T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALTERNATİF BİR PROTESTO ARACI OLARAK KUKLA

DİLAN MİNE UĞURLU
21715020

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. AYÇA TUFAN BAKNALI

2025

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALTERNATİF BİR PROTESTO ARACI OLARAK KUKLA

DİLAN MİNE UĞURLU
21715020
ORCID NO: 0009-0008-0277-9616

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. AYÇA TUFAN BAKNALI

TEMMUZ 2025

Dilan Mine UĞURLU tarafından hazırlanan “Alternatif Bir Protesto Aracı Olarak Kukla” başlıklı çalışma, **24/07/2025** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat Ana Bilim Dalı Sanat ve Tasarım Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**İmza**
Doç. Dr. Ayça Tufan Baknalı	……

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç. Dr. Burak Boyraz	……
Prof. Dr. Mehmet Reşat Başar	……

ÖZET

ALTERNATİF BİR PROTESTO ARACI OLARAK KUKLA

Bu tez çalışması, kukla sanatının tarihsel ve sosyo-politik dönüşümünü odağına alarak, özellikle radikal kuklacılık pratiği üzerinden sanatın protesto biçimi olarak kullanımını incelemektedir. Kukla, tarih boyunca yalnızca bir eğlence ve gösteri aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal muhalefetin taşıyıcısı olarak önemli bir rol üstlenmiştir. Çalışmada, kuklacılığın kilise ve saray çevresindeki temsiliyetinden uzaklaşıp, halkın doğrudan müdahil olduğu kamusal bir ifade biçimine evrilme süreci detaylı biçimde analiz edilmiştir. 17. yüzyıldan itibaren özellikle Avrupa'da görülen Punch, Guignol gibi karakterler ile Osmanlı'da Karagöz ve Hacivat geleneği üzerinden kuklanın toplumsal eleştiriyle kurduğu ilişki irdelenmiş; bu figürlerin sansüre, yasaklamalara ve baskılara rağmen halk arasında nasıl direnişin sembolleri hâline geldiği ortaya konulmuştur.

Tezin odak noktalarından biri, 20. yüzyıldan itibaren gelişen radikal kuklacılık akımıdır. Ekmek ve Kukla Tiyatrosu, Sanat ve Devrim, Canavarın Kalbinde Kukla ve Maske Tiyatrosu gibi grupların kamusal alanlarda dev kuklalar aracılığıyla gerçekleştirdiği eylem temelli performanslar, bu yeni protesto estetiğinin örnekleri olarak değerlendirilmiştir. Kuklacılığın günümüz sosyal hareketleri içerisinde kolektif örgütlenmenin, alternatif siyasal söylemlerin ve yaratıcı protesto yöntemlerinin aracı hâline gelişi vurgulanmıştır. Bu çerçevede tez, kukla sanatını estetik bir inceleme nesnesi olmaktan ziyade, direnişin, ifadenin ve politik aktörlüğün özgün bir biçimi olarak ele almakta; sanat ve siyasetin kesişiminde alternatif bir ifade kanalı olarak konumlandırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kukla Sanatı, Radikal Kuklacılık, Protesto, Kamusal Alan, Toplumsal Hareketler

ABSTRACT

PUPPET AS AN ALTERNATIVE PROTEST TOOL

This thesis investigates the historical and socio-political transformation of puppetry, focusing particularly on radical puppetry as a tool of protest and social resistance. Rather than being confined to a theatrical or entertainment function, puppetry has long served as a means of political expression and public dissent. The study explores how puppetry evolved from church- and court-centered performances to a form of collective communication in the public sphere. Through examples such as Punch in England, Guignol in France, and the traditional Ottoman Karagöz, the thesis traces the continuity of oppositional narratives and analyzes how these figures became symbols of resistance despite censorship and political pressure.

A significant focus of the study is the development of radical puppetry in the 20th century, particularly its resurgence within social movements. Groups such as Bread and Puppet Theater, Art and Revolution, and In the Heart of the Beast have employed large-scale puppets and public performances as a form of direct political action. These practices demonstrate how puppetry continues to function as a medium for collective organization, alternative discourse, and imaginative protest. Thus, the thesis positions puppetry not as an aesthetic object but as a political practice that challenges authority, engages public space, and articulates dissent. It proposes that puppetry occupies a unique position at the intersection of art and activism, contributing to the creation of transformative and participatory modes of political expression.

Keywords: Puppetry, radical puppetry, protest, public space, social movements

ÖN SÖZ

Bu çalışma içerisinde de görüleceği üzere kukla, çeşitli teknik ve biçimleri ile sonsuz bir dünyaya sahip. Büyük prodüksiyonlara, pahalı malzemelere ihtiyaç duymadan ortaya çıkabilmesinin yanı sıra; bir anlatım biçimi olarak bizlerin adına konuşabilmesi ve sessizliğiyle de derdini (derdimizi) anlatabilmesi en kıymetli yönlerinden biri. Kukla denildiğinde akla ilk gelen sevimli ve peluş biçimlerin ötesinde; çalışma içerisinde yer alan örneklerde de görüleceği üzere, toplumsal olaylar karşısında protesto hakkını kullanan insanların yol arkadaşı ve bir çeşit protesto aracı. Ancak günümüzde özellikle Türkiye'de bu yönünün yeterli düzeyde öne çıkmıyor olmasıyla beraber; kukla sanatına dair üretim yapan bir sanatçı olarak, bu çalışmayı hazırlama sorumluluğu duydum. Araştırma sürecinde özellikle Türkçe kaynakların az sayıda olması nedeniyle sıklıkla yabancı kaynakları inceledim ve faydalandım. Türkiye'de kuklacı olmanın zorluğunu benimle paylaşan, bilgisini esirgemeyen tüm kuklacı dostlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Alçak tavanlı kukla atölyemde çalıştığım projelerden, yüksek lisans sürecine; umudumu kaybettiğim zamanlardan, neşemin eksik olmadığı heyecanlı günlere kadar dostluğunu esirgemeyen, yolculuğuma ortak olan Eren, Hasan, Mert ve Merve'ye; hayatın getirdikleriyle baş ederken ellerini omzumdan eksik etmeyen, her kalkıştığım yolculukta beni destekleyen aileme ve özellikle babama içimde açtırdıkları yeşillikler için teşekkür ederim. Atölye ziyaretlerini ve dayanışmasını eksik tutmayan tüm dostlarıma minnettarım.

Yüksek lisansta tanıştığım ama yıllardır tanıyormuşcasına bir dostluk kurduğum sevgili Ekin'e tüm zorlu süreçlerde yanımda olduğu, elini uzattığı ve kız kardeşliğini paylaştığı için teşekkür ederim. Yalnızca bir danışman hoca olarak değil, özenle ilgi gösterdiği ve birikimini esirgemediği için sevgili hocam Doç. Dr. Ayça Tufan Baknalı'ya teşekkür ederim.

Kukla sanatıyla ilgilenmeye başladığım 2017 yılından, Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nda çıraklık yaptığım 2022 yazına kadar yaşadığımız büyük heyecanlara ve yol arkadaşlığına ortak olduğum Hilal'e teşekkür ederim.

Kerametinden midir bilinmez; heyecanı bitmeyen, yorgunluğuyla keyiflendiren ve en önemlisi bir şeylerin yanlış gittiğini düşündüğün anda ses çıkartmanın bir aracı olan "kukla sanatının" genç sanatçılara ve hiç tiyatro görmemiş kimselere ilham olması, dokunması dileğiyle…

Dilan Mine UĞURLU

Temmuz 2025; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii

ABSTRACT iv

ÖN SÖZ v

İÇİNDEKİLER vi

ŞEKİLLER LİSTESİ viii

1. GİRİŞ 1

2. KUKLA VE KUKLACILIK 4
2.1. Kukla Tarihi ve Gelişmeler 5
2.1.1. Erken Dönemde Kukla Sanatı 9
2.1.2. 20. Yüzyılda Kukla Sanatı 10
2.2. Türk Kültüründe Kukla 16
2.3. Kukla Çeşitleri 19
2.3.1. İpli ve Çubuklu Kukla 19
2.3.2. Eldiven Kukla 20
2.3.3. Parmak Kukla 21
2.3.4. Gölge Kukla 22
2.3.5. Beden Kuklası 23
2.3.6. Sünger Kukla 24
2.3.7. Dev Kukla 25

3. RADİKAL KUKLACILIK 27
3.1.1. Geçmişte Radikal Kuklacılık 32
3.1.2. Günümüzde Radikal Kuklacılık 37

4. SANAT VE PROTESTO 39
5. PROTESTO VE KUKLA 45

6. PROTEST KUKLA GRUPLARI 53

7. EKMEK VE KUKLA TİYATROSU (BREAD AND PUPPET THEATER) 55

8. SANAT VE DEVRİM (ART AND REVOLUTİON) 71

9. CANAVARIN KALBİNDE KUKLA VE MASKE TİYATROSU (IN THE HEART OF THE BEAST PUPPET & MASK THEATER - HOBT) 75

10. PERENDE KUKLA TOPLULUĞU – AMAL İLE YÜRÜ (HANDSPRİNG PUPPET COMPANY – WALK WİTH AMAL) 77

11. BÜYÜK KÜÇÜK İŞLER (GREAT SMALL WORKS) 80

12. TÜM AZİZLER KUKLA TİYATROSU TOPLULUĞU (ALL THE SAİNTS THEATER COMPANY) 82

13. SONUÇ 85

KAYNAKÇA 88

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. MÖ 5. Yüzyıla Ait Eklemli Yunan Pişmiş Toprak Bebeği. Yükseklik 13,5 Cm 5
Şekil 2. Pulcinella Kuklası – İtalya Şekil 3. Petrushka Kuklası – Rusya 7
Şekil 4. Kasperek Kuklası – Almanya Şekil 5. Punch Kuklası - İngiltere 8
Şekil 6. Bauhaus'taki Oskar Schlemmer'in Üçlü Balesi'nden dansçılar 14
Şekil 7. Evgenia Korbut 15
Şekil 8. Karagöz Figürü 18
Şekil 9. Tacettin Diker, Türk karagöz gölge tiyatrosu ustası. Fotoğraf UNIMA Türkiye'nin 19
Şekil 10. Avrupa'dan İpi Kuklalar 20
Şekil 11. Guan-Lin Chen ve diğer kuklacı meslektaşları "Ma Chao Ailesini Kaybetti" adlı oyunlarının provasında 21
Şekil 12. Keçe ve Dikiş İpliğinden Yapılmış Ev Yapımı Parmak Kuklaları 22
Şekil 13. Antik Çin Romanı Investiture Of The Gods'tan Uyarlanan Bir Gölge Kuklası Oyununun Sahne Fotoğrafı. 22
Şekil 14. Türk Gölge Tiyatrosu Karagöz'ün Derinden Kesilmiş Karakterleri 23
Şekil 15. Cansu Akdeniz / Flanör Kukla'nın Üç Günlük Dünya'da Bir Muhsin Bey adlı performansından - 2022 23
Şekil 16. Cansu Akdeniz / Flanör Kukla Muhsin Bey ile sokak performansından - 2021 24
Şekil 17. Susam Sokağı karakterleri 25
Şekil 18. Dilan Mine Uğurlu – Fırtına Habercisi Ali İsmail Korkmaz Vakfı Genç Sanatçı Fonu Projesi 2023 26
Şekil 19. Guignol Kuklası – Fransa Şekil 20. Polcinelle Kuklası - Fransa 28
Şekil 21.Aptallar Şöleni'nin 14. yüzyıldaki temsili 30
Şekil 22. Jim ve Frank Oz, Temmuz 1969'da Susam Sokağı pilot gösterisi için Ernie ve Bert'i canlandırıyor 31

Şekil 23. 1860'lara ait "Punch ve Toby" kukla gösterisini gösteren ilk fotoğrafın detayı. 32
Şekil 24. Punch'ın Bayan Punch ile birlikte bir çubuk kukla olarak resmedildiği 1715 tarihli bir gravür. Koleksiyon: Ulusal Kuklacılık Arşivi..... 33
Şekil 25. Percy Press I Punch Profesörü, Punch ve Judy ile birlikte. Eldiven kuklaları. Koleksiyon: Ulusal Kuklacılık Arşivi..... 34
Şekil 26. Alfred Jarry program for Ubu roi, 1896, lithograph. Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University. Museum Purchase. Photography by Peter Jacobs... 36
Şekil 27. Marionettes created by Alfred Jarry and Pierre Bonnard for the Théâtre des Pantins, ca. 1897 98. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris. 36
Şekil 28. Ekmek ve Kukla Tiyatrosu - Domestic Resurrection Circus /Eylül 2021 . 38
Şekil 29. Bread and Puppet Theater performs during a protest in New York in June 1982. 47
Şekil 30. SF Mim Troupe savaş karşıtı bir gösteride. 48
Şekil 31. Canavarın Kalbinde Kukla ve Maske Tiyatrosu'nun Düşmanla Dost Olmak adlı oyunundan bir fotoğraf..... 49
Şekil 32. Spiral Q Tiyatrosu'nun her yıl düzenlediği Peoplehood Geçit Töreni – Ekim 2018..... 50
Şekil 33. Art and Revolution Seattle DTÖ eylemlerinde dev kuklaları ile yürüyor – 1999..... 51
Şekil 34. Pinocciho Nero oyunundan bir fotoğraf..... 52
Şekil 35. Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nun Vermont Eyalet Meclisi'nde Laos'un işgaline karşı protesto gösterisi 56
Şekil 36. Gaza Gri Leydi Kantat Posteri 20x25 /..... 58
Bread and Puppet Press Şekil 37. 1988 Sirk Posteri, El Baskısı 19x26..... 58
Şekil 38. Bread and Puppet - Print Shop 2022..... 59
Şekil 39. Ekmek ve Kukla Tiyatrosu - Apocalypse Defiance Circus / Ağustos 202260
Şekil 40. Mr. Budhoo's Letter of Resignation from the IMF 1995 62
Şekil 41. Bread and Puppet, "Başkan Johnson'ın Johns Hopkins'teki konuşmasına dayanan bir ölüm gösterisi" başlıklı bir parçayı sahneliyordu..... 63
Şekil 42. Bread and Puppet Theater in Montpelier, VT, 2006, performance view. Courtesy: Alamy; photograph: Randy Duchaine 65
Şekil 43. Josh Krugman with an Uncle Fatso puppet in the 'Apocalypse Defiance Circus.' Photo by Garrett MacLean 67

Şekil 44. Bread and Puppet, Vietnam, Orta Amerika, Bosna, Afganistan ve Irak'taki vahşetlerle ilgili gösteriler gerçekleştiren, kesinlikle savaş karşıtı, kapitalizm karşıtı bir topluluktur. 68
Şekil 45. Bread and Puppet Theater Vermont'ta bulunan çiftliklerinde papier mache atölye çalışması. Nişastadan üretilen tutkal ve Peter Schumann görseli – 2022 70
Şekil 46. Art & Revolution Dünya Ticaret Örgütü Protestosu 72
Şekil 47. Brooklyn'de çevresel adalet öncüleri ile yürüyüş 74
Şekil 48. MayDay Parade & Festival Kathy Easthagen – 2011 76
Şekil 49 .Küçük Amal Kuklasının Toronto ziyareti 78
Şekil 50. Küçük Amal'ın Türkiye ziyaretinden bir fotoğraf 79
Şekil 51. A History of Apizza in New Haven produced for the first International Festival of Arts and Ideas, New Haven, Connecticut. 80
Şekil 52. Virginia Waters; Anti-Pipeline Protest 82
Şekil 53. Halloween Parade – 2014 84

1. GİRİŞ

Sanatın direniş amaçlı kullanımı özellikle 1960'lardan itibaren farklı bir yön kazanmış ve yeni tartışamaları beraberinde getirmiştir. 1968 döneminin aktivist yapısıyla beraber artık sanatın politika için kullanımı normalleşmiştir. 68 hareketi tüm dünyada düzen karşıtı bir halk hareketi olmasıyla beraber anti-emperyalist bir içeriğe sahiptir. Dünyaya yayılan bu hareket kendisinden sonraki halk hareketlerine de olanak sağlayarak ilham olmuştur. 1999 yılında Seattle'da gerçekleşen Dünya Ticaret Örgütü (DTÖ) protestoları esnasında ortaya çıkan hareket; dev kuklaların kamusal alanlara, sokaklara inmesine vesile olmuştur. Seattle sokaklarında DTÖ delegelerini konferans merkezinden uzakta tutmak için barikatlar oluşturan ve polisle çatışan eylemciler, dev kuklaların boy gösterdiği alandan uzakta kalmıştır. Dolayısıyla dev kuklaların varlığı bu alanda renkli bir direniş yaratmakla kalmış; olağan seyir içerisinde kendisine yeterli bir etki alanı yaratamamıştır. Bu örneğin de gösterdiği üzere; genel olarak sanatın direniş alanına müdahale ettiği böylesi zamanlarda, dışavurumcu bir etki yaratmanın ötesine geçmekte zorlanmıştır. Ancak Aristide Zolberg'in bu konuda dikkat çektiği bir durum söz konusudur:

"(…) tarihsel "delilik anları"na dışavurumculuğun araçsallıkla iç içe geçmesi damgasını vurur. Bu anlarda, dışavurumcu ifade ile araçsal eylem arasındaki fark yok olur. Bence bu "delilik anları" devrimci değişimin iki imgesine dayandırılabilir: kesintiye uğratma [disruption] ve çatışma [confrontation]. Çağdaş sanat eylemcileri genellikle kamusal alana sanatla müdahale ederek hayatın normal seyrini kesintiye uğratma amaçlarını dile getirirler." (Scholl ve Taş, 2013)

Kukla, radikal yönüyle bir tiyatro nesnesi olarak toplumsal olaylara ve yetkililere dair eleştirilerini dile getiren bir özne olması ile tarih sahnesinde yerini almıştır. Bu anlayışın önemli kukla karakterleri olan; Avrupa'nın Punch, Kaspar ve Polcinelle'si ve Rus Petrouchka 17. yüzyılın önemli yerel unsurlarıdır. Birbirlerinden etkilenerek ortaya çıkan bu karakterler, benzer özellikler taşımaktadırlar. Haber yayma, bilgilendirme, halkı harekete geçirme ve hiciv yoluyla yetkilileri eleştirme özelliğine sahip olan kukla, tarihi boyunca çeşitli baskı ve yasaklamalarla karşılaşmışlardır.

Ancak bunlara rağmen kuklacılar çoğu zaman çatlaklardan sızmanın yollarını aramayı bulmuştur. Özellikle 1960'lı yıllarda yeni bir ivme kazanan radikal kuklacılık anlayışıyla, kukla artık yalnızca bir tiyatro nesnesi değil; aynı zamanda sokaklara inen, kamusal alanda varlığını sürdüren canlı heykel haline gelmiştir.

1945 sonrası sanatın başkenti olan Paris merkez olma özelliğini kaybetmiş ve yerini New York'a bırakmıştır. Bu arayışa; Neo-Dada, Fluxus, Arte Povera, Yeni-Gerçekçilik, Minimalizm, Pop-Art ve Kavramsal Sanatın koalisyonu demek mümkündür. Avrupa sanatının, içine düştüğü krizi kendine gündem edinen Neo-Avangarde; resim, müzik, heykel, mimari ve performans sanatları gibi farklı disiplinlere yayılmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu yıkımla beraber sanatın malzemesi de ani bir düşüş yaşamış ve değişime uğramıştır. Hazır nesne gibi bu dönemdeki yeni malzeme anlayışına örnek olarak gösterilebilir. Yeni yönelimler ve refah toplumu çağının getirileriyle beraber 1970'lere doğru köklü değişimler yaşanmıştır. Avrupa geleneğinin seçkin tarzından azade olan bu dönemde, artık gündelik konuları mesele edinen anlayış yaygınlaşmaya başlamıştır. Bununla beraber Avrupa'daki faşizmden Amerika'ya kaçan bilim insanları ve sanatçıların varlığı giderek büyümüş ve New York 20. yüzyılın sanat merkezi haline gelmiştir. MoMA ve Guggenheim Müzesi gibi New York'un önemli sanat mekanlarında Avrupalı sanatçıların çalışmaları sergilenirken ABD'li sanatçılar da onlara katılmıştır. "Yani ABD, Avrupa'ya askeri ve politik-ekonomik bir çıkarma yaparken Avrupalılar da ABD'ye kültür ve sanatıyla girmekte ve Amerikan sanatını Trans-Atlantik bir enternasyonal karaktere kavuşturmaktaydı." (Aksakal, 2024). Ortaya çıkan kültürlerarası etkileşim ve avangarde rüzgarıyla beraber özellikle 1945 sonrasında sanat alanındaki radikal üretimlerin genellikle Amerikan coğrafyasında işlendiği gözlemlenmektedir. Buradan hareketle; bu çalışmada, kukla sanatı ve bu sanatın radikal kimliği üzerine yapılan araştırmalar ve sürdürülen tartışmalar genel olarak Avrupa ve Amerika kuklacılığı ile sınırlandırılmıştır.

Günümüzde kukla sanatına dair genel yaklaşımın; çocuklara yönelik eğitim veya yetişkinlere yönelik eğlence anlayışının yanı sıra, yalnızca bir tiyatro nesnesi olarak varolduğu düşüncesi kabul görmektedir. Ancak bu çalışma içerisinde öne çıkan "radikal kuklacılık"anlayışı tam da kabul gören bu düşüncenin yanında sıklıkla görmezden gelinen eleştirel yönü ele alınmıştır. Bu çalışmanın sınırları içerisinde;

kuklanın esas kimliği olan radikal yönü ele alınmış ve geçmişten bugüne kuklacılık anlayışı irdelenmiştir.

2. KUKLA VE KUKLACILIK

TDK'ya kukla kelimesinin anlamı "Hareketli yerleri iplikle sanatçının parmaklarına bağlanarak veya eldiven gibi bir kesiti kullanarak bir perdenin üzerinden oynatılan, bez, karton vb. hafif nesnelerden yapılmış insan ve hayvan figürleri" veya "Ayakları olmayan, alttan içine el sokularak oynatılan çeşitli nesnelerden yapılmış bebek"dir. (Türk Dil Kurumu, 2022)

Kukla, oyuncu olmasının yanı sıra sanatsal bir obje, canlı bir heykeldir. Bir oynatıcıya/manipülatöre ihtiyaç duymasıyla beraber kendi kendine hayat bulabilmesi, hareket edebilmesi mümkün değildir. Kuklacılar sahnenin görsel ve dramatik ögelerini bir araya getirmektedir. Pek çok malzemeden üretilebilen kukla, oldukça geniş bir üslup yelpazesine sahiptir. Bununla beraber teknik anlamda da farklı oynatım yöntemleri vardır. Kuklalar genellikle tiyatro ve sinema alanında görülüyor olsa da esasen kamusal alanda, protesto ve hiciv amaçlı kullanılan radikal bir yöne sahiptir. Bunun yanında, bir tiyatro nesnesi olarak ele alındığında; cansız bir oyuncu olarak varsayabilecek kukla, oyunculuğun faydalandığı benzer çalışma metodlarını ve tiyatral ögeleri içerisinde barındırmaktadır.

Geçmişte Avrupa'da kuklacıların bir alternatif olarak ikinci bir mesleğe sahip oluşu yadırganacak bir durum değildir. Resmi belgelerde kuklacının başka bir meslek gösteriyor olması onun saygınlığı ve statüsü bakımından; izin alabilmesi adına önem arz ediyordu. Tarih boyunca kuklacılar genellikle birden fazla mesleği olan insanlardı. Örneğin Afrika'da gerçekleştirilen kukla gösterileri mevsimsel olarak varlığını sürdürüyordu. (Coğrafyanın özelliklerine göre tarım işleri için çalıştıkları zamanın dışında) bu durum tarım dönemine bağlıdır. Bu nedenle kukla oynatıcıları genellikle tarımsal faaliyetleri dışında bu işi yapan çiftçilerdir. Bir başka örnek olarak; 19. yüzyıl İtalya'sında çok sayıda şeker kamışı yetiştiren işçi-kuklacı olduğu bilinmektedir. Gezici kukla oynatımı ekonomik şartların zorlayıcılığı ve izleyici bulma kaygısından kaynaklanmaktadır. Günümüzde ise çeşitli kukla okullarının ortaya çıkması ile beraber profesyonel ve amatör kukla oynatıcısı olarak bir ayrım ortaya çıkmıştır.

2.1. Kukla Tarihi ve Gelişmeler

Kuklacılık; tiyatro tarihçilerinden akademisyenlere, antropologlardan etnograflara kadar farklı alan ve yöntemlerle incelenmiştir. Bilinen ilk kukla tiyatrosu tarihçisi olan, Charles Magnin (1792-1862) kuklaların kaynağının antik putlar olduğunu söyler. Bu nedenle de dini gelenek ve törenler için ortaya çıktığını; Historie des Marionettes (Kuklaların Tarihi – 1852) kitabında ifade eder. 20. yüzyılın başlarında ise farklı araştırmacılar farklı hipotezler öne sürmüştür.

Şekil 1. MÖ 5. Yüzyıla Ait Eklemli Yunan Pişmiş Toprak Bebeği. Yükseklik 13,5 Cm



Kaynak: Skotheim, 2022

"Almanya'dan Richard Pischel (1849-1908) bu tiyatro türünün tek bir coğrafi kökeni olduğunu ve kuklanın doğduğu yerin Hindistan olduğunu ileri sürer. Hindistan üzerine uzmanlaşan bu filolog, görüşünü desteklemek için Sanskritçe sutradhara (ipleri tutan) ve sutraprota (kukla) terimlerine atıfta bulunur ki bu terimler dünya edebiyatında kuklacılıkla ilgili ilk yazılı anlatılara işaret eder. Bu tezi destekleyen bir diğer argüman

da Çingenelerin bu sanatın dünya çapında yayılmasında oynadıkları roldür. Birçok araştırmacı bu gezici kuklacılarla ilgili bu görüşü paylaşmaktadır. Öte yandan, Hermann Reich (1868-1934) ve Berthold Laufer (1874-1934) gibi diğer araştırmacılar Asya'nın bu alandaki geleneğini Yunan kültürüne borçlu olduğuna inanmaktadır. Ancak 20. yüzyılda ilk kültürler ve uygarlıklar üzerine yapılan etnografik araştırmalar, aralarında Gaston Baty (1885-1952) ve Otto Spies'in (1901-1981) de bulunduğu Magnin ve takipçileri tarafından ortaya atılan teoriyi doğrulamaktadır." (Jurkowski, 2009; Coloarek, 2009)

Araştırmacılar kuklaların genellikle dini ritüellerde kullanıldığını ve bu ritüellerin; ilkel topluluklara ait ritüeller olduğunu söylemektedir. Bahsettiğimiz aşamada kukla olarak adlandırılmamış olmalarıyla beraber; eğlence veya tiyatro unsuru olarak kullanışmamışlardır. Ancak adı konmamış olan bu kuklalar; insan veya tanrı yerine konmak üzere üretilmelerinin yanında sıklıkla manipüle edilmişlerdir.

"Bunların izlerine Afrika'da hala rastlanabilmektedir ve antropolojik kaynaklar da bunu doğrulamaktadır; Yeni Zelanda ve Polinezya Adaları'ndaki Maori nüfusları üzerinde yapılan gözlemlerden Asya'nın bazı bölgelerinde keşfedilen ritüelistik bebeklere kadar. Kuzey Amerika yerlileri tarafından ritüel, büyü ve şamanist törenler sırasında kullanılan kuklaların varlığı da 19. yüzyıldan kalma kanıtlarla ortaya konmuştur (bkz. Amerikan Yerlileri Kuklacılığı); figürinlerin ise Hernán Cortés'in Meksika'yı fethinden önce Aztek kültürünün bir parçası olduğu tespit edilmiştir." (Jurkowski, 2009; Coloarek, 2009)

Bu nedenlerle kuklacılığın her kültürde; gelişiminin belli aşamalarında din ve şamanizm barındıran ortamlarda doğduğu düşünülmektedir. Ancak bu teoriler yine de kukla tiyatrosunun doğuşuna net bir cevap vermemektedir. Bununla beraber pek çok araştırmacı kukla tiyatrosunun doğuşunun da dini törenler ile ortaya çıkmış olan can tiyatroyla aynı kökene sahip olduğuna dair hem fikirdir. Buna rağmen kesin bir başlangıç noktası belirlemek oldukça zordur.

"Kuklacıların seyahat etme isteği, 17. yüzyılın başlarında kültürlerin ve geleneklerin harmanlanmasını açıklamada rol oynar. Muhtemelen bazı özel karakterlerin ("maskeler") dışarı aktarılması da bu şekilde gerçekleşmiştir. Pulcinella bu sürecin çarpıcı bir örneğidir: Birçok kuklacının gözdesi olan Pulcinella, Avrupa'nın birçok yerinde Polichinelle , Punch, Petrushka ve Kašpárek gibi isimlerle karşımıza çıkar." (Grizioli, 2011; Ganivet, 2011)

Gezici kuklacılığa dair kısıtlı bilgiler bulunmaktadır ve daha çok resimlerden gördüğümüz örnekleriyle varlığını sürdürmektedir. Bunun nedeni kuklacıların bunu yapmak için bir lisansa ihtiyaç duymamalarındandır.

Şekil 2. Pulcinella Kuklası – İtalya



Kaynak: WEPA, 2009

Şekil 3. Petrushka Kuklası – Rusya



Kaynak: Wikipedia contributors, 2025

Şekil 4. Kasperek Kuklası – Almanya



Kaynak: WEPA, 2009

Şekil 5. Punch Kuklası - İngiltere



Kaynak: V&A, 2025

19. yüzyılda kuklacı ve aktörler arasında sınırlar belirginleşmiştir. Dönemde kuklacılık pek çok oyuncu tarafından daha az değerli bir meslek olarak görülmeye başlanmıştır. Aynı zamanda marionette oynatıcıları ile eldiven kukla (el kuklası) oynatıcıları arasında da çeşitli ayrışmalar ortaya çıkmıştır. Marionette oynatıcıları büyük sahneleri ve kuklalarıyla; ulaşım gereksinimleri bakımından daha çok şeye ihtiyaç duymuştur. Bu durum dolayısıyla onları mesleğinin aristokratı konumuna getirmiştir. Buna karşılık eldiven kukla oynatıcıları birkaç kukla ve taşınabilir sahneleri ile solo performanslar ortaya çıkarıyor ve sokak sanatçılarına daha çok benziyorlardı.

**Marionette kelimesi günümüzde "kukla" kelimesi yerine çevrilse de İngilizcede "ipli kukla" anlamında kullanılmaktadır.*

Avrupa'da gezici göstericiler daha çok serseriler/avarelerle ilişkilendiriliyordu. Bu nedenle birçok kişi onları aralarında görmek istemiyordu. Genel olarak yetkililer onları denetliyor ve gösteri yapabilmeleri için izin almaları gerekiyordu. Bu durum 20. yüzyılda da devam etmiştir. Örneğin Fransa'da daha önce ziyaret edilen kasabanın belediye başkanı tarafından imzalanan *saltimbanques statüsü* adı verilen bir çeşit pasaporta ihtiyaç duyuluyordu. Bu pasaportu imzalarken kuklacının gösterisinin ne kadar nitelikli veya kaliteli bir iş ortaya çıkardığına değil, oynatıcının ve ürettiği

içeriğin dönem ahlakına ne kadar uygun olduğuna bakılıyordu. II. Dünya Savaşı sonrasında ise Doğu Avrupa'da bu durumun belirleyicisi artık ideolojik meseleler olmuş, örneğin Slovakya'nın geleneksel gezgin kuklacıları olan Anderle kardeşler izin alamadıkları için 1950'lerde performanslarını yapamaz hale gelmişlerdi.
Kuklacıların performanslarını sergilemek adına nasıl seyahat edecekleri büyük oranda bulundukları ülkeye ve döneme göre değişiklik göstermiştir. Pek çok kişi kuklalarını küçük bir bavulun içine sığdırarak seyahat etmiştir. Sahnenin kendisi bir zorunluluk değildir.

2.1.1. Erken Dönemde Kukla Sanatı

Kukla sanatı kendini farklı biçimlerde ifade etmese de bu farklı biçimler içerisinden 2 temel kategoriden bahsetmek mümkündür. İlk kategori olan Punch; kaba dünyaya aittir. Fransa'nın Guignol'ü, İtalya'nın Burattini'si gibi el kuklası ailesi ile örtüşmektedir. İkinci kategori ise ipli kukla, bugünkü adıyla marionette daha asil dünyaya ait olandır. Çeşitli etimolojiler bu ikiliği onaylamaktadır. Öte yandan kukla kelimesi Meryem Ana şenlikleri esnasında Fransa ve Venedik'te satılan küçük boyutlardaki Meryem Ana heykellerinden gelmektedir ve bu köken kuklacılığı kutsal bir alana çekmektedir. Konuyla ilgili belli başlı mitlerle karşılaşılır. Birinci kategori; insanın özerkliğini kaybedişinin simgesi olarak görülebilir. İkinci kategori de ise kukla, ilahi olanla ilişkisinden dolayı daha kıymetli bir konuma sahip olacaktır. Asya kültüründe olduğu gibi Hristiyan kültüründe de gökyüzü ile yeryüzünü birbirine bağlayan ve bir atanın hatası sonucu kesilen bir kordon imgesi içeren mitler bulunmaktadır. Karşılaşılan bu mitler, kukla estetiğini anlamak adına önem taşımaktadır. Heinrich von Kleist 1810 yılında yazdığı Über das Marionettentheater (Kukla Tiyatrosu Üzerine) adlı denemesinin merkezine bahsi geçen bu miti almıştır. Bu denemeden hareketle Kleist, kuklayı oyuncu ve dansçıdan daha üstün bir yere koymaktadır. Bunu da kukla ağırlık merkezi ve kontrol bakımından doğa ile daha uyumlu ve kontrollü olmasıyla açıklamaktadır. Kleist'in metninin önemi, yayınlandığı dönemde yalnızca Ernst Theodor Amadeus Hoffmann tarafından fark edilmiştir. Hoffmann kuklanın erdemleri üzerine Seltsame Leiden eines Theater-Direktors (Bir Tiyatro Yönetmeninin Garip Acısı) – 1818 isimli metnin yazarıdır. Bu metin 18. yüzyıl kaprisli aktörlerine karşı tahtadan yapılmış aktörlerin savunusu niteliğindedir. Filippo Acciaiuoli'nin 1684 yılında Prens Ferdinando (III) de' Medici için inşa edilen küçük tiyatro konusu üzerine yazdığı bir mektupta, bu savunmaya yer vermiştir:

“Bu "komedyen" (kukla) oyuncularını daha ucuz, daha az karmaşık ve daha itaatkar olarak sunar ve tiyatro sahnesinde oynayanların kusurlarına sahip değildirler. Benzer şekilde Théophile Gautier (1811-1872), *Voyage enItalie adlı eserinde, bir primadonnanın* kaprislerine maruz kaldıktan sonra sonunda bir gölge kuklacısı olan ve gölgelerin daha uysal ve daha ucuz sanatçılar olduğunu keşfeden eski bir impresaryonun hikayesini anlatır . Denis Diderot (1713-1784), 1778 tarihli *Oyuncunun* Paradoksu'nda , oyuncuyu, yapay zarfı içinde ruhunun, etin, "fazla insani" öğenin aracılığından kaçtığı ve bu sayede içselliğini sıyırıp seyirciyi "aldatabildiği" "harika bir kuklaya" benzeterek buna yakın bir fikri savunur.” (Grazioli, 2010; Orenstein,2013 – Foley 2013)

Kleist ve Hoffmann; romantizm etkisi ile 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyıla kadar süren konu üzerine düşüncenin zeminini hazırlamışlardır.

“Kukla metaforu, o dönemde tam bir yenilenme geçiren sahne sanatları açısından tam bir anlam kazanmaya sembolist şiirde başladı. Sembolistler için tiyatro bir vahiy, gerçekliğin değil ruhun bir aynasıydı: Seyircinin hayal gücüne hitap ederek ve "maddi olmayan" sahne araçlarıyla, tasvir etmek değil, çağrıştırmak, temsil etmek değil, sinestezi yaratmak istiyorlardı. Etten kemikten aktör, böylece bir düşüncenin sahnelenmesinin önünde bir engel haline geldi. O zamana kadar resmî tiyatro sahnelerinden uzakta tutulan kukla, böylece “ *yüzyıl sonu* ” dramaturjisinde bozucu bir unsur haline geldi.” ((Grazioli, 2010; Orenstein,2013 – Foley 2013)

2.1.2. 20. Yüzyılda Kukla Sanatı

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlangıcında kuklaya olan ilgi ana akım içerisinde artış göstermeye başlamış, kuklalar burjuvazi tarafından kapalı mekanlara davet edilmeye başlanmıştır. İçerik yerine sanatın teknik yönünün öne çıktığı, el kuklaları yerine marionettelerin tercih edildiği ve seyirciler için daha konforlu bir ortamın var olması gerektiği eğilimi öne çıkmıştır. Aynı zamanda bu kapalı mekanlar himaye gerektirdiğinden, gösteriler parası olanlara yönelik olma eğilimi taşımaktadır. Bu gösteriler büyülü, şaşırtmacalı içerikleriyle eğlendirmeyi amaçlayan opera ve destanlar olmuştur. Bu mekanların dışında ise gelişmekte olan avangard, radikal ve deneysel kuklacılık hareketi kendini var etmeye çalışmaktadır.

Romantik yazarlar olarak tanınan Kleist ve Hoffman, 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyıla kadar süren konunun düşünce zeminini hazırlamışlardır. O dönemde bir yenilenme sürecine giren sahne sanatları açısından, kukla da bir metafor olarak anlam

kazanmaya sembolistler ile başlamıştır. Sembolistler için tiyatro gerçekliğin değil, ruhun aynasıdır. Maddi olmayan sahne araçlarıyla tasvir etmek veya çağrıştırmak değil, bir çeşit sinestezi yaratılmak istenmiştir. Bu nedenle sembolistler açısından, sahnedeki canlı kanlı aktör, düşüncenin sahnelenmesi açısından bir engel haline gelmiştir. Bahsedilen döneme kadar resmi tiyatrolardan uzakta tutulan kukla, böylece bozucu bir unsur haline gelmiştir. Örneğin Maurice Maeterlinck'in (1862-1949) "Davetsiz Misafir" (1891) adlı oyununda; kukla karakterlerin arasına sızmıştır ve bu durum bir istikrarsızlık yaratmıştır. Maeterlinck'in Menus Propos'unda (Önerilen Menü – 1890) bahsettiği "kuklalar için tiyatrolar"ın işleyiş biçimi olan ve aktörler yerine geçen gölgeler, replikalar ve balmumu figürler kulanılmasını önermektedir. Burada bahsedilen "kuklalar için tiyatrolar" gerçek anlamda değil, bir metafor olarak kullanılmıştır. Karakterler statüsü bakımından, anti-natüralist bir okumaya işaret etmektedir. Sembolist hareket içerisinde, Alfred Jarry'nin özgün tarzı kutsal sayılan temaları, kaba vurgularla karıştırarak alçaltmakta ve kuklanın imajını çarpıtmaktadır. Bu sayede kuklaya karşıt değerler yüklemektedir. Bu grotesk yönelim, 20. yüzyılda en parlak dönemini yaşamıştır. Bu parlak dönemle beraber Michel de Ghelderode (1898-1962) Entretiens d'Ostende'de (Ostende'de Konuşmalar – 1956) kukladaki vahşi aktörün üstünlüğünü doğrulamıştır: Buradaki kukla Kleist'in tarif ettiği gibi "zarif" değil, cilasız kukladır. Grotesk'in estetik anlayışı kuklayla güçlü bir uyum içerisindedir.

1888 yılında anarşist kuklacı Alfred Jarry, burjuva ahlakına dair acımasız bir tokat niteliği taşıyan Ubu Roi'nin erken bir versiyonunu sahnelemiştir. Başlangıcında kukla oyunu olarak sahnelenen gösteri, içerisinde kralın sahnede söylediği ilk kelimesinin "bok" olması nedeniyle, ilk anda kötü bir şöhrete kavuşmuştur. Döneminin önde gelen Alman yazarı Gerhardt Hauptman'dan ise 1913 yılında Befreiungskriege'in (Alman Seferi) 100. yıldönümü için bir tiyatro oyunu yazması istenmiştir. Ancak ortaya çıkan eser büyük bir tartışma yaratarak izleyicinin beklentisini karşılamamıştır. Napolyon da dahil olmak üzere tüm devlet başkanları sahnede kukla olarak canlandırılmış ve alay edilmiştir.

"20. yüzyılda tiyatro yenileyicilerinin savunduğu ilkeler, natüralist bir kalıpta biçimlendirilmiş, oyuncu merkezli resmi tiyatronun pratiğine ve kavramsallaştırılmasına karşı mücadelenin miting alanı haline gelmiş görünen kuklayla sistematik olarak karşılaşmaktadır. Kleist ve Hoffmann'ın önceden haber verdiği iki yön belirginