontak olur").

Bu esnada baba gelir; sohbetin artık kendisinin müdahale edebileceği noktaya kadar ilerlemiş olduğunu görür. Böylece konuşmaya devam eder: Kızını büyük ve zengin bir erkek ile evlendirmek istediğini söyler. Ancak kız, babasının belirlediği bir erkekle evlenmek istemediğini, kocasını kendisi seçmek istediğini ifade eder. Baba, bunları duyunca çok sinirlenir ve kızıyla daha fazla konuşmak istemez. Karısıyla bu konuyu konuşmayı düşünür. Kız çıkarken annesi belirir.

Baba ile anne arasında bir tartışma çıkar. Anne, tamamen kızının yanındadır ve onu savunur. Bunun üzerine baba gittikçe sinirlenir. Anne ile baba arasında ağız kavgası başlar ve sonunda anne bayılır. İbiş gelip püskülüyle anneyi gıdıklayarak kendine getirir. Bir sürü gürültüyle anne gider. Bu esnada kapı çalar. Gelen, adaylardan biri olan Halit Bey'dir. Halit Bey, kibirli biridir. Sesi boğuk, kafası keldir. Ayrıca topaldır ve bir gözü de kördür. Ancak çok zengindir ve evliliği için 50.000 lira harcayacaktır. (Yüzgörümlüğü: ilk gecede damadın, gelinin yüzünü açabilmesi 20.000 liraya mal olur). Baba, Halit Bey'i evlilik için uygun bulur ve rıza gösterir. Aday ile yalnız görüşmek ister ve ikisi başka bir odaya geçer.

İbiş, sahnede yalnız kalır. Sonra kız görünür ve orada kimin konuştuğunu sorar; tatlı bir ses duyar. İbiş yanıt verir:

“sesi şirin ama... ama...”.

Meraklı kız, ayaklarının nasıl olduğunu sorar. İbiş cevaplar:

“Biri güzel, diğeri... Diğeri aşağıya inmez ama havada kalır”.

“Ve gözleri nasıl?”

“Biri güzel, diğeri biraz küçük ve şaşı”

“Başı nasıl?”

“Başı açık değil kapalı”

“Neden onu kapatıyor?”

“Çünkü saçları yok ve kel kafasıyla elektrikten tasarruf etmek için evi aydınlatıyor”

Bu diyaloglarda kelime oyunları ve espriler için bol fırsat vardır. Bunların bazıları ise çok kabadır. Fakat İbiş, genel olarak adayın lehine konuşmaya çalışmıştır. Ancak kız, bu duyduklarından sonra kesinlikle Halit Bey ile evlenmek istemez.

Baba sahnede görünür ve İbiş'e sorar kızının evliliğini kabul edip etmediğini sorar. İbiş hayır cevabını verir. Baba bu duruma çok kızar ve kızının on yıl daha evde kalması gerektiğini söyler. Akıllı İbiş bu fırsattan yararlanarak Bey'den kendisini evlendirmesini önerir. Baba, kızını mağlup etmek istediği için İbiş'in teklifini kabul eder ve onu hizmetçi Fatma ile evlendireceğine söz verir (Spies, 1959: 78-80).

Kahyanın Hilesi: Bir çiftlik sahibi, uşağı İbiş ile birlikte sahnede görünür. İkisi malların bakımı ve idaresi hakkında konuşuyorlarken birden kapı çalar. Uşak İbiş, teslim aldığı mektubu açar ve yüksek sesle ve zorlanarak, nüktelerle ve kelime oyunları yaparak okur. Toprak sahibi, postacıya bahşış vermek ister fakat Uşak onu tutmaya çalışır. Daha sonra Beyefendi mektubu okur. Mülk idaresinin kargaşa içinde olduğunu ve işçilerin artık düzgün çalışmadıklarını anlar. İşleri düzeltmek için dışarı gider. Gitmeden önce de kızının bakımı, korunması görevini uşağı İbiş'e verir. Uşak, bu duruma çok memnun olur çünkü kızı baştan çıkarmak için büyük bir fırsat eline geçmiştir. Kız sahnede görünür ve babası gitmesi gerektiğini, kızını uşağın koruyacağını söyler ve gider.

Uşak İbiş ve kız yalnız kalırlar. Uşak, kıza yaklaşma fırsatını kullanmak ister, ama kız onu reddeder. Uşaktan bir hikaye anlatmasını rica eder, böylece iyi uyuyabileceğini söyler. Uşak bir masal anlatmaya başlar: "Bir zamanlar ..." Kız masalı güzel bulur. Masal şöyledir: Bir zamanlar büyük bir ormanda bir adam varmış. Aniden bir dev görür. Kendini kurtarmak için bir ağaca tırmanır. O anlatırken kız uykuya dalar. Artık kız masalı dinlemediği için hizmetçi de uyumaya karar verir ve kapının önünde yatar.

Bu arada Kahya gelir. Kız, pencerede uyumaktadır. Ona aşık olan Kahya, kıza yaklaşır ve kızı uyandırmadan ona aşık olduğunu anlatır. Sonra İbiş uyanır, Kahya'nın kıza ilan-ı aşkını duyar. Önce onu azarlar ve laf kavgası eder. Ama sonra onu döver. Bazı dayak sahneleri gerçekleşir. İbiş sonunda Kahya'nın kafasına bir sandık geçirir. O esnada sahnede baba belirir ve burada neler olduğunu sorar. Kız babasına Kahya'nın ne yaptığını anlatır. Bu kötülük, babasını çok kızdırır ve Kahya'yı kovar. Onu polise teslim etmek istemez. Belki tövbe ederek tekrar iyi bir insan olabileceğine dair sözler söyleyerek onu kovalar. Çiftlik sahibi, İbiş'in, kızını iyi koruduğunu kabul eder. Bunun için onu ödüllendirmek ister. "Senin için bir aile kurmak istiyorum" der. Fakat uşak İbiş, "familya"yı "fanila" anlayınca "Benim zaten bir tane fanilam var! Bana yünlü bir ceket almak istiyorsan!" şeklinde cevap verir. Bu konuşma çeşitli kelime oyunları ile devam

eder. İbiş Beyefendi'ye evin hizmetçisi Fatma'yla evlenmek istediğini ifade eder. Bu sırada Fatma sahnede görünür. İbiş, Fatma'ya ilan-ı aşk eder; Beyefendi'nin huzurunda İbiş, Fatma'ya olan sevgisini birçok güzel söz ve jestle açıklar. Sonra da herkes gider.

Bu parçanın Ritter 3/XI tarafından belirtilen "Hain Kethüda" ile aynı olduğunu ve Küçük İsmail ya da Katip Salih'den geldiğini sanıyorum. Ritter bu parçayı yayınlamadı (Spies, 1959: 81-82).

Karasevda: Talat Dumanlı'nın oyunudur. Özeti: Bu oyun "Üsküdar'a gider iken" isimli şarkının temsilidir. Çelebi, bir kıza aşık olur. Ablası ile eniştesi kızı babasından ister. Babası kızını vermez. Bunun üzerine kız yalandan hasta olur. Konak birbirine girer. Doktor gelir, kızın karasevdaya tutulduğunu, sevdiği ile evlenirse iyi olacağını söyler. Kızın sevdiği adam bulunur ve evlenirler (Oral, 2004: 41).

2.2. KUKLA OYUNLARINDA PERDE SAYISI

Oyunlar genellikle tek perdedir. Ancak üç perdeye çıkan oyunlar da mevcuttur. "*Bir oyunun içinde –kişilerin sahneye girişleri ve çıkışlarıyla bölümçük adını alan- en küçük parça. Bölümçük. Kesim*" (Taner, And, Nutku, 1966: 66) anlamına gelen "meclis" ise sadece Cemil Miroğlu'nun kukla oyunlarında yer almaktadır ve bu oyunlarda en fazla yedi meclis bulunmaktadır. Üzerinde çalışılan oyunların perde sayıları şöyledir:

Tablo 2.1: Kukla oyunlarının perde sayıları

Oyun	1 perde	2 perde	3 Perde	Tablo sayısı	Meclis sayısı
Ah İbiş Ah	✓				
Baldız Meselesi	✓				
Cinli yazıcı		✓			
Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını	✓				
Çifte Nikah	✓				
Enfiyeci	✓				

Tablo 2.1. (Devam)

Gül ile Fidan			✓		
İbiş Alfabe Öğreniyor	✓				2
İbiş Diploma Peşinde	✓				
İbiş Hesap Öğreniyor	✓				
İbiş İş Arıyor			✓		
İbiş Köy Bekçisi	✓				
İbiş Otelci	✓				
İbiş Perili Konak		✓			
İbiş Trafik Canavarı	✓				
İbiş ve Bücü	✓				
İbiş Yazıcı	✓				
İbiş Yeni Evde: Giriş, 2 muhavere, fasıl				5	
İbiş'e İş Çıktı	✓				
İbiş'in Akıl Dişi	✓				
İbiş'in Bakkallığı			✓		
İbiş'in Bayram Sevinci	✓				
İbiş'in Konağı	✓				
İki Garip Kardeşler			✓		
İş Çok Okumayana İş Yok	✓				
Lades	✓				
Mahcup	✓				
Nevruz	✓				
Okul Kaçağı	✓				
Piyango Bileti	✓				6
Sahte Esirci			✓	1	

Tablo 2.1. (Devam)

Sihirli Sopa	✓				7
Sözde Doktor Zoraki Hasta	✓				2
Suretçi	✓				
Üvey Anne			✓		
Yıkılan Yuva	✓				
Yolcu Konmaz Oteli	✓				4

2.3. KUKLA OYUNLARINDA DEKOR VE KOSTÜM

İncelenen oyunların birçoğunda dekor ve kostüm özelliklerine dair ayrıntılar oldukça sınırlıdır. Otto Spies, seyretme imkanı bulduğu tüm kukla oyunlarında dekorun aynı ve Hellmutter Ritter'in de tarifine uygun olduğunu söyler. 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. Örneğin “İki Garip Kardeşler” oyununda eşkıyaların yaşadığı yer, orman ve dağlık alan resimleri ile temsil edilmiştir (Spies, 1959: 70). Günümüzde oynatılan kukla oyunları da dikkate alındığında Spies'in ifadelerinin bugün de geçerli olduğu görülür. Sadece oyunun geçtiği mekana bağlı olarak dekorda küçük değişiklikler yapılır. Kostüm bilgisi ise dekora göre çok daha sınırlıdır. Kostümler için “çoban elbisesi, köylü kıyafeti” gibi genel ifadeler kullanılmıştır. Ayrıntıya yer verilmemesine rağmen, dekor ve kostümlerde dönemin sosyal ve kültürel hayat yansıtılır.

Elimizde bulunan metinlerden Ah İbiş Ah, Baldız Meselesi, Enfiyeci, İbiş Perili Konak, İbiş Trafik Canavarı, İbiş ve Bücü, İş Çok Okumayana İş Yok, Suretçi, Yıkılan Yuva adlı oyunlarda dekor ve kostüm bilgisi bulunmamaktadır. İbiş Yazıcı isimli oyunda dekor bilgisi yoktur ancak oyun metninden önce bir mahalle, daha sonra bir yazıhane dekoru olduğu anlaşılmaktadır.

Sadece oyunun geçtiği mekanın yazılı olduğu oyun metinleri şunlardır:

Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını: Köşkün salonu.

İbiş Alfabe Öğreniyor: Bir oda.

İbiş İş Arıyor: Evin içi.

İbiş Otelci: Otelin holü.

İbiş'e İş Çıktı: Konağın salonu.

İbiş'in Akıl Dışı: Konağın salonu.

Lades: Konağın salonu. Fonda büyük pencereler.

Mahcup: Konağın salonu.

Nevruz: Konağın salonu.

Okul Kaçağı: Çiftlikte Bey'in oturma salonu.

Piyango Bileti: Bir oda.

Sihirli Sopa: Bir orman.

Sözde Doktor Zoraki Hasta: Bir oda.

Yolcu Konmaz Oteli: Bir salon.

Bazı oyunlarda ise dekor özellikleri verilmesine rağmen kostüm özelliklerine değinilmemiştir. Bu oyunlar şöyle sıralanabilir:

Cinli Yazıcı: Sahnede bir masa, iki sandalye, masa üzerinde hokka, kalem, kağıt, mum ve şamdan vardır.

Çifte Nikah: Oyun, bir çiftlik bahçesinde geçer. Bahçede renk renk çiçekler vardır ve kuş sesleri duyulmaktadır. Fonda çiftlik binası, dağın eteği ve ağaçlar bulunur.

İbiş Diploma Peşinde: Sahne konağın salonudur. Karşıda pencereler ve yanlarda kapılar vardır.

İbiş Hesap Öğreniyor: Sahne ahşap ve eski bir konağın büyük salonudur. İki yanda birer büyük kapı ile arkadan dar yüksek birkaç büyük pencere vardır. Pencerelerin iki yanından yere inen açık perdeler ve oymalı-süslemeli geniş tahta çerçeveleri vardır.

İbiş'in Bakkallığı: Birinci perdenin dekor bilgisi verilmemiştir. İkinci perde çiftlik binasının salonudur. Sahnede masa, birkaç kapı ve fonda bahçeyi gören pencereler bulunur. Üçüncü perde çiftlikte bir meydanda geçer. Arkada bir iki yanında ağaçlar bulunan bakkal dükkanı vardır. Vitrinin üzerindeki duvarda büyükçe ve bazısı ters

harflerle “Şaşkın Bakkal” yazılıdır. Vitrinde renk renk ve büyük yazılarla “Parabank”, “Paranız Kadar Faiz”, “Kapağın Altında Daire Var”, “Her Kutuda Bir Hediye”, “Boş Yok”, “Sahilde Denizden Ucuz Arsalar”, “En Ucuz Bizde”, “Her Alış Verişe Bir Kupon”, “Yok Yok”, “Gaz Yok”, “Sigara Kalmadı”, “Şeker Bitti”, “Tuz Gelecek” yazılmıştır.

İbiş’in Bayram Sevinci: Sahnenin arkasındaki perde üzerinde bir salon resmi vardır. Bu resimde koltuk, televizyon, tablo, lamba, sehpa görüntüleri bulunmaktadır.

İbiş’in Konağı: Sahne bir konağın salonudur. Arkada pullu bir örtü, sahnenin ön tarafında iki yanda kırmızı perdeler bulunur.

İki Garip Kardeşler: Birinci perde sandalyeler, masa, bir de çocuk beşiği bulunan bir ev odasıdır. İkinci perde dağ başıdır.

Hem dekor hem kostüm özellikleri hakkında bilgi bulunan oyunlar şunlardır:

Gül ile Fidan: Birinci perdenin dekoru koyunların otladığı ve bir de çoban kulübesinin bulunduğu çimenlik bir arazidir. İkinci perde şehre giden bir yol üzerindeki ormanlık bir alanda geçer. Üçüncü perde dekoru çiftlikte güzel döşenmiş bir salondur. Kanepe, koltuk, masa vs. vardır. **Kıyafetler:** Çoban ve Fidan, çoban elbisesi giyer. Gül, bir köylü kızı elbisesi giymektedir. Kahya’nın üzerinde şalvar, cepken, çizme vardır. Kahya’nın belinde bir kuşak vardır ve silahlıdır. Bey, temiz giyinmiş bir adamdır. Uşak, beyaz pantolonla renkli bir gömlek giyer. Ayağında terlik, başında fes, belinde kuşak vardır.

İbiş Köy Bekçisi: Sahne bir köy odasıdır. **Kıyafetler:** Şeytan, boynuzlu, kocaman ağızlı, dişli bir kostüm giyer.

İbiş Yeni Evde: Dekorda iki yana açılmış uzun perdeleri ile birkaç yüksek pencere bulunmaktadır. Bey, sakallıdır. Kenarları kürklü bir cübbe giyer, belinde kuşak, başında ise tepesi ponponlu bir ressam beresi vardır. Yaşar Bey, günümüz kıyafetleriyle. Fötr, papyon ve gözlük takmaktadır. Yereyakın Nuri, kısa boyludur. Elinde fener veya süpürge, kafasında tuhaf bir başlık vardır. Çocuk gibi konuşur ve çocuk gibidir. Burnu altında bir tutam bıyığı vardır. Safinaz Yenge, canlı oyuncudur. Yaşlı, yoksul, kamburu çıkmış, zor görür ve işitir bir tiptir. Frederik, fotoğraf makinalı, gitarlı, sırt çantalı, değişik şapkalı vs. olacaktır. Keloğlan, kafası kel, kaşları kalın, kulağı, burnu ve ağız büyüktür. Bir eliyle omuzunda tuttuğu sopanın ucunda azık çıkını asılıdır. Gömleği üstünde bir cepken,

belinde kuşak bulunur. Kara Veli, yelek, kuşak, kasket giyinir, elinde tespih vardır. Ta-ki-ya'nın başında konik bir şapkası, yanlardan sarkan bıyıkları, arkadan örülü saçları vardır. Cildi sarıdır. El Emir, üstten sarılı beyaz başlık, uzun kollu beyaz elbise giyer. Cebinde veya elinde tespih tutar. Çenesinde bir tutam sakalı vardır. Esmerdir.

Sahte Esirci: Tablonun dekoru, dağlık bir arazidir. Birinci perdenin dekoru ise konağın salonudur. İkinci perde hizmetçi kızın odasında geçer. Ortada bir masa, iki sandalye, üzerinde mezeler, meyveler, bir şişe de rakı vardır. Üçüncü perdenin dekoru birinci perdedeki dağlık arazinin aynısıdır. **Kostümler:** Eşkıyaların kıyafetleri: Ayaklarında potur, sırtlarında cepken, başlarında külah vardır ve üzerlerinde yazma mendil sarılı silahlar ve tabancalar taşırlar. Esirci olan Eşkıya Reisi birinci perdede bir Arap esirci makyajı yapacak ve sakallı olacaktır; sırtında bir cübbe, başında Arapların kullandığı akal vardır. Konağa ilk geldiğinde Hizmetçi kızın yüzü örtülüdür ve sırtında siyah bir manto vardır. Mantonun altında pullu ve işlemeli bir varyete elbisesi giyer.

Üvey Anne: Birinci perde dağlık ve ormanlık bir arazide geçer. Bir tarafta bir kulübe, diğer tarafta dere vardır. Derede 1-2 kayık, kulübenin önünde balıkçılığa ait birkaç malzeme bulunur. İkinci perdenin dekoru Şefik beyin çiftliğinde bir odadır. Burada kanepeler, koltuk, masa, halı ve kütüphane vardır. Üçüncü perdenin sahne ve dekoru ikinci perdenin aynısıdır. Masa üzerinde bir bardak su bulundurulacaktır. **Kostümler:** Balıkçı Zihni Efendi, balıkçılara mahsus elbise giyer. Zeynep, şalvar, yemeni ve başörtüsü ile köylü kızı kıyafetindedir. Kahya, poturlu, cepkenli ve silahlıdır. Bey, temiz bir elbise giyer. Hanım, ev kadını kıyafetindedir.

2.4. KUKLA OYUNLARININ BÖLÜMLERİ

Kukla oyunlarında kemikleşmiş bir bölüm ayrımı bulunmamaktadır. Çünkü tüm oyunlar benzer çerçeveye sahip değildir. Elde edebildiğimiz eski oyunlar ile son dönem oyunları arasında hem muhteva hem de biçim yönünden büyük farklar bulunmaktadır. Bu nedenle tüm metinlerde mevcut olan ortak bir biçimden bahsetmek mümkün değildir.

Otto Spies, kitabında yer alan oyun metinlerinde muhavere bölümünün olmadığını ancak seyrettiği oyunların bazılarında muhavereye denk geldiğini belirtir (Spies, 1959: 73). Elimizdeki metinlerden yola çıkarak bir bölüm tasnifi yapabiliriz ancak bu tasnifin

tüm oyunları kapsayacağını söylemek mümkün değildir. Bazı oyunlar sadece fasıl ve bitişten ibarettir.

Ön konuşma-Ön deyiş: Karagöz oyunlarında olduğu gibi kukla oyunlarında girişte bir perde gazeli okuma geleneği yoktur. Karşılaştığımız metinlerden sadece bir tanesinde Karagöz’dekine benzer bir şekilde türkü söyleyerek sahneye çıkan İbiş, türkünün ardından bir de “sahne gazeli” okur. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından düzenlenen “Karagöz, Kukla, Ortaoyunu Oyun Metni Yarışması”nda üçüncülük derecesi alan Ünver Oral’ın “İbiş Yeni Evde” isimli oyununda bulunan bu parçanın, yazar tarafından da ilk defa gerçekleştirilen bir uygulama olduğu belirtilmiştir (Oral, 1987: 3).

İbiş Yeni Evde oyunu dışındaki oyunların birçoğunda oyunun başlangıcında göze çarpan yapı, ilk olarak sahneye çıkan kuklanın, oyunun konusu ile ilgili -kendi kendine konuşmak suretiyle- verdiği bilgidir. Ön konuşmada kendi kendine konuşan kişi, oyun başlamadan önce oyun kompozisyonunu kurmak amacıyla birazdan oynanacak faslın öncesinde yaşananları anlatır. Bundan sonra genellikle oyuna geçilir.

Enfiyeci, Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını, Mahcup, İbiş Diploma Peşinde, İbiş Alfabe Öğreniyor, İbiş’in Akıl Dışı, İbiş’in Bayram Sevinci, Ah İbiş Ah, Baldız oyunlarında ön konuşmayı Bey yapar. Mahcup oyununda Bey’in konuşması şöyledir: *“Ahh ahh, kız evladın var mı başında derdin var. Amaaan amaan... Annesi öldükten sonra kabak çiçeği gibi açıldı. Gene, bak nerelerde acaba? Meydanlarda yok... Sabahleyin gene erkenden kalktı gitti. Dün de öyle... Dün de erkenden kalktı gitti. Acaba İbiş biliyor mu? Gideyim bir sorayım bakayım?.. (Kapıya gidip seslenir.) İbiş!”* (Oral, 2002: 205).

Ön konuşmanın bulunduğu ancak bu konuşmayı yapanın Bey olmadığı oyunlar ise şunlardır: Sihirli Sopa (Amanvermez), Sahte Esirci (Eşkuya Reisi), İbiş Otelci (Ahmet), Çifte Nikah (Uşak), Yolcu Konmaz Oteli (Otelci), İbiş Hesap Öğreniyor (Tosun), Gül ile Fidan (Gül).

Sihirli Sopa oyununda ön konuşmayı Amanvermez yapar: *“ (Sağdan girer) İnşallah geç kalmadık... Gayet büyük bir fırsat var. Kaçırmaya hiç gelmez. Bu sabah köy kahvesinde konuşanlara kulak misafiri oldum ve öğrendim ki Kamber Dayı isminde biri bugün 500 lira yatırmak için kasabadaki bankaya gidecekmış... Kasabaya gitmek için de mutlaka bu ormandan geçmek lazım... Oh, etrafta kimseler yok... Her zaman böyle fırsat ele geçmez. Anladığıma göre Kamber Dayı da zaten safça bir adammış... Bir kolayını*

bulup 500 lirasını elinden almak lazım... Ohh, tıkr tıkr 500 lira... Zengin oldum gitti. Gel keyfim gel.. İyi ama iki saattir buradayım, ne gelen var ne giden.. Acaba Kamber Dayı başka bir yoldan mı gitti dersiniz? (Etrafi dinler) Aman bir ayak sesi var. (Sol tarafa bakar) Hah, işte nihayet geliyor! Aman dikkat! Biraz kurnazlık, biraz cesaret işimi görmeye yeter. Beş dakika sonra paralar bizim olacak... (Sahnenin dibine gider ve bekler)” (Miroğlu, 1948: 4/3).

Muhavere: Muhavere bölümü, oyundan bağımsız olarak gelişen ve oyunun baş iki kişisi arasında gecen diyaloglardır. Otto Spies izleme fırsatı bulduğu bazı kukla oyunlarında muhavereye benzer bir bölümün yer aldığını söyler (1959: 73). Kukla oyunlarının bir çoğunda asıl oyuna geçmeden önce Karagöz’deki muhaverelere benzeyen diyalogların mevcut olduğunu görmekteyiz. Ancak bu diyalogların, Karagöz muhaverelerindeki gibi başlangıcı ve sonu belirgin değildir. Kuklada muhavere, oyunun içerisine kaynaştırılmıştır. Kukla oyunlarının muhaveresi belirgin bir konuyu işlememekle birlikte çoğunlukla oyunun baş rolündeki iki kişi –çoğunlukla Bey ve İbiş- arasında geçen, kelime oyunlarına ve ters anlamalara dayanan diyaloglardan ibarettir.

Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını adlı oyunun başında konağın beyi Hüsamettin Bey’in yaptığı ön konuşmanın hemen ardından başlayan Bey-Uşak arasındaki diyalog, kukla oyunu muhaverelerine örnek verilebilir:

“ Hüsamettin Bey:(Seslenir) İbiş!..

İbiş: (Dışarıdan) Buyuruuunn!..

Hüsamettin Bey: (Seslenir) Ne yapıyorsun?

İbiş: (Dışarıdan) Yatıyorum!

Hüsamettin Bey: (Seslenir) Canım yatıyorum olur mu?

İbiş: (Dışarıdan) Hayır uzun oturuyorum!

Hüsamettin Bey: (Seslenir) Oturmanın da uzununu mu olur? Haydi buraya damla!

İbiş: (Dışarıdan) Damlamam efendim!..

Hüsamettin Bey: (Seslenir) Neden?

İbiş: (Dışarıdan) Lehim yaptırdım da ondan!..

Hüsamettin Bey: (Seslenir) Sen su tenekesi misin? Benim başımda burada ateşler

sen orada ohhh keka yatıyorsun?

İbiş: (Dışarıdan) Ateş yanıyorsa bana ait değil, itfaiyeye haber ver!

Hüsametlin Bey: (Seslenir) Öyle değil... Çabuk buraya gel!

İbiş: (Dışarıdan) Geliyorum! (Girer) Ahh... offf... oohhh...

Hüsametlin Bey: Uyuyor muydun?

İbiş: Hayır şöyle uzanmıştım.

Hüsametlin Bey: Bana bak İbiş! Sana bir sır vereceğim, kimseye söyleme! Ben yanıyorum.

İbiş: Efendim?

Hüsametlin Bey: Ben yanıyorum...

İbiş: Bir kova su getireyim! ...” (Oral, 2002: 174-175).

Fasıl: Asıl oyunun işlendiği kısımdır. Oyunun ismi bu bölümde işlenen konuya göre belirlenir.

Bitiş: Kukla oyunlarının tamamı mutlu sonla bitmektedir. Bitiş kısmı oyundan oyuna farklılık arz eder. Cinli Yazıcı, Üvey Anne, Çifte Nikah, Mahcup, Gül ile Fidan, İbiş’in Bakkallığı, İbiş’e İş Çıktı, Baldız Meselesi isimli kukla oyunlarının sonu nişan, düğün, düğün haberi veya bir eğlence ile son bulur.

Sihirli Sopa, İbiş Köy Bekçisi, İbiş Otelci, Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını, İbiş Yazıcı, Yolcu Konmaz Oteli, Okul Kaçağı, İbiş İş Arıyor, Yıkılan Yuva, Ah İbiş Ah, İş Çok Okumayana İş Yok oyunlarının bitiş kısmında, oyunda verilmek istenen mesaj açıkça dile getirilir. Bu tür bitişe İbiş Köy Bekçisi oyunu örnek verilebilir: “*İbiş: Ha gider... Eee yorgunluğum gider de yalnız bu oyun da burada biter! Kişi yine noksanını bilmek kadar irfan olamaz. Bu cahil adam buna uydu, şeytana uydu. Allah kimseyi şeytana uydurmasın, kimseyi şeytana rast getirmesin... (Yüksek) Geldi aydostt, İbiş’e de oldu bu akşam da paydosss. Allahısmarladık! (Aslan Bey’e) Haydi yürüyün gidelim!”* (Oral, 2002: 89-90).

Lades, Okul Kaçağı, İbiş Yeni Evde, İbiş Diploma Peşinde, İbiş’in Konağı, İbiş Trafik Canavarı, İbiş ve Bücü, İbiş Perili Konak isimli kukla oyunlarında, İbiş’in seyirciye iyi dileklerde bulunduktan sonra programın bittiğini haber vermesi ile perde

kapanır. Lades “... *Program burada sona eriyor. Hepinize mutluluklar, afiyetler, saadetler! Allahısmarladık!..* ” (Oral, 2004: 77). Okul Kaçağı oyununda İbiş “*İbiş: Sağolun Beyefendi! Beni seven, beni seyretmeye gelen sizler de sağolun!.. Bu akşamki programımız da sona ererken, okuyan kazanır, çalışan kazanır. Geldi aydost, İbiş’e oldu pay-dos!.. Allahısmarladık!*” (Oral, 2002: 257). Mahcup oyununda İbiş “...*Burada da komedi sona eriyor. Esen kalın, hoşça kalın! Allahısmarladık!..*” (Oral, 2002: 227). İbiş ve Bücü oyunun bitişi şu şekildedir: “**Efendi:** *Neyse, Hadi ben şimdi gidiyorum. Sen de oyunu kapa. İbiş: Tamam efendim. Sevgili çocuklar, değerli büyükler Beyoğlu Belediyesi Gençlik Merkezi Kukla Atölyesi öğrencileri tarafından hazırlanan oyunumuz burada sona erdi. Bizden bugünlük bu kadar. Ağzımızdan kötü bir söz çıktıysa, yani eskilerin deyişiyle, eskimeyen deyişle ‘Her ne kadar sürç-i lisan ettiyse affolaaa’ Hoşça kalın, hoşça kalın, hoşça kalunnn...*”

Sözde Doktor Zoraki Hasta, Enfiyeci, Piyango Bileti, İbiş Alfabe Öğreniyor, İbiş Hesap Öğreniyor, İbiş’in Akıl Dışı, İbiş’in Bayram Sevinci, Suretçi oyunları ise faslın bitip oyunun sonuç bölümüne gelindiğinde oyuncuların sahneden ayrılması ile son bulur.

Sahte Esirci oyununda İbiş, perde kapanmadan önceki son sözlerinde ölen eşkiyaya hitap eder: “*Eh alçak adam! Ben seni mezara gömsem ölüleri fesada verirsin. Kuyuya atsam kuyuyu kirletirsin. Ben seni götürürüm yaz olduğu zaman kuruturum, kışın pastırmanı yaparım*” (Spies, 1959: 132). Benzer konuşma İki Garip Kardeşler oyununda da vardır.

Oyun bittikten sonra çoğunlukla ipli kuklalar ile danslı-müzikli gösteriler yapılır. Bu durum, tuluat oyunlarından sonra sahneye çıkan kanto gösterilerini anımsatmaktadır.

Önceki dönemlerde sahnelenen oyunları görme imkanımız olmadığı için metinlerden yola çıkarak bazı oyunlarda son kısımda müzikli eğlencenin olduğunu yazılı olarak öğreniyoruz. İbiş’e İş Çıktı oyununda Küçükbey’in yurtdışından gelecek misafiri için dans gösterisi organize edilmiştir. Her ne kadar misafirin geliş tarihi ertelense de Çengiler tarafından dans gösterisi yapılır. İbiş’in Bakkallığı oyununda bakkal dükkanının açılışı için düzenlenen törende çalgılı çengili eğlence yapılır. Cinli Yazıcı oyununun sonunda Kız ile Katip’in evlenip düğün yaptığı yazar. Çifte Nikah oyununda Fatma ile İbiş’in nişan törenlerinde bu çift ile birlikte Kahya, Aşçıbaşı, Bahçıvan oyunlar oynar.

İzleme imkanı bulduğumuz oyunlarda ise son yılların popüler şarkıları eşliğinde bazı ünlü şarkıcıların kuklalarının; bölgelerinin ezgileri eşliğinde Karadenizli, Güneydoğulu, Egeli kuklaların dans ettikleri görülmektedir. İbiş'in Konağı oyununda Jonglör, yabancı dilde bir şarkı ile gösteri yapar. Halay çeken kukla, "Kar yağar kar üstüne" türküsü ile oynar. Oyun esnasında iki kıyafet değiştirebilen dansçı kukla ise Sertap Erener'in Rengarenk isimli şarkısı ile dans eder. İbiş'in Bayram Sevinci oyunu bittiğinde önce "Arkadaşım eşek" şarkısı çalar. Sonra sırayla dans eden kuklalar sahneye çıkar. Kırmızı püsküllü bir elbise giyen Kantocu Nurdan isimli ipli kukla "Ben kalender meşrebim" isimli kanto ile oynar. Kırmızı pullu bir yelek, beyaz gömlek, siyah şalvar ve siyah puşi giyen kukla "Le hanım hey hanım hey" türküsü ile halay çeker. Siyah şalvar, siyah yelek, beyaz gömlek, siyah kukula giyen bir ipli kukla da "Çatlatıyor o beni" şarkısıyla horon teper.

2.5. KUKLA OYUNLARININ KİŞİLERİ

İbiş: İbiş, kukla oyunlarının baş kişisidir. İbiş adı, aslında İbrahim'in kısaltılmış şeklidir. İbiş İş Arıyor oyununda İbiş'in gerçek adı İbrahim Solmaz olarak tanıtılmıştır (Tıgılı, 1987: 139).

Oyunlarda çoğunlukla uşak rolünde olan İbiş, zaman zaman Komik, Memiş, Uşak, Sadık, Mıstık, Fıstık gibi farklı isimler de alır. İbiş, her zaman uşak rolünde olmayabilir. İbiş İş Arıyor oyununda işsizdir. Önce biraz uşaklık yapar, daha sonra doktor olmak ister, sonrasında ise bakkallık yapmaya başlar. İbiş Köy Bekçisi oyununda bekçi; İbiş Otelci oyununda otel çalışanı; İbiş ve Bücü oyununda emlakçi; Cinli Yazıcı ve İbiş Yazıcı oyunlarında yazıcı; Suretçi oyununda suretçi çırağıdır.

İbiş, dış görünüş olarak büyük bir kafa, büyük eğri bir burun, büyük bir ağız, kırmızı yanaklara sahiptir. Başında püsküllü bir fesi vardır. İbiş hareket ettikçe püskülü de sağa sola düşerek komik bir görüntü ortaya çıkarır. İbiş'in Bakkallığı oyununda Kahya ondan "...nerede o kırmızı fesli, soytarı yüzlü, eçhel adam" (Oral, 1987c: 102) diye bahseder. İbiş saçtan da yoksundur: "...İbiş'in ne başında saçı var, ne ağzında doğru dürüst dişi var" (Oral, 2001: 44).

İbiş, kişisel bakım konusunda çok özenli değildir. Banyoyu uzun aralıklarla yapar, dişlerini fırçalamaz. İbiş dişlerini fırçalamama nedenini şöyle açıklar: “*Ağzımda bir tane altın dişim var beyefendi! Hiç fırçalaya fırçalaya onu eskitir miyim?*” (Oral, 2001: 68).

İbiş, bir tip özelliği gösterir. İbiş, oyunlarda her zaman söylenenleri yanlış anlar. Karşısında söylenenlere kelime oyunları yaparak komik cevaplar verir. Onun bu yanlış anlamaları, bazen işleri fena halde karıştırır. Oldukça esprili bir tiptir. İbiş, zaman zaman saf zaman zaman da kurnazdır. Bu özellikleriyle İbiş, Karagöz ve Kavuklu’ya benzer.

Kukla oyunlarında diğer kahramanların İbiş hakkında söyledikleri bazı sözler, İbiş’in nasıl biri olduğu hakkında bilgi verir. İbiş, saf, sakar ve komiktir ancak bir o kadar da doğru, dürüst, iyi kalpli ve hoşsohbettir. Onun sakarlıkları kendisini komik duruma düşürür. İbiş’in Bakkallığı oyununda Bey “*Nedir bu adamdan çektiğim yahu? Şu doğruluğu, dürüstlüğü ve çalışkanlığı olmasa kapımda bir gün tutmazdım. Lafları ters anlayıp insanı üzüyor ama aynı zamanda eğlendiriyor da... O konuşurken kahkaha atmak istiyorum ama içimden gülüyor, kendimi tutuyorum. Onu sevdiğimi belli etsem fazla şımaracak kerata...*” (Oral, 1987c: 97). İbiş’in Akıl Dişi oyununda aşçıbaşı Tosun ve Öğretmen İbiş hakkında şunları söyler: “*Tosun: O kimseye bilerek kötülük de yapmaz... konakta ve her yerde onu herkes sever. İyi kalpli ve hoşsohbettir*” (Oral, 2001: 9). “*Öğretmen: ...Çok iyi kalpli, çalışkan ve hoşsohbet bir insan ama... Fakat biraz saf galiba, değil mi?*” (Oral, 2001: 18).

Çoğu oyunda İbiş’in okuma yazma bilmediği, hiç okula gitmediği, yaptığı sakarlıkların cahilliğinden kaynaklandığı vurgulanır. İbiş, okul konusunda cahil olsa da merhametlidir ve iyilerin tarafında yer alır. İbiş, Üvey Anne oyununda Hadi Bey’e atılan iftirayı ortaya çıkaran; İbiş Köy Bekçisi oyununda hırsız ve katilin kimliğini açık eden; Gül ile Fidan oyununda Kahya bir kötülük yapmasın diye Gül’ü kaçıran kişidir.

İbiş’in sakarlıkları ve yanlış anlamaları bazen bilinçlidir ve konuşmaları kinaye taşır. İbiş’in Bakkallığı oyununda bakkal çırağı olarak bir süre yanında çalıştığı bakkalın, müşterilerini aldatarak daha çok kazanabilmenin yollarını öğrettiğini anlatarak onu ifşa eder. Hizmetçi Fatma’ya verdiği dondurma tarifi, dondurmacıların dondurma yapımında kullandığı hileleri açık eder.

İhtiyar/Bey: İhtiyar, Bey, Beyefendi, Efendi, Hasan Balta, Hüsamettin Bey, Şefik Bey, Kerim Bey gibi isimlerle oyunlarda yer alır. Bey, varlıklı, akıllı, dürüst, iyi eğitilmiş

ve görgülü bir İstanbul beyefendisidir. Teknolojiye meraklıdır. Oyunlarda yaşı net bir şekilde bilinmese de torun sahibi olacak olgun bir yaşadadır. Genellikle oyunlarda çiftlik ve konak sahibidir. Çoğu oyunda konağında uşak, bahçıvan, aşçı, kahya, hizmetçi çalıştırır. Diğer tipler her zaman bulunmayabilir ancak sadık uşağı İbiş mutlaka her oyunda mevcuttur.

İhtiyar/Bey, iyi kalpli, yardımsever ve zaman zaman saf bir kişidir. Oyunların kötü tipleri tarafından kandırılarak/aldatılarak yanlış kararlar vermesine neden olunur. İbiş, onun gözünü açan ve onun gerçekleri görmesini sağlayan kişidir.

Her kukla oyununda İhtiyar'ın rolü olmayabilir. Sihirli Sopa, Sahte Esirci, İbiş Otelci, Çifte Nikah, Yolcu Konmaz Oteli oyunlarında İhtiyar yer almaz.

Küçükbey: Küçükbey, Bey'in oğludur. Her oyunda rolü bulunmaz. İncelediğimiz oyunlarda Hadi Bey, Vedat, Necdet veya Küçükbey isimleri ile anılır. Ailesine karşı saygılı ve eğitilmiş biridir. Bazı oyunlarda tip değil karakter özelliği gösterir. Lades oyununda karısı ile kadın-erkek üstünlüğü konusunda tartışır. Baldız Meselesi oyununda alkol problemi olan bir şahsı canlandırır.

Kadın Tipler: İncelediğimiz oyunlarda kadın tipler genç kız, üvey anne, evin hanımı, evin kızı, kalfa, hizmetçi, çengi gibi roller üstlenirler.

Evin hanımı, Sıdıka Hanım, Leyla Hanım, Zarife Hanım, Dilare Hanım gibi isimlerle oyunlarda yer alır. Her oyunda rolü bulunmaz. İncelenen oyunlarda yer alan kadın rolleri arasında “kötü tip” olarak Sıdıka Hanım bulunur. Özetleri bulunan oyunlardan Hain Kız'da Bey'in kızı da “kötü kadın karakter” olarak karşımıza çıkar. Üvey Anne oyununda Bey'in karısı Sıdıka Hanım, kötü ve entrikacı bir kadın rolünü üstlenir. Hain Kız oyununda Bey'in kızı, babası ona mirasından pay ayırmayınca babasını öldürecek kadar ileriye gider.

Evin hanımları zaman zaman tip değil karakter özelliği taşımaktadır. Evin hanımı, bütün oyunlarda benzer özellikleri taşımaz. Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını oyununda Hüsamettin Bey, karısını aile ahabları olan Şahende Hanım ile aldatmaya çalışır. Hüsamettin Bey'in karısı Leyla Hanım ise kocasına ders vermek için Şahende Hanım'ın kocası ile kendi evinde kocası ile aynı anda randevulaşır.

Evin gelini rolündeki kuklalar da her durumda benzer reaksiyon gösteren tip

özelliği göstermezler. Baldız Meselesi oyununda Küçükbey'in karısı, alkol bağımlısı kocasından boşanmak ister. Enfiyeci oyununda gelin rolündeki Türkan, pencere önünde vakit geçirmesinden rahatsız olan kocası ile her gün tartışır. Lades oyununda Necla Hanım, kocası ile kadınların erkeklerden daha güçlü oldukları konusunda tartışır ve ladese tutuşur.

Evin kızı rolündeki kuklalar, genellikle babaları ile anlaşamayan onunla sürekli çatışan tiplerdir. Cinli Yazıcı oyununda Nadide, babasının rızası olmamasına rağmen babasının yazıhanesinde çalışan katip ile evlenmek ister. Suretçi oyununda Usta'nın kızı, eve gelen müşterilerden biri ile kaçır. Mahcup oyununda Sultan, evlenebilmek için babasından gizli bir şekilde gazeteye ilan verir. İncili Çavuş oyununda kız, babasının seçeceği damat adayı ile evlenmeyi reddeder, eşini kendi seçmek istediği konusunda diretir. Hatta babasının seçtiği kişi ile evlenmektense evin uşağı İbiş'e yaklaşmayı bile dener.

Konak çalışanlarından biri olan hizmetçi, İbiş'in aşık olduğu kız olması dolayısıyla diğer kadın rollerinden bir adım daha ön plandadır. Dilber, Fatma, Çiçek gibi isimlerle oyunlarda yer alır. Her oyunda bu tipin rolü yoktur. Hizmetçinin, rol aldığı oyunların bazılarında onun da İbiş'ten hoşlandığı ancak bunu dile getirmekten çekindiği/utandığı görülür. Bazı oyunların sonunda İbiş ile evlenir.

Oyunlarda yan rollerde bulunan bazı tamamlayıcı kadın tipleri de mevcuttur. Bunlar arasında Beşir Kalfa, genç kız Zeynep, Baldız, Çengi, Sümbül (eşkıyanın kız kardeşi), Karanfil Bacı yer alır. Oyunlarda bu tiplerin etkin bir rolü yoktur.

Sirar: Oyunlarda genellikle evin kızı ile aşk yaşayan dışarıdan bir tip veya dışarıdan bir kıza aşık olan Bey'in oğlu olarak karşımıza çıkar. Genç aşık delikanlı Üvey Anne oyununda Hadi Bey, Cinli Yazıcı oyununda Katip, Suretçi oyununda Maşuk, Gül ile Fidan oyununda Fidan, Mahcup oyununda ise Delikanlı isimleri ile yer alır. Bu sevgililer yer aldıkları bütün oyunlarda birtakım engelleri aştıktan sonra birbirlerine kavuşurlar.

Tiran/Hain: Bazı oyunlarda karşıt oyuncu olarak Tiran ya da Hain rolünde entrikacı ve iki yüzlü tipler bulunur. Bu kişiler "göstermelikte 'dassas bir adam', 'hain bir şahıs' olarak geçerdi" (And, 1983: 89). Tiran, bazı oyunlarda Bey'in mühim adamlarından biri olan Kahya rolündedir. Bu tip, Bey'e karşı sadık değildir, içten

pazarlıklıdır, çıkarlarını gözeten başka planları vardır. Çevirdiği dolaplar oyunun sonunda ortaya çıkar ve cezalandırılır. Üvey Anne oyununda Bey'in Kahya'sı, Balıkçı'nın kızı Zeynep'e aşiktir. Ancak aşkını dile getirirken ve kızı babasından isterken o kadar küstahça ve kaba davranır ki bu davranışları kabul etmek mümkün değildir. Oyunda kızını ona vermeyen Balıkçı'yı öldürür ve Sıdika Hanım ile anlaşarak Hadi Bey'e iftira atar. Oyunun sonunda hainliği ortaya çıkar ve çiftlikten kovulur. Gül ile Fidan oyununda Gül'e aşık olan kahya kızı elde edemeyince Fidan'ı bacağından bıçaklayarak yaralar. Kahyanın Hilesi oyununda Bey'in güvendiği adamlardan biridir. Bey'in kızına aşkını ilan edince çiftlikten kovulur.

Oyunlarda kötülüğü temsil eden diğer bir tip de hırsızdır. İbiş Köy Bekçisi oyununda köye gelen misafirlere zengin birini öldürerek parasını çalar. Cinayeti işleyen de şeytan olduğunu söyler. İbiş'in Konağı, Okul Kaçağı, Sihirli Sopa oyunlarında da hırsız tipi yer alır. Hırsız, zaman zaman eşkıya rolü ile de sahnede bulunur. İki Garip Kardeşler oyununda Eşkıya Reisi, Bey'in karısına aşık olur. Ona sahip olmak için kadına aşkını ilan eder ancak kadından olumlu yanıt gelmeyince bebeğini öldürür ve Bey'in konağını soyar. Oyunun Sonunda Hüsamettin Bey'in yıllar önce kaybolan kardeşi olduğu ortaya çıkar. Hüsamettin Bey kardeşini affeder ancak karısı affetmeyince eşkıya canına kıyarak cezasını çeker. Sahte Esirci oyununda yine Bey'in hanımına aşık olan eşkıya reisi, kadını elde etmek için sahte bir esireyi konağa hizmetçi olarak sokarak evi soyar, hanımı kaçıtır. Bey ile beraber eşkıyaların peşine düşen İbiş, eşkıya reisini öldürerek cezasını verir.

Şive/Aksan Taklitleri: Oyunlarda komediyi sağlayan önemli unsurlardan biri de diyalekt tipleri olarak da tanımlanabilecek olan ağız, şive, lehçe taklitleridir. İstanbul merkezli bir oyun türü olan kuklada da Karagöz'de olduğu gibi İstanbul dışından gelenler bir nevi "öteki" tiplerdir. İstanbul'u temsil edenler dışarıdan gelen tiplere daha düşük prestijli bir yer tahsis etmişlerdir (Öğüt Eker, 2014: 93). Bu tiplerin kimliklerini öne çıkaran en mühim özellikleri de dilleridir. İstanbul Türkçesi dışındaki tüm aksanlı konuşmalar, İstanbullular için komik öğedir.

Kukla oyunlarında taklit tipler, aşçıbaşı (Tosun, Veli, Sadık Usta, Dursun), Karadenizli (Temel, Hayrettin), Arap, Acem, Kürt, Arnavut, Rum rolleriyle sahnede yerlerini alır. Her oyunda taklit tipler bulunmamaktadır.

İstanbul Türkçesi konuşanlar arasında da şive/ağız taklitlerine benzer muameleyi görenler bulunur. Bunlar toplumsal katmanlar arasında alt tabakayı temsil eden tiplerdir (Öğüt Eker 2014, 93). Mahcup oyununda Hasan (Tükürerek konuşan kekeme), Tuzsuz Deli Bekir, Beberuhi ve İbiş Yeni Evde oyununda Kara Veli bu gruba giren tiplerdir.

Meslekler: Bazı kuklalar oyunlarda doğrudan yaptığı meslek ile yerini alır. Fahri Bey (Emekli öğretmen komşu), Kerim Bey (Doktor), Öğretmen bunlara örnek verilebilir.

Olağanüstü Yaratıklar: Oyunların bazılarında Bücü, Şeytan, Cin gibi olağanüstü yaratıklar da mevcuttur. Ancak oyunların sonunda bu yaratıkların aslında kılık değiştirmiş insanlar olduğu ortaya çıkar.

Hayvanlar: Sürmeli (Eşek), Maymun, Kedi ve Köpek oyunlarda bulunmaktadır. Hayvan tipler, oyunlarda sadece görüntüleri ile yer alır. Herhangi bir rol üstlenmez.

Diğer/Yardımcı Tipler: Yardımcı tipler sayıca fazladır ve oyunlarda yan rollerdedir. Aloş (Mıstık'ın arkadaşı), Durmuş Dayı (Kömürücü), Karanfil Bacı (Ev Sahibi), Jandarma, Cilve Hanım, Safinaz Genç (Otel müşterisi), İğreti Burun (Otel müşterisi), Onnik (Otel müşterisi), Abdüsselam (Otel müşterisi), Havagazı Şirketi Memuru, Zihni Efendi (Balıkçı), Bahçevan, Beşir Ağa (Lala) bu tiplerden bazılarıdır.

2.6. KUKLA OYUNLARININ KONULARI

İncelenen oyunlar arasında Talat Dumanlı'dan derlenenler büyük bir yekun tutmaktadır. 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. Bu durum, yaşanan çağın özelliğidir. XIX. yüzyıldan itibaren tüm Avrupa'yı etkisi altına alan melodram Osmanlıyı ve devamında Türkiye'yi de etkilemiştir. Zira bu yapı, tiyatro, sinema, müzik gibi pek çok sanat dalında bu dönemde özellikle yoğun olarak gözlenmektedir. XIX. yüzyılda ortaya çıkan tuluat tiyatrolarının da diğer sanat türleri üzerinde etkisini hissettiren genel havayı taşıdığı görülmektedir. Tuluat oyunları, bu anlamda kukla oyunlarını da etkilemiştir. Batı'dan adapte edilen tiyatro oyunları ile edebi metinler de dahil olmak üzere her türlü konuyu işleyen tuluatta, komediyi sağlayan tek etmen komik tipini temsil eden İbiş'tir. Oyun trajik bir şekilde devam ederken birden

ortaya çıkan İbiş, söz ve davranışıyla oyunun havasını değiştirerek onun mizahi bir çehreye bürünmesini sağlar. Eski kukla oyunlarında da İbiş, benzer görevi üstlenmektedir. Bu dönemde oynanan kukla oyunlarının bazılarının işlediği konular tuluat tiyatrosu ile ortaklık taşımaktadır.

Savaş Arslan'a göre melodramlar “*aslında okuma yazma bilmeyen çoğunluğa seslenen çeşitli anlatılar sunar...*” (2005: 26). Kültürsüz, coşkulu, sansasyon düşkününü alt sınıfların tiyatro izleyicisi içindeki oranı artınca, tiyatro sahiplerinin daha çok bilet satmaları mümkün olmuş ve melodram halkın ahlaki ve duygusal yönden eğitiminin bir aracı olarak görülmüştür (Arslan, 2005: 27; Çalışlar, 2009: 59).

Melodram; İki Garip Kardeşler, Sahte Esirci, Üvey Anne oyunlarında daha baskındır. Bu oyunların acı tesadüfler, aşk entrikaları, ahlaki değerlere yapılan övgü, erdemlilik ve masumiyet, sonunda iyilerin kazanması kötülerin cezalandırılması, kadercilik gibi melodrama ait özellikleri barındırdığı görülür. Melodram, yapısı gereği ağlatır, güldürür, sürükler ve eğlendirir (Arslan, 2005: 57).

İki Garip Kardeşler oyununda evin beyi ile onun bebeğini öldüren eşkıyanın kardeş olduklarını öğrenmeleri acı tesadüflerden biridir. Bu oyunda Bey'in kardeşini affetmesi erdemliliktedir. Eşkıyanın da işlediği cinayetin vicdan azabına dayanamayarak intihar etmesi kötünün kendisini cezalandırmasına melodramatik bir örnektir.

Melodramda aşk entrikaları yoğun bir yer tutar. Kukla oyunlarından Üvey Anne oyununda Bey'in ikinci eşi Sıdıka Hanım'ın, Bey'in oğlu Hadi Bey'e âşık olması ve elde edemeyince ona iftira atması; Hadi Bey'in yeminine sadık kalmak uğruna babasından gerçekleri saklaması, aşk entrikası ve erdem timsali olarak oyunda gerilimi ve sürükleyiciliği sağlar.

Kukla oyunlarında her türlü ahlaki değere vurgu yapılır. Hırsızlık yapma (İbiş Köy Bekçisi, Sihirli Sopa), cinayet işleme (İki Garip Kardeşler), aldatma (Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını), iftira atma (Üvey Anne), yalan söyleme (İbiş Köy Bekçisi,), sevdiği kişiyi zorla elde etmeye çalışma (Gül ile Fidan, Sahte Esirci) gibi konular ahlaki değerler etrafında şekillenmiştir.

Arslan, melodramda erdemli olmanın, dinsellik ve kutsallıktan uzak, dünyevi bir yapıya sahip olduğunu ifade eder (2005: 37). Kukla oyunlarının da neredeyse tamamında

dini unsurlara yer verilmemiştir. Kahramanlar, dini hüviyetleriyle değil erdemlilikleriyle ön plandadırlar. Hadi Bey, yeminine sadıktır ve üvey annesinin ahlaksız teklifini reddedecek ahlaka sahiptir. Hadi Bey, üvey annesine konuşacaklarının aralarında kalacağı konusunda yemin ettiği için gerçekleri babasına anlatamaz. Hadi Bey, ilahi adaletin tecelli etmesini bekleyecek kadar da kadercidir. İki Garip Kardeşler oyununda Eşkîya'nın her türlü kötülüğüne rağmen kardeşine yaptıklarından dolayı pişmanlık duyması, vicdan azabı çekmesi ve intihar etmesi de erdemliliğin farklı bir boyutudur.

Bir gerilim ile düğümün oluşturulduğu kukla oyunları mutlu sonla biter. Eğer oyunda bir çatışma söz konusu ise iyilerin kazandığı, kötülerin cezalandırıldığı görülür. Üvey Anne oyununda Hadi Bey'in masumiyeti ile Sıdika Hanım ve Kahya'nın yaptığı kötülükler sonunda ortaya çıkar. İbiş Köy Bekçisi oyununda cinayet işleyen ve hırsızlık yapan eski bekçi Osman, jandarmaya teslim edilir. Sihirli Sopa oyununda hırsız dayak yer. Okul Kaçağı oyununda hırsız, polise teslim edilir. İki Garip Kardeşler'de bebeğin katili eşkıya intihar ederek kendini cezalandırır. Baldız Meselesi'nde Küçükbey içkiyi bırakarak eşi ile barışır. Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını oyununda eşini aldatan Hüsamettin Bey, yaşadıklarından ders çıkararak eşinden özür diler. Cinli Yazıcı ve Gül ile Fidan oyunlarında sevenler kavuşur. Sahte Esirci'de İbiş ve Bey, çalınan eşyalarını ve evin hanımını eşkıyaların elinden kurtarır. Aynı oyunda, haklı olanların adam öldürmesi normaldir ve cezası yoktur. Bu oyunda İbiş, konağı soyan ve hanımı kaçıran Eşkîya Reisi'ni öldürür. İbiş, iyiyi temsil ettiğinden herhangi bir ceza almaz.

Oyunların büyük bir çoğunluğu mesaj kaygısı taşımaktadır. Yukarıda sayılan oyunlarda iyiliğin mükafatlandırıldığı ve kötülüğün de cezalandırıldığına dair mesajlar yoğunudur. Bunların dışındaki oyunlar ise genellikle çocuklara yöneliktir ve bu oyunlarda okuma yazmanın, dengeli beslenmenin, görgü kurallarının, trafik kurallarına uymanın önemi vurgulamaktadır.

Dumanlı'dan derlenen oyunlar ile Suretçi oyunu, muhteva açısından daha çok yetişkinlere hitap eder. Bu oyunların işlediği konular ve oyun kurgusu, çocuklar için çok da uygun değildir. Bu oyunlarda düğüm; aşk, entrika, cinayet, aldatma, iftira vb. ile kurgulanmıştır. Çocuk psikolojisi açısından değerlendirildiğinde bu oyunların hitap kitlesinin yetişkinler olduğu anlaşılmaktadır.

Otto Spies eserinde kukla oyunlarının Karagöz ve Ortaoyununda olduğu gibi sabit

bir oyun repertuarının olduğunu söyler (1959: 75). Ancak bugün kukla oyun dağarcığının çok net çizgilerle belirlenmesi güçtür. Bu tiyatro türünün doğaçlama olmasından ve daha önce yeterli düzeyde yazıya geçirilmemesinden dolayı elimizde çok sayıda oyun metni bulunmamaktadır. Kaynaklarda Talat Dumanlı'nın oldukça geniş bir oyun repertuarına sahip olduğu bilgisi yer alır. Ancak bu oyunların neredeyse tamamı, kukla ustasının hafızasına mahkum kalmıştır. Sadece birkaç oyununun Otto Spies, Ünver Oral ve Rıza Pekutsal tarafından günümüze ulaşması sağlanmıştır. Talat Dumanlı'nın oyunlarının dışında erişebildiğimiz en eski oyun Suretçi oyunudur.

Eldeki oyunların bazılarının Karagöz, Ortaoyunu ve Tuluat ile ortak kullanılan varyantlar olduğunu biliyoruz. Cinli Yazıcı Karagöz oyunlarından Yazıcı oyununun; Sahte Esirci, Tuluat oyununun bir varyantıdır. Oyunlar arasındaki benzerlikler hem yapısal hem de konunun işleme biçimi ile yakın ilişkilidir. Bazı diyaloglar, birbiriyle aynı ifadeleri ve aynı yanlış anlaşılmaları kapsar.

Elde bulunan metinler dikkate alınarak kukla oyunlarının genellikle gündelik hayata dair unsurları işlediği konular ve vermek istediği mesajlar şu şekildedir:

Eğitim, Kişisel Bakım, Beslenme vb.: Okuma-yazma ve hesap yapma gibi modern insan için elzem durumda olan meziyetlerin, dengeli ve yeterli beslenmenin ve ayrıca trafik kurallarına uymanın öneminin vurgulandığı pek çok kukla oyunu vardır. Bu konular, XX. yüzyılın kabullerini barındırmaktadır. Ayrıca bu oyunlarda hitap edilen kitle, anaokulu ve ilkokul çağındaki çocuklardır. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda oyunların verdiği mesajların kaygısının da seyirci kitlesine göre şekillendiği görülür.

İbiş Alfabe Öğreniyor adlı oyunda Efendi, okuma yazma bilmediği için işleri iyi yapamamasına rağmen namuslu ve emniyetli biri olarak gördüğü İbiş'i çalıştırmaya devam eder ve ona bu eksiğini gidermek için okuma yazma öğretir. İbiş Diploma Peşinde oyununda uşak İbiş, ilkokul diploması alabilmek için bir kursa devam etmektedir. İbiş Hesap Öğreniyor oyununda mesleği öğretmenlik olan bir komşu, okuma yazma ve hesap yapma bilmeyen İbiş'e gerekli bilgileri öğretir. İbiş'in Akıl Dişi oyununda da evin beyi, İbiş'in sakarlıklarının cahilliğinden ileri geldiğini düşünerek onu bir okuma yazma kursuna yollar. İbiş Otelci oyununda İbiş, dinlenmek için hiç vakit bulamayınca otel sahibi, okuma yazma bilmeyenlerin dinlenmeye hakkı yoktur diyerek kızar ve İbiş'e

okuma yazma öğreteceğine söz verir. İbiş Yeni Evde oyununda da çalışanlarının beceriksizlikleri yüzünden misafirlere rezil olan Refik Bey, aşçı, hizmetçi ve uşağını okuma yazma ve iş kurslarına göndermeye karar verir. İbiş'e İş Çıktı oyununda Küçükbey, konağa gelecek olan misafirine yemek hazırlayabilmesi için İbiş'e yemek kitabı getirir. Ancak İbiş, okuma yazma bilmediği için yemeği yapamaz. İş Çok Okumayana İş Yok oyununda da evin beyi, yıllarca ilkokulu bitirememiş olan uşağı İbiş'i okula gönderir. Okul Kaçağı oyununda eve giren hırsız, yıllar önce anne-babasının ve öğretmenin sözünü dinlemeyerek okumadığı için aç kaldığını ve bu yüzden hırsızlık yaptığını itiraf eder. Yıkılan Yuva oyununda da Mehmet Bey'in büyük oğlu okumadığı için bulaştığı kötü işlerle babasının başına bela olmuştur. Mehmet Bey'in yardımına gelen ise okuyup subay olan küçük oğlu Hasan'dır.

Eğitimde sadece okur yazarlık değil ileri düzeydeki eğitimin gerekliliğinin önemi üzerinde durulan oyunlar da vardır. Bu oyunlarda bir işte uzmanlaşma konusunda üniversite okunmasının gerekli olduğu meslekler hakkında bilgi de verilir. İbiş İş Arıyor oyununda doktorluk yapmak isteyen İbiş'e, arkadaşı Memiş doktor olabilmek için üniversite bitirmek gerektiğini anlatır.

Dengeli beslenmenin ve kişisel bakımın önemi, adab-ı muaşeret kuralları ve şehirlerde görülen trafik problemleri vb. de kukla oyunlarında işlenen konular arasındadır. Ah İbiş Ah isimli oyunda eğitimin öneminden başka, trafik kuralları ve giyim kuşamla ilgili görgü kurallarından da söz edilmektedir. İbiş'in Bayram Sevinci oyununda kişisel bakım, düzenli beslenme; İbiş'in Konağı oyununda ise kapı çalındığında kontrol edilmeden açılmaması, yabancı kişilerin eve alınmaması gerektiği konularını işler. İbiş Diploma Peşinde oyununda beslenme ve trafik kuralları ile ilgili mesajlar verilmektedir. İbiş Trafik Canavarı isimli oyunda ise yine trafik kurallarına uymanın ve dengeli beslenmenin önemi vurgulanır ve trafik ışıklarının anlamları hakkında konuşulur.

Gündelik hayatın önemli meselelerinden biri olan iş arayışı da kukla oyunlarında yerini almıştır. Birçok oyunda İbiş, halihazırda bir konakta uşak olarak çalışmaktadır. Ancak bazı oyunlarda İbiş'in iş aradığı da görülmektedir. İbiş'in bir işe girmesini konu edinen oyunlar Cinli Yazıcı, İbiş Yazıcı, İbiş'in Bakkallığı isimli oyunlardır. İbiş, Cinli Yazıcı ve İbiş Yazıcı oyunlarında katip/yazıcı olarak işe girer. İbiş İş Arıyor oyununda ise iş arayan İbiş'in çeşitli meslekleri tecrübe ettiği görülür. Yolcu Konmaz Oteli

oyununda ise otel sahibinin, işçi bulma kurumundan eleman talep etmesi de önemli bir ayrıntıdır.

Sosyal Normlar: Toplumsal yaşam, bireylerin bir arada düzen içinde yaşayabilmeleri için bir dizi kuralı da beraberinde getirir. Bu kurallar bir takım kanunları, kalıp davranışları, yasaklamaları içine alan örf, adet, gelenek, göreneklerden oluşur (Örnek, 2014: 171). Baldız Meselesi oyunu, fazla miktarda alkol tüketiminin aile yaşamını olumsuz etkileyeceğini; Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını ve Enfiyeci oyunları, evli kadın ve erkeklerin davranışlarında ölçülü olması gerektiğini; İbiş Köy Bekçisi, Sihirli Sopa, İki Garip Kardeşler, Sahte Esirci ve Üvey Anne oyunları, işlenen bir suçun cezasız kalmayacağını; İbiş ve Bücü, toplum yaşamında nezaketin önemini; İbiş'e İş Çıktı, Türk kültüründe misafir ağırlamanın önemini; Mahcup, geleneksel usullerin dışında yeni bir evlenme şeklini ele almaktadır.

Kültürel Konular: Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan Nevruz bayramı, kukla oyun metinlerinden Nevruz isimli oyunda ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Oyunun kurgusu tamamıyla Nevruz'un ne olduğu, niçin ve nasıl kutlandığı üzerine kuruludur.

Oyunların içerisine Türk halk kültürüne ait pek çok unsurun serpiştirilmiş olduğu görülmektedir. Ancak Nevruz oyunu gibi, salt bir kültürel olguyu ele alan ve kurguyu tam anlamıyla bunun üzerine kuran başka bir oyun metni bulunmamaktadır. Oyunların içerisinde yer alan halk kültürü unsurları, ilerleyen bölümlerde incelendiği için burada bu konu hakkında ayrıntıya girilmeyecektir.

Halk Anlatılarından Esinlenme: Gül ile Fidan isimli kukla oyunu, Tahir ile Zühre hikayesi ile benzer motifleri taşımaktadır. Her ikisinde de birbirini kardeş zanneden iki kişinin kardeş olmadıkları ortaya çıkınca yaşanan aşk hikayesi anlatılır. Karagöz, tuluat ve ortaoyunu gibi diğer geleneksel tiyatro türlerinin kaynakları arasında yer alan halk anlatıları, tespit edilen kukla oyunlarının da esin kaynakları arasında yer alır. Tahminimizce bu tür oyunların sayısı, tespit edebildiklerimizden fazladır. Her ne kadar oyunlarla ilgili yeterli yazılı kayıt bulunmasa da bu durum, bu iddianın asılsız olduğunu kanıtlamaz.

Modern Konular: Çalışmada ele alınan oyunların tamamı XX. yüzyılın başından itibaren kayda alınan oyunlardan oluştuğu için son yüzyılda görülen sosyal konuların bu oyunlara yansıdığı dikkati çeker. İbiş'in Bakkallığı oyununda bakkal dükkanının

açılışında düzenlenen parti, Lades oyununda kadın erkek eşitliğinin işlenmesi, Mahcup oyununda evlenmenin görücü usulü dışında gazeteye ilan vererek evlenme şekli, Piyango Bileti oyunundaki büyük ikramiyenin Mıstık'a çıkması; İbiş Perili Konak oyununda tarihi konağın yıkılarak yerine gökdelene benzer bir apartman dikilmek istenmesi XX. yüzyılın getirdiği yeni konulardandır.

Diğer: Sözde Doktor-Zoraki Hasta, Suretçi.

2.7. KUKLA OYUNLARINDA MİZAH

Kukla oyunlarında komediyi sağlayan başlıca dört öge vardır. Bunlardan biri dilin kullanımudur. Oyunlarda kullanılan dil, taklitler, yanlış anlamalar, kelime oyunları, tekrarlar gibi pek çok dilsel oyunlarla doludur. Kukla oyunlarında oyuncular kuklalardan oluştuğu için mimikler kullanılamaz. Hareketlerin kullanımı da oldukça sınırlıdır. Bu nedenle oyunlarda kullanılan dil, son derece önem kazanmaktadır. Kuklacının dile hakimiyeti ve dili kullanma becerisi, oyunların başarısı ile doğru orantılıdır. Usta kuklacılar, dile hakimiyetleri ile oyunların sürelerini dilediği gibi uzatıp kısaltabilirler. Bu durum Karagöz oyunları için de geçerlidir.

Bir diğer unsur hareket komiğidir. Gülin Ögüt Eker, hareket komiğinin ağır bastığı türlerin, aydın kesimden ziyade halka hitap ettiğini ve eğitim seviyesinin azalmasının hareket komiğini, yükselmesinin ise söz komiğini tetiklediğini ifade eder (2014: 94). Hareket komiği, sade halkın yanı sıra çocukların da ilgisini çekerek onları güldürür. Sözde Doktor Zoraki Hasta isimli oyunda evin beyi, gördüğü rüya üzerine doktor olmaya karar vermiştir. Havagazı şirketinden gelen memurun hasta olduğunu ve onu muayene edeceğini söyler. Memuru uygun bir yere yatırır, elindeki tavayı memurun göğsüne dayar ve tavanın sapından dinlemeye başlar. Tavayı stetoskop olarak kullanır. Bunun gibi normal hayat ile uyumsuz durumlar komikliği ortaya çıkarır. Bunun dışında oyunlarda kavga/dövüş sahneleri çokça bulunur. Otto Spies'in de belirttiği gibi basit halk bununla coşmaktadır. Dövüş, kavga, hır-gür motifleri bugün dahi birçok millet tarafından sevilmektedir. İster Hintli Viduşka, Javalı Semar ya da Alman Kasperle olsun, hepsinde dövüş kavga vardır ve artarak var olmaya devam edecektir (1959: 72).

Dış görünüş de kukla oyunlarındaki komikliği sağlayan unsurlar arasında tamamlayıcı bir görev üstlenir. Özellikle baş kahraman İbiş'in büyük burnu ve ağzı, kırmızı yanakları, püsküllü şapkasından oluşan dış görüntüsü başlı başına seyirciyi güldürür. Siyah kuklalarla tasvir edilen Arap tipinin, zaman zaman gözlerine yerleştirilen elektrikli lambalar (Spies, 1959: 72) bu tipi gülünç şekle sokar.

Kukla oyunlarında bir diğer komik öge de sesin kullanımınıdır. Tek bir kuklacı, sahneye çıkan tüm kuklaları seslendirir. Burada kuklacının sesi, kılıktan kılığa girebilecek bir yeteneğe sahip olmalıdır. Bu sesler arasında ince ve tiz kadın sesleri ile İbiş'in çatlak ve kalın sesi de yer almaktadır. İki uç tondaki bu seslerin çıkarılması oldukça güç ve yorucu bir iştir. Oyunlarda sesin kullanımındaki ustalık, gülmeyi tetikleyen etkenler arasında yer alır.

2.7.1. Mizah Kuramları

“İnsan nelere güler?”, “Niçin gülüyoruz?” gibi sorular antik çağlardan bu yana insan zihnini meşgul etmiştir. Bu sorulara cevap arayanlar gülme kuramlarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Mizah dilini anlamaya çalışırken bu kuramlara da göz gezdirmek gereklidir. Dünya çapında kabul gören belli başlı gülme kuramları Üstünlük, Rahatlama ve Uyumsuzluk kuramlarıdır.

Bilinen en eski kuram olan üstünlük kuramına göre insanlık bitmek tükenmek bilmeyen bir güç ve galibiyet eğilimine sahiptir. “*Hayat denilen bu mücadele ortamında, insanlar birbirinin rakibidir. Kişi, özellikle de kusurlu ve yeteneksiz kişiler, ya rakibini alt etmek için onun kusurlarını arar ya da onun talihsiz bir anını bekler...*” (Usta, 2009: 82).

Bu kuram, “*...insanın, diğer insanların talihsizlikleri ve kusurları karşısında kendini üstün hissederek güldüğü iddiasındadır*” (Usta, 2009: 83). Ancak bu kuram, özellikle mizahi olmayan gülmelerin nedenlerini tam olarak açıklayamadığı için rağbet görmez (Usta, 2009: 86).

İbiş Otelci oyununda İbiş, şarkıcı Onnik'in bahsettiği müzik ile ilgili kavramlara oldukça yabancıdır. Seyirci bu kavramları bildiği için, İbiş'e karşı kendini üstün görür ve bu durum seyirciyi üstünlük duygusu ile güldürür:

“Onnik: ...Nota nedir bilir misin?

İbiş: Salatası olur!

Onnik: Neyin?

İbiş: Roka, roka...

Onnik: Öyle değil... Nota! Bak onlar yedi tanedir. Do, re, mi, fa, sol, la, si, do...

İbiş: He he... Kuru fasulya bol ya...

Onnik: He şimdi söyleyeceğim. Şark musikisi, yoksam garp musikisi olsun?

İbiş: Şimal olsun, cenup olsun bir şey söyle!

Onnik: Bethoven'den başlayayım?

İbiş: Betondan başla, kumdan başla!

Onnik: “Bitmemiş Senfoni?”

İbiş: Şimdi suratunda bitireceğim, söyle yahu!

Onnik: “Mavi Rapsodi?”

İbiş: Şimdi kırmızı geliyor beynime!

...

Onnik: İstersen alaturka yapalım?

İbiş: Olur!

Onnik: Dede'den mi başlayayım?

İbiş: Ben şimdi senin dedenden başlayacağım!

Onnik: “Şen Dul”u söyleyeyim?

İbiş: Dul olsun, bekar olsun yahu söyle!

Onnik: Lehar'dan başlıyorum

İbiş: Lahanadan başla!

(Lehar'dan bir aria söyler. İbiş ile bir müddet oynarlar)

İbiş: Bu beni sarmadı. Benim anlayacağım şeyler olsun!” (Oral, 2002: 120-121).

Kukla oyunları, bu tür diyalogların sıkça bulunduğu metinlerdir.

Rahatlama kuramına göre ise gülme, insanın içinde biriken sinirsel enerjinin bir şekilde boşalması sonucunda gerçekleşir. İnsan gülererek, içinde biriken gereksiz enerjiden kurtulmuş ve rahatlamış olur (Usta, 2009: 86). “Sinirsel enerjinin birikmesine neden olan en önemli hadise, kişinin bilincinin önemli şeylerden önemsiz şeylere, hazırlıksız olarak aktarılmasıdır... Sinirsel enerji birikimine yol açan en önemli sebep, toplumsal baskılardır. İnsan fiziksel ve sosyal çevrenin üzerinde uyguladığı birçok sınırlamayla

çeşitli arzularını bastırır ve bu süreçte doğasından uzaklaşarak gerilir. Sınırlamalardan bir veya birkaçının birdenbire ortadan kalkmasıyla kişi, rahatlar ve güler... Durum, dile dayalı mizahta da böyledir. Söz oyunları ile dil kurallarından kurtulan insan, rahatlar ve güler” (Usta, 2009: 87).

Kukla oyunları, Karagöz ya da Ortaoyunundaki kadar müstehcen unsurlar barındırmaz. Sadece birkaç oyun içerisinde, üstü kapalı bir şekilde bulunur. Bu oyunların hitap ettiği kitle göz önünde bulundurulduğunda müstehcen unsurların neden açık bir şekilde yer bulamadığı anlaşılacaktır.

Rahatlama kuramına verilebilecek sınırlı sayıda örnek vardır. Bunlardan biri Çifte Nikah diğeri Üvey Anne oyunundadır:

“Bey: ... Evet şimdi senin evlenmen için karar almış olduk...

Uşak: Karar aldık beyim! Önümüz kış, gece üşüyorum.

Bey: Hui... Terbiyesizliğin lüzumu yok!...” (Oral, 2002: 155).

Üvey Anne oyununda:

“Şefik: Şimdi de bu kadını götür!

Uşak: Ben o kadını götüreceğim yeri biliyorum.

Şefik: Nereye götüreceksin?

Uşak: Benim odama götüreceğim! (Güler)

Şefik: Haydi defol buradan, saçmalama!” (Spies, 1959: 216).

Bu kuram da pek çok gülme nedenini açıklamakla birlikte tamamına uygulanma konusunda yetersizdir, tüm gülmeleri açıklayamaz.

Gülme kuramları arasında en çok kabul gören Uyumsuzluk kuramıdır. *“Bu teori, kişinin beklemediği uyumsuz bir sonuçla karşılaşması; ancak bu uyumsuz sonucun başka bir mantık düzeyinde uyumlu olması veya kişinin karşılaştığı durumların belirli kalıplara göre oluşturduğu dünyasına aykırı olması sonucu güldürdüğünü varsayar” (Usta, 2009: 88).* İnsan belleği, daha önceli tecrübelerine dayanarak belli bir beklenti içine girer. Bellek, beklediğinin dışında bir algılama ile karşı karşıya kaldığında ise kişide psikolojik mekanizmayı devreye sokarak şaşkınlığa ve bunun bir göstergesi olan gülmeye yol açar (Öğüt Eker, 2014: 138). Bu kuram, mizahi olmayan gülmelerin nedenini açıklayamadığı için üstünlük ve rahatlama kuramlarında olduğu gibi genel anlamda bir gülme kuramı olarak kabul edilmez (Usta, 2009: 90).

Cinli Yazıcı oyununda Komik'in gelen misafire oldukça içten ve sıcak karşılmasına aldığı yanıt, seyircinin beklentisi dışındadır ve bu uyumsuzluk kişiyi güldürür:

“Komik: Merhaba ciğerim.

Kürt: Ben senin ciğerin miyim?

Komik: Merhaba canım!

Kürt: Canın çıksın!...

Komik: Merhaba birader!

Kürt: Ben senin biraderin miyim?

Komik: Merhaba ayı!

Kürt: Merhaba dayı!

Komik: Hoş geldin ayı oğlu ayı!” (Spies, 1959: 148).

....

Cinli yazıcı oyununda İhtiyar, şeytandan korkan Komik'e bir dua öğretir:

“İhtiyar: Herru herru...

Komik: Herru herru...

İhtiyar: Merru merru...

Komik: Merru merru...

İhtiyar: Efetuha...

Komik: Efetuha...

İhtiyar: Mefetuha...

Komik: Mefetuha...

İhtiyar: Minhü...

Komik: Minhü...

İhtiyar: Küt...

Komik: Küt...

İhtiyar: Pat...

Komik: Pat...” (Spies, 1959: 150-152).

Aynı dua, İbiş Köy Bekçisi oyununda da mevcuttur (Oral, 2002: 83).

2.7.2. Kukla Oyunlarında Dilin Mizahi Kullanımı

Mizahi metinlerin incelenmesi söz konusu olduğunda dil incelemesi önemli bir yerde durur. Dil, sözlü aktarımlarda gülmeye aracılık eden en önemli uyarıcılardandır. Dil, komik olanı hem yaratır hem anlatır hem aktarır. Bu nedenle mizahta dil son derece önemlidir. Şiir dilinde olduğu gibi mizah dili de kelimelerle oynar. Şiir dilinin farkı, kelimeleri duygusal değerleri ile işlemesidir. Mizah dilinde kişi ise tam aksine duygusal olandan uzaklaştırılır. Böylece kişinin olaya/duruma yaklaşımı hissizleştirilir (Usta, 2009: 96-97).

“Geleneksel mizahın dili; sosyokültürel, etnik farklılıkları vurgulamasının yanı sıra, bölge, dil, yaş, cinsiyet gibi değişkenleri de hedef alır. Geleneksel mizah sanatlarında, toplumu oluşturan sınıflar kendi özgün davranış ve konuşma biçimleriyle sahnededirler” (Öğüt Eker, 2014: 92-93). Kukla oyunlarında dilsel sapmalar, yanlış algılamalar, kuklaların komik dış görünüşleri, sesleri, aksan-şive özellikleri ve hareket komiği temelli dayak sahneleri gülünç öğeler olarak karşımıza çıkar. Kukla oyunları, sözlü olarak aktarıldıkları için kullanılan dil daha çok ön plana çıkmaktadır. Bu konuda kuklacının dil kullanımında usta olması şarttır. Çünkü bir kuklacı, sahneye çıkacak olan tüm kuklaları seslendirecek olan tek kişidir. Kuklacının dile hakimiyeti, başarısını aynı oranda etkiler. Kuklaları oynatırken hem kadın hem erkek seslerini çıkarabilmeli, kusurlu dil kullanımlarını çok iyi gözlemlemiş ve uygulamış olmalıdır.

Mizah dili yaratılırken çeşitli söz oyunlarını kullanır. Bunlar: mübalağa (abartma); benzeşleme; eş adlılık (cinas); çok anlamlılık; ağız, lehçe, kesimsel dil kullanımı, argo, teşbih (benzetme); istiare (deyim aktarması, eğretileme, metafor); mecaz-ı mürsel (ad aktarması, düzdeğişme), teşhis (kişileştirme); tezat (karşıtlık); müşakele; iştikak; yankı; dil sürçmesi; kaydırma; alışılmamış bağdaştırma kullanımı; karşıtlama; ikilem (paradoks); aktarım; değiştirim; geçişme; değişim; türeme; tersine çevirme; önsayıtlarla oynama; ironi; saçmalama; imleme (Usta, 2009: 97-117). Bu başlıklarla ilgili tüm örnekleri göstermek, konunun hacmini yükselteceği ve konuyu asıl amacından saptıracağı için verilecek örneklerin sınırlı tutulması tarafımızca uygun görülmüştür.

Mübalğa (Abartma): Mübalğa, bir durumu olduğundan daha fazla büyütme olarak açıklanabilir. Burada verilen reaksiyon mantık sınırlarını zorlamalıdır. Kukla oyunların sıkça karşılaşılan mübalğaya birkaç örnek vermek yeterli olacaktır.

Cinli Yazıcı oyununda İbiş iş ararken bir yazıhaneye denk gelir. İçeride kimsenin olmadığını görünce seslenmeye başlar. Bu sırada İhtiyar gelir ve aralarında şu konuşma geçer:

“İhtiyar: Be adam ne bağıryorsun? Bir lokma ekmek yiyordum, boğazımda bıraktın! Ne istiyorsun? Nereden geliyorsun, nereye gidiyorsun? Adın ne? Babanın adı ne?”

Komik: Farkında değilim... Müsaade et de nüfus dairesine gideyim, künyemi çıkarayım!” (Spies, 1959: 138). Burada İbiş, adını söylemek yerine nüfus dairesine gidip evrak temin etme konusunda abartılı bir reaksiyon verir.

İbiş’in Akıl Dişi oyununda İbiş, mutfaktaki tuz kabına sabun tozu doldurunca yemeklere sabun katılır ve yemekler köpürmeye başlar. Bu durumu İbiş, Beyefendi’ye şu sözleriyle anlatır: *“Ne olacak Beyefendi, köpüklerle balonlar çoğalıp havaya yükseldi. Sonra da yemekhaneye sığmayıp çatıyı zorladı”* (Oral, 2001: 52). Yemeğe katılan sabunun köpürerek çatıya kadar çıkmasını mantıksal sınırlar içerisinde değerlendirmek mümkün değildir.

Benzeşleme: Anlamları farklı fakat ses benzerliği açısından birbirine yakın sözcüklerin birbirinin yerine kullanılmasıdır. Ses olarak birbirine benzeyen kelimelerin kullanımı, oyunlarda yanlış anlaşılmaları doğurduğu için gülmece öğelerinin belki de en önemlilerinden birini oluşturmaktadır. Kukla oyunlarında bu tür dil oyunları sıkça kullanılır. Bu tür söz oyunlarına pek çok örnek verilmesi mümkündür. Bunlardan bazıları şöyledir:

Cinli Yazıcı oyununda İhtiyar ile Komik arasında geçen bir konuşma:

*“İhtiyar: Öyle değil! **Elifi** bilir misin?”*

*Komik: **Herifi** bilirim.*

....

*İhtiyar: **Zevcen** var mı?*

Komik: Cezyem var iki tane, birisinin dibi delik" (Spies, 1959: 138).

Cinli Yazıcı oyununda Komik ile Rum arasında geçen diyalog:

"Rum: Kalispera sis...

Komik: Kalın prasa siz...

Rum: Ekseriz romaika?

Komik: Eşşek sensin kerata!" (Spies, 1959: 144).

....

"Katip: Merhaba babalık!

Komik: Hoş geldin kuru kalabalık!

Katip: Merhaba deve çanı!

Komik: Hoş geldin fındık sıçanı!" (Spies, 1959: 150).

İbiş Köy Bekçisi oyununda:

"Aslan Bey: Evladım familyan var mı?

İbiş: Fanilam var ama kazağım yok!" (Oral, 2002: 78).

...

"Muhtar: ... Evham-ı hayale derler ona, evham-ı hayale..."

İbiş: Bana havale gelmez!" (Oral, 2002: 82).

Üvey Anne oyunundan:

"Uşak: Kim o diyor, ne diyeyim?

Hadi: Beyefendinin tarif ettiği adam benim, de!

Uşak: Beyefendinin tahin yediği çanağı verin!

Hadi: Yanlış, öyle değil... Beyefendinin gönderdiği adam benim de!

Uşak: Beyefendinin gündeliğini verin!

Zeynep: Ne gündeliği?

Uşak: (Hadi 'ye) Sen orada çalışmamışsın, ne parası istiyorsun?

Hadi: Öyle değil... Beyefendinin tarif ettiği zat-ı ali Kadir benim de!

Uşak: Olur... Beyefendinin tarif ettiği saatçi Ali Kadir benim!" (Spies, 1959: 188).

Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını oyunundan:

*"Şahende Hanım: Hakikaten siz **musikişinas**sınız!"*

*İbiş: Musikişinas değil **muslukçu Binnaz!***

*Hüsamettin Bey: Ben **usulbendim!***

*İbiş: Evet **musibetsin!***

Hüsamettin Bey: Musibet değil... (Makamla) Do.. re.. mi.. fa.. sol.. la..

İbiş: Ha... (Taklit ederek) Doğ.. ran.. mişş.. fa.. sul.. ya.." (Oral, 2002: 189).

Eş Adlılık (Cinas): Yazılışı aynı anlamları farklı kelimeleri kullanma sanatıdır. "Eş adlı sözcükler ses ve yazım açısından aynı olmakla birlikte, köken ve anlam yönünden farklıdırlar. İçecek ya da bitki olan çay sözcüğü Çince'den gelen, gezgin, yani birçok dilde bulunan bir sözcüktür. Dere anlamındaki Türkçe kökenli çay sözcüğü ile sesteştir" (Toklu, 2013: 98).

Sahte Esirci oyununda Arap kılığına girip konağa gelen sahte esirci Arapça "evet" anlamına gelen "ayva"yı, ayva meyvesi olarak anlar (Spies, 1959: 114).

Çok Anlamlılık: Birden fazla anlama sahip olan tek bir sözcük veya sözcük öbeğinin birden fazla anlamda algılanmasıdır. Klasik edebiyatta tevriye, kinaye, iham sanatları olarak karşımıza çıkar. Eş adlı sözcükler kökenleri farklı sözcükler iken, çok anlamlı sözcükler, aynı sözcüğün dilde zaman içinde genellikle eğretileme yolu ile farklı kazanmasıyla ortaya çıkmışlardır. Diğer bir deyişle başlangıçta tek bir kavramı gösteren bir sözcüğün zamanla iki ya da daha çok kavramı göstermeye başlamadır. Çok anlamlı sözcüklerde temel anlam korunur, ancak gösterge yeni yan anlamlar yüklenir" (Toklu, 2013: 98-99).

Cinli Yazıcı oyununda İhtiyar ile Komik arasında şu diyalog geçer:

"İhtiyar: ...Evvvela seni imtihan edeceğim. Adın ne?"

*Komik: **Dursun!***

*İhtiyar: Neye **dursun?** Söyle!*

Komik: Öyle ise durmasın yürüsün!

...

İhtiyar: ...Yazman var mı?

Komik: Yazmam var, mendilim var.

İhtiyar: Yahu kalem oynattın mı?

Komik: Kalem oynattım, hokkaya göbek attırdım. Ben sana şaka söylüyorum! Yazı yazmasını bilirim.

İhtiyar: Demek yazı bilirsin.

Komik: Yazı bilirim güneş olur, kışı bilirim soğuk olur.

İhtiyar: Evli misin?

Komik: Evim yok!

....

İhtiyar: Yahu nasıl söyleyeyim? Karın var mı?

Komik: Vardı dondurmacıya sattım. Evliyim, dört tane çocuğum var” (Spies, 1959: 138-140).

Ağız, Lehçe, Kesimsel Dil Kullanımı: Kukla oyunlarında Karagöz’de olduğu gibi İstanbul dışından gelen tipler kendilerini kullandıkları dil ile belli eder. Oyunlarda sıklıkla Arap, Acem, Kürt, Laz, Arnavut, Frenk gibi aksan ve şiveye sahip tiplerin yanında Beberuhi gibi İstanbul Türkçesini bireysel kusurları nedeniyle yarım konuşanlar da bulunur. Kişilerin kullandığı dil, ait oldukları sınıfı ve sahip olunan kültür düzeyini de yansıtır (Usta, 2009: 100-101). İstanbul Türkçesini en düzgün konuşan tiplerin toplumsal tabakanın üst sınıfına ait oldukları görülmektedir.

Cinli Yazıcı oyununda Rum, sahneye gelirken kendine özel bir şarkı söyler ve Türkçeyi Rum aksanı ile konuşur:

“Rum: Kato sto yalo, kato sto yalo

Kato sto yalo, kato sto pervoli

Me kapses din kardiyan mu

Rum: Kalispera sis...

...

Rum: Vre kuzum yaz bana bir mektu..., ama güzel...

...

Rum: Benim orda var bir ortak Sakız adasında ona yazacaksın! Şimdi yaptıracağ orada bir iş... Bir iş, bir ev... Dört katlı, her katta üç oda bir mutfak, iki hela... Pardon iki hela çok, yala bir hela..." (Spies, 1959: 144).

Yine Cinli Yazıcı oyununda Komik ile Arnavut arasında bir konuşma geçer. Arnavut'un aksanı şu şekilde verilir:

"Arnavut: Tuna 'da çırpar fıstanı, Tuna 'da çırpar fıstanı

Kim sevmez Arnavut kızını? Ya... ya... ha... mori... ya...

Tuna 'dan geçtin mi? Tuna 'dan geçtin mi?

Soğuk suları içtin mi? Ya... ya... ha... mori... ya...

Ha bre kardeşim! Sen kim ben kim?" (Spies, 1959: 146).

...

İbiş Otelci oyunundan Arap Abdüsselam'ın konuşmaları aksana örnek teşkil eder: "Ya afandi ne biçim iş?... Jok güzel, şimdi ne iş yapıyor?... Jimdi benimle konuşacak!" (Oral, 2002: 122). Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını oyununda Arap aksanına lala Beşir Ağa da örnek teşkil eder: "Beyafandi çağrıyor?... Şok guzel afandim! Esselamün aleykum afandim! Beni şağırđınız?" (Oral, 2002: 179).

Çifte Nikah oyununda aşçıbaşının dili güzel bir şive örneği olarak verilebilir:

"Aşçıbaşı: Aman Büyefendü, bende danışacah ahil mı galdu!

Bey: Hayrola usta, ne oldu?

Aşçıbaşı: Dağa n'olsung ki... O İbiş denen hınzırınğ yüziünden her gün başıma bi iş çıhıyo.

Bey: Yine ne yaptı?..

Aşçıbaşı: Bana yardım itsüing deye yanıma çığırdım. Datlulara şeker yerine duz doldurmuş... Heç bi çaresi yoh... Ben de dadlıyu tökdüm Beyim!” (Oral, 2002: 167).

Argo: Kelimelere günlük konuşma dilindekinden farklı anlamlar yükleyerek belirli ortamlarda konuşulan dildir.

Cinli Yazıcı oyununda argo kullanımına şu diyalog örnek verilebilir:

“İhtiyar: Çocuklar kaçlık?

Komik: Biri yirmibeşlik, biri kırkbeşlik. Benim çocuklarım sigara değil.

...

İhtiyar: Çocuklar senden büyük mü?

Komik: Onlar benden evvel fırlamışlar.

İhtiyar: Onlar fırlama mı?

Komik: Onlar fırlama ben toplama...” (Spies, 1959: 140).

Üvey Anne oyununda da argoya yer verilmiştir:

“Kahya: Ah...seni yiyemedim!

Uşak: Sen beni yiyemezsin, ben senin boğazında kalırım!” (Spies, 1959: 214).

Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını oyununda “sepetlemek”, Nevruz oyununda “kaşınmak” (İvgin, 2000: 85) tabirleri geçer.

Mahcup oyununda Tuzsuz Deli Bekir’in konuşmalarında argo sözcükler yoğunluktadır. Kullandığı argo kelimelerden bazıları şunlardır: gaco (kadın), cizlamı çekmek (kaçmak, gitmek), mariz (dayak), marizlemek, sepetlemek (dışarı çıkarmak), mangır (para), kitap gibi (çok güzel), araklamak (çalmak), çilingir sofrası (içki sofrası).

İki Garip Kardeşler oyununda eşkıya “Uşağın karnını dumanla doldurmalı!” der.

Gül ile Fidan oyununda “züğürt, horozlanma”; İbiş Yeni Evde oyununda Kara Veli “Heeeyyyt imanım” ifadeleri kullanılır.

Teşbih (Benzetme): Teşbih, iki varlık veya kavram arasında benzeyen, benzetilen, benzetme yönü ve benzetme edatı kullanılarak yapılan benzetme sanatıdır. Teşbih,

olumlu anlamda olabildiği gibi benzeyene olumsuz anlam da yükleyebilir. Kukla oyunlarında her iki türden benzetmelere örnekler vardır.

Cinli Yazıcı oyununda Arnavut ve İbiş arasında geçen diyaloglarda teşbihe misal olacak örnekler bulunmaktadır:

“Arnavut: Hey bre bozuk suratlı adam!

Komik: Söyle bakalım tamir edilmiş kaldırım!” (Spies, 1959: 146).

Sahte Esirci oyununda İbiş, Hizmetçi'ye aşık olduğunu anlatırken kalbini davula benzetir:

*“İbiş: ...Benim de kalbim seni görünce **bekçi davulu gibi** güm güm güm atıyor!”*
(Spies, 1959: 118).

Lades oyununda Fatma, sokaktaki fırıncı için *“**aslan gibi delikanlı**”* der (Oral, 2004: 73).

İstiare (Deyim Aktarması, Eğretileme, Metafor): İstiare, benzetme öğelerinden benzeyenin ya da benzetilenin sadece birinin kullanılması ile yapılır.

Cinli Yazıcı oyununda:

*“Komik: Bunları da mı yazacağım? Ya... ya... **Hıyar ağa!**”* (Spies, 1959: 146).

Mecaz-ı Mürsel (Ad Aktarması, Düzdeğişmece): Bir kelimenin benzetme amacı güdülmeden mecazi manasının kast edilmesine denir.

Cinli Yazıcı oyununda İhtiyar, Komik'i işe almadan önce ona birtakım sorular sorar:

*“İhtiyar: Cevap ver bakalım, **okul gördün mü?**”*

Komik: Gördüm... Şurada ilkokul var, onu gördüm.

*İhtiyar: Hayır öyle değil... **Okulda çalıştın mı?**”*

Komik: Çalıştım... Okul binası yapıyordu, ben de taş taşıdım.

*İhtiyar: Öyle değil! Öğretmenin önünde **diz çöktün mü?**”*

Komik: Çöktüm, ayakkabılarını boyadım.” (Spies, 1959: 138).

İbiş Köy Bekçisi oyununda Muhtar ve Aslan Bey, İbiş'in karısı ve çocuğunun olup olmadığını öğrenmeye çalışırken aralarında şu konuşma geçer:

*“Aslan Bey: Fanila demedi sana canım, yani **kaşık düşmanın** var mı?”*

İbiş: Kaşığıma düşman olsun, kafasını patlatırım valla...” (Oral, 2002: 78).

Burada “kaşık düşmanı”ndan kasıt “çocuk”tur. İbiş'in verdiği cevap ise mezkur kelime grubunun mecaz anlamını değil gerçek anlamını algılamasına örnektir.

Üvey Anne oyununda

*“Hadi: **İki baş dört ayak oldunuz mu, de!***

Uşak: İki baş, dört ayak, bir ciğer, bir işkembe oldunuz mu?” (Spies, 1959: 190).

Burada iki baş dört ayaktan kasıt evlenmiş olmaktır.

Teşhis (Kişileştirme): İnsan dışındaki canlı veya cansız varlıklara, insana ait özellikler verilmesi suretiyle yapılan sanattır.

Sahte Esirci oyununda hizmetçi kız, evdeki paraların yerini öğrenebilmek için İbiş'e içki içirir ve sarhoş eder. Bey eve geldiğinde İbiş'i içki masasında sandalyeye bağlı, sızmış olarak bulur. İbiş'ten bu halinin açıklamasını yapmasını isteyince İbiş:

*“Benim kabahatim yok beyim! Hep kabahat şu **sarhoşta...** (Rakıyı gösterir) ...”* (Spies, 1959: 124) diyerek rakı şişesine insan vasfı yükler.

Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını oyununda İbiş, Şahin Bey'e paradan bir insanmış gibi bahseder:

“İbiş: Beş lira verdin, canı sıkılıyor içerde... Beş lira daha ver de arkadaşlık yapsınlar.

Şahin Bey: Al bakalım!

İbiş: (Gelir, alır.) Hah, siz konuşun, konuşun!... (Söylenerek çıkar) Haydi bakalım arkadaş geldi. Beraber oynayın...

...

İbiş: (Haykırarak gelir) Allaahhh...

Şahin Bey: Ne oluyor canım?

İbiş: Cinayet cinayet...

Şahin Bey: Ne oluyor canım, bir şey mi oldu?

İbiş: Allaahh... Valla billa iki beşlik birbirleriyle kavga ediyor.

Şahin Bey: Ne olacak canım?

İbiş: Birbirlerini öldürecekler yahu!

Şahin Bey: Ne yapalım canım?

İbiş: On lira ver de abileri başlarında bulunsun!

Şahin Bey: Al bakalım!

İbiş: (Parayı alır, çıkarken söylenir) Bak abiniz geldi, döver sizi sonra!" (Oral, 2002: 187-188).

Tezat (Karşıtlık): Ortak bir konu etrafında birbiri ile zıt olan iki kavramı kullanma sanatıdır. İbiş Köy Bekçisi oyununda bekçilik yapmak için Muhtar ile konuşan İbiş:

*"Muhtar: Yani **dünya evine** girdin mi?*

İbiş: Hayır girmedim.

Muhtar: Neden?

*İbiş: Ben **ahrete** pasaport aldım" (Oral, 2002: 78).*

Bu diyalog aynı zamanda vurgunun mecazdan gerçek anlama kaydırılması nedeniyle "Kaydırma"ya da örnek olarak verilebilir.

Müşakele: Bir fiilin yanına farklı kelimelerin yerleştirilmesiyle yapılan sanattır. İncelenen oyunlarda sıkça karşılaşılan müşakeleye Cinli Yazıcı ve Sahte Esirci oyunlarından örnekler verilebilir:

*"İhtiyar: Bir pay ben **alırım**, bir pay dükkana, bir pay da Hasan Efendi **alır!***

*Komik: O vakit ben de bol bol **hava alırım**" (Spies, 1959: 140).*

...

"Arnavut: Var benim memlekette bir baba... Çok selam ederim. Anama, kardeşime selam ederim. Gözlerini yerim.

Komik: Burnunu yemez misin?" (Spies, 1959: 146).

...

*"Acem: Hoş bulduk, sen de **hoş hoş geldin!***

*Komik: Sen de **hav hav hav geldin!**"* (Spies, 1959: 148).

Başka bir örnek de Sahte Esirci oyunundan verilebilir:

*"Sümbül: Şerefte **daim ol!***

*İbiş: Sen de benim **amcam ol! Dayım ol, ne olursan ol!**"* (Spies, 1959: 120).

İştikak: Aynı kökten türemiş kelimeleri bir arada kullanma sanatının adıdır.

İbiş Köy Bekçisi oyununda eski bekçi Osman ile yeni bekçi İbiş arasında iştikaka örnek teşkil eden şöyle bir konuşma geçer:

*"İbiş: Ben **şeytan** görsem korkarım ama ben görmem ki şeytanı..."*

Osman: Neden?

*İbiş: Eee **şeytan şeytanı** görür derler"* (Oral, 2002: 80).

İbiş Hesap Öğreniyor oyununda aşçı Tosun'un "**Şeyin şeyi işte yani şey...**" (Oral, 2001: 3); ve Öğretmen'in "...*Hem kuru, hem yaş; yarı kuru, yarı yaş; kurusu yaş, yaşı kuru; kurudan yaş, yaştan kuru; kuru kuru; yaş yaş*" (Oral, 2001: 36) ifadeleri yine iştikak sanatına örnek verilebilir.

Yankı: Tabiattaki sesleri yansıtan sözcükleri kullanma sanatına yankı adı verilir.

İbiş Köy Bekçisi oyununda Şeytan kılığına girmiş olan eski bekçi, İbiş'i korkutmak için tuhaf sesler çıkararak İbiş'in yattığı odaya girer:

"Şeytan: Murr murr murr... Murr murr murr..."

İbiş: Hah, şeytan!

Şeytan: Mi ri ri ri... Mi ri ri ri..."

İbiş: Ha ha ha şey..."

Şeytan: Mihrrr mihrrr mihrrr..." (Oral, 2002: 81).

“İbiş Otelci” oyununda İbiş uyurken tuhaf sesler çıkarır. Otele gelen müşteri bu duruma şaşırır:

“Safnaz: *Hu hu hu!*

İbiş: *Kukurikuuu...*

Safnaz: *Üstüme iyilik sağlık, horoz gibi ötüyor!”* (Oral, 2002: 118).

Üvey Anne oyununda kurbağadan korkan İbiş, kurbağaların “vrak vrak” diye ses çıkardıklarını söyler.

Dil Sürçmesi: Kelimelerin başka seslerle telaffuzuna dil sürçmesi denir.

İbiş Otelci oyununda otelin aşçıbaşı Tosun, dil sürçmelerine örnek teşkil edecek mizahi dili kullanır:

“Tosun: *İstersen **kımyalı ıstapanak pişireyim***” (Oral, 2002: 121).

Mahcup oyununda Tosun kıraathaneye “gıravathane”; gazeteye “gazevete” der (Oral, 2002: 211).

İbiş’in Konağı oyununda da dil sürçmeleri mevcuttur:

“Oya Abla: **Misafir!**

İbiş: *Oldu **simafir** gelecekse hoşgeldi valla.”*

Aynı oyunda yine Aşçıbaşı “mutfak” kelimesi yerine “mutlak” demektedir.

Kaydırma: Cümlede birden fazla anlama sahip sözcük veya sözcük gruplarının anlamlarının mecazdan gerçeğe kaymasıdır.

Enfiyeci oyununda İbiş ile Bey arasında geçen şu konuşma kaydırmaya örnek olarak verilebilir:

“Bey: *Buraya **damla!***

İbiş: ***Damlamam!***

Bey: *Neden?*

İbiş: *Lehim yaptırdım!*

Bey: *Canım sen su tenekesi misin? Buraya **dal!***

*İbiş: **Dalıyorum** ama dibini bulamıyorum.*

*Bey: **Denize dal** demiyorum sana, **ziyaya** gel!*

*İbiş: **Ziya'yı** görmedim, **Ahmet'in** yanındayım” (Oral, 2002: 51-52).*

...

Aynı oyunda Efendi, oğlu ile konuşmaya çalışırken her sorusunu İbiş kendine soruyormuş gibi algılar ve küçük beyden önce o cevap verir. Efendi de konuşmalarına karışmaması için İbiş'e;

*“Efendi: Sen **ağzını dik** bakayım sersem budala!*

*İbiş: **Dikeyim** efendim...*

*Efendi: **Şimdi** beni iyi dinle oğlum!*

*İbiş: **Buyur** babacığım!*

*Bey: (İbiş'e) **Ne** oldu?*

*İbiş: **İplik çürük, koptu**” (Oral, 2002: 52).*

Sahte Esirci oyununda konağa giren Hizmetçi kız, İbiş'i kandırmak için ona aşık olduğunu söyler. İbiş ise kızın sözlerini ters anlar:

*“Sümbül: **Ah İbiş!** Buraya geldiğim günden beri seni seviyorum! Senin için ölüyorum! Senin için yanıyorum!*

*İbiş: **Öyle** ise itfaiyeye haber verelim!” (Spies, 1959: 118).*

Alışılmamış Bağdaştırma Kullanımı: Sözcükler, birtakım dilbilgisi ve mantık kuralları dahilinde diğer sözcüklerle aralarında çeşitli tamlamalar ve birleşimler oluşturur. Bu bağdaşmalar, o dilin kullanıcıları tarafından yadırganmaz. Alışılmamışın dışında bağdaşmalara şiir ve mizah dilinde yer verilir (Usta, 2009: 108). Mizahi dilde kullanılan alışılmamış bağdaştırma, dinleyiciyi/izleyiciyi beklenenin dışında bir yöne sevk ettiği için şaşırtarak güldürür.

İbiş Otelci oyununda otel müşterilerinden biri olan Onnik'in aksanı İbiş'e tuhaf gelir: *“Bu **sinyor sıkıntı** da nereden çıktı?” (Oral, 2002: 119).*

Çifte Nikah oyununda Bey ile İbiş'in arasında şu diyalog geçer:

“Uşak: Dün akşam bizim aşçı anlattı beyim! Köydeki kardeşi evlenmiş de “Hıdır”ı evlendirdik, kaybettik keratayı...” dedi. Ya ben de kaybolursam ne olacak?

Bey: Canım o lafın gelişi... Evlenenler için öyle söylenir. Çünkü evlenen erkek eskisi gibi başıboş gezmez ve eğlenemez...” (Oral, 2002: 157).

Karşıtlama: Karşıtlamada bir cümledeki olumlu öge diğer cümlede olumsuzla çevrilir.

Çifte Nikah oyununda Bey, İbiş’e evlenmek için hizmetçi Döndü’yü uygun görmüştür. İbiş ile konuşurlar:

“Bey: Evet, önce **Döndü’yü** konuşalım. Kızın ismi benim de hoşuma gitmiyor ama sonra değiştirirsin oğlum!

Uşak: Desenize bu kızın ismi beyim! Değiştiririz, “**Dönmedi**” yaparız” (Oral, 2002: 156).

İkilem (Paradoks): “Bazı cümlelerdeki düşünceler, kendi kendileriyle çeliştikleri için başlangıçta yanlış gibi gözükürler; ama sonra çelişkinin sadece görünüşte var olduğu, aslında cümlenin bir gerçeği dile getirdiği anlaşılır” (Usta, 2009: 109).

Cinli Yazıcı oyununda Komik’i işe alan İhtiyar, kazanacakları parayı nasıl bölüşeceklerini anlatır:

“Komik: Nasıl taksim edeceğiz?

İhtiyar: Bir pay ben alırım, bir pay dükkana, bir pay da Hasan Efendi alır!” (Spies, 1959: 140). Burada İhtiyar’ın, sanki gerçek bir taksimat yapıyormuş gibi kurduğu cümleden aslında İbiş’e hiç para vermeyeceği anlaşılır.

Aktarım: Bir mesleğin jargonuna ait sözcüklerin gündelik olaylarda kullanılması sanatıdır.

Üvey Anne oyununda özel olduğu söylenen suyu içen Kahya, baygınlık geçirir. Bundan sonrasında yaptığı kötülükleri itiraf edecektir. Kahya bayılınca Uşak, “Buyrun bakalım ifade sandalyesine!” (Spies, 1959: 212) der. İfade sandalyesi mahkeme ve hukuk ile ilgili bir kavramdır. Hukuki alana ait bir kavram, durum ile bağdaştırılarak baygın Kahya’nın yaptığı kötülükleri itiraf edeceği sandalyeye aktarılmıştır.

Değiştirim: Değiştirim sanatında kalıp sözün ya da cümlelerin bir kısmı başka bir sözcük/sözcük öbeği ile değiştirilir veya özgün ifadeye eklemeler yapılır (Usta, 2009: 110).

Sihirli Sopa oyununda Kamber Dayı isimli kişi parasını bankaya yatırmak için yola çıkar. Amanvermez isimli hırsız, ilerde bir yerde bir pınardan ayran aktığını söyleyerek çok susayan Kamber Dayı'yı kandırır ve para torbasını çalar. Bunun üzerine de Amanvermez kendi kendine Kamber Dayı'ya “*Benim için de bir bardan ayran iç...*” (Miroğlu, 1948: 4/6) der. Bu deyim aslı “*üzerine bir bardak su içmek*”tir.

Geçişme: Geçişmede, bir nesne, varlık veya soyut kavram, bulunduğu cinsten veya sınıftan başka bir cins veya sınıfa dahil edilir (Usta, 2009: 112).

Cinli Yazıcı oyununda :

“Komik: ...Senin adın ne?”

İhtiyar: Benim adım... Hasan Balta!

Komik: Benim adım da Dursun Meşe!

İhtiyar: Meşe isim olur mu?

Komik: Balta olur da meşe olmaz mı? Senin gibi bir baltaya benim gibi bir meşe lazım!” (Spies, 1959: 138).

İbiş Köy Bekçisi oyununda “başını bağlamak” deyimini yanlış anlayan İbiş, kendisini ahıra bağlanan bir hayvan gibi düşünür:

“Aslan Bey: Canım onu demek istemiyor. Dünya evi dediği, başını bir yere bağladılar mı?”

İbiş: Bağladılar, ben de kopardım, kaçtım.

Muhtar: Vah vah vah... Evlenmiş ayrılmış! Nereye bağladılar?”

İbiş: Ahmet Ağa'nın ahırına bağladılar.

Muhtar: Sen hayvan mısın canım?” (Oral, 2002: 78).

Sahte Esirci oyununda eşkıyalarla dövüşen İbiş, eşkıya reisini öldürür ve üzerinde oturur. “Oh ne güzel kanepeler” diyerek eşkıya reisine bir kanepeler muamelesi yapar.

Değişim: Bir sözcüğün bir sözcük sınıfından, başka bir sözcük sınıfına alınmasıdır (Usta, 2009: 113). Değişime örnek olarak İbiş Köy Bekçisi oyununda geçen “çoluk-çöplüğe(çoluk çocuğa) karışmak (Oral, 2002: 78) sözü verilebilir.

Türeme: Dilde var olan ekler ve hecelerle yeni kelimeler türetme sanatına türeme denir (Usta, 2009: 113).

Cinli Yazıcı oyununda “tımarnaneci”, İki Garip Kardeşler oyununda “yoksuzluk” türetilmiş kelimelerdir.

İroni: Birini över gibi görünüp yermek sanatıdır. İroni, söylenenin etkisini artırmak için söylenmek istenenin tersini söyleyerek alay etme şeklidir.

Çifte Nikah oyununda evin beyi ölen hanımını aslında sevmemektedir. Öldüğünde çaktırmadan sevinmiştir. Bunları bahçede kendi kendine itiraf ederken İbiş duyar.

“Bey: ...Ne yapalım, kadere karşı konulmaz. Zamansız rahmetli oldu. Onu çok severdim.

Uşak: (Başını sallayıp alayla söylenir) Hu himm...

Bey: Ne oluyor?

Uşak: Biliyorum beyim, hanımı ne kadar çok... Hu... Himm... Severdiniz! Bir dediğini iki etmezsiniz! (Başını sallar) Onu bana sorsunlar. Rahmetli ne derse tersi olurdu. Seni senii...” (Oral, 2002: 151).

Saçmalama: Mantıkla uyuşmayan sözlerin kullanılmasına denir.

Cinli Yazıcı oyununda İbiş’in söylediklerinden çocuklarının kendisinden büyük olduğu anlaşılır. Bu gerçek yaşamda mümkün olmayan bir durumdur:

“İhtiyar: Canım kaç yaşındalar?

Komik: Biri otuz, biri kırk, biri kırkbeş, biri elli yaşında...

İhtiyar: Sen kaç yaşındasın?

Komik: Yirmi yedi buçuk yaşındayım!” (Spies, 1959: 140).

Sözde Doktor Zoraki Hasta isimli oyunda gördüğü rüya sonrasında doktor olduğunu iddia eden Bey, eve gelen memuru muayene eder. Uygun gördüğü teşhis ve tedaviyi ise şu sözleriyle ifade eder:

“Efendi: Kanınız damarlarınızda her gün dolaşa dolaşa çok yorulmuş... Biraz istirahat etmesi lazım. Bundan sonra bir saat dolaşacak, bir saat dolaşmayacak.. Anlaşıldı mı? Sonra bakın, kollarınız da pek zayıf...

Memur: Kollarım zayıf falan değil... pek kuvvetli...

Efendi: Yoo... Canımı sıkmaya başlama yine... Evet kolların çok zayıf.. Budamak lazım, budamak...

Memur: Budamak mı lazım?

Efendi: Elbette... Bilmez misin? Uzasın, kuvvetlensin diye ağaçları hep budarlar. İşte senin kollarını da öyle budamak lazım” (Miroğlu, 1948: 5/7).

Bu şekilde bir hastalık ve tedavi yöntemi mantığa uygun değildir.

İmleme: İmleme sanatının kullanıldığı cümlelerin derin yapısında istihza bulunan farklı bir anlam yattığı görülür. Dolaylı olarak ifade edilen bu imalı cümlelerin kullanılmak istenen anlamı, hitap ettiği kitle tarafından algılanır.

Üvey Anne oyununda evin küçük beyi Hadi ile İbiş arasında imlemeye örnek gösterilebilecek olan şu konuşma geçer:

“Hadi: Orada ne yapıyorsun? Hayvanları bağladın mı?

İbiş: Bağladım ve bir yere gitmeyin dedim.

Hadi: Sen hayvanlarla konuşmak biliyor musun?

İbiş: Hayvanca bilmesem seninle konuşabilir miyim?” (Spies, 1959: 186).

2.8. KUKLA OYUNLARINDA HALK KÜLTÜRÜ UNSURLARI

İncelenen kukla oyunlarında halk kültürü unsurları Sedat Veyis Örnek’in halkbilimi kadrolarına göre başlıklandırılmıştır.

2.8.1. Konut ve İş Yeri

Kukla oyunlarında konut olarak çok farklı tiplerdeki yaşam alanları görülmektedir. Bunlar arasında konak, balıkçı evi (kulübe), çoban evi (kulübe), çiftlik, gökdelen,

apartman mevcuttur. Son yıllarda oynanan oyunlar ile eski oyunlar arasında konut tipleri farklıdır. Gökdelen, apartman gibi konut tipleri, yeni oyunlardan İbiş Perili Konak'ın içerisinde yerini almıştır. Değişen dünya ve gelişen teknoloji modern insanın yaşam alanlarını da etkilemiş, bu durum da oyunlara yansımıştır.

Oyunlarda zaman zaman konutların nitelikleri ile ilgili bilgiler de verilir. İbiş Yeni Evde oyununda yeni taşınılan evin manzarası şöyle betimlenir: “*Refik Bey: ...baksana bir penceresinden Boğaz Köprüsü, ikinci penceresinden öteki Boğaz Köprüsü, balkondan üçüncü boğaz köprüsü görünüyor. Boğaziçi gözümüzün önünde...*” (Oral, 1987b: 22). Oyunda konağın bahçesinde incir ve dut ağacının bulunduğu da söylenir (Oral, 2001: 30).

İbiş ve Bücü oyununda emlakçılık yapan İbiş, dükkana gelen bir kız için bulduğu uygun bir evi şu şekilde tarif eder:

“İbiş: Hanfendi tam yerine geldiniz. Elimde çok güzel bir ev var. 10 yatak odası, 15 banyosu, 20 mutfağı var.

Kız: Aaa, çok güzelmiş. Benim çok misafirim gelir.

İbiş: Misafirler için bir sürü oda var. Manzarası da çok güzel.

Kız: Öyle mi?

İbiş: Üst kattaki balkona çıktığınızda, sağ tarafınızda Galata kulesini, sol tarafınızda Eyfel kulesini, tam orta tarafta pizza kulesini görüyorsunuz.

Kız: Ne kadar güzel.

İbiş: Çatıya çıkarsanız, sağ tarafta, boğaz köprüsünü, sol tarafta 2. köprüyü, orta tarafta 3. köprüyü görürsünüz.”

İbiş Perili Konak oyununda, aşçı ve uşak ile yaşayan Beyefendi, kendilerine büyük geldiğini düşünerek konağını satışa çıkarır. Konağın satılmasına gönlü razı olmayan İbiş plan yapar:

“Beyefendi: Ne yapayım İbiş Dedim sana. Büyük geliyor bu ev bize. Bu yüzden masrafı da çok. Hem artık adamları davet ettik. Vazgeçtik dersek ayıp olur.

İbiş: Bak bak beyefendinin düşündüğüne bak. Aslında senin de gönlün elvermiyor konağı satmayı. Sen vazgeç satmaktan alıcıları göndermek işini bana bırak.

Beyefendi: Bilmem ki nasıl olur.

İbiş: Bal gibi olur Beyefendi. Bal gibi olur.

Beyefendi: Peki bu konağı ne yapacağız biz.

İbiş: Sen onu da düşünme. Sen şimdi bu konağı, bu tarihi konağı verecen mütahide, o da yıkacak bu güzelim konağı, yerine de koskoca apartman koyacak. Yazık Beyefendi yazık. Öyle yapana kadar biz bu konağı turistik amaçlı kullanırız hem masrafını çıkarırız hem de kaybolan güzelliklerimize bir yenisini katmamış oluruz.

Beyefendi: Peki, turistik amaçlı nasıl bir kullanım alanı bulabiliriz.

İbiş: Mesela bu konağı güzel bir lokanta yapabiliriz.

Beyefendi: Yok yok güzel bir fast food restorant yapalım.

İbiş: Ne yapacağız, beyefendi ne yapacağız?

Beyefendi: Fast food restorant.”

Eve ait bir bölüm olan “ambar”, sadece İbiş’in Bakkallığı isimli oyunda anılmaktadır.

Oyunlarda evde kullanılan eşyalara dair ip uçları da yakalanmaktadır. Ev eşyaları çeşitleri incelendiğinde yeni ve eski oyunlar arasındaki farklar kendiliğinden ortaya çıkar.

Oyunlarda adı geçen eşyalar şunlardır: bardak, beşik, cep telefonu, cezve, dürbün, elektrik süpürgesi, halı, jeneratör, kanepeler, kapı tokmağı, kapı, kılıç, kilim, koltuk, konsol, masa, mikroskop, ot minderi, sandalye, süpürge, telefon, televizyon, tüfek, zil çalan saat.

Kukla oyunlarında işyeri Karagöz ve Ortaoyunundaki kadar mühim bir yere sahip değildir. Çünkü oyunun baş kişisi İbiş’in işyeri (çoğu oyunda) halihazırda zaten konağın içidir. Bazı oyunlarda İbiş’in ev dışında çalıştığı durumlar da söz konusudur. İbiş’in uşaklık dışında çalıştığı mekanlar yazıhane, otel, muhtarlık-köy odası, emlakçı ve bakkal dükkanıdır.

Oyunlarda bazı mekanların sadece isimleri anılır. Pastane, postane, büfe, işkembeci dükkanı ve lokanta bu mekanlardandır.

2.8.2. Aydınlanma-Isınma

Kukla oyun metinlerinde aydınlanma ve ısınma araçlarına yeteri kadar yer verilmediği görülmektedir. Bu konuyla ilgili verilerin bulunduğu oyun sayısı oldukça azdır.

Eski dönemlerde aydınlanma ve ısınma aracı olarak kullanılan havagazının, Sözde Doktor Zoraki Hasta isimli oyunda yer aldığı görülür. Başka bir metinde, havagazı ile ilgili bir veriye rastlanmamaktadır. Diğer oyunlarda aydınlanma aracının elektrik, ısınma aracının ise soba olduğu görülür.

İbiş Perili Konak'taki "*Elektrikler söner ve loş ışıktaki İbiş'i alttan aydınlatan bir ışık yanar*", İbiş Yeni Evde oyunundaki "*ışıkları yakıp...*" (Oral, 1987b: 12), "*sokak lambası*" (Oral, 2001: 64) ifadelerinden aydınlanmanın elektrikle sağlandığı görülür.

Piyango Bileti ve Çifte Nikah oyunlarında adı geçen soba, kömür ve İbiş'e İş Çıktı oyununda anılan banyo kazanı, ısınmada yakıt olarak kömür, ısınma aracı olarak da sobanın kullanıldığını gösterir. Doğalgaz ise son yıllarda kaleme alınan İbiş ve Bücü oyununda yer bulur: Ev arayan bir Arap, emlakçıya gelir. İbiş ile konuşurlarken bu mahallede "Bücü" diye bir varlıktan bahseder. İbiş, "Bücü"nü "baca" anlayınca "*Yok baca yok. Doğalgazlı bu ev*" cevabını verir.

2.8.3. Taşıtlar-Haberleşme

Oyunlarda adı geçen taşıt türleri oldukça çeşitlidir. İncelemede kullanılan kukla oyunlarının çoğu İstanbul merkezlidir. Bu nedenle de yaşanan şehrin taşıma araçları oyunlarda yer almıştır. Oyunlarda adı geçen taşıtlar şunlardır: araba (Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını), kayık (Üvey Anne), kotra (Lades), otobüs (Nevruz), otomobil (Piyango Bileti), şimendifer (Üvey Anne), taka (Mahcup), taksi (İbiş'e İş Çıktı), tren (İbiş Otelci), uçak (İbiş'e İş Çıktı), vapur (Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını, Lades). Üvey Anne, İki Garip Kardeşler, İbiş'in Bakkallığı oyunlarında taşıma aracı olarak at kullanıldığı görülür.

Oyunlarda adı geçen haberleşme araçları ise mektup (Enfiyeci, Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını, İki Garip Kardeşler), radyo (Lades), Tel/telgraf (Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını), telefon (İbiş Yeni Evde, Yolcu Konmaz Oteli) dur.

2.8.4. Ekonomi Türleri ve Meslek Çeşitleri

Kukla oyunları, meslek çeşitliliği bakımından oldukça zengin bir görünüm arz eder. Oyunlarda zikredilen meslekler şu şekilde sıralanabilir: artist, aşçıbaşı, ayakkabı boyacılığı, bahçıvan, bakkal, bakkallık, balıkçılık, bankacılık, baytar doktoru/hayvan doktoru, bekçilik, bohçacı, celep, ciğerci, çalgıcılık, çengilik, çımacılık (iskelelerde halat atan ve bağlayan işçi), çiftçilik, çoban, davavekilliği, dişçi, doktorluk, dondurmacılık, ekmekçilik, emlakçılık, esir tacirliği, fırıncı, garsonluk, hakim, halayık, havagazı şirketi memurluğu, hizmetçi, inşaat işçiliği, itfaiye, ithalat yapmak, kadın berberi (kuaför), kahya, kaptanlık, kasap, katip, kömürcülük, manav, müteahhit, otelcilik, öğretmenlik, pastacı, petrol ticareti, polis, postacı, poşalık, savcı, sihirbaz, suretçi, sütçülük, tayyareci, topçu, tüccar, uşak, yazıcılık (katiplik), zabıt (subay), zerzevatçı (eşekli sebze satıcısı-zerzevatçı beygiri tabiri geçmektedir).

Kukla oyunlarındaki mesleklerin çoğunun sadece isimleri geçmektedir. Oyunlarda, bu mesleklerin çok azı ile ilgili detaylara yer verilmiştir. Hakkında bilgi verilen mesleklerden biri bekçiliktir. İbiş Köy Bekçisi oyununda köylüler hayvancılık (koyunculuk) ve tarım ile geçinir. Aynı oyunda bekçilik yapmak için gelen İbiş'e bekçilik ile ilgili bilgiler verilir. Köy odasının binası içinde bekçinin kalacağı oda bulunmaktadır. Köyün her evinden birer gün bekçiye yemek verilir. Her yıl köylüler kendi aralarında bekçi için para toplayarak bekçinin gelirini temin ederler (Oral, 2002: 79).

Gül ile Fidan oyununda çoban, hayvancılık ile geçimini sağlamaktadır. Bu oyunda hayvancılık ile ilgili terimlere de yer verilmiştir.

“Gül: Biraz hava almak üzere şöyle dışarı çıktım. Sen koyunları niçin bıraktın?”

Fidan: Öğlen üzeri olduğu için onları dere kenarına yatırdım.” (Spies, 1959: 156).

“Uşak: (Bağırır) Çobaan... Çobaan!

Çoban: (İçeriden) Kim o?

Uşak: Buraya gel!

Çoban: (Çıkar) Buyurun emriniz?

Kahya: Biraz koyun almaya geldik.

Çoban: İyi, verelim!

Kahya: (Uşağa) Sor bakalım kaç başı var.

Uşak: Ayıp olur yahu görmüyor musun herifin bir başı var...

Kahya: Sor diyorum sana!

Uşak: Baba...! Ben sormuyorum, bu soruyor kaç başın var?

Çoban: Bende baş istediğin kadar çok. Hemen hemen üç yüz baş var.

Uşak: Çok başı varmış.

Kahya: Kaçı karaman, kaç kıvırcık?

Uşak: Kaçı karaman, kaç kıvırcık var.

Çoban: Yüz karaman yüz tane de kıvırcık var.

Kahya: Kaç tane şişek var?

Uşak: Kaç tane eşek var?

Çoban: Eşek yok.

Uşak: Eşek yokmuş.

Kahya: O da bir nevi koyundur. Kaç tane karayaka var?

Uşak: Kaç tane karayaka... kaç tane beyaz gömlek var?

Çoban: Beyaz gömlek yok, elli tane karayaka var...

Uşak: Elli tane karayaka varmış” (Spies, 1959: 160-162).

İbiş Diploma Peşinde oyununda İbiş, konağa gelen doktor misafirin üzerindeki beyaz önlükten yola çıkarak onun kasap veya bakkal olabileceği çıkarımını yapmıştır (Oral, 2009: 40).

İbiş’e İş Çıktı oyununda İbiş, evin Küçükbey’inin “postacı” lafını “pastacı” diye anlayınca Küçükbey postacıyı “*bize mektup getiren amca*” (Oral, 2005: 155) diye tarif eder.

İbiş’in Bakkallığı isimli oyunda evin beyi, bakkallığı öğrenebilmesi için İbiş’i bakkal Mahmut efendinin yanına çirak olarak verir. Bakkallık hakkında şu sözleri sarf eder: “...Ama kolay görünse de bakkallık yine de zordur. Tartmak, hesap yapmak, dükkkanı temiz tutmak, malları muhafaza etmek...” (Oral, 1987c: 101). Bakkal Mahmut

efendiye çıraklık yapan İbiş, bu işin hilelerini (müşteriye tatlı dille konuşacaksın, tatlı dil ile kazıklaması kolay olur; müşteriye arada mahsustan yanlış mal verirsin ki gelip yeniden bir şey alsınlar (Oral, 1987c: 112-113).) çok iyi öğrenmiştir. Ancak yaptığı hileleri de itiraf etmekten geri kalmaz. İbiş'in dükkanında oyuncak, ilaç, soba borusu da bulunur. Süper Marketten hiç bir farkı yoktur (Oral, 1987c: 116).

İbiş İş Arıyor oyununda doktor olmaya karar veren İbiş ile arkadaşı Memiş arasında meslek edinimi ile ilgili şöyle bir konuşma geçer:

“Memiş: Doktor olmak için üniversiteye gidilir. ... Yani senin anlayacağın, yüksek okula gitmek gerek. ...Doktorluk yapabilmek için tıp fakültesini bitirmelisin. ... En iyisi, yol yakından bu sevdadan vazgeç.

İbiş: Hayır. Vazgeçmem. Tam bana göre bir meslek bu.

Memiş: Nereden anladın?

İbiş: Bir kere yazım doktor yazısı gibi okunaksızdır.

Memiş: Eczacılar Allah kolaylık versin!

İbiş: Hastalara ilaç tavsiye etmesini pek severim.

Memiş: Kim sevmez ki...

İbiş: Askerliğimi sıhhiye eri olarak yaptım.

Memiş: Yetmez.

İbiş: Yabancı sözler kullanmaya pek meraklıyım.

Memiş: Oo... bu merak şimdi herkeste var.

İbiş: Ama ben doktorlukla ilgili yabancı sözler de bilirim.

Memiş: Söyle bakalım üç beş tanesini.

İbiş: Enfeksiyon, enjeksiyon, tablet, gastrit, ülser, eter...

Memiş: Yeter yeter!

İbiş: Doktorluktan kolay ne var? Neren ağrıyor diye sorarsın. Baş ağrısına aspirini dayarsın. Midesi ağrıyan ya ülserdir ya gastrit. Nezle, grip olana da antibiyotik verdin miydi senden iyi doktor yoktur” (Tıgılı, 1987: 142).

İbiş ve Bücü oyununda emlakçının ne iş yaptığı şu şekilde açıklanır:

“Efendi: İnsanlar ev almak, ev kiralamak istediklerinde dükkana geliyorlar. Biz de onlara yardımcı oluyoruz.”

2.8.5. Beslenme

Kukla oyunları besin maddeleri ve yemek çeşitleri konusunda zengin bir çeşitlilik arz eder. Oyunlarda adı geçen yiyeceklerin isimleri şu şekilde sıralanabilir: Acı kahve, açkı, Adana (kebab), arpa, ayran, Ayşe kadın fasulyesi, ayva, baklava, balık, bamya, barbunya, biber dolma, biber, biftek, börek, cacık, çiçek yağı, çiğ köfte, çikolata, çorba, çörek, dolma, dolmalık biber, domates, döner, ekmek, elma, etli pilav, etli-nohutlu pilav, fasulye piyazı, horoz şeker, hünkarbeğendi, ıspanaklı börek, İzmir köfte, jöle, kabak dolma, karpuz, kavurma, kaymaklı ekmek kadayıfı, kemer patlıcan, kestane, ketçap, kıymalı ıspanak, komposto, köfte, kuru fasulye, kuşbaşı, kuzu eti, lahana, lahmacun, leblebi, limon, limonata, lokum, makarna, manda eti, mandalina, muz, nane, nohut, orta şekerli ve bol köpüklü kahve palamut, papara, patates köfte, patlıcan dolması, patlıcan imam bayıldı, patlıcan karnıyarık, patlıcan kıymalı, patlıcan oturtma, patlıcan salatası, patlıcan, peynir, pırasa, pilav, pırzola, portakal, pudra şekeri, reçel, roka salatası, salam, salata, salatalık, sarımsak, sarma, siyah zeytin, soğan, susam yağı, tarhana çorbası, terbiyeli çorba, tere, tereyağı, tuz, Urfa (kebab), üzümlü kek, vezirparmağı, yayla çorbası, yeşil zeytin, yoğurt, yumurta, zeytin, zeytinyağı.

Oyunlardaki içecek çeşitleri ise şunlardır: Rakı, kanyak, düz (kokulu maddesi olmayan üzüm rakısı), çay, kahve, soğuk içecek.

Kukla oyunlarında yemek hazırlama ve yeme şekilleri, mutfak jargonu, yiyeceklerin temini gibi konularda zaman zaman ayrıntıya girilir. Aşağıdaki örnekler bu konularla ilgili kısımlardandır.

İbiş’in Akıl Dışı oyununda aşçıbaşı, efendinin emri üzere herkes tabağına istediği kadar tuz serpebilsin diye yemeklere hiç tuz katmamaktadır (Oral, 2001: 51).

İbiş’in Akıl Dışı oyununda yiyecek malzemelerin pahalılığından söz edilir: *“O kazanlara doldurduğun sebzelerin, yağın, etin kaç liraya çıktığını, sonra efendim paranın*

nasıl kazanıldığını biliyor musun?” (Oral, 2001: 5). Aynı oyunda aşçıbaşı, mutfak jargonundan söz eder: *“Mutfakta toz deyince toz şeker anlaşılır”* (Oral, 2001: 7); *“Mutfakta tere deyince tereyağ anlaşılır”* (Oral, 2001: 8).

Yemek terbiyesinin çırpılmış yumurta ile yapıldığı bilgisi geçer (Oral, 2002: 238).

İbiş'e İş Çıktı oyununda Küçükbey'in misafiri konağa gelecektir. Evde yemek olmadığı ve aşçı da izinde olduğu için çözüm ararlarken lokantadan yemek sipariş etmek akıllarına gelir ancak misafire ayıp olacağı sebebiyle bu fikirden vazgeçerler (Oral, 2005: 160). Daha sonra Küçükbey, İbiş'in yemek yapması için yemek kitabı aldığını söyler. Misafirin öğleden sonra “ikinci kahvaltısı” yapması gerektiği İbiş'e bildirilir (Oral, 2005: 165).

İbiş Yeni Evde oyununda İbiş, aşçıbaşına lahmacun tarifi verir: *“Hamuru ince açarsın, içine bir lokma eşek kıyması saçarısın... Sonraaa bir parmak soğan doğrayıp katarsın, arasına boyalı taşlardan kırmızı biber atarsın... En üstüne de makina yağı sürüp pişince yutarsın”* (Oral, 1987b: 36). Aynı oyunda Bey, hizmetçi kızdaki misafirleri için dondurma getirmesini ister. Ancak Çiçek, dondurmanın nasıl yapıldığını bilmiyordur. İbiş'e sorar ve İbiş, dondurma yapımını kendine has üslubuyla tarif ederken bir taraftan da mevcut sisteme eleştiri getirir:

“İbiş: ...Geçende çikolata alırken pastacı bir dondurmacıya tarif ediyordu da dinledim

...

Çiçek: Biraz biliyorum, evvela süt kaynayacak...

İbiş: Dondurmada süt olur mu kız!

Çiçek: Alay mı ediyorsun, sütsüz dondurma olur mu?

İbiş: O eskidenmiş... Şimdi biraz nişasta, biraz pirinç ununu su ile karıştırıp süt yerine kaynatacaksın!

Çiçek: Eeee... Toz şeker konmayacak mı?

İbiş: Toz şeker olur mu, o eskidenmiş... Şeker yerine ucuz bir tatlı şey varmış, ondan katacaksın! Adı da saksığankiri mi ne! ...” (Oral, 1987b: 51).

2.8.6. Ölçme, Tartma, Hesaplama Birimleri

Bu başlık ile ilgili kukla oyunlarında geçen veriler oldukça sınırlıdır. Bu başlık ile ilgili tespit edilen kavramlar ölçek, kilo, ton, metre, arşın ve cetveldir.

İbiş Köy Bekçisi isimli oyunda Şeytanı yakalayıp eski bekçi olduğunu ispat eden İbiş'e ödül olarak iyi bir maaş bağlanmasının yanında seneden seneye her evden *birer ölçek* buğday, arpa gibi ne isterse verileceği bildirilir (Oral, 2002: 89).

İbiş Otelci oyununda:

“Onnik: ...Siz metrotelsiniz (*başgarson*)?”

İbiş: *Hayır metre değilim, arşınım*” (Oral, 2002: 119-120).

İbiş Hesap Öğreniyor oyununda ölçü aracı olarak “cetvel” adı geçer (Oral, 2001: 34). Diğer ölçü birimleri ise ton, “*kömürçüye tarttırdım, üç ton geldi*” (Oral, 1987b: 13) ve kilodur “*bir kilo kavurma*” (İbiş'in Konağı).

2.8.7. Giyim-Kuşam-Süs

Oyunlarda giyim-kuşam ve süslenme konusunda ayrıntıya girilmemiştir. Hatta oyun metinlerinin çoğunda kuklaların sahnede ne giydikleri dahi belirtilmemiştir. Sahneye çıkan kuklaların kostümleri ile ilgili oyunların biçim yönünden incelendiği başlıkta ayrıntılı bilgi verilmiştir.

Giyim-kuşamda kullanılan parçalar, oyunlarda şu şekilde yer alır:

Mahcup oyununda evin kızı Hasibanım isimli terziye elbise diktirmektedir. Kız, elbisenin provasının yapılacağını söyleyerek evden çıkar (Oral, 2002: 209).

Okul Kaçağı isimli oyunda gömlek, entari (Oral, 2002: 238), yün çorap (Oral, 2002: 247; Oral, 2004: 64). Yine aynı oyunda evin Beyi, hırsızı yakalayıp polise teslim eden İbiş'e hem mükafat olarak hem de yaklaşan bayram münasebeti ile pantolon, ceket, ayakkabı almaya söz verir (Oral, 2002: 256).

Lades oyununda konağın oğlu ile gelini aralarında ladese tutuşunca heveslenen İbiş ile Fatma birbirlerine hediye almaya karar verirler. Fatma İbiş'e çorap almayı teklif eder ancak karşılığında İbiş'in ona kürk manto almasını ister (Oral, 2004: 69).

İki Garip Kardeşler oyununda Uşak başındaki takkeyi çıkarır kafasını bayılan hanıma koklatınca hanım kendine gelir.

Oyunların ikisinde kıyafet temizleme ve muhafaza etme konularına değinildiği görülür. İbiş'in Akıl Dişi oyununda Hizmetçi kız, bayramlık elbisesinin üzerindeki lekenin temizlenmesi için lekenin üzerine gazyağı dökmesini söyleyerek elbisesini İbiş'e verir. Ancak İbiş, elbiseye gazyağı yerine kaz yağı sürünce bayramlık elbise mahvolur. Hizmetçi, İbiş'i beyefendiye şikayet eder ve beyefendi kendisine bayramlık alması için para vereceğini söyler (Oral, 2001: 57-58). İbiş'in Bakkallığı oyununda "*İbiş: Elbise güvelenirse naftalin serpeceksin Beyim!*" (Oral, 1987c: 109) sözleriyle kıyafet muhafazası hakkında bilgi verilir.

Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını oyununda evin beyi Hüsamettin, ilgi duyduğu aile dostları Şahende hanımı konağa davet eder. Şahende hanım gelinceye kadar tıraş olur, güzel güzel kokular sürünerek süslenir (Oral, 2002: 180).

İbiş'in süslenmeden anladığı şey, normal insanlarınkinden farklıdır. İbiş Hesap Öğreniyor oyunundaki;

"İbiş: ...Sabah kalkınca ilk yaptığım iş yüzümü ve ellerimi yıkayıp kaşlarımı taramaktır.

Öğretmen: Kaşlarımı mı?

İbiş: Evet kaşlarımı... Ne yapayı tarayacak kadar saçım olmayınca tarak bana darılmasın diye kaşlarımı tarıyorum" (Oral, 2001: 32) diyalogdan da anlaşıldığı gibi güne kaşlarını tarayarak başlar.

İbiş'in Akıl Dişi isimli oyunda evin hanımı komşu konaktaki hanımların toplantısı için yaptığı hazırlığı şöyle anlatır: "*Komşu konakta hanımların toplantısı vardı. Senin anlayacağın, üstüme şöyle bir çeki-düzen verip oraya gidecektim. Evvela ojelerimi tazeleyeyim dedim. Baktım aseton bitmiş. Hemen İbiş'e seslendim. 'Bana aseton all' dedim"* (Oral, 2001: 44). Ancak İbiş aseton yerine beton getirir. Bununla da kalmayıp

hanımın krem kutusunun içini kireçle doldurur. Hanım, içindekinin kireç olduğunu fark etmeyip ellerine sürünce elleri yanar (Oral, 2001: 45-46).

2.8.8. Halk Bilgisi

Halk Hekimliği

Halk hekimliği kukla oyunlarında kendine fazla bir yer edinememiştir. Oldukça sınırlı da olsa halk hekimliğine yer veren sadece bir oyun vardır. İbiş Yeni Evde oyununda Keloğlan'ın annesinin halk hekimliği ile ilgili donanıma sahip olduğu görülür. Oyunda İbiş, Keloğlan'a sinirlenir ve “*garibansın diye elim kalkmıyor*” deyince Keloğlan bu sözü yanlış anlar: “*Vah vah vah!.. Elin kolun kalkmıyor ha! Bileydim anama ot melhemi yaptırıp getirirdim*” (Oral, 1987b: 42).

Yine İbiş ile Keloğlan arasında yanlış anlaşılmalardan doğan bir diyalog:

İbiş: Bana bak Keloğlan kardeş, biz burada komedi oynuyoruz ki çoluk çocuk gelenler biraz dertlerini unutsunlar!

Keloğlan: Çoluk çocuk yiyenler kiraz çekirdeklerini yutsunlar mı?

İbiş: Hayır vişne saplarını kurutsunlar!.. (Başını vurur) Aman Allahım!

Keloğlan: Herhalde başın ağrıyor beyim, bilsem anama ot şurubu yaptırırdım” (Oral, 1987b: 42).

Halk Takvimi

Halk takvimi, resmi olmayan, bölge insanların geleneksel kültürel miras olarak aldığı, doğal ile toplumsal arasında uzun süreli deneyimlere dayanan ve ait olduğu topluluğun üyelerine dinsel, eğitsel, tarımsal, ekonomik vb. bağlarını anımsatan, kendine ait jargonu ile kullanılan zamana ait adlandırmalar olarak tanımlanabilir.

Nevruz, halk takvimi kavramlarından biridir. Gece ve gündüzün eşitlendiği bu gün baharın ilk günü ve Türk topluluklarında ve İran'da geleneksel yılbaşı olarak kutlanır. Nevruz, kukla oyunlarından birinin ana temasını oluşturmuştur. Nevruz isimli oyun, doğrudan Nevruz bayramının önemi ve bugüne ait gelenekler üzerine kuruludur. Bu oyununda Beyefendi, Nevruz gününde erken kalkmak gerektiğini, bugünün yaşam için çok önemli bir gün olduğunu, Nevruz gününün toprağın, doğanın uyandığı ve yaşamın

başladığı gün olduğunu belirterek sözlerine başlar ve İbiş'i çağırır (İvgin, 2000: 79). Nevruz'un ne olduğunu bilmeyen İbiş'e şu sözlerle anlatır:

“Beyefendi: Kelime anlamı yeni gün demektir. Türk kültüründe yılbaşısıdır. Dünya, gece ile gündüzün eşit olduğu bu günde yaratılmıştır. İnsanlığın atası kabul edilen Hz. Adem'in çamuru bu gün yoğrulmuştur. Türklerin Orta Asya'dan çıkıp dünyaya yayılışları da bu günde başlamıştır. En önemlisi de kışın bitip ilkbaharın gelişi, toprağın ve uyuyan bazı canlıların uyanışı bu gün gerçekleşir.

İbiş: Yahu bir güne ne kadar da çok şey sığmış. Bunların hepsi bugün mü olmuş?

Beyefendi: Bunların hepsi bir tür inanış, ama gerçek olan bir şey varsa o da şu İbiş'ciğim.

İbiş: Neymiş Patroncuğum?

Beyefendi: Bugün doğanın uyanışı” (İvgin, 2000: 82). İbiş, bugünün nasıl kutlayacaklarını sorunca da kırlara gidip yanlarına alacakları aperatif yiyeceklerle piknik yapacaklarını söyler.

Halk takviminde mevsimsel olanların yanında aylara ait farklı adlandırmalar da bulunur. İbiş ve Bücü oyununda emlakçıda çalışan İbiş'e gelen müşterilerden biri uygun bir dükkan arayan Aşçı'dır. Kirayı kendi aylarına göre vereceğini söyler. Bu aylar şunlardır: *“İlk ay mum ayı, sonra emegol ayı, emegol bezegu, iki bezek kısıgu, davar bezegu”*. İbiş de bu ayları bilmediğini söyleyerek kendi bildiği ayları saymaya başlar: *“İlk ay, fırın ayı, yok fırın değildi, neydi arkadaşlar? Hah, Ocak ayı. Sonra şubeşşek, yok şubkatur, hah şubat. Sonra zart ayı, yok zurt ayı, buldum mart ayı. Nisan ayı, sonra mayistos. Yok tos bunda değildi. Mayıs ayı. Haziran ayı, tem karpuz, yok temmuz, ağustos, Eylül, Ekim, Kasım, Aralık. Bizim aylarımız bu şekilde”*. İbiş'in saydığı aylar uydurmadır. Ama aşçının saydığı aylar, halk takvimine ait kavramlardır. Derleme sözlüğünde “emegül”, Kastamonu ve Sinop (Boyabat)ta oruç anlamına gelir. “bezek”, bayram demektir. “Mum ayı”ndan neyin kastedildiğini tespit edilememiştir. Ancak emegol ayı Ramazan ayına, emegol bezeği Ramazan bayramına, iki bezek kısığı iki bayram (Ramazan ve Kurban bayramları) aralığına, davar bezeği de Kurban bayramına denk gelir.

Oyunlarda yıla ve güne ait vakitlerden ise sadece iki tanesi açıkça yer alır: “*geçen yıl Ramazan akşamı*” (Oral, 2001: 30) ve “*ikindide uğrarım*” (Oral, 2001: 4). Bunlara ek olarak nispeten yeni bir isimlendirme diyebileceğimiz “turizm mevsimi” (Oral, 2005: 160) de bu başlık altında değerlendirilebilir.

2.8.9. Halk İnançları

Türk gelenek ve görenekleri, oyunlarda zaman zaman izlenebilmektedir. İbiş Köy Bekçisi isimli oyunda Aslan Bey’in oğlu sahneye girdiğinde babasının ve muhtarın elini öper. Üvey Anne oyununda Hadi bey ve Zeynep, çiftliğe geldiklerinde Şefik Beyin ve üvey annenin ellerini öperler. İbiş Alfabe Öğreniyor oyununda “*İbiş: Hiç konuşurken ‘be’ denir mi? Ayıptır...*” der (Miroğlu, 1948: 2/5).

Türlere ait geleneklerin yanında yabancılara ait alışkanlıklara da yer verilmiştir. İbiş’e İş Çıktı oyununda Küçükbey, İbiş’e eve gelecek olan yabancı misafirine nasıl davranacağını öğretir:

“Küçükbey: Neyse efendiim, farz edelim ki Smith kapıda. Ne yaparsın İbiş?

....

İbiş: Sonraaa, ayakkabısını çıkarıp terlik veririm.

Küçükbey: Sakın ha, ayakkabısını çıkartma!

İbiş: Hoppalaa, ayakkabısı ayağına yapışık mı?

Küçükbey: Canım yapışık olur mu? Senin anlayacağın onlar ayakkabılarını evde de çıkarmazlar” (Oral, 2005: 161). Daha sonra yol yorgunu olan misafirin yıkanabilmesi için banyoyu hazırlamasını söyler. Banyodan sonra ise ne içeceğini sormak için ellerini bağlayıp önünde reverans etmesi gerektiğini anlatır (Oral, 2005: 164-165). Baldız Meselesi oyununda, Küçükbey, evlerinde yeni işe başlayan İbiş’e adab-ı muaşeret kurallarını öğretirken odaya girmeden önce kapıyı çalınması gerektiğini ve eğer odada bir hanımefendi varsa önünde reverans yaptıktan sonra elini öpmesi gerektiğini anlatır. Bu, aslında Türk gelenek ve göreneklerinden değil Batılı geleneklerdendir.

2.8.10. Geçiş Dönemleri

Geçiş dönemleri, tüm kültürlerde kendine özgü birtakım uygulamaları, inanışları barındıran aşamalardır. Türk kültürü, bu ritüel ve inanışlar konusunda oldukça zengindir. Bu durum kukla oyunlarında da gözlemlenmektedir.

Doğum-Çocuk

Geçiş dönemlerinden ilki olan doğum ile ilgili uygulamalar, sadece bir kukla oyununda bulunur. Baldız meselesi oyununda Küçükbey, İbiş'e ad ve soyadını sorar. Ancak İbiş'e bir türlü söyletemeyince bunu sormanın başka yollarına başvurur ancak yine de adını öğrenmek kolay olmayacaktır:

“Küçükbey: Dolmuşla gelinir mi canım. Evladım beni iyi dinle. Dünyaya geldin, ebe annen seni sardı sarmaladı, annenin kucağına verdi.

İbiş: Annemin kucağına değil babamın kucağına verdi.

Küçükbey: Niye?

İbiş: Annemin işi vardı beni babam doğurdu da ondan.

Küçükbey: Öyle şey olur mu canım.

İbiş: Yani babam da ordaydı demek istedim.

Küçükbey: Baban oradaydı. Baban senin kulağına ne söyledi?

İbiş: Beyefendi borç isterse verme dedi.

Küçükbey: Öyle değil evladım. Baban kulağına bağırmadı mı?

İbiş: Bağırıldı.

Küçükbey: Ne diye bağırıldı?

İbiş: Bu pahalılıkta dünyaya gelinir mi enayi dedi.

Küçükbey: Allah Allah! Oğlum sen dünyaya gelince sana bir şey koymadılar mı?

İbiş: Koydular.

Küçükbey: Hah! Ne koydular?

İbiş: 1 kilo tuz koydular.

Küçükbey: 1 kilo tuz mu koydular? O niye o?

İbiş: Kokmayayım diye.

Küçükbey: Canım dünyaya gelince ebe hanım göbeğini keserken kulağına bağırır, baban bağırmadı mı?

İbiş: Sesi kısıktı bağıramadı beyefendi.

Küçükbey: Nasıl anlatacağız yahu. Evladım insan dünyaya gelince ebe hanım göbeğini keserken bir ad koyar. Kulağına senin adın şudur diye bağırır. Sonra da baban kulağına esas adını bağırır.

İbiş: Tevekkeli değil kulağım ağır işitiyor. İlk günden bağırıp sağır etmişler valla.

Küçükbey: Sana nasıl seslenirler be?

İbiş: İbiş diye seslenirler beyefendi.

Küçükbey: Ohh be! Adı İbiş 'miş'.

Burada doğumun ardından bebeğe ebesi göbek adını, babası da esas adını söylemesi ve doğan bebeğin tuzlu su ile yıkanması geleneklerine yer verilmiştir.

İki Garip Kardeşler oyununda beyin altı aylık bir bebeği vardır. Evin hizmetçisi, Uşağın bebeğe kuru fasulye yedirdiğini ve kendisinin de bebeğin mamasını yediğini söyler. Ayrıca Bey Uşağa ihtiyaç durumunda bebeğe bakması gerektiğini söyleyince Uşak ben çocuğun süt anası mıyım? diyerek çıkarır. Hanım, Uşağa ninni öğretirken bir yandan da bebeği Uşağın ayaklarının üzerine yatırır. Ayrıca bebek için evde beşik de mevcuttur.

İbiş ve Bücü oyununda çocuk yaştaki Beberuhi, yeni doğan kardeşinin sesinden bıktığı için başka bir ev kiralamak amacıyla emlakçı İbiş'e gelir:

“Beberuhi: Çok ağlıyor. Benim başım kaldırmıyor artık.

İbiş: Bak Beberuhi, kardeş çok güzel bir şeydir. O şimdi bebek olduğu için ağlıyor ama, büyüyünce sen onunla oyunlar oynayacaksın, senin bir derdin olduğunda o sana destek olacak, onun bir derdi olduğunda sen ona destek olacaksın. Ama sen şimdi gidersen kardeşin seni çok özler, çok üzülür” diyerek Beberuhi'yi geri gönderir.

Evlenme:

Türk kültüründe evlenme, bir dizi geleneksel uygulama ile gerçekleşir. Evlilik öncesinde kız isteme ve nişan gibi adetler yerine getirilmelidir. Kız istemeye giden erkek tarafı, adabına uygun bir şekilde davranış sergilemelidir. Üvey Anne oyununda Kahya, Balıkçıdan kaba bir şekilde kızını ister. Balıkçı, kız istemenin bu şekilde olmayacağını şu sözleriyle ifade eder:

“Kahya: Ben çiftlik sahibi Şefik Bey’in kahyasıyım. Arada sırada buraya geldiğim zaman senin kızını görüyorum. Senden kızını nikahla istemek üzere bugün geldim.

Balıkçı: İyi amma... Böyle damdan düşer gibi istenmez. Bunun bir adeti vardır.

Kahya: Ben adet filan bilmem, senden kızını istiyorum! Verecek misin? Vermiyecek misin? Bana onu söyle!

Balıkçı: Oğlum ben sana kız veremem! Benim gelin olacak kızım yok... Haydi buradan defol!” (Spies, 1959: 184).

Aynı oyunda Hadi Bey, balıkçının kızı Zeynep’e evlenme teklif eder. Zeynep de onu babasından istemeleri gerektiğini söyler. Balıkçı eve dönerken Kahya onu öldürür. Son nefesinde balıkçı, kızını Hadi Bey’e emanet eder. Hadi Bey, Zeynep’i çiftliğe götürür ve babası onları bir hafta sonra evlendireceğini söyler.

Çifte Nikah oyununda Bey, evlenmek ister. Ancak bunun uygun olup olmayacağını öğrenmek için uşağa, bahçivana, hizmetçiye, aşçıbaşına danışır. Evdeki herkesten evlenmesinin münasip olduğu cevabını alır. Kendisi ile birlikte evin uşağı İbiş’i de hizmetçi kız ile nişanlayacaktır. İbiş’in tuhafliklarının evlendikten sonra düzeleceği ifade edilir. Bu da kültürümüzde “nikahta keramet vardır” sözünün yarattığı bir beklentidir. İbiş ile Fatma’nın nişanlanacakları gün evin beyi, söz kesilmeden önce kızın istenmesi gerektiğini hatırlatır. İbiş’in de Fatma’nın da kimsesi olmadığı için İbiş kendi usulünce, Fatma’yı beyden ister:

“Uşak: ...Beyefendi, Allah’ın emri ve Peygamber’in kavli ile beni Fatma’ya istiyorum!

Bey: Hah hahh hahhh!... Kız istemeyi de yüzüne bulaştırdın ama, sen İbiş’sin, kabul ettim. Seni ona, onu sana verdim gitti.

Fatma: Sağolun Beyefendi!

Uşak: Sağolun, sağolun Beyim!

Bey: Şimdi sözlüsünüz artık! Kahyaya gidip benden selam söyleyin! Sizi kuyumcuya götürüp birer nişan yüzüğü alsın! Sonra da akşama giymeniz için size üst-baş alsın!” (Oral, 2002: 170).

Bey, Bahçıvan ile konuşurken akşam için eğlence tertip edilmesini söyler. Bahçıvan, eğlencenin beyin nişanı için olduğunu zannedince Şu sözlerle onay vermez:

“Bahçevan: Yemekli eğlence mi Beyim? İşte bu olmadı, kusura bakmayın amma... Rahmetli hanımefendinin ruhu işte o zaman rahatsız olur” (Oral, 2002: 166). Sonrasında eğlencenin İbiş’in nişanı münasebeti ile olduğunu anlar. Sonrasında ise seyirciler için nişan öncesi küçük bir eğlence yapılır. Müzik çalar, İbiş, Fatma, Kahya, Aşçıbaşı ve Bahçıvan oynarlar.

Mahcup oyununda, geleneksel Türk kültüründeki evlenme geleneklerinin dışına çıkılır. Bey’in kızı evlenmek ister ve bu maksatla gazeteye ilan verir. Uşak İbiş, bu durumu anlamakta güçlük çeker:

“İbiş: ...Eee, peki nasıl bulacaksın yahu? Böyle arayıp da mı bulacaksın? Seni birisi görececek, beğenecek, alacak...

Kız: Amaaannn... Görececek, beğenecek, alacak derken evde böyle kalıyorum işte... Ben de bak ne yaptım? Hasibanım ’ın kızı ne yapmış biliyor musun?

İbiş: Bilmiyorum... Ne yapmış?

Kız: Ne yapacak, gazeteye ilan vermiş... Kocasını buldu, evlendiler, bahtiyar oldular.

İbiş: Gazeteye ilan mı vermiş.

Kız: Tabii... Ben de dün gittim, gazeteye ilan verdim.

İbiş: Sen de dün gittin, gazeteye ilan mı verdin kız?

Kız: Eeee, ne yapayım? Başka türlü çarem var mı?

İbiş: Allah Allaaahhh, moda mı bu?

Kız: Moda değil ama usulen böyle işte! Ben evden dışarı çıkamadığım için böyle yapmak mecburiyetindeyim.

İbiş: Aferin aferin!.. Koca buldun mu bari?

Kız: Amaaannn, daha bulamadım. Bir yanlışlık yapmışım. Sabahleyin erkenden gene gittim oraya...

İbiş: Nereye?

Kız: Matbaaya... Bir yanlışlık yapmışım, evin adresini vermişim. Halbuki evin adresi doğru olmazmış... Postrestan mektuplaşıp, böylece birbirlerini tanırlarmış..." (Oral, 2002: 208).

Aynı oyunda eve gelen adaylardan Kınabizade Halit Bey'in oğlu ile birbirlerini beğenirler. Kız, delikanlıya kendisini babasından istemesi gerektiğini söyler. Delikanlı, kızın babasına "Kızınızın dest-i izdivacını talep ediyorum" (Oral, 2002: 226) der. Babası, kızına bu evliliğe razı olup olmadığını sorar. Olumlu yanıt gelince düğün hazırlıklarına başlanır.

Ölüm

Hayatın en acı gerçeği olan ölüm, kukla oyunlarında bazen trajik bazen de komik bir şekilde bulunur. Her iki şekilde de ölüm ile ilgili kısımlar, eski oyunların içinde yer bulmuştur. Bunun nedeni de son yıllarda kukla oyunlarının seyircilerinin çoğunun okulöncesi çocukların oluşturması olarak açıklanabilir.

İki Garip Kardeşler oyununun başında eşkıya bebeği ve oyunun sonunda da kendini öldürür. Bu sahneler oldukça trajiktir. Üvey Anne oyununda ise Kahya, kendisine kızını vermeyen Balıkçıyı öldürür. Balıkçının cenazesini kaldırmak İbiş'e düşer. Suretçi oyununda ölü kaptanlarının resmini çizdirmek için suretçiye gelirler. Ölünün resmini çizme işi İbiş'e verilir. Suretini çizdiği sırada ölü birden hareket etmeye başlayınca İbiş çok korkar.

Oyunlarda ölünün ardından söylenen dilekler iyiler ve kötüler için değişkenlik gösterir. Üvey Anne oyununda Şefik Bey, ölen karısı için "Allah rahmet eylesin" kalıp sözünü kullanırken (Spies, 1959: 194); kötü kişilerin öldüğü sahnelerde İbiş, komik sözler söyler. Sahte Esirci oyununda kaçırılan evin hanımını ve çalınan değerli eşyaları

kurtarmak için İbiş ile Bey, eşkıyaların mekanını basar ve İbiş, eşkıya reisini öldürür. Bey, İbiş'e cesedi gömmesini söyler. İbiş, eşkıya reisine hitaben “*Eh alçak adam! Ben seni mezara gömsem ölüleri fesada verirsin. Kuyuya atsam kuyuyu kirletirsin! Ben seni götürürüm, yaz olduğu zaman kuruturum. Kışın pastırmanı yaparım*” (Spies, 1959: 132) sözlerini söyler ve perde kapanır.

2.8.11. Bayramlar, Karşılamlar, Uğurlamalar

Sadece bir kukla oyununda bayram ile ilgili bir anıştırma bulunur. Okul Kaçağı isimli oyunda Bey, eve giren hırsız yakalayıp karakola teslim eden İbiş'i mükafatlandırmak için üzerine kıyafetler (pantolon, ceket, ayakkabı) alacağını söyler (Oral, 2002: 256).

2.8.12. Kalıp Hareketler-Kalıp Sözler

Kalıp hareketlere selamlaşma, vedalaşma ve yemin etmede kullanılan kalıp sözler örnek verilebilir.

Selamlaşmalar: Merhaba, Selamünaleyküm-Aleyküm selam (İbiş Köy Bekçisi), Hoş geldin-hoş bulduk, safa geldin (Mahcup, İbiş Hesap Öğreniyor), safa bulduk, İbiş'in bakkallığı “*Ve aleyküm selamm... Gönderen de getiren de sağolsun!*” (Oral, 1987c: 109).

Vedalaşmalar: Allahısmarladık, güle güle, hoşçakal, elveda, uğurlar olsun

El öpülünce: “Berhudar ol”, “sağol” denir.

Yeminler: “*Hadi: Ölmüş annemin mukaddesatı üzerine yemin ederim ki kimseye söylemem. Yemin ediyorum, söz veriyorum!...*” (Oral, 2002: 136). “Hırsızsam gözüm kör olsun” (Oral, 2002: 252). “Ölümüöp” (İvgin, 2000: 87). İbiş Yeni Evde oyununda aşçıbaşı Tosun İbiş'e yemek ayıracağına yemin eder: “*Temam, gözlerim ahsın ki hebüsünden ayururum ha!*” (Oral, 1987b: 28).

2.8.13. Dernekler, Kuruluşlar; Dayanışma ve Yardımlaşma

Kukla oyunlarında bu başlığa uygun olarak kahvehaneler ve komşuluk ilişkileri örnek verilebilir.

Enfiyeci oyununda evin beyi vakit geçirmek için kahvehaneye gider (Oral, 2002: 53). İbiş Köy Bekçisi oyununda da eski bekçi, beklemesi için kahvehaneye gönderilir (Oral, 2002: 75). Sihirli Sopa oyununda Kamber Dayı, kasabaya giderken yorulunca “*Yolda şöyle bir kahveye falan rastlasam da biraz dinlensem!*” diye söylenir (Oral, 2002: 94). Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını isimli oyunda evin hanımı Leyla Hanım, Şahende Hanımın kocası Şahin Beyi kıraathaneden çağırır (Oral, 2002: 185). Mahcup oyununda evin beyi vakit geçirmek için kahveye gider (Oral, 2002: 206). Mahcup oyununda Dursun Reis, izdivaç ilanını kahvede otururken okuduğu gazeteden görmüştür (Oral, 2002: 214).

“Refik Bey: Bu yeni evimizde biliyorsun tanıdıklar, komşular, akrabalar Hoşgeldiniz ziyareti yapacaklar, tanışacağız.”

İbiş: Amin!

Refik Bey: Komşuluk, dostluk çok iyi bir şeydir” (Oral, 1987b: 21).

2.8.14. Dinsel-Büyüsel İçerikli İnançlar, İşlemler

Bu başlıkla ilgili oyunlarda rüyalar, doğaüstü varlıklar, ibadetler ve batıl inanışlara yer verilmiştir.

Sözde Doktor Zoraki Hasta isimli oyunda evin beyi rüyasında doktor olduğunu görünce uyanır uyanmaz bundan sonra doktorluk yapacağını iddia eder (Miroğlu, 1948: 5/3).

Mahcup oyununda evin beyinin öğle namazını kıldıktan sonra eve geleceği ifade edilmiştir (Oral, 2002: 209). İbiş İş Arıyor oyununda İbiş’in arkadaşı Memiş: “*Namaz kılmıyorum ki abdest alayım*” (Tığlı, 1987: 145).

İbiş Hesap Öğreniyor oyununda “*Bey: ... Yani sana bir hoca temin edeceğim. Günde bir sefer konağa gelecektir.*

İbiş: Yani beş vakit namazı bir seferde mi kaldıracak beyefendi? Hem ben namaz kılmasını biliyorum” (Oral, 2001: 16).

Cinli Yazıcı oyununda Şeytandan korkan İbiş’e yazıhanenin sahibi komik kelimelerle kurulu bir dua öğretir (Oral, 2002: 41). Aynı dua İbiş Köy Bekçisi oyununda da vardır (Oral, 2002: 83-84).

Piyango Bileti oyununda Mistik’tan kirayı almaya gelen ev sahibi evde kimseyi bulamayınca kendi kendine konuşur:

“Karanfil Bacı: Bakalım şu utanmaz herif yine oda kirasını vermeyecek mi? Aaa... Kimsecikler yok ayol! Odada yalnız kalmaktan da çok korkarım. (Titremeye başlar) Ay ay ay... Şimdi ecinniler gelirse ne yaparım ayol? Ecinni falan yoktur derler ama, ben yine korkuyorum işte...” (Miroğlu, 1948: 1/9).

Bundan sonra İbiş, gizlice Karanfil Bacı’nın kafasına sopa ile vurur. Sonrasında da üzerine beyaz bir örtü geçirerek kadının karşısına çıkar, onu korkutarak kaçıtır.

İbiş Köy Bekçisi isimli oyunda köye gelen misafirleri Şeytan’ın boğduğu söylenir. Ancak oyunun sonunda Şeytan diye bir şeyin olmadığı, eski bekçinin misafirlerin parasını çalabilmek için Şeytan kılığına girerek onları öldürdüğü ortaya çıkar. Şeytan, İbiş’in karşısına çıkar ve onu çok korkutur. Muhtar, korkmaması için İbiş’e bir dua öğretir ve bunu kırk defa okumasını salık verir. Oyunda şeytan gibi varlıkların görüneceğine inanılmaması gerektiği, kötü insanların asıl şeytan oluşu vurgulanır.

Cinli Yazıcı oyununda da İbiş’ten önce yazıhanede çalışan Katip, kendisine kızını vermeyen İhtiyar’ı bezdirmek için cin kılığına girerek yeni gelen yazıcıları korkutup kaçıtır.

Sihirli Sopa oyununda Tosun, hırsız Amanvermez’e elindeki sopanın sihirli olduğunu söyler. Tosun’a ikna olan hırsız, bu sopa ile bir güzel dayak yer.

Üvey Anne oyununda Hadi bey, babasına gerçekleri anlatırken üvey annesi ona parmağı ile yemin ettiğini hatırlatır. Şahadet parmağı ile sükut etmesini ifade eder. Hadi bey de ettiği yemine sadık kalmaya mecbur olur.

Çifte Nikah oyununda Uşak bahçede uyuyakalır ve horlamaya başlar. Bahçıvan sesleri duyunca ölen hanımın ruhunun geldiğini düşünerek korkar.

“Bahçevan: Aman yine duydum. (Korkudan titrer) Acaba hanımın ruhu mu dolaşiyor? Gidip hemen İbiş’e haber vereyim, gelip baksın! (Koşarak gider) Tü tü tü... İyi sıhhatte olsunlar...” (Oral, 2002: 150).

Aynı sesi duyan evin beyi de aynı şeyleri düşünür:

“Bey: Aynı sesi tekrar duydum. Tuhaf... Ne sesi acaba? Hanımın ruhu dolaşiyor falan olmasın? Ruhlardan korkmam ama hanımın ruhundan korkarım doğrusu... Belli etmedim ama ölünce sevinmişim. Eğer ruhu peşime düştü ise çok fena!... En iyisi buradan gideyim...” (Oral, 2002: 150).

Okul Kaçağı isimli oyunda İbiş evde tuhaf tıkırtılar duyunca “Dua etmeden yattım da böyle korkulu rüya mı görüyorum?” der (Oral, 2002: 250).

Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını isimli oyunda İbiş’in gözü seğiriyordur. Kapının arkasında parmak şıklatarak göbek atar. Evin hanımı Leyla Hanım İbiş’in yaptığına anlam veremez ve ne yaptığını sorar. İbiş: “Kapının arkasında üç defa göbek attım. Rahmetli annem söylerdi: ‘Gözün seğirdi mi, kapının arkasında üç defa göbek at! Ya hayırdır ya şer...’ (Oral, 2002: 185) cevabını verir.

İbiş’in Bakkallığı oyununda:

“İbiş: Çok güldün, başına bir gelecek var kerata!” (Oral, 1987c: 124).

Aynı oyunda Memiş, İbiş’e “Sinirlenme. Her hastalık sinirden olur. Dur, sana okuyup üfleyivereyim. (Tükürür) Tüh tüh tüh!..” (Tığlı, 1987: 146).

2.8.15. Halk Edebiyatı

Kukla oyunları, halk edebiyatı ürünleri konusunda zengin bir yelpazeye sahiptir. Bunda, oyunlarda dilin kullanımının son derece önemli olmasının mühim bir payı vardır. Oyunlarda yer alan halk edebiyatı verimleri şu şekildedir:

Atasözleri:

Bil eşini, aşını, eşini (Tığlı, 1987: 147).

Bir çiçekle yaz gelmezmiş (Oral, 2002: 173).

Bir elin nesi var iki elin sesi var (İbiş'in Konağı).

Boş duranı Allah da kul da sevmez (Oral, 2002: 116; Tıǧlı, 1987: 139).

Büyük lokma ye, büyük söz söyleme (Tıǧlı, 1987: 152).

Çak çak eden paradır iş bitiren akçedir [Çık çık eden nalçadır, işi bitiren akçedir] (Littmann, 1918: 18).

Çalma kapıyı çalarlar kapını (Oral, 2002: 178).

Dilini eşek arısı soksun (Oral, 1987b: 25; İbiş Perili Konak).

Elinde kaldı masat ("Bu atasözü aslında hesapsız kasabın elinde masatı kalır" şeklindedir) (Oral, 2002: 188).

Evdeki hesap çarşıya uymaz (Tıǧlı, 1987: 147).

Evlât bulunur, kardeş bulunmaz (Spies, 1959: 102).

Halini söylemeyen deva bulamaz (Derdini söylemeyen derman bulamaz) (Oral, 1987c: 96).

İki karpuz bir koltuǧa sığmaz (Oral, 2001: 69).

İnsan gülü severse dikenini de sever (Spies, 1959: 196).

İnsan veli beşer bazen şaşar (Oral, 2002: 75).

İyi olacak hastanın ayaǧına doktor gelirmiş; İyi olacak hastanın doktor ayaǧına gelir (Oral, 2002: 120; Oral, 2001: 17).

Kapını kapa, komşunu hırsız tutma (Oral, 2002: 249).

Kız evladını böyle başıboş bırakırsan yarın öbürsü gün ya davulcuya varır, ya zurnacıya (Oral, 2002: 206).

Kişi yine noksanını bilmek kadar irfan olamaz (Oral, 2002: 89).

Müzik ruhun gıdasıdır (Oral, 2002: 115).

Okumanın ve öğrenmenin yaşı yoktur (Oral, 2002: 124).

Öfke ile kalkarsak zarar ile otururuz [Öfke ile kalkan zararlı oturur] (Oral, 2001: 54).

Sükut ikrardan gelir (Oral, 2002: 138) üvey anne

Taşımaya suyla değirmen dönmez (Tıǧlı, 1987: 147).

Vazife demek namus demektir (Oral, 2002: 55).

Yalancının mumu işte böyle hemen söner [Yalancının mumu yatsıya kadar yanar] (Oral, 2009: 37).

Zalimin zulmü varsa mazlumun da Allah'ı var (Spies, 1959: 202).

Deyimler:

Gözü olmak (Tıǧlı, 1987: 142).

Adalet tecelli edecek (Spies, 1959: 206).

Adımız çıkmış İbiş'e, inmez Memiş'e (Adı çıkmış dokuz, inmez sekize deyiminden bozulmuş) (Oral, 1987c: 90).

Aklı başında olmamak (Oral, 1987b: 49).

Aklı iki karış yukarıda olmak (Oral, 2001: 56).

Aklından çıkmak (Miroǧlu, 1948: 2/4).

Aklını başına toplamak (Oral, 2001: 22).

Aklını kaçırmak (İvgin, 2000: 80).

Aklını oynatmak (Oral, 1987b: 36).

Aklıyla [bin] yaşamak (Oral, 1987c: 101; Oral, 2005: 159).

Alacağın olsun (Oral, 2002).

Altı üstüne gelmek [Altını üstüne getirmek] (Oral, 1987c: 119).

Anası ağlamak (Oral, 1987: 106).

Anladıysam Arap olayım (İbiş Perili Konak).

Anlamadan dinlemeden iş yapmak (Oral, 2002: 234).

Ayağının altına almak (Oral, 1987b: 48).

Azrail'e borcu olmamak (Spies, 1959: 98).

Baş-göz etmek (Oral, 1987c: 130).

- Başı derde girmek (Oral, 2005: 154).
- Başına iş açmak (İbiş Perili Konak).
- Başından savmak (Oral, 2002: 66).
- Başını bağlamak (Oral, 2002: 78).
- Baştan çıkarmak (Spies, 1959: 136).
- Beyninden vurulmuşa dönmek (Oral, 2005: 155).
- Bir başkasının tavuğunu kaz görme (Oral, 2002: 195).
- Bir kulağından girip öbür kulağından çıkmak (İş Çok Okumayana İş Yok).
- Bir yastığa baş koymak (Oral, 2002: 53).
- Boğazında bırakmak (boğazında kalmak) (Spies, 1959: 138).
- Bol keseden atmak (Oral, 2001: 39).
- Bu işin içinde bir iş var (Oral, 2002: 178).
- Burnundan getirmek (Oral, 2002: 159).
- Can çekişmek (Oral, 2002: 74).
- Can kulağıyla dinlemek (İbiş'in Bayram Sevinci).
- Çok olmak (İvgin, 2000: 83).
- Çoluk-çöplüğe (çoluk çocuğa) karışmak (Oral, 2002: 78).
- Deliye her gün bayram (İvgin, 2000: 82).
- Denizde kum bende para (Tığlı, 1987: 151).
- Derdine yanmak (Tığlı, 1987: 144).
- Dereyi görmeden paçaları sıvamak (Tığlı, 1987: 147).
- Dilinin altında bir bakla olmak [dilinin altındaki baklayı çıkarmak deyiminden] (Oral, 1987c: 128).
- Dut yutmuş [yemiş] bülbül [e dönmek] (Spies, 1959: 168).
- Dünya evine girmek (Oral, 2002: 78).

Dünyanın kaç bucak olduğunu göstermek (Oral, 2001: 2).

Ekmeğini yemek (Oral, 2001: 50).

Ekmeğiyle oynamak (Oral, 2002: 80).

Ekmeğin parası çıkarmak (Oral, 2002: 64).

El kaldırmak (Oral, 2001: 50).

El namus, kel namus (Oral, 2004: 72).

Elinden bir kaza çıkmak (Tıǧlı, 1987: 146).

Elinden kurtulmak (Oral, 2002, 63).

Emdiği süt burnundan gelmek (Oral, 2001: 47).

Eşi manendi bulunmamak (Littmann, 1918: 14).

Gafil avlanmak (Spies, 1959: 158).

Gel keyfim gel (Oral, 2002: 93).

Gönül almak (Oral, 2002: 53).

Göz gezdirmek (Oral, 2005: 160).

Gözleri yollarda kalmak (Spies, 1959: 196).

Gözü kör olmak (Oral, 2002: 253).

Gözü üstünde olmak (Oral, 2002: 55).

Gözüm görmesin (Spies, 1959: 136).

Hapı yutmak (Oral, 2002: 122).

Havasını almak (Oral, 2002: 36).

Hayata gözlerini kapamak (Oral, 2002: 132).

Hesap görmek (Oral, 2002: 177).

İnsanlık ölmedi (Oral, 2005: 157).

İşine bakmak (Oral, 2002: 41).

Kalem oynatmak (Spies, 1959: 138).

- Kan beynine çıkmak [sıçramak] (Oral, 1987c: 118).
- Kapı dışarı etmek (Oral, 2002: 64).
- Keyfinin kahyası olmak (Oral, 2002: 53).
- Koynunda yılan beslemek (Spies, 1959: 210).
- Kötü gözle bakmak (Oral, 2002: 54).
- Kulağına gelmek (İbiş ve Bücü).
- Kulak misafiri olmak (Oral, 1987b: 36).
- Kulak vermek (Oral, 1987b: 21; İbiş'in Bayram Sevinci; İbiş Perili Konak).
- Namusuna leke sürmek (Spies, 1959: 202).
- Ne büyük dinliyor ne küçük dinliyor (Oral, 2002: 206).
- Nefes nefese kalmak (Oral, 2002: 66).
- Neyin nesi, kimin fesi (Oral, 2002: 79).
- Oklava yutmuş gibi yürümek (Oral, 1987c: 97).
- Ödünü patlatmak (Oral, 2005: 158).
- Öyle değil kazın ayağı (Oral, 2002: 175).
- Pusulayı şaşırmaq (Littmann, 1918: 25).
- Rahat vermemek (Spies, 1959, 88: 136).
- Sağı solu belli olmamak (İvgin, 2000: 85).
- Sermayeyi kediye yüklemek (Tıgılı, 1987: 152).
- Sinirini tepeye çıkarmak (Oral, 2005: 155).
- Soyup soğana çevirmek (İbiş'in Konağı)
- Suratı asılmak (Oral, 2001: 38).
- Şeytana uymak (Oral, 2002: 75; 90).
- Tadı tuzu olmak (Oral, 1987b: 5).
- Tarlada bostan yan gel yat Osman (Ah İbiş Ah).

Tuzla buz etmek (Oral, 2002: 67).

Ucuz atlatmak (Oral, 1987c: 94).

Üstüme iyilik sağlık (Oral, 2002: 118).

Yediğin ekmek gözüne dizine dursun (Spies, 1959: 212).

Yerin dibine girsin onun yardımı (Oral, 2001: 57).

Yolu düşmek (Oral, 2002: 235).

Yüreği oynamak (Oral, 2002: 89).

Yüreği yanmak (Oral, 2002: 176).

Yüreğine su serpmek (Oral, 2005: 157).

Yüzünü yere düşürmek (İbiş'in Konağı)

Zırnık koklatmamak (Tığlı, 1987: 151).

Zıvanadan çıkmak (Oral, 1987c: 95).

Dualar-Beddualar:

Allah Arabın canını alsın (Oral, 2002: 245).

Allah benim cezamı versin (İbiş ve Bücü).

Allah canını almasın (İbiş Köy Bekçisi, Mahcup) (Oral, 2002: 76, 214).

Allah canını alsın inşallah (Oral, 2002: 255).

Allah iyiliğini versin (Oral, 1987c: 115; Oral, 2005: 158; Oral, 2001: 4; Oral, 2001: 48; Oral, 1987b: 7).

Allah kerimdir (Spies, 1959: 160).

Allah kimseyi şeytana uydurmasın, kimseyi şeytana rast getirmesin (Oral, 2002: 90).

Allah müstahakımı versin (İvgin, 2000: 79, Oral, 2001: 20; İbiş Perili Konak).

Allah ömürler versin (Spies, 1959: 180).

Allah rahmet eylesin (Spies, 1959: 194).

Allah razı olsun (Oral, 2001: 23; Oral, 2002: 146; Miroğlu, 1948: 2/6).

Allah selamet versin (Oral, 2002: 97).

Allah sizden razı olsun (Oral, 1987c: 100; Oral, 2002: 118, 133).

Allah size çok para versin (Oral, 2002: 245).

Allah size ömür versin (Oral, 2002: 178)

Allah size uzun ömür versin (Oral, 2002: 146).

Allah sizi başımızdan eksik etmesin (Oral, 1987c: 112; Oral, 2002: 146).

Allah sizi dünyalar durdukça durdursun (Oral, 2002: 146).

Allah sizi kahretsin (Oral, 2002: 146).

Allah'ım bana sabır ver (İvgin, 2000: 86; Oral, 2001: 70).

Cehennem dibine git (Oral, 2002: 248; Oral, 2004: 64).

En güzel günler sizin olsun (İbiş'in Konağı; İbiş Trafik Canavarı).

Hay Allah kahretsin (Spies, 1959: 166).

Hepinize sıhhatli, neşeli ve saadet dolu günler (Oral, 2005: 167).

Her gününüz neşeyle dolsun (İbiş Trafik Canavarı).

İsmin de cismin de yerin dibine batsın (Oral, 2001: 10).

Karneleriniz pekiyilerle dolsun (İbiş'in Konağı; İbiş Trafik Canavarı).

Öğretmenlerinizin annenizin babanızın cebi parayla dolsun (İbiş'in Konağı).

Seni Allah affetsin (Spies, 1959: 104).

Tuttuğunuz teneke gümüş olsun (Oral, 2001: 59).

Ya Rabbi bana sabır ver, şu İbiş'e de artık biraz akıl ver (Oral, 1987b: 24).

Yerin dibine girsin (Spies, 1959: 96).

İbiş bazen dua ederken dahi beceriksizce eline yüzüne bulaştırır:

Allah iki dünyada da ellerinizi ak, alnınızı pak, yüzünüzü kara etsin (Oral, 2001: 59).

Allah öbür dünyada inşallah bu yaptıklarınızın hesabını sorsun (Oral, 2001: 59).

Ömrünüz uzun, kümürünüz kısa olsun (Oral, 2001: 59).

Şiirler:

İbiş İş Arıyor oyununda İbiş bir eve girerken ev sahibine böyle seslenir: “*Mal sahibi, mülk sahibi, hani bunun ilk sahibi?*” (Tığlı, 1987: 135). Bu söz, Yunus Emre’nin şiirinden bir parçadır. Burada bu özlü söz, kinayeli bir şekilde kullanılmıştır.

Maniler:

Mani örneklerine sadece İbiş Yeni Evde oyununda rastlanmaktadır:

“*Keloğlan: Ne istersin demezler*

Sevdiğim var vermezler

Masallar güzel ama

Çektiğimi bilmezler” (Oral, 1987b: 42).

“*Ne işim var, ne aşım var*

Kafasız bir başım var

Bir göz evde anam bekler

Ne babam, ne kardaşım var” (Oral, 1987b: 42).

“*Masallarda kul oldum*

Bir güzele de vuruldum

Yıllar bitmez, yollar bitmez

Arpa boyu yoruldum” (Oral, 1987b: 43).

İbiş bu mani üzerine Keloğlan’a kendince cevap verir:

“*Durup durup ne söylersin*

Beni işimden edersin

Kusura bakma Keloğlan amma

Artık dayağı hak edersin” (Oral, 1987b: 43).

Ninniler:

Ninni örneği, sadece İki Garip Kardeşler oyununda mevcuttur. Bu oyunda evin hanımı Uşağa ninni öğretmeye çalışır. Uşak ise ninniye şu şekilde söyler:

“Dan dini dan dini torba yoğurdu.

Seni kimler doğurdu?

Ne olaydı ikiz olaydı,

Bir evde sekiz olaydı.

Eh...Eh... Eh...Eh... Eh...

Dan dini... dan dini danalı bebek

Elleri, kolları kınalı bebek

Bu çocuğun babasını sorarsanız

Sokaktaki köpek oğlu köpek” (Spies, 1959: 92).

Şarkılar:

Kukla oyunlarında şarkı ve türkülere sıkça yer verilir. Müzik, Karagöz ve Ortaoyunundaki kadar etkin değildir. Kukla oyunlarında girişte perde gazeline benzer bir müzik yer almaz. Sadece İbiş Yeni Evde isimli oyunda Karagöz’dekine benzer şekilde sahne gazeli yer alır. Kültür bakanlığının açtığı metin yarışmasına giren bu oyunun yazar Ünver Oral da buradaki sahne gazelinin ilk defa bir kukla oyununda yer aldığını belirtir. Gazel şöyledir:

“Merhaba pek sevgili, kıymetli büyüklerim!

Merhaba hem kıymetli, sevgili küçüklerim!

Adıma İbiş derler, her işime gülerler,

Her yerde dost bilirlen, sevgi ne güzel derim.

*Boyalı, tahta başım; kapkara gözüm kaşım,
Ağlasam akmaz yaşım, böyle ömür sürerim.*

*Bakmayın hiç boyuma, gülüp geçin huyuma,
Kuklalar gitsin suyuma şaka deyip döverim.*

*Okuma yazma bilmem ama yalancı olmam,
Kötü söze de gelmem, neşeyi çok severim.*

*Sıra sıra oldunuz, karşıma oturdunuz,
Bir güze[l] kuruldunuz! Görün neler eylerim!” (Oral, 1987b: 8).*

Oyunlarda **İbiş**, zaman zaman şarkılar söyler:

Sahte Esirci oyununda konağa hizmetçi alınan kız evdeki değerli eşyaların yerlerini öğrenmek için İbiş’e içki içirir. İçki sofrasında da şu şarkıyı söyler:

“Üsküdar’a gider iken aldı da bir yağmur,

Katibimin paltosu yırtık, eteği çamur.

Katip benim, ben katibin, el ne karışır?

Katibime kolalı da gömlek ne güzel yakışır!

Üsküdar’a gider iken bir mendil buldum,

Mendilin içine lokum doldurdum.

Ben katibi arar iken koynumda buldum.

Katip benim, ben katibin, el ne karışır?

Katibime kolalı da gömlek ne güzel yakışır!” (Spies, 1959: 120-121).

İbiş Otelci oyununda Tosun Keklik türküsünü okur. Ancak türkünün sözlerine metinde yer verilmemiştir. Aynı oyunda otelin bir eğlence programı sunulur. Bu programda İspanyol dans ve havası, Karadeniz ekibi, toplarla oynayan cambaz, zeybek oyunu, palyaço, dans eden şeytan gösterileri yer alır. Perde kapanmadan önce otel sahibi ve İbiş birlikte şarkı söyler:

“Hayat bir yol uzar gider,

Ömür kandil gibi biter.

Hayat, ömür güzel hepsi,

Güler kimi, ağlar biri.

Eğer memnun dönerseniz,

İşte bizim hediyemiz.

Bülbül öter nazlı güle,

İbiş’e de güle güle!...” (Oral, 2002: 124).

İbiş, aşçıbaşı Dursun’a gittiği okuma yazma kursunda şarkı da öğrendiğini söyler. Seyircilerle birlikte “Ali Babanın Çiftliği” şarkısını söyledikten sonra Dursun, bu şarkının sözlerini değiştirerek şu şekilde sokar:

“Bizim beyin bir konağı var.

Konağında İbiş’i var,

Köfte köfte diye bağıırır

Konağında beyefendinin!”(Oral, 2009: 37).

Oyunun sonunda ise seyircilerle birlikte “Daha dün annemizin” şarkısı söylenir (Oral, 2009: 44).

İbiş Yeni Evde oyununda İbiş sahneye şarkı ile çıkar:

“Lamba da şişesiz yanmaz mı?

Cicim bana yar bulunmaz mı?

Ben bu dertten ölürsem

Bana da acıyan olmaz mı?

Alamadım kaşları karayı,

Süremedim zevkine sefayı!” (Oral, 1987b: 8).

İbiş’in Konağı oyununda da İbiş, şarkı söyleyerek sahneye çıkar:

“Kabağı da boynuma takarım amaan

Çocuklara göbek atarım aman

Kabağı da boynuma takarım amaan

Sizlere göbek atarım aman

Bendeniz İbiş hoşgeldim

Sizlere neşeler getirdim”

İş Çok Okumayana İş Yok oyununda okuma yazma kursuna yazılan İbiş, İngilizce şarkı öğrenmiştir:

“Are you sleeping

Are you sleeping

Brother John

Brother John

Morning bells are ringing

Morning bells are ringing

Ding dang dong

Ding dang dong”

İbiş Perili Konak oyununda İbiş onuncu yıl marşını söyler: “Çıktık açık alınla/On yılda her savaştan...” Aynı oyununun sonunda İbiş şu şarkı ile perdeyi kapatır:

“Birazcık güldürüp,

Birazcık düşündürmek istedik sizi.

Birde unutmayın istedik

Sizi hiç unutmayan İbiş'i.
Perdemiz açık kalsın,
İnmesin sonsuza kadar üstümüze.
Her zaman gülümseyerek,
Her zaman tatlı bakın yüzümüze.
Hoşça kalın, Eyvallah demek
Gelmiyor hiç içimizden,
Ayrılmak çok zor oluyor,
İnanın ki sizden.
İbiş'in maceraları Devam edecek,
Bunu böyle bilin.
İbiş afişini görünce
Durmayın koşun ibişe gelin.
Haydin şimdilik hoşça kalın
Her zaman sağlıklı olun”

İbiş Alfabe Öğreniyor oyununda Efendi İbiş'e alfabeyi öğretirken sıra e ve fe harflerine gelir. Birlikte okunduğunda efe kelimesi ortaya çıktığı için İbiş bir efe türküsü söylemeye başlar “Harmandallı efem geliyor.. heeey.. heeeey...” (Miroğlu, 1948: 2/6).

Diğer tiplerin söylediği şarkılar/türküler ise şunlardır:

Cinli Yazıcı oyununda Rum, Arnavut ve Kürt şarkı söyleyerek sahneye gelirler:

Rum:

“*Kato sto yalo, kato sto yalo*

Kato sto yalo, kato sto pervoli

Me kapses din kardiyen mu” (Spies, 1959: 144).

Arnavut:

“*Tuna'da çırpar fıstanı, Tuna'da çırpar fıstanı*

Kim sevmez Arnavut kızını? Ya... ya...ha... mori... ya...

Tuna'dan geçtin mi? Tuna'dan geçtin mi?

Soğuk suları içtin mi? Ya... ya... ha... mori... ya..." (Spies, 1959: 146).

Acem:

"İsfahan'dan aldım şalı,

Altına serem Horasan halı

Dey dey dey gülüm dey dey" (Spies, 1959: 148).

Kürt:

"Diyarbakir şat akar,

Hele zalim yar.

Urfa, Mardin'e bakar,

Sevmişim ben seni.

Tarhanası var, bulguru var,

O yârin benden başka nesi var" (Spies, 1959: 148).

Çifte Nikah oyununda Bahçıvanın söylediği şarkı şudur:

"Ayvalarım sarardı oy oy!..

Biberlerim yemyeşil oy oy!..

Patlıcanlar morardı oy oy!..

Bahçevan geldi.

Deh deh düldül, deh deh düldül,

Sen düldülsün ben bülbül!" (Oral, 2002: 165).

Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını oyununda Şahin Bey sarhoşken şu şarkıyı söyler:

"Sevemedim bir güzel

Gönlümdede sendin emel

Çılgınca sevsem seni tara ra ra ram

Bunca aşka bedel

Çılgınca sevsem seni tara ra ra ram

Hasrete bedel

Kollarına al beni

Ne olur sen de sar beni tar ram

Çılgınca seversen beni brrr rommm

Aşkına ömrüm bedel” (Oral, 2002: 190).

İbiş Diploma Peşinde isimli oyunda taklit Karadenizli Temel:

“Hamsi geliyor hamsi denizi yara yara,

Ben hamsiyi yiyeceğim yapacağım ızgara!..

Ha ha, ha uşak ha!..

Uy ha burada kimse yok midur?” (Oral, 2009: 32).

Aşçıbaşı Dursun şu türküyü söyleyerek sahneye çıkar:

“Eminem Eminem çakır Eminem

Tencerenin dibi çukur Eminem!”(Oral, 2009: 32).

İbiş Yeni Evde oyunu oyun metni yarışmasında 3.lük derecesi alan oyundur. Bu şekli ile oynanmamıştır. Bu oyunda çeşitli yenilikler yapılmıştır. Yapı itibariyle Karagöz’e benzetilmiştir. Oyunda evin beyi, hizmetçi, aşçı, Kocaoğlan (ayı), Yereyakın Nuri, Karadenizli, Safinaz Yenge, Keloğlan ve Kara Veli şarkılar söyleyerek sahneye girer:

Bey’in şarkısı:

“Biz Heybeli’de her gece mehtaba çıkardık

Sandallarımız neş’e dolar, zevke dalardık

Saz seslerinin sahile aksettiği demler

Etrafi bütün şarkı gazellerle yakardık” (Oral, 1987b: 5).

Hizmetçi Çiçek şu türkü ile sahneye gelir

“Kızılıcıklar oldu mu?

Selelere doldu mu?

Gönderdiğim çoraplar

Ayağına oldu mu?

Mendili eline, mendil verdim eline,

Kara kına yollamış yar benim ellerime” (Oral, 1987b: 13).

Aşçı Tosun şu türkü ile çıkar:

“Dağda da davar güderim,

Emineme selam iderim.

Eminem selam almazsa,

Emineme de küser giderim.

Eminem Eminem çakır Eminem,

Gözlerinin altı çukur Eminem!..” (Oral, 1987b: 14).

Kocaoğlan (ay) sahneye gelirken

“Ali Baba’nın bir çiftliği var,

Çiftliğinde bir ayısı var.

Hoa hıa haa! diye bağırır,

Çiftliğinde Ali Baba’nın...” (Oral, 1987b: 16).

Yereyakın Nuri

“Süt içtim dilim yandı, amanın amanın...

Döküldü kilim yandı, ben sana hayranım!

Ben kilimde değilem, amanın amanın...

Bahçemde gülüm yandı, ben sana kurbanım!” (Oral, 1987b: 29).

Türkü ile Karadenizli gelir:

“Bir kurşun atacağım belindeki kuşağa,

*Anan seni vermiyor da of of Eminem,
Benim gibi uşaga, benim gibi uşaga!
Parmagında yüzükler, kolunda bilezikler,
Oy sana dolanayım of of Eminem,
Nedir bu güzellikler, nedir bu güzellikler!”* (Oral, 1987b: 32).

Oyunun devamında Karadenizli yine şarkı söyler

“*Hamsi goydum tavaya da, başladı oynamaya...*

Hamsi senu yiyeceğim kafana vura vura, gafana...”

Şarkı ile Safinaz Yenge gelir:

“*Fesliyen ekim gül bitti,*

Dalında bülbüller öttü,

Ötme bülbül yârim gitti.

Gene dertliyim aman aman,

Ben dertliyim kan ağlarım,

Kareler bağlar, ağlarım” (Oral, 1987b: 36).

Keloğlan şu şarkıyla girer:

“*Telgrafın tellerine kuşlar mı konar?*

Herkes sevdiğine yavrum böyle mi yanar?

Yanıma gel yanıma da, yanı yanı başıma!

Şu gençlikte neler geldi cahil başıma...” (Oral, 1987b: 41).

Türkü ile Kara Veli gelir:

“*Yangın olur biz yangına gideriz,*

Düz ovada keklik gibi sekeriz.

Yokuşlarda şahin gibi uçarız,

Düz ovada keklik gibi sekeriz.

Sandık sandıklar içinde fermanımız var,

Hazret-i Mevla 'ya yalvarmamız var” (Oral, 1987b: 47).

İbiş'in Konağı oyununda aşçıbaşı şu şarkıyı söyleyerek girer:

“Findirivindoo yastığıyuttu

Findirivindoo yastığıyuttu

Hani bana ondan

Yoh bu da bundan

Şıbdah şıbdah şıbdah

Hani bana ondan

Yoh bu da bundan

Şıbdah”

Aşçıbaşı giderken de şu türküyü söyler:

“Gehligi düz ovada avladum

Gehligi düz ovada avladum

Ganadunu...”

İbiş'in Bayram Sevinci oyunu başlamadan önce banttın bir şarkı çalar:

“Hoş geldiniz çocuklar

Neşeler getirdiniz

Gülen gözlerinizle

Çiçekler gibisiniz

Hoş geldiniz çocuklar

Neşeler getirdiniz

Gülen gözlerinizle

Çocuklar hoş geldiniz

Şarkıları söylerken
Birlikte dans ederken
Elleri çırparken
Çiçekler gibisiniz
Şarkıları söylerken
Birlikte dans ederken
Elleri çırparken
Çocuklar hoş geldiniz
Sizsiniz gökte güneş
Bulutlarla dost kardeş
Baharda kırlara eş
Çiçekler gibisiniz
Sizsiniz gökte güneş
Bulutlarla dost kardeş
Baharda kırlara eş
Çocuklar hoş geldiniz”.

Tekerlemeler: “İbiş Otelci” oyununda İbiş yatarken “*Yattım sağıma, döndüm soluma, uyursam da maşallah, uyumazsam da maşallah*” der (Oral, 2002: 118).

İbiş’in Bakkallığı oyununda oyunun açılışını yapan İbiş “*Merhaba baylar, bayanlar; toprak yolda ayağı kayanlar! Ve yerinde sayanlar*” (Oral, 1987c: 89).

İbiş ve Bücü oyununda “*Dah durucuk dah durucuk geldi gondu bi seçecük cıvucuk cıvucuk halima haldaş yoluma yoldaş bir baba dostu gelse de azucuk mezeleşsek*”.

Masal: Kukla oyunlarının hiçbirinde masal anlatılmaz. Sadece iki oyunda masala ait birkaç ufak parça bulunur.

İki Garip Kardeşler oyununda evin hanımı uyuyabilmek için Uşak’tan kendisine masal anlatmasını ister. Uşak Keloğlan masalı bildiğini söyleyerek “*Evvel zaman içinde,*

kalbur saman içinde bir kel oğlan varmış...” (Spies, 1959: 94) diye masala başlar. Parantez içi bilgide burada masal anlattığı yazılıdır ancak hangi masal olduğu hakkında hiçbir bilgi yer almaz.

İbiş Yeni Evde oyununda kişilerden biri Keloğlan’dır. Bir masal kahramanı olan Keloğlan:

“*O masal benim, şu masal benim deyip geziyorum... Yüzyıllardır dolaşıyorum*” (Oral, 1987b: 41).

Halk Tiyatrosu

Kendisi de bir halk tiyatrosu olan kukla oyunlarında halk tiyatrosuna ait sadece Karagöz’ün adı geçmektedir. İbiş’in Konağı oyununda “*Karagöz gibi saklanmış valla*” ifadesi yer alır.

2.8.16. Halk Oyunları

Sahte Esirci oyununda konağa hizmetçi alınacaktır. Bu kız ayrıca çok da güzel bir şekilde Arap dansı yapmaktadır. Ev sahipleri kızı çok beğenir ve hizmetçi olarak kabul ederler. Mahcup oyununda sahneye Karadenizli Tosun girerken Karadeniz oyun havaları çalar (Oral, 2002: 213).

2.8.17. Halk Müziği ve Müzik Araçları

Sahte Esirci oyununda konağa hizmetçi alınacaktır. Bunun için konağa gelen sahte esir tüccarı, hizmetçinin maharetlerinden söz ederken ud, keman, tanbur, piyano, tara gibi müzik aletlerini çaldığını söyler. Müzik aracı olarak Mahcup oyununda ud, Nevruz oyununda davul, zurna, Lades oyununda tef isimleri geçer.

2.8.18. Çocuk Oyunları ve Oyuncaklar

İbiş Diploma Peşinde isimli oyunda hizmetçi Fatma Beyefendiyi arıyordur. İbiş’e Bey’i görüp görmediğini sorunca İbiş “Saklambaç mı oynuyorsunuz?” diye sorar. İbiş’in Konağı oyununda saklambaç ve körebe, İbiş’in Bakkallığı oyununda saklambaç, körebe, kovalamaca, çelik çomak, İbiş İş Arıyor oyununda kaydırak, çelik-çomak, evcilik, İbiş’in

Bayram Sevinci oyununda misket, Yıkılan Yuva oyununda mile, İş Çok Okumayana İş Yok bilye, İbiş Trafik Canavarı top oyunlarının adı geçer.

2.8.19. Halk Eğlenceleri

Kukla oyunlarında yer alan halk eğlenceleri ile ilgili kavramlar şunlardır: İbiş Köy Bekçisi, Çalma Kapıyı Çalarlar Kapını, Okul Kaçağı, Lades oyunlarında sinemaya gidilir. Üvey Anne oyununda avcılık yapıldığı görülür. İbiş'in Bakkallığı oyununda da çiftetelli ve halay oynanır.

2.8.20. Adlar

İnsan adları: Kukla oyunlarında yer alan oyuncuların isimleri, araştırmanın biçim yönünden inceleme yapıldığı başlıkta verildiği için burada tekrar edilmeyecektir. Oyun kişileri dışında adı geçen isimler Zirto Heso Memo Fırto, El Emir El Ahmad El Zahir El Kerimül Sabah'tır.

Lakaplar: Kukla oyunları, lakaplar bakımından dar bir veriye sahiptir. Oyunlarda kullanılan lakaplar şunlardır: Kınabizade Halit Bey, Tüccardan Hüsametdin Bey, Celep Mustafa, Korkusuz Korkak İbiş.

Yer adları: Kukla oyunlarında, aralarında ülke, şehir, ada, ilçe, liman, mahalle vb. gibi isimlerin bulunduğu yerler şunlardır: Adalar-Modalar, Afganistan, Aksaray, Alibeyköy, Arabistan, Avrupa, Aydın, Bolu, Bursa, Çamlıca, Çanakkale, Diyarbakır, Erenköy, Erzurum, Fatih, Halıcıoğlu, Haliç, İstanbul, İzmir, Kapalıçarşı, Kars, Kasımpaşa, Küçüksaat, Mahmutpaşa yokuşu, Manisa, Mardin, Mengen, Mudanya, Muş, Mut, Nilüfer, Okmeydanı, Pire limanı, Sakız adası, Selamsız (İstanbul'da çingenelerin yaşadığı bölgelerden), Sivas, Sulukule, Susuluk köyü, Susurluk, Tahran, Topkapı Sarayı, Topkapı, Trabzon, Urfa, Uşak, Yemiş (İstanbul Haliç'te bir iskele adı). Ayrıca Gül ile Fidan oyununda şehre giden yol üzerindeki bir bölgeye "çalılık" dendiği bilgisi vardır.

2.9. KUKLA OYUNLARININ BAĞLAM

Osmanlı arşiv belgeleri, hatıra yazıları, gazete haberleri gibi belgeler, eski dönemlerde kuklanın kahvehane, bahçe, park, sokak, mesire alanları, özel haneler,

gazinolar ve zaman zaman da tiyatrolar gibi mekanlarda oynatıldığını göstermektedir. Kukla oyunları son dönemlerde ise çoğunlukla tiyatrolar, okullar, alışveriş merkezlerinde sahnelenmektedir.

Karagöz oyunlarında olduğu gibi kukla oyunlarının özel bir gösterim zamanı yoktur. Kukla oyunları pek çok sebep ile sahnelenebilmektedir. Elimizdeki belgelerden eski zamanlarda kukla oyunlarının Ramazan ayında, saray efradına ait düğün şenliklerinde, sünnet düğünlerinde oynatıldığı görülmektedir. Bugün ise daha çok çocuklarla ilgili program açılışlarında, Nevruz gibi özel zamanlarda, çeşitli festivallerde kukla gösterileri yapılmaktadır. Ayrıca eğitim ve eğlendirme işlevleri ile okullarda ve çocuk tiyatrolarında kuklalarla oyunlar sergilenmektedir. Bunların dışında Tiyatrokeyfi'nin Romeo ve Juliet ve Hamit Demir'in Çirkin isimli oyunlarında olduğu gibi yetişkinler için sahnelenen tiyatro oyunlarının içinde bir öge olarak kuklaların yer aldığı bilinmektedir. Son yıllarda düzenlenen kukla festivalleri, yetişkinler için kukla oyunlarının hazırlanmasını teşvik etmektedir.

Kukla tiyatrosunda seyirci profili son derece önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Seyircinin tiyatro kültürüne sahip olup olmama durumu ve oyunların ücretli-ücretsiz olma opsiyonuna göre kukla oyunlarının yapı ve muhtevası değişebilmektedir. Cengiz Özek'in yönetiminde İstanbul'da düzenlenen 18. Uluslararası İstanbul Kukla Festivali'nde tarafımızca katılma imkanı bulunulan yerli kukla oyunları ile Bursa'da Bursa Belediyesinin destekleriyle düzenlenen 16. Uluslararası Bursa Karagöz, Kukla ve Gölge Oyunları Festivali arasında birtakım farklılıklar tespit edilmiştir. İstanbul'daki festival, İstanbul'un çeşitli semtlerinde yer alan Fransız Kültür Merkezi, Erbulak Oyunculuk ve Yazarlık Evi, Akbank Sanat gibi önemli kültür merkezlerinde düzenlenmiş ve oyunların bir kısmı için bilet satışı yapılmıştır. Oyunlar hakkında bilgi edinilebilecek olan broşürde oyunlar için "15+", "7+", "3-8 yaş", "5-8 yaş", "her yaş" gibi seçeneklerin bulunduğu yaş sınırı konulmuştur. Bu da seyircinin yaş profilini belirlemiştir. Böylece seyirci kitlesinin tamamının yetişkinlerden oluştuğu oyunların yanında yetişkin ve çocukların bir arada bulunduğu gösterimler de festivalde yerini almıştır. İzleyiciler arasında sanatçılar, akademisyenler, tiyatro yazarları gibi çeşitli mesleklere sahip kişilerin olduğu dikkati çekmiştir. Ters Ağaç, Romeo ve Juliet, Masal Gülleri vb. bu oyunlarda, geleneksel olmayan kukla tiyatrosu icra edilmiştir. Oyun esnasında, sahnelenen kukla

tiyatrosu, seyirciler tarafından, kuklacıların dikkatini dağıtmayacak ve diğer izleyenlere mani olmayacak şekilde bir ciddiyet ve dikkat ile takip edilmiştir. Oyunların bitişinde meraklı izleyiciler ile kukla sanatçıları arasında bir sohbet imkanı tanınmıştır. Bu sayede sanatçılar, seyircilerin oyun hakkındaki fikirlerini dinlemiş, izleyiciler de merak ettikleri konuları kukla sanatçısına sorabilme imkanı bulmuştur. Bu durum da kukla sanatçısının, kendisini daha ileriye taşıyabilmesi noktasında önemli bir fikir açıcı faaliyet olarak görünmektedir.

16. Uluslararası Bursa Karagöz, Kukla ve Gölge Oyunları Festivali, tamamı halka açık bir kültürel faaliyet olarak gerçekleştirilmiştir. Burada geleneksel Türk kukla oyunları da sahnelenmiştir. Bursa'nın merkezi ve çeşitli ilçelerinde kültür merkezleri, ilkokul salonları vb. farklı mekanlarda oyunlar oynatılmıştır. Festival broşüründe oyunların çoğunun her yaşa hitap ettiği belirtilmiştir. Festivalde izleme fırsatı bulunan oyunların seyirci kitlesinin çoğunlukla çocuklardan oluştuğu gözlemlenmiştir. Tiyatroyu seyretmeye gelen yetişkinlerin çoğu, oyuna getirilen çocukların velilerinden oluşmaktadır. Bursa'nın önemli bir merkez ilçesi olan Nilüfer'deki Uğur Mumcu Sahnesi'nde gösterilen oyunlarda, salonun oldukça ferah olduğu, sahnenin profesyonel bir şekilde dizayn edildiği gözlemlenmiştir. Oyunları izlemeye gelenler, tiyatrodaki hareket edilmesi gerektiği konusunda dikkatli davranışlar sergilemişlerdir. Gürsu'da bir ilkokulda (80. Yıl İlköğretim Okulu Çok Amaçlı Salonu) sahnelenen kukla tiyatrosunun seyircisi sadece o okulda okuyan çocuklar ve orada çalışan birkaç öğretmenden oluşmuştur. Burada kuklacı, salona hakimiyet konusunda oldukça güçlü yaşamıştır. Kuklacı, yaka mikrofonu ile konuşmasına rağmen çocuklar, oyunu takip etmek yerine kendi aralarında konuşmaya devam etmiş, hatta çocukların bir kısmı da sahnelenen tiyatro eserini alaya almıştır. Hal böyle olunca salondaki uğultu, kuklacının sesini bastırmıştır. Bu ortamda tiyatroyu gerçekten izlemeye çalışan çocuklar oldukça zorlanmıştır. İbiş'in Bayram Sevinci isimli oyun, kukla sanatçısı tarafından hızlıca sonuca bağlanmış ve devamında ipli kuklalarla sergilenen varyete gösterisine geçilmiştir. O yılın popüler pop şarkıları ve çok bilinen hareketli bazı yöresel müzikler eşliğinde kuklalar dans etmiş, çocuklar da sevdikleri müzik eşliğinde oynamışlardır.

Her türlü sahne sanatında olduğu gibi kukla tiyatrosunda da seyirci ile iletişim son derece önemlidir. Seyirciden alınan enerji, kuklacıyı teşvik edebilmekte veya performansını düşürebilmektedir. Seyirciden alınan olumlu enerji, oyunların amacına

ulaşmasını kolaylaştırmaktadır. Her ne kadar yazılı bir metni olsa dahi seyirci ile iletişimin yüksek oranda olumlu olduğu geleneksel oyunlarda gösterim daha uzun sürmekte; aksi durumlarda ise kısa kesilmektedir. Oyunların sahnelendiği mekanların seyirci üzerindeki etkisi de tahmin edildiğinden fazladır. Ayrıca biletli ve biletsiz oyunların seyirci kitlesi arasında da farklılıklar bulunmaktadır. Bu nedenlerle oyunlar kayda alınırken, deşifreleri yapılırken ve metinler incelenirken bağlamı ile birlikte değerlendirilmesi büyük önem arz eder.



SONUÇ

Kukla oyunu; bir sanatçının, insan veya hayvan şeklindeki bebekleri eldiven gibi ellerine geçirmek suretiyle veya bebekleri, hareketli yerlerinden bağlanmış ipleri vasıtasıyla manipüle ettiği oyun türü olarak tanımlanabilir. Kuklalar çok çeşitli formlarda bulunabilir. Ancak dünyada en çok bilinenleri el kuklaları ve ipli kuklalardır. Tarihi yazılı kaynaklarla takip edilemeyecek kadar eski olan bu oyun, sözlü ve sözsüz biçimde sahnelenebilir.

Kuklanın ilk olarak nasıl ortaya çıktığı konusu hala karanlıktır. Konu ile ilgili pek çok farklı görüş bulunmaktadır. Bu teoriler arasında en tatmin edici açıklama, kukla oyunlarının dini-büyüsel menşeli olduğu görüşüne aittir. Animizmin hakim olduğu dönemlerde, dünyada gezinen kötü güçlerin veya tanrıların öfkesinin gök gürültüsü, yağmur, şimşek, deprem gibi doğa olaylarına neden olduğunu düşünen ilkel insan, bu güçleri sakinleştirmek adına çeşitli formlarda tanrılarını, tanrılarının yardımcılarını, ruhları veya atalarını temsil eden idoller yapmıştır. Zamanla bu idoller ile aradaki iletişimi sağlayacak kutsal mahiyete sahip bir aracıya ihtiyaç duyulmuş ve bu ihtiyaçtan doğan şaman, idollere hem hizmet eden hem de onlara hareket kazandıran kişi olmuştur. Zaman içinde değişen insan ihtiyaçları doğrultusunda bu tür merasimler yavaş yavaş unutulmaya başlayınca dini-büyüsel ayinlerde kullanılan idoller de kuklalara dönüşmüştür.

Modern veya modern olmayan bütün toplumlarda değişik işlevlere sahip kuklalar vardır. Kukla oyunlarının ilk olarak hangi topraklarda ortaya çıktığı sorusunun bir önemi yoktur. Kuklanın anavatanının tespiti hem imkansız hem de anlamsız bir çabadır. Bilinen en eski kanıtın ortaya çıkarıldığı toprakların kuklanın ilk ortaya çıktığı yer olduğu ve tüm medeni dairelere buradan yayıldığı anlamına gelmez. İnsanoğlu, farklı tarihi dönemlerde aynı medeni seviyeye erişebilme imkanına sahiptir. Bu da her toplumun, içinde bulunduğu uygarlık seviyesine bağlı olarak benzer yaratımları ortaya çıkarabileceği anlamına gelmektedir. Bir toplulukta görülen durum/nesnenin başka bir toplulukta da bulunması, bu toplumlardan birinin diğerinden aldığı veya esinlendiği anlamına gelmemektedir. Toplumlar arasında etkileşim her zaman mevcuttur. Bir medeniyet, başka bir kültür dairesine ait bir unsuru alabilir. Bu unsur, belli bir zaman geçtikten sonra dahil olduğu medeniyetin kültürel

özellikleri ile donanarak millileşmeye başlar. Bundan sonra bu unsur, milli olarak kabul edilmelidir.

Kukla oyunu, Türklerde çok eski dönemlerden beri bilinen bir oyun türüdür. Bu oyun için Türkler arasında ahpiyah, çadır hayal, galin, gavurççağ, goğırçaq, gurçak, hayme-i şebbazi, kabarcuk kavçak, kavırçağ, kavuçak, kavur, kavurçak, kavurşak, koçak, koğırçak, koğurcak, kol korçak, korçak, körçök, kuburcuk/kuyrçuk/kabarçak, kuğurçak, kukla, kurcak, kurçak, kursak, kuurçak, kuvırşak, kuyurçuk, lubet, naaday, oyn (teatr) kurçaktarı, pukane/pukani, qauççoğ, qavurçaq, qoğurçaq, qonçaq, qonırtsaq, qonurçaq, qorçaq, qoyçaq, qujaq, qurçaq, qurtsaq, quvırşaq terimleri kullanılmıştır. Bu kelimeler arasından kavur, kavuçak ve kabarcuk kelimeleri gölge oyunu; kavurçak kelimesi ise hem kukla hem gölge oyunu hem de suret, resim, bebek, put gibi çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Bu terimlerden kavurçak, Türklerin Anadolu'ya göçünden sonra da kullanılmaya devam etmiştir. Ancak, önce İslamiyet'in daha sonra da Batı dillerinin Türkçe üzerindeki etkisinin görülmesiyle "kavurçak"ın yerini "lu'bet" ve daha sonra ise "kukla" sözcükleri almıştır. Bu sözcüklerin dışında birkaç kayıta "hayal" kelimesinin, kukla oyunları anlamında kullanıldığı da tespit edilmiştir.

Kukla oyunları ile ilgili kayıtlara XI. yüzyıldan bu yana rastlanmaktadır. Kukla ile alakalı olan kayıtların ilki Divanü Lügati't-Türk'te geçen "qodurçuq" kelimesidir. Bu kaynakta her ne kadar oyuncak bebek manası ile kullanılmışsa da Türkler arasında kukla anlamında kullanılan diğer kelimeler ile yakınlığı göz önünde bulundurulduğunda aynı kökten türeyen sözcükler olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle de "qodurçuq" kelimesi, kukla ile ilgili en eski kayıt olarak önem taşımaktadır. XII. yüzyılda Üştürname ve XIII. yüzyılda Tarih-i Cihan Güşa isimli eserlerde anılan kukla oyunları, Türklerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyalarda kaleme alınmaları nedeniyle bu çalışmada da dikkate alınmıştır. XIII. yüzyılda Sultan Veled Divanı'nda kukla oyunları "lu'bet" sözcüğü ile karşılanmıştır. XIV. yüzyılda Kutb'un Hüsrev ü Şirin isimli çeviri eserinde hem "kavurçak" hem de "lu'bet" sözcükleri kukla oyunlarını karşılamak için kullanılmıştır. Bu kayıttan İslam dininin Türkçe üzerindeki etkisini yavaş yavaş hissettirmeye başladığı anlaşılmaktadır. XV. yüzyıla kadar kukla oyununun Türk topraklarında varlığı ile ilgili kanıtlar bulunuyorsa da bu oyunların ne tür kuklalarla oynatıldığı ve oyun muhtevaları konusu hala muğlaktır.

XV. yüzyılın en önemli özelliği “kukla” kelimesinin kullanılmaya başlandığının tespiti ve sokak kuklacılığı hakkında edinilen bilgidir. XV. yüzyılda sokaklarda “seyyar” diye tabir edilebilecek kukla oynaticılarının evlerde kısa gösteriler yaptığı öğrenilmektedir. XV. yüzyılda ayrıca bir Camasb-name nüshasında görülen ipli kuklanın varlığı da bu yüzyılın önemli tespitleri arasında yer alır. Çünkü ipli kuklanın Anadolu’ya XVIII. yüzyılda Yirmisekiz Mehmet Çelebi’nin sefaretiyle Paris’e giden bir sanatçı vasıtasıyla girdiği genel kabul görmüştür. İlgili beyitlerde ipli kuklanın XV. yüzyılda bilindiği anlaşılmakla beraber bu kuklaların formu ile ilgili bilgi yetersizdir.

XVI. yüzyılda kuklalar ile Ebu Ali Sina hikayelerinin canlandırıldığı görülmektedir. Bu kuklacılıkta oldukça ileri bir merhaledir. Ayrıca bu oyunun, seyredenleri hayretler içinde bırakacak derecede profesyonel oynatıldığı dikkate alındığında daha da önem kazanmaktadır. Bu muhteva, erişebildiğimiz en eski kukla oyunu içeriği olma özelliğine sahiptir. Metin And, bu gösterinin gölge oyunu olduğunu ileri sürüyorsa da çeşitli nedenlerle biz bu kanaatte değiliz. Bu çalışmada yapılan araştırmalar neticesinde kukla oyunları ile Ebu Ali Sina arasında bir bağ olduğu tespit edilmiştir. Gölge oyunları söz konusu olduğunda bu bağ kurulamamaktadır. Kukla sanatçıları, kuklalarını sanki büyü ile hareket ettiriyormuşçasına gerçekçi oynattığı için Ebu Ali Sina’ya yakınlık duymuş olabilir.

XVII. yüzyılda yer kuklası ve ayak kuklası terimleri ile karşılaşılmaktadır. Bu asrın en önemli kaynağı şüphesiz Evliya Çelebi Seyahatnamesi’dir. Seyahatname’nin, içinde kuklacıların da bulunduğu Esnaf-ı Ateşbazan’ın anlatıldığı bölümünde; marifetleri sihr-i mübin mertebesinde bulunduğu için bu gruba, maharetlerinin şöhretini verenin Ebu Ali Sina olduğu belirtilir. Ayrıca Evliya Çelebi, Sazendegan esnafını anlatırken kuklacıların çaldığı “safır” isimli çalgı aletini de bildirir. Sonraki yüzyıllarda özellikle sokak kuklacılarının sokaktan geçerken kendilerini temsil eden tuhaf sesi bu alet ile çıkardıkları kayıtlarda mevcuttur.

XVII. yüzyılda saray şenliklerinde kuklacıların da yer aldığı görülmektedir. Saray şenliklerini anlatan surnamelerde oldukça özgün kukla gösterilerinin yapıldığı bilgisi yer alır. XVII. yüzyılda Yahudi hokkabazların da kukla oynattıkları kaynaklarda yer alan bilgiler arasındadır. Osmanlı arşiv belgeleri arasında Usturacı Mehmed Çelebi, Kuklacı Karabaş ve Kuklacı Ali isimli kuklacıların saray cariyelerine

kukla dersleri verdiği bilgisi yer almaktadır. XVII. yüzyıldaki belgelerden yola çıkarak kukla oyunlarının bu asırda saraya ve saray şenliklerine girecek kadar popüler olduğu söylenebilir.

XVIII. yüzyıla gelindiğinde yukarıda bahsedildiği gibi Yirmisekiz Mehmet Çelebi ile birlikte Paris'e giden bir sanatçı vasıtasıyla ipli kuklanın Anadolu topraklarına girdiği bilgisi XIX. yüzyıldan itibaren genel kabul görmekteydi. Türklerin daha önceki yüzyıllarda ipli kuklayı bildiğine dair kanıtlar yukarıda sunulmuştur. Paris'ten öğrenilen kukla türünün, Anadolu'dakinden farklı olarak sözsüz, varyete kukla olduğu belirgindir. Bunlar sadece müzik eşliğinde dans eden kuklalardır. Belki manipülasyon tekniği açısından daha gelişmiş bir tür olması dikkatleri çekmiş olabilir.

XVIII. yüzyılda görülen ön önemli tespitlerden biri de kukla oyunlarındaki Baba Nukud isminin yerleşik bir kukla oyunu tipi olmasıdır. Baba Nukud ile oynatılan kukla, ipli kukladır. Fenni'nin beytinde yer alan bu ismin, herkesin tanıdığı bir oyun kahramanı/tipi olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca bu asırda el kuklası teriminin kullanımda olduğu da görülmektedir.

XIX. yüzyılda mesire yerlerinde sık sık iskemle kuklacılarının görüldüğu kaynaklarda yer almaktadır. Ayrıca bu asırda çok eski bir geçmişe sahip olan sokak kuklacılığının yaşamaya devam ettiği görülmektedir. XIX. yüzyıldan önceki kukla oyunlarında, bugün İbiş adıyla tanınan geleneksel kuklanın oynatıldığına dair bir kanıt bulunmamaktadır. Arseven, seyyar sahnelerini sırtlarında taşıyan sokak kuklacılarının, adına “Karagöz”, “İbiş” veya “Baba Nuh, Baba Ruhi” denilen kuklalarının, İtalyanların “Poliçinello”sunu taklit ettiğini ve Fransızların “Polişinel”ine muadil olduğunu belirtir. Oyun konseptinin dahi Fransız kuklasına benzediği açıktır. Arseven sözlerine bu oyunları oynatanların ekserisinin Rum olduğu ve Rumların bu tipe “Fasuli” dediklerini de eklemiştir. Bu asırda “İbiş” adına ilk kez rastlanılmaktadır. Muhtemelen “İbiş”, ilk olarak bu yüzyılda karakteristik özelliklerini oturtmaya başlamıştır. Daha önceki yüzyıllarda sahip olunan bilgi oldukça sınırlı da olsa bu konsepte sahip bir oyuna rastlanılmamaktadır. Burada dikkat çeken nokta tahminimizce yeni yerleşmeye başlayan bir kukla oyunu tipinin isminin henüz oturacak/kesinleşecek kadar yerleşik bir geleneğe sahip olmadığıdır. Bu isim “Karagöz”, “İbiş” veya “Baba Nuh, Baba Ruhi” etrafında dolaşmaktadır. “Baba Nuh,

Baba Ruhi”, XVIII. yüzyılda karşımıza çıkan “Baba Nukud”dan devşirilmiş olmalıdır. Tahminimizce XIX. yüzyılda yerleşmeye başlayan yeni tarz kukla oyununun ismi konulurken eski oyun geleneklerinin baş kişisi olan “Baba Nukud” ismi ile kaynaştırılmaya çalışılmıştır. Ancak bu isim ve gölge oyununu temsil eden “Karagöz” ismi bu oyuna oturtulamamıştır. XIX. yüzyılda kukla, tuluat tiyatrosu ile senkronize zamanlarda, oyun ismi ve baş kişisi olarak “İbiş” etrafında şekillenmiştir. Commedia dell Arte ile son derece yakın bir bağı bulunan tuluat tiyatrosunun, geleneksel oyun muhtevası göz önünde bulundurulduğunda, İbiş’li kukla ile de çok yakın olduğu görülmektedir. Her üç oyun tarzında pek de rastlantısal olduğunu kabul edemeyeceğimiz ortaklıklar mevcuttur. Bu oyunlarda bir konağın sahibi ihtiyar, bu ihtiyarın zaman zaman saf zaman zaman kurnaz uşağı vazgeçilmez oyun tipleridir. Oyunlar benzer olaylar çerçevesinde döner. Buradan yola çıkarak İbiş tipinin Batı’dan ithal edilmiş veya esinlenilmiş bir kahraman olduğu söylenebilir. Çok eski zamanlardan bu yana bir kukla geleneğine sahip olan Türkler arasında İbiş tipi yenidir diyebiliriz. Batı etkisi bu yüzyılda siyaset, edebiyat, sanat, sosyal yaşam, teknik, askeri vb. gibi yaşamın her alanında görülmektedir. Kuklanın da bu etkiden nasibini almış olması, hiç de göz ardı edilebilecek bir ihtimal değildir. Keza bu asırda Türk topraklarına gelen Holden’in Türk kukla tekniği üzerinde tek başına var ettiği etkisi göz önünde bulundurulunca bu iddia kuvvetlenmektedir. Bazı gazete yazılarında zaman zaman Türklerin idaresinde bulunan kukla kumpanyalarının varlığından haberdar olunmakla beraber Osmanlı arşiv belgeleri dikkate alındığında XIX. yüzyıl kukla oyuncuları arasında çok sayıda yabancı uyruklu sanatçının bulunduğu dikkati çekmektedir.

XX. yüzyıl arşiv belgelerinde yer alan bilgilerde, Ermeni kuklacı Osib Herunmisyo, Avusturya tebaasından Petro Çiçoviç, İtalyan tebaasından Rozinya Sakarinya ve Yunan kocası, Yunan tebaasından kuklacı Dimitri Vala gibi çoğu kukla oyuncusunun yabancı olduğu görülür. İ.HUS, 111/112 numarada kayıtlı olan belgede Beyoğlu’ndaki Tepebaşı Bahçesi’nde kukla oynatan Fransız komiğinin oyun esnasında halkın kafasını bulandıracak sözler sarf ettiği belirtilmektedir. Diğer bir arşiv belgesinde (ZB, 497-24, 8 B 1327) Heybeliada’daki Mekteb-i Bahriye’nin gazinosunda İtalyan kukla tiyatrosunun “Megali İdea”yı anlattığı kukla oyunlarından şikayet edilmektedir. Yabancı uyruklu kuklacıların, Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u

fethedip Bizans İmparatorluğuna son verdiği tarihten bu yana Yunan milliyetçileri tarafından İstanbul'un yeniden Yunanlıların olacağı hayaline dayanan sözde ülkünün adı olan bu fikri anlatan oyunlarını Osmanlı topraklarında temsil edebilecek kadar ileri gitmiş olduklarını görüyoruz. Bu belgelerden yabancı toplulukların İstanbul'da pek çok yerde serbestçe oyunlar sergilediği görülmektedir. Gazetelerde çıkan yazılar da Batılı kuklacıların sık sık İstanbul'da kukla oynattıklarını haber verir. Osmanlı arşiv belgeleri dikkate alındığında yabancı kukla oynatıcılarının kuklalarını, Osmanlı halkını isyana teşvik etme konusunda propaganda aracı olarak kullanmış oldukları göze çarpmaktadır. Bu da devleti rahatsız eden bir durum teşkil ettiğinden bir takım önlemler alınması ihtiyacını doğurmuştur. Bu doğrultuda hem Osmanlı hem de Cumhuriyet döneminde "kuklacılık" mesleği ile ilgili kanuni düzenlemeler yapılmıştır.

İbiş'li kukla tiyatrosu üzerinde her ne kadar Batı etkisinin varlığı aşikar ise de bu tiyatro türü Türk topraklarında, Karagöz, orta oyunu gibi diğer geleneksel tiyatro türleri ile de bağlantılarını kurarak millileşmiş, Türk kültür geleneğinin bir parçası olmuştur diyebiliriz.

XX. yüzyılın ünlü kuklacılarından Hadi Poyrazoğlu bir röportajında Ebu Ali Sina'nın hokabazların piri olduğunu ifade eder. XVII. yüzyılda Evliya Çelebi'nin sözünü ettiği Ebu Ali Sina ile mezkur bağın XX. yüzyılda karşımıza çıkması dikkat çekicidir. Türk kuklacılık geleneği pek çok değişim sürecinden geçmiştir. Çok eski dönemlerden bu yana bu işlerle meşgul olan kişilerin pek çoğunun hokkabazlık, kuklacılık, Karagözcülük, orta oyunculuğu gibi alanların iki veya daha fazlasında mahir olduklarından daha önce bahsedilmiştir. Burada Hadi Poyrazoğlu'nun şahsında bu durumun bir örneğini görmekle birlikte XVII. yüzyılda Evliya Çelebi'nin sözünü ettiği Ebu Ali Sina ile bağın devamını görebilmemiz de sözlü kültürün gücünü ispatlar niteliktedir.

XIX. yüzyılda romantizm akımı ile birlikte açılan romantik milliyetçiliğın kapıları ulus devlet bilincinin yayılmasında etkili olmuştur. Bu akım XX. yüzyılın başlarından itibaren Türk topraklarını da etkisi altına almıştır. Osmanlı devletinin çöküşü ile çok meşakkatli bir döneme giren Türk topraklarında XX. yüzyılın başlarında milli ruhun ortaya çıkarılabilmesi için halka ait olan her şeyin değer

kazanması ile birlikte folklor çalışmaları da hızlanmıştır. Devlet, politika olarak halkın beğenisini kazanan metinlerin derlenip toparlanarak milli bilinç ile yeniden değerlendirilmesini teşvik etmiştir. 1932 yılında, Osmanlı döneminde yabancılar tarafından suistimal edilen içinde kuklacılığın da bulunduğu bazı mesleklerin artık ecnebiler tarafından icra edilmesi kanun ile yasaklanmıştır. 1932 yılında kurulan halkevlerinin faaliyetleri, Karagöz ve kukla gibi geleneksel seyirlik sanatların yeniden icra edilmesinin zeminini hazırlanmıştır. Bunun yanında kukla oyunlarının devamını sağlayan bireysel girişimlerin varlığı da bilinmektedir. XX. ve XXI. yüzyılda kukla oyunlarına ait pek çok grup, dernek ve kuruluşun varlığı görülür. Türkiye'nin 1990 yılında, merkezi Prag'da bulunan UNİMA'ya katılması ile kuklacılık yeniden eski gösterişli günlerine dönebilmeyi amaçlamaktadır. Son yüzyılda aralarında Türkiye'nin de bulunduğu pek çok ülkenin kendi kukla festivalini yaptığı görülmektedir.

Kukla oyunlarının, köy seyirlik oyunları, Karagöz, orta oyunu, tuluat, hokkabazlık gibi diğer geleneksel Türk seyirlik sanatları ile ortak noktaları bulunmaktadır. Köy seyirlik oyunlarında kullanılan kuklaların üstlendiği işlevler göz önüne alındığında kuklanın dini-mistik amaçlı kullanıldığı dönemlerden kalan kıyıntıları olduğu görülür. Tuluat tiyatrosu ve Karagöz ile kuklada ortak metinlerin sahnelendiği bilinmektedir. Geleneksel seyirlik sanatlar arasındaki ortak noktalar bulunmasının en büyük etmenlerinden biri, bu sanatlardan birinin icracısının diğer dallarda da mahir ve aktif olmasıdır. Bu geleneğin bugün de devam ettiğini görmek mümkündür. Bir Karagöz sanatçısı aynı zamanda kukla, orta oyunu ve tuluat tiyatrosunda da becerikli ve bilgi sahibidir.

Tespit edilebilen Türk kuklacılarının sayısı oldukça azdır. Bazılarının sadece isimleri mevcuttur. Hayatta olmayan kuklacıların birçoğu hakkında bilgi bulmak oldukça güçtür. Çalışmada incelenen oyun sayısı otuz yedidir.

Kukla oyunlarının perde sayıları genellikle tektir. Perde sayısı en fazla üçe çıkabilmektedir. Sadece Cemil Miroğlu'nun kukla oyunlarında yer alan meclis sayısı ise en fazla yedidir.

Oyunların dekor ve kostüm özellikleri hakkındaki bilgi sınırlıdır. İncelenen oyunların dokuzunun ne dekor ne de kostümleri hakkında bilgi vardır. Yazılı olarak elde edilen oyunların beş tanesinde hem dekor hem kostüm özellikleri, altı tanesinde

ise sadece dekor hakkında bilgi verilmektedir. Yazılı oyun metinlerinin on dört tanesinin ise sadece mekan olarak nerede geçtiği bilgisi mevcuttur.

Türkiye'nin en tanınmış kuklacılarından biri olan Talat Dumanlı'dan derlenen oyunlarda tuluat oyunlarının etkisi net bir biçimde gözlemlenmektedir. Bu oyunlar, yapı bakımından melodram ile komedi arasında bir tür olarak karşımıza çıkar. Komik unsur, İbiş'in üzerinde yoğunlaşır.

Kukla oyunlarında işlenen konular, geniş bir yelpazeye sahiptir. Aşk, entrika, ihanet, cinayet gibi konuların yanı sıra eğitim, beslenme, trafik, kişisel bakım, adab-ı muâşeret gibi gündelik hayatın ele alındığı oyunlar vardır.

Kukla oyunlarının bölümlerini net bir biçimde belirlemek güçtür. Çünkü tüm kukla oyunlarında gözlemlenebilecek müşterek bir yapı bulunmamaktadır. Yine de genel bir çerçeve çizmek mümkündür. Kukla oyunları genel olarak ön konuşma, muhavere, fasıl ve bitiş bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölümlerden ön konuşma ve muhavere, bütün oyunlarda bulunmayabilir.

Oyunların kişileri ele alındığında sabit olan tek kişinin İbiş olduğu görülür. Bunun dışında kalan oyuncu kadrosu değişkenlik arz eder. Oyun kişilerini İbiş, İhtiyar/Bey, Küçükbey, kadın tipler, sirar, tiran/hain, şive/aksan taklitleri, meslek sahipleri, olağanaüstü yaratıklar, hayvanlar ve diğer/yardımcı tipler şeklinde on bir grupta tasnif etmek mümkündür.

Oyunlarda komedi unsuru söz, hareket, görüntü ve ses ile sağlanır. Kukla oyunlarında pek çok söz sanatının aktif bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Oyunlarda dilin etkin kullanımı son derece önemlidir. Kukla oyunlarında yer alan halk kültürü unsurlarının Karagöz ile kıyaslandığında daha zayıf olduğu görülmektedir. Oyunlarda en fazla kullanılan kültürel öge, atasözü ve deyimlerdir.

Eski dönemlerde kukla oyunlarının gösterim mekanı olarak karşımıza kahvehaneler, parklar, bahçeler, sokaklar, mesire alanları, özel haneler, gazinolar ve zaman zaman da tiyatrolar çıkmaktadır. Son dönemlerde ise değişen sosyo-ekonomik hayat beraberinde okulları, alışveriş merkezlerini ve tiyatroları kuklanın yeni mekanı haline getirmiştir.

Kukla oynatılan özel bir zaman dilimi yoktur. Ancak Nevruz bayramlarında, Ramazan aylarında, düğün şenliklerinde, sünnet düğünlerinde, program açılışlarında kuklaların oynatıldığı görülür.

Kukla oyunlarının yazılı metinleri dahi olsa her performansta yeniden yaratılır. Oyunların doğaçlama doğaya sahip olması, kukla sanatçısına sergilediği oyunu ne kadar uzatacağı veya kısaltacağı konusunda esneklik sağlar. Oyunların uzunluğu, seyircinin kültürel profili, sayısı, cinsiyeti, yaş ortalaması gibi etkenlerle orantılı olarak değişiklik gösterir.



KAYNAKLAR

- “25-10-944’de Parti Vilayet Kongresinde Okunan Halkevimiz İki Senelik Çalışma Raporu”. (15 Birincikanun 1944). *Erzurum Halkevi Kültür Dergisi*, (4-5), 57.
- “Erzurum Halkevi Çalışmalarının Son Bir Senelik İcmalı, 19 Şubat 1943’den 19 Şubat 1944’e Kadar Şubelerin Çalışmaları”. (19 Şubat 1944). *Yayla Erzurum Halkevi Kültür Dergisi*, (1), 50.
- “Haberler”. (1 Mayıs 1945). *Erzurum Halkevi Kültür Dergisi*, (7), 66.
- “Halkevi Çalışmaları”. (19 Şubat 1946). *Erzurum Halkevi Kültür Dergisi*, (8-9), 59-60.
- “Kukla”. (1300). *Mecmua-i Ebüzziya, Cemaziyelahir*, (36), 1132-1135.
- “Ramazan Geceleri”. (31 Mart 1308). *Maarif Mecmuası*, 157-158.
- Abduldayev, E., İsayev, D. (1969). *Kırgız Tilinin Tüştündürmö Sözdüğü*. Frunze: Mektep Basması.
- Abdülaziz Bey. (1995). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri Toplum Hayatı*. (Haz.: Kazım Arısan, Duygu Arısan Günay). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Acaroğlu, M. T. (2001). “Kukla ve Hokkabaz”. *İlk Derleme Müdürü Selim Nüzhet Gerçek, Yaşamı, Yapıtları, Kitaplarına Girmemiş Seçme Yazıları* (ss. 72-74) içinde. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ahmet Fehim. (2002). *Sahnedeki Elli Sene*. İstanbul: Mitoş&Boyut Yayınları.
- Ahmet Rasim. (1969). *Muharrir Bu Ya*. Ankara: MEB.
- Ahmet Vefik Paşa. (2000). *Lehce-i Osmani*. (Haz.: Recep Toparlı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akabirov, Sf. (1981a). *Üzbek Tilining İzahli Lügati I*. Moskva: Rus Tili Neşriyeti.
- Akabirov, Sf. (1981b). *Üzbek Tilining İzahli Lügati I*. Moskva: Rus Tili Neşriyeti.
- Akar, A. (2013). *Türk Dili Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Aksoy, A. (2003). *Yunanca-Türkçe Türkçe-Yunanca Mini Sözlük*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Alaaddin Ata Melik bin Bahaeddin bin Muhammed bin Muhammedü’l-Cüveyni (h. 658). *Kitab-ı Tarih-i Cihan Güşa*. (Neşreden: Mirza Muhammed ibn Abdulvahhab Kazvini-h.1329/m.1911). Tahran.
- Alaaddin Ata Melik Cüveyni. (2013). *Tarih-i Cihan Güşa*. (Çev.: Mürsel Öztürk). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Alekseyev, N. A. (2013). *Türk Dilli Sibiryalı Halklarının Şamanizmi*. (Çev.: Metin Ergun).

Konya: Kömen Yayınları.

- Algan, H. (2011). *Halkevlerinde İnkılap Temsilleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü.
- Altıok, Hayrettin (1943) “Nasıl Karagözcü Oldum”. *Yeni Adam*, Nisan, (431), 8/11.
- Alus, S. M. (1950) “Karagöz”. *Resimli Tarih Mecmuası*, Ağustos, (8), 298-300.
- And, M. (1959). *Kırk Gün Kırk Gece: Eski Donanma ve Şenliklerde Seyirlik Oyunları*. İstanbul: Taç Yayınları.
- And, M. (1963). “Eski Türklerde Kukla ve Gölge Oyunu Çeşitleri”. *Devlet Tiyatrosu*, (21), 25-28.
- And, M. (1963). “Köylerde Kukla ve Kuklacılık”. *Türk Folklor Araştırmaları*, (191), 3762--3764.
- And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla-Karagöz-Ortaoyunu)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- And, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- And, M. (1972) *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- And, M. (1994). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- And, M. (1999). “Traditional Performances in Turkey”. Mevlüt Özhan (Ed.), *The Traditional Turkish Theater* (ss. 7-52) içinde. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- And, M. (2012). *Oyun ve Bügü-Türk Kültüründe Oyun Kavramı-*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2012). *Ritüelden Drama*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anohin, A. V. (2006). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*. (Çev.: Zekeriya Karadavut-Jannet Meyermanova). Konya: Kömen Yayınları.
- Arıkoğlu, E. (2005). *Örneklili Hakasça-Türkçe Sözlük*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Arseven, C. E. (1965). "Kukla". *Sanat Ansiklopedisi*, (II, 1149-1161). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arslan, M. (2008). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 1 –Manzum Surnameler*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.
- Arslan, M. (2009a). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 2 –İntizami Surnamesi*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.
- Arslan, M. (2009b). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 3 –Vehbi Surnamesi*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.
- Arslan, M. (2011). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 4-5*. İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.
- Ataç, N. (2010) "Kukla". Ataç'ın Tiyatro Yazıları, İstanbul: Dergah Yayınları, s: 341
- Atalay, B. (1945). *Ettuhfet-üz-Zekiyye Fil-lugat-it-Türkiyye*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atıcı, F. (2007). *Usulî Divanı'nda Cemiyet, İnsan ve Tabiat*. (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atnur, G. (2011). *Klasik Türk Edebiyatından Halk Edebiyatına Geçişte Bir Eser, Şirvan Şah ve Şema'il Banu Hikayesi*. Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Atnur, G. (2017). *Mısır Valisi Koca Cafer Paşa'nın Acayib Hikayesi*. Erzurum: Eser Yayınları.
- Aygün, D. (2012). *Kukla Sanatının Gelişimi ve Türkiye'deki Durumu*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Azerbaycan Dilinin İzahlı Lügeti*. (1983). III. Cilt. Bakı: Elm Neşriyatı.
- Baird, B. (1965). *The Art of the Puppet*. New York: Macmillan.
- Balbaba, S. (2009). *Kemal Ümmi Divanı, Tenkitli Metin-İndeks*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1940). "Kukla Nedir". *Yeni Adam*, Mart, (274), 12-13.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1941). "Karagöz, Ortaoyunu ve Tuluatın Karakterleri". *Yeni Adam*, (316), 10-15.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1945). "İbiş". *Yeni Adam*, (571) ??
- Baltacıoğlu, İ. H. (1975). "Türk Kukla Sanatı". *Türk Folklor Araştırmaları*, Ağustos, (313), 7388.

- Baskakov, N. A. (1964). *Russko-Altayskiy Slovar*. Moskova: İzdatelstvo Sovetskaya Entsiklopediya.
- Başgöz, İ. (1971). “Earlier Referances To Kukla and Karagöz”. *Turcica*, III, 9-21.
- Başgöz, İ. (1986). “Kukla’nın Eskiliği”. *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Battal, A. (1934). *İbnü-Mühenna Lügati*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Baydemir, H. (2011). “Özbek Koğırçak (Kukla) Tiyatrosu”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (17), 63-74.
- Bayram, B. (2007). *Çuvaş Türkçesi-Türkiye Türkçesi Sözlüğü*, İzmir.
- Bedrimuhammedow, G. vd. (2016). *Türkmen Diliniñ Düşündirişli Sözlügi*. Aşkabat: Türkmen Dövlet Neşriyat Gullugı.
- Bilga, S. N. (1944). “Eski Ramazanlarda Tiyatro”, *Yeni Adam*, (480), 8-9.
- Bilga, S. N. (1949). “Türk Temaşasının Doğuşunda Kukla”, *Türk Tiyatrosu*, 16 Kasım, (231), 4-6.
- Billing, C. M., Drábek, P. (2015). “Czech Puppet Theatre in Global Contexts: Roots, Theories and Encounters”. *Theatralia*, (18), 5-31.
- Boehn, M. von (1972). *Puppets and Automata*. New York: Dover.
- Bombaci, A. (1963). “On Ancient Turkish Dramatic Performances”. Denis Sinor (Ed.), *Aspects of Altaic Civilization, Proceeding of the Fifth Meeting of the Permanent International Altaistic Conference Held at Indiana University, 4-9 June 1962* (ss. 87-117) içinde, Bloomington: Indiana University.
- Boratav, P. N. (2013). “Kukla Nedir?”. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Bilgesu Yayınevi.
- Brockett, G. O. (2000). *Tiyatro Tarihi* (Çev.: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçer, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Budagov, L. (1871). *Sravnitelnyy Slovar Turetsko-Tatarskih Nareçiy II*, St. Petersburg: Tipografiya İmparatorokoy Akademiy Nauk.
- Caferoğlu, A. (2000). *Türk Dili Tarihi I-II*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Canova, M. (1958). “Commedia Dell’arte”. *Devlet Tiyatrosu*, Ocak, (38), 19.
- Cenab Şahabeddin (2012). *İstanbul’da Bir Ramazan*, (Haz.: Abdullah Uçman). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Cevdet Kudret (2013). *Karagöz I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Ciġa, Ö. (2013). *Süheyl ü Nev-Bahar (Metin-Aktarma, Art Zamanlı Anlam Deġişmeleri, Dizin)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Clauson, S. G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford: Oxford University Press.
- Courteille, P. de (1870). *El-Lugatu'n-Nevaiyye ve'l-istişhadatü'l-Çagataiyye-Dictionnaire turc-oriental*. Paris.
- Currell, D. (1974). *The Complete Book of Puppetry*. Edinburgh: Pitman Publishing.
- Currell, D. (2003). *Puppets and Puppet Theatre*. United Kingdom: Crowood Press.
- Çaġbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe Sözlük-Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Çavaş, R. (1994). "Direklerarası". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (3, 60-61). İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Çavuşoġlu, M. (1977). *Yahyâ Bey, Dîvan-Tenkidli Basım*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını.
- Çavuşoġlu, M., Tanyeri, M. A. (1981). *Hayretî, Dîvan, Tenkidli Basım*. İstanbul.
- Çorumlu, Ç. (2012). *Musahipzade Celal'in İstanbul Efendisi Adlı Oyununda Geleneksel Türk Tiyatrosu Ögeleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demiralay, M. (2007). *Hüdayî-i Kadîm (16. yy) ve Dîvanı İnceleme-Tenkidli Metin*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirkazık, H. İ. (2009). *18. yy Şairi Mustafa Fenni Divan (İnceleme-Tenkidli Metin-Dizin)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Derleme Sözlüğü IV* (2009) Ankara: TDK Yayınları.
- Dilçin, C. (1991). *Mes'ud bin Ahmed/Süheyl ü Nev-bahar/İnceleme-Metin-Sözlük*. Ankara: AKM Yayınları.
- Doe, C. B. (2010). *Puppet Theater in the German-Speaking World*, (Dissertations and Theses). United States: Portland State University.

- Doktor Şükrü Kamil (31 Mart 1308). “Ramazanda Lüzum Görülen Nakidat-ı Sıhhiyye”. *Maarif Mecmuası*, 2 (36), s: 150-152.
- Doyran, T. (1949). “Kuklaya ve Hayal Oyunlarına Dair”. *Şadırvan*, 23 Eylül, 1 (26), 4.
- Dundes, A. (2003). “Doku, Metin ve Konteks”. (Çev.: Metin Ekici). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar* (ss. 67-90) içinde. Ankara: Milli Folklor Yayınları.
- Duvarcı, A. (2004). “Kukla”. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, (4, 197-198). Ankara: Atatürk Kültür Dil Tarih Yüksek Kurumu.
- Düzdağ, E. (2012). *Kanuni Devri Şeyhülislamı Ebusuud Efendi Fetvaları*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Düzgün, D. (1997). *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Ansiklopedik Sözlük)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Düzgün, D. (1999). *Erzurum Köy Seyirlik Oyunları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Düzgün, D. (2000). “Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (14), 63-69.
- Düzgün, D. (2001a). “Araba Kuklası”. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, (1, 189). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Düzgün, D. (2001b). “Ayak Kuklası”. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, (1, 278). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Düzgün, D. (2003a). “Değnekli Kukla”. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, (2, 116). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Düzgün, D. (2003b). “Dev Kukla”. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, (2, 146-147). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Düzgün, D. (2003c). “El Kuklası”. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, (2, 344). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Düzgün, D. (2004a). “İpli Kukla”. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, (3, 396). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Düzgün, D. (2004b). “İskemle Kuklası”. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, (3, 407). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Düzgün, D. (2005) *Köy Hikaye ve Romanlarımızda Halk Kültürü Unsurları*. Ankara: Aktif Yayınevi.

- Düzgün, D. (2006) “Yer Kuklası”. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, (6, 279). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Düzgün, D. (2014). “Türkiye’de Geleneksel Tiyatro Çalışmaları”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Haziran, (52), 143-158.
- Ebu’l Gazi Bahadır Han (2010). *Türk Şeceresi Türkün Soy Ağacı*. (Çev.: Doktor Rıza Nur; Sadeleştiren: Yunus Yiğit). İstanbul: İlgı Kültür Sanat.
- Ebü’l Gazi Bahadır Han (1925). *Türk Şeceresi (Şecere-i Türki)*. (Çev.: Rıza Nur). İstanbul: Matbaa-i Amire.
- Ehmetyanov, R. (2001). *Tatar Tilinin Kısaça Tarihi-Etimolojik Sözlüğü*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- El Seyyid Cemalüddin İbnü Mühenna (1338/1340). *Kitab-ı Hilyetü’l-İnsan ve Halbetü’l-Lisan (yahud İbn Mühenna Lügati)*. (Haz.: Kilisli Rifat). İstanbul: Matbaa-yi Amire.
- Ercilasun, A. B. vd. (1991). *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eren, H. (1999). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*. Ankara: Kişisel Yayınları.
- Eren, M., Alimov, R. (2013). “Eski Türk Tul Geleneğinin Orta Asya ve Anadolu’daki Yansımaları”. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Güz (19), 63-78.
- Ersan, I. (2017). “Kuklasız Bir Kukla Tiyatrosu: Dijital Teknoloji Çağında Kuklacılık”. *II. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildirileri 5-7 Ekim 2017*. (ss. 259-271). Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Matbaası.
- Es-Seyyid Ahmed Rifat (1293/1876). *Mir’atü’l-Makasıt Fi Defi’l-Mefasit*. İstanbul: İbrahim Efendi Matbaası.
- Evliya Çelebi b. Derviş Mehmed Zilli (1999). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi IV. Kitap Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 305 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonlu-Dizini*. (Haz.: Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gaboriault, D. (2009). *Vietnamese Water Puppet Theatre: A Look Through The Ages*. (Student Honors Theses). United States: Western Kentucky University.
- Gazimihal, M. R. (1959). “Karagöz, Kukla ve Yapma Bebekler”. *Türk Folklor Araştırmaları*, 5 (119), 1926.

- Gölpınarlı, A. (1955). “Fütüvvetnâme-i Sultani' ve Fütüvvet Hakkında Bazı Notlar” . *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, XVII (1-4), 127-155.
- Gönen, S. (2011). *Geleneksel Konya Köy Seyirlik Oyunları*. Konya: Kömen Yayınları.
- Güler, Ç., Güler B. U. (2010). *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*. Ankara: Yazıt Yayıncılık.
- Güler, M., Özdemir, M. (2007). “Türkiye’de Kuklacılık ve İpli Ahşap Kukla Yapımından Bir Örnek”. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 27 (2), 211-226.
- Hacıeminoğlu, M. N. (1968). *Kutb'un Hüsrev ü Şirin'i ve Dil Hususiyetleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Hamit Zübeyr, İshak Refet (1932). *Anadilden Derlemeler*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Hamzayev, M. Ya. vd. (1962). *Türkmen Dilinin Sözlüğü*. Aşkabat: Türkmenistan SSR İlimler Akademiyasının Neşriyatı.
- Harmancı, M. E. (2007). *Süheylî-Ahmet bin Hemdem Kethuda- Divan*. Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri.
- Hınçer, İhsan. (1959). “Söylenti ve Vesikalara Göre: Gölge Oyunlarının ve Karagöz’ün Doğuşu”. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Haziran, 5 (119), 1931-1932.
- Hisamitdinova, F. Ğ. vd. (2013). *Başkort Tiliniñ Akademik Hüzligi V*. Öfö: Öfö Kitap.
- Homer, T. (yy). *İlklerin Kitabı*. (Çev.: Ayşe Belma Dehni), İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Hossen, A. (2014). *Centre for Puppetry*. (A Design Dissertation for the Degree of Bachelor of Architecture). Dhaka: Brac University Department of Architecture.
- İnan, A. (2000). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İnayet, A. (2015). “Uygur Türkçesindeki Korçak Sözcüğü Üzerine”. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, (6), 1-5.
- İsen, M., Horata, O. (2002). *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- İvgin, H. (2000.) *Karagöz ve Kukla Sanatımız*. Ankara: Ekip Grafik Matbaa.
- İvgin, H. (2000). *Karagöz ve Kukla Sanatımız*. Ankara: Ekip Grafik.
- Jacob, G. (1907). *Geschichte des Schattentheaters*. Berlin: Mayer&Müller.
- Jacob, G. (1919). “Das Türkische Kukla Ojnu. Aus Briefen von Dr. Ritter”. *Der İslam*, 9, 248-251.
- Jacob, G. (1938). *Türklerde Karagöz*. (Çev: Orhan Şaik Gökyay). İstanbul: Bürhaneddin Basımevi.

- Jurkowski, H. (1994). "Puppet Theatre". Don Rubin, Peter Nagy and Philippe Rouyer (Ed.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre 1* (ss). London and New York: Routledge.
- Jurkowski, H. (2013). *Aspects of the Puppet Theatre*. Penny Francis (Ed.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kadirov, M. (1972). *Halk Koğırçak Teatri (Özbek An'aneviy Koğırçak Teatri)*. Taşkent: Edebiyat ve San'at Neşriyatı.
- Kanar, M. (2008). *Farsça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kandemir, M. (2001). Abdi Camasb-Name (İnceleme-Metin). (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karadağ, N. (1988). "1932-1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (8), 135-177.
- Karadağ, N. (1988). *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karadağ, N. (1995). "Türk Tiyatrosunun Kut-Törensel Kaynakları ve Köylü Tiyatrosu". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (12), 65-75.
- Karlıtepe, M. (2007). *Kelamî Divanı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kirby, E. T. (1975). *Ur-Drama The Origins of Theatre*. New York: New York University Press.
- Koç, K., Bayniyazov, A., Başkapan, V. (2003). *Kazak Türkçesi Türkiye Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, Z. (1995). "Anadolu Yazı Dilinin Gelişmesinde Beylikler Devri Türkçesinin Yeri", *Türk Dili Üzerine Araştırmalar*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Köprülüzade Mehmed Fuad (1928). *Milli Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Kurtuluş, H. (1987). *Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Toker Yayınları.
- Kutlu, Ş. (1973). *Bu Şehr-i İstanbul ki –İstanbul Üzerine Anılar, Gözlemler, İzlenimler, Sohbetler-*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Łabęcka-Koecherowa, M. (1991). "Przyczynek do Dziejów Słowa 'Kukła'". *Teatr Lalek*, (1-2), 36-39.

- Latshaw, G. (2000). *The Complete Book of Puppetry*, New York: Dover Publications.
- Latshaw, G. (2016). *The Complete Book of Puppetry*, New York: Dover Publications, Inc.
- Lessing, F. D. (2003). *Moğolca-Türkçe Sözlük 2*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Levend, A. S. (1965). *Ahmet Rasim*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Littmann, E. (1918). *Das Malerspiel*. Heidelberg: C. Winter.
- Mahmud el-Kaşgari (2007). *Divanü Lügati't Türk*. (Çeviri ve Düzenleme: Serap Tuba Yurteser ve Seçkin Erdi). İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Mahmutova, L.T., Möhemmediyev, M. G., Sabirov, K.S., Hanbikova, Ş.S. (1977). *Tatar Tilinin Anlatmalı Sözlüğü II*. Kazan.
- McPharlin, P. (1949). *The Puppet Theatre in America: A History*. New York: Harper & Brothers.
- Mehmed Celal (1308). "Ramazan'da Vakit Geçirmek". *Maarif Mecmuası*, 2 (36), 152-157.
- Meninski, F. M. (2000). *Thesaurus Linguarum Orientalium Turcicae-Arabicae-Persicae II*. (Çev.: Mehmet Ölmez), İstanbul: Simurg Yayınevi.
- Menzel, T. (1941). *Meddah, Schattentheater und Orta Ojunu*. Prag.
- Meyer, G. (1893). *Türkische Studien-Die griechischen und romanischen Bestandtheile im Wortschatze des Osmanisch-Türkischen*. Wien.
- Meyer, G. (1895). *Neugriechische Studien III -Corresp, Mitglieder der Kais, Akademik der Wissenschaften-Die Latenischen Lehnworte im Neugriechischen*. Wien.
- Miklosich, F. R. von (1886). *Etymologisches Wörterbuch der slavischen sprachen*. Wien: W. Braumüller.
- Miroğlu, C. (1948). *Kukla Oyunları*, Ankara: Ulus Basımevi
- Musahipzade Celal (1946). *Eski İstanbul Yaşayışı*. İstanbul: Türkiye Yayınları.
- Mustafayev E. M.-E., Şerbinin, V. G. (1972). *Rusça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Münir Hayriğ (1935). "Halk Eğitim Yolu: Kukla Tiyatrosu". *Ülkü Dergisi*, Eylül, 6 (31), 71-72.
- Münir Hayri (1938). "Kukla Tiyatrosu". *Ülkü Dergisi*, Mart, XI (61), 71-73.
- Naskali, E. G., Duranlı, M. (1999). *Altayca-Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Nişanyan, S. (2007). *Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nutku, Ö. (1972). *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Nutku, Ö. (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Nutku, Ö. (2014). *Zaman İçinde Zaman*. İstanbul: Opus Kitap.
- Obraztsov, S. (1950). *My Profession*. Moskow: Foreign Languages Pub. House.
- Obraztsov, S. (1961). *Chinese Puppet Theatre*. London: Faber and Faber.
- Oral, Ü. (1987a). "İbiş Hesap Öğreniyor". *Kukla Oyun Metinleri*. Ankara: Öztekin Matbaacılık.
- Oral, Ü. (1987b). "İbiş Yeni Evde". *Kukla Oyun Metinleri*. Ankara: Öztekin Matbaacılık.
- Oral, Ü. (1987c). "İbiş'in Bakkallığı". *Kukla Oyun Metinleri*. Ankara: Öztekin Matbaacılık.
- Oral, Ü. (2001). *İbiş'in Akıl Dışı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Oral, Ü. (2002). *İbişli Kukla Oyunlarımız*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Oral, Ü. (2003). *Kukla ve Kuklacılık Yapım ve Oynatım Tekniği-Yardımcı Bilgiler*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Oral, Ü. (2004). *Madalyalı Kuklacımız Talat Dumanlı-Hayatı, Sanatı, Tekniği ve Bir Oyun Metni*. Ankara: BRC Basım.
- Oral, Ü. (2005). *Kukla Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Oral, Ü. (2009). "İbiş Diploma Peşinde". *İbiş ve Karagöz*. İstanbul: Bilgecan Yayınları.
- Ozansoy, H. F. (2014). *Eski İstanbul Ramazanları Bütün Adetleri, Eğlenceleri, Hatıraları, Fıkraları*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Öğüt Eker, G. (2014). *İnsan Kültür Mizah, Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Öğütçü, A. (2007). *Tarihsel Süreç İçerisinde El Kuklası ve Gelişimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özdemir, N. (2003). "Türk Halk Tiyatrosu". *Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi 3* (ss. 1-62) içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özer, S. (2006). *Natîkî Divanı (Karşılaştırmalı Metin-İnceleme)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Özhan, M. (1994) “Kuklacılık”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, (C:5, ss:113-114). Ankara: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfının Ortak Yayını.
- Özhan, M. (1994). “Kuklacılık”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (5, 113). İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Özhan, M. (2010). *Kukla ve Gölge Tiyatrosu*. Bursa: Rota Ofset.
- Özkat, M. (2005). *Kara Fazlı'nın Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Dîvanı (İnceleme-Tenkritli Metin)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Özünü, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Paçacıoğlu, B. (2006). *VIII-XVI. Yüzyıllar Arasında Türkçenin Sözcük Dağarcığı*. Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Pekin, N. S. (1977). *Latifi, Evsaf-ı İstanbul*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Popescu-Judet, E. (1971). “Türk Halk Temaşalarının Rumen Memleketlerine Tesiri”. (Çev.: Zeynep Kerman). *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası*, 16, 111-132.
- Radloff, W. (1899). *Versuch eines Wörterbuches der Türk-Dialecte II/I*, St. Petersburg: İmparatorskoy Akademii Nauk.
- Radloff, W. (1960). *Versuch eines Wörterbuches der Türk-Dialekte II*, Gravenhage: Mouton &Co.
- Rado, Ş. (2014). *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri-Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rawlings, K. (2014-2015). “The Sutradhar and the Ringgit: A Study of Terms Related to Early Puppet Theatres”. Ghulam-Sarwar Yousof (Ed.). *Puppetry for All Times (Bali Puppetry Seminar 2013)*, (ss. 65-84). Singapore: Partridge.
- Redhouse, J. W. (1987). *A Turkish and English Lexicon, Shewing in English the Significations of The Turkish Terms*. Beirut: Librarie du Liban.
- Refik Ahmet (1934). *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu-Birinci Cilt*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Rehimli, İ. (2005). *Azerbaycan Teatr Tarixi*. Bakı: Çaşıoğlu.
- Ritter, H. (1970). “Attar”. *İslam Ansiklopedisi*, (II. 7-12), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ritter, H. (1986). “Attar”. *The Encyclopaedia of Islam*, (I, 752-755). Leiden: E. J. Brill.
- Sampa, G., Banerjee, U. K. (2005). *Indian Puppets*. New Delhi: Abhinav Publications.

- Selim Nüzhet (1930). *Türk Temaşası Meddah-Karagöz-Ortaoyunu*. İstanbul: Matbaai Ebüzziya.
- Selim Nüzhet. (1930). *Türk Temaşası Meddah-Karagöz-Ortaoyunu*. İstanbul: Matbaai Ebüzziya.
- Sevinç, H. (2014). “Yunan’ın Çağdaş Uygarlıklarda Toplumsal Gelişmeler, Siyasal ve Dinsel Düşünüş”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (32), 232-251.
- Siyavuşgil, S. E. (1941). *Karagöz-Psiko-sosyolojik Bir Deneme*. Maarif Matbaası.
- Škaljić, A. (1966). *Turcizmi u Srpsko Hrvatskom Jeziku*. Sarajevo: Svjetlost.
- Sona, F. (2005). *Ali ve Divanı (14.-15. yy)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Soord, E. (2008). *Puppetry Beyond Entertainment, How Puppets Are Used Politically To Aid Society (Degree of Bachelor of Arts in Theatre Design)*. UK: Cardiff.
- Sökmen, C. (2012). *Aydınların İletişim Ortamı Olarak Eski İstanbul Kahvehaneleri*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Spies, O. (1959). *Tukisshes Puppentheater*. Emsdetten/Westf.
- Swortzell, L. (2004). “A Short View of American Puppetry”. Phyllis T. Dircks (Ed.), *American Puppetry: Collections, History and Performance* (ss. 22-38) içinde. Jefferson, N.C.: McFarland & Company.
- Şemseddin Sami. (2007). *Kamus-ı Türki*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Şenocak, E. (2005). *İbni Sina Hikayeleri Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şeyh Süleyman Buhari (1298 h./1881). *Lügat-i Çağatay ve Türki-i Osmani*. İstanbul: Mihran Matbaası.
- Tan, N. (1975). “Karagöz ve Kukla Oynatıcısı Talat Dumanlı”. *Türk Folklor Araştırmaları*, (308),
- Tan, N. (1983). “Önsöz”. *Geleneksel Tiyatro Festivali (24-30 Eylül 1983)*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Taner, H., And, M., Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tarlan, A. N. (1945). *Hayâlî Bey Divânı*, Ankara: Akçag Yayınevi.

- Tarlan, A. N. (1992). *Ahmed Paşa Divânı*, Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Taş, B. (2010) *Garikî, Dîvân-ı Gariki*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tecer, A. K. (1959). “Karagöz ve Kuklaya Ait Kısa Notlar”. *Türk Folklor Araştırmaları*, Haziran, 10 (119), 1917-1921.
- Temuçin, E. (2007) *Çocuk Tiyatrosunda Sanatsal Bir Anlatım Aracı Olarak Kukla*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tıgılı, E. (1987). “İbiş İş Arıyor”. *Kukla Oyun Metinleri*. Ankara: Öztekin Matbaacılık.
- Tıgılı, F. (2006). *Bursalı Rahmî Çelebi ve Dîvanı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tilakasiri, J. (2008). *Asya Kukla Tiyatrosu*. (Çev.: Çağrı Yılmaz) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Tilgen, N. K. (1939). “Türk Tiyatrosu”, *Yeni Adam*, 937, 12.
- Tillis, S. (1992). *Toward an Aesthetics of the Puppet*. London: Greenwood Press
- Toklu, M. O. (2013). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Tulukçu, Ç. (2004). *3 ve 5 Yaş Arası Çocuk Eğitimine Göre Yeni Kukla Önerileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tulum, M. (2011). *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük* (11. bs.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Türkoğlu, S. (1997). “Osmanlı Sarayında Çocuk”. Prof. Dr. Bekir Onur (Yay. Haz.). *Çocuk Kültürü, 1. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi Bildirileri 6-8 Kasım 1996* (ss. 105-123). Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Uzluk, F. N. (1941). *Divanı Sultan Veled*. Ankara: Uzluk Basımevi.
- Ümit, N. M. (2014). “Çadırlardan Saraylara Türk Tiyatrosunun Sahneleri”. *Art-Sanat*, (1), 47-72.

- Ünal, U. (2015). *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları*, İstanbul: TC Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayın Nu: 138.
- Üst, S. (2012). *Edirneli Nazmi Divanı (İnceleme-Metin)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Valeyev, F. T., Tomilov, N. A. (1996). *Tatarı Zapadnoy Sibiri İstoriya i Kultura*. Novosibirsk: "Nauka" Sibirskaya İzdatelskaya Firma Ran.
- Vambery, A. (1867). *Çagataische Sprachstudien*. Leipzig.
- Vasiliev, Y. (1995). *Türkçe-Sahaca (Yakutça) Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yakob, G. (1938). *Türklerde Karagöz*. (Çev. Orhan Şaik Gökyay). İstanbul: Eminönü Halkevi Dil Tarih ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı. ☒
- Yalçinkaya, M. A. (2008). *Bandırmalızade Haşim Baba Divanı (Metin-İnceleme)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yaşar, M. (2005). *Balı-Hayati, Edebi Kişiliği, Dîvanının Tenkitli Metni*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yazar Yok. (1959). "Duyuru". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Haziran, 5 (119), 1936.
- Yeni Adam (1940). "Tiyatro Hareketleri". *Yeni Adam*, Nisan, (277), 14-15.
- Yeni Adam. (1942). "İrfan Açıkgöz". *Yeni Adam*, Ağustos, (399), 3.
- Yerdelen, S. K. (1999). "Evliya Çelebi 'Seyahatnamesi'ndeki Gölge ve Kukla Sanatçıları, Çalgıcılar, Kollar". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (12), 53-64.
- Yılmaz, K. (2017). *İbrahim Tırsî ve Dîvânı, İnceleme-Tenkidli Metin*. Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri.
- Yudahin, K.K. (1994). *Kırgız Sözlüğü II*. (Çev. Abdullah Taymaz). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Zenker, J. Th. (1876). *Türkisch-Arabisch-Persisches Wörterbuch, Zweiter Band*. Leipzig: Wilhelm Engelmann.
- Zuyeva, T. V., Kirdan, B. P. (1998). *Ruskiy Folklor: Uçebnik Dlya Vısşih Uçebnih Zavedeniy*. Moskva: İzdatelstvo "Flinta".

Zülfe, Ö. (2009). *On Altıncı Yüzyıl Şairi Selîkî ve Şiirleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri.

Zülfe, Ö. (2009). *Yakîni (ö. 1568), Dîvan-İnceleme-Metin ve Çeviri-Açıklamalar-Sözlük*. Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri.

ONLİNE KAYNAKLAR

Akdoğan, Y. (yy). *Ahmedi Divanı* [Elektronik Sürüm]. Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri.

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10591,ahmedidivaniyasarakdoganpdf.pdf?0>

Azerbaycan Milli Elimler Akademiyası A. Bakıxanov Adına Tarix İnstitutu. (2007). *Azerbaycan Tarixi XIX. Asır IV. Cilt*, Bakı: Elm. <http://www.anl.az/el/Kitab/254482.pdf>

Bayrak, C. (2017). *Sehabî Divanı İnceleme-Metin* [Elektronik Sürüm]. Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri.

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/55746,sehabi-divanipdf.pdf?0>

Blecha, J. (2011). “The History of Scenographic Influence of Czech Family Marionette Theatre” [Elektronik Sürüm]. *Theatralia/Yorick* 1 (1), 114–146. (https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115549/1_Theatralia_14-2011-1_9.pdf?sequence=1 Son Erişim Tarihi: 14.08.2017)

Evliya Çelebi b. Derviş Mehmed Zilli (1999). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi I. Kitap Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini* [Elektronik Sürüm]. (Haz.: Robert Dankoff-Seyit Ali Kahraman-Yücel Dağlı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

<http://bizdosyalar.nevsehir.edu.tr/4614c6b6885a1f219d0b17a5311eda12/evliya-celebi-seyahatnamesi-yeni-baski-01---evliya-celebi.pdf>

Hatiboğlu, İ. (2009). “Selmân-ı Fârisî”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (36, 442-443). <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=360443>

Houtsma, M. Th. (1894). *Ein Türkisch-Arabisches Glossar-Nach der Leidener Handschrift Herausgegeben und Erläutert*. Leiden: E. J. Brill. <https://archive.org/stream/eintrkischerab00houtoft#page/n167/mode/2up> (Erişim tarihi: 27.12.2017)

<http://intertat.tatar/madaniyat/appetit-ashyy-bashlagach-achyla-yaki-tatar-teatrlary->

akcha-bel-n-synala/

http://www.azerbaijans.com/content_946_az.html

<http://www.czech.cz/en/Life-Work/Living-here/Puppetry>

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aentry%3Dpupula> (Son erişim tarihi 03.06.2017)

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0060%3Aentry%3Dpupula> (Son erişim tarihi 03.06.2017)

<http://www.puppet-show.ru/tt>

<https://books.google.com.tr/books?id=H6zuDAAAQBAJ&pg=PT67&lpg=PT67&dq=Keith+Rawlings+puppetry&source=bl&ots=IMF8bAXFuG&sig=h58TvgLlsaQZ1P4nB8smoV8wHJ0&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwihnNSr1aHV AhVoEJoKHUZ2AHUQ6AEILTAB#v=onepage&q=Keith%20Rawlings%20puppetry&f=false>

https://books.google.com.tr/books?id=JYuJWxLv-U0C&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true

<https://kuklateatri.az/Teatr%20haqq%C4%B1nda.html>

Pischel, R. (1902). *The Home of the Puppet-Play: An Address*. London: Luzac&Co.
<https://archive.org/details/homeofpuppetplay00piscrich> (Son erişim tarihi: 24.07.2017)

Rawlings, K. (1999). *Observations on the Historical Development of Puppetry*. November, Updated: April 2003&March 2011.
<http://pages.citenet.net/users/ctmw2400/chapter1.html> (Son erişim tarihi: 24.07.2017)

Sevortyan, E. V. (2000). *Etimolojiçeskiy Slovar Tyurskih Yazıkov VI*,
<http://altaica.ru/LIBRARY/ESTJA/Estja6.pdf>

Tavukçu, O. K. (yy). *Dede Ömer Ruşeni Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Divanının Tenkidli Metni* [Elektronik Sürüm]. Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri.
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10601,dede-omer-rusenipdf.pdf?0>

Varadpande, M. L. (1981). *Ancient Indian and Indo-Greek Theatre* [Elektronik Sürüm]. New Delhi: Abhinav Publication.

Yelten, M. (2017). *Sohbetü'l-Ebkâr*. Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri Dizisi.
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/55751,sohbetul-ebkarpdf.pdf?0>

EKLER



İskemle kuklasına ait bir resim (Arseven, 1965: 1161)



Zigeuner-Puppenspiel zu Mahale.

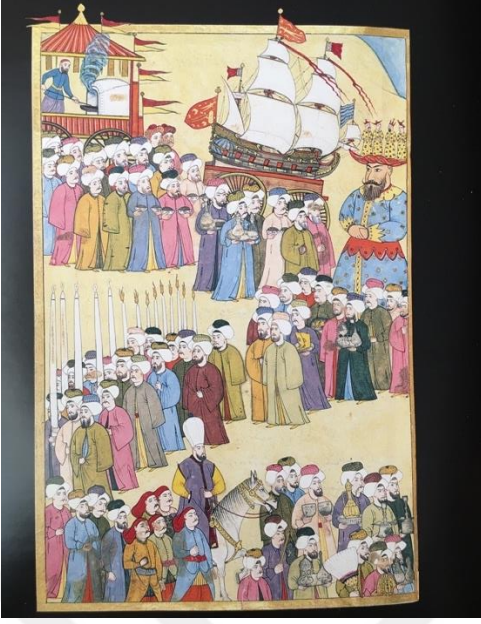
İskemle kuklasına ait bir resim (Kanitz, 1877: 192).



1582 şenliğinde kukla çadırı (And, 2014: 308).



1582 şenliğinde kukla çadırı (And, 1982: fig. 101) ve iki suratlı dev kukla (And, 1964: fig.48).



Surname-i Vehbi'de yer alan (XVII. yüzyıl) dev kuklalar (And, 2014: 328).



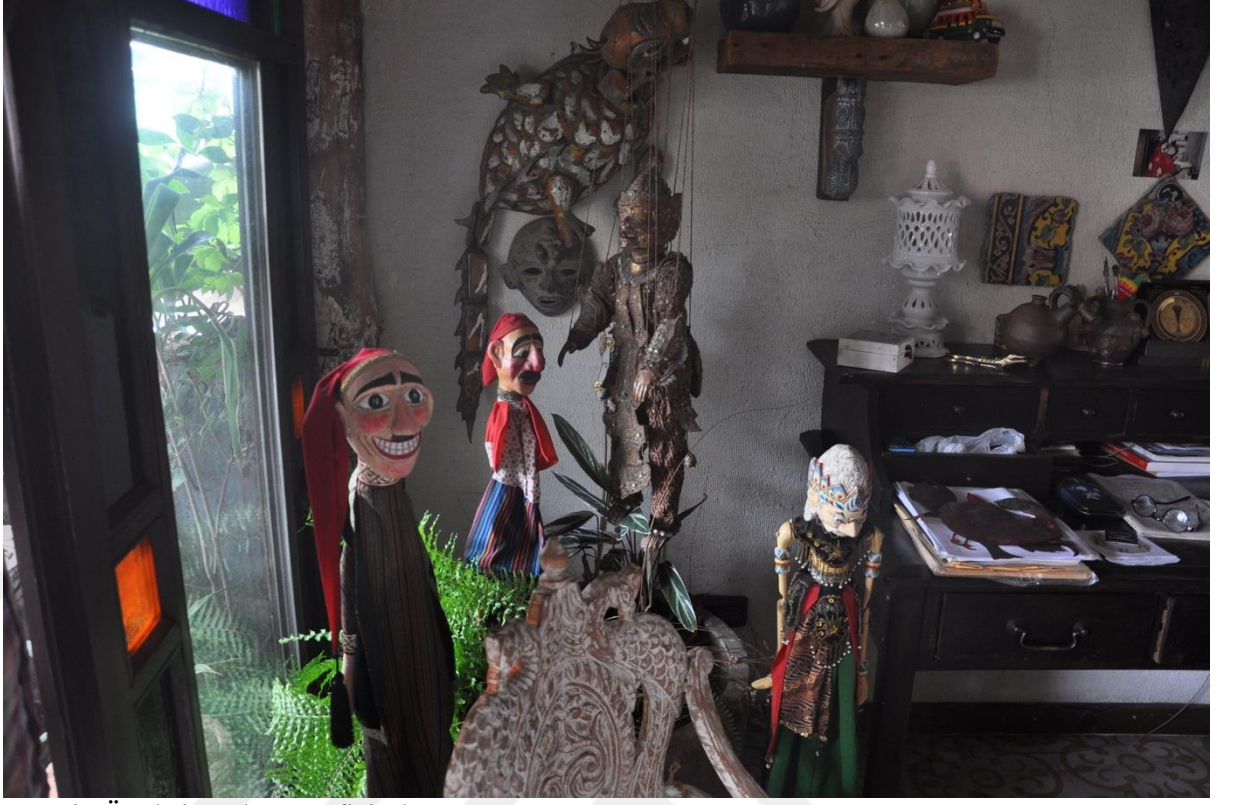
1720 şenliğinde araba içinde kuklalar (And, 1982: fig.40).



Duygu Tansı ve İbiş, gösteri sonrası çocuklarla.



Duygu Tansı ve Oya Tansı'ya ait ipli kuklalar.



Cengiz Özek'in çalışma ofisinden.



İbiş: Cengiz Özek'in çalışma ofisinden.



Duygu Tansı, Barış Manço kuklası oynatırken.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	NİHANGÜL DAŞTAN
Doğum Yeri ve Tarihi	06.01.1987
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Y. Lisans Öğrenimi	ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
Bildiği Yabancı Diller	İNGİLİZCE, ALMANCA
Bilimsel Faaliyetleri	<p>Makaleler:</p> <p>(2011) “Bahçe Adlı Karagöz Oyununda Son Dönem Osmanlı Sosyal Hayatından Yansımalar”, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, sayı:46, ss: 145-156 (Uluslararası Hakemli Dergi)</p> <p>(2014) “Cennetten Kovulma Motifinin Semavi Dinler ile Bazı Mitolojilerdeki (Sümer, Türk ve Yunan) Görünümü”, TÜBAR, sayı: XXXVI, ss: 61-81. (Uluslararası Hakemli Dergi)</p> <p>Bildiriler:</p> <p>(2015) “Türk Folklor Araştırmaları Tarihinde Eflatun Cem GÜNEY’in Yeri”, Masal Babası Eflatun Cem Güney Sempozyumu Bildirileri (06-07 Haziran 2014), cilt: 2, ss: 13-19. (Ulusal Basılı Bildiri)</p> <p>(2015) “İnternet Ortamında Âşıklık Geleneğinin Bugünkü Durumu” Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Âşıklık Geleneği Bilgi Şöleni (17 Ekim 2015). (Ulusal Yayınlanmamış Bildiri)</p>
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	<p>Erzurum Büyükşehir Belediyesine Bağlanan Köy Vasfını Henüz Kaybetmemiş Beş Yerleşim Biriminde Halk Kültürü Değişmeleri (Bursiyer), TÜBİTAK 1001 Projesi</p> <p>Dramatik Bir Gösterim Türü Olarak Türk Kukla Tiyatrosu (Araştırmacı)-Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi.</p>
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
İletişim	
E-Posta Adresi	ngdastan@gmail.com , ndastan@atauni.edu.tr
Tarih	01.06.2018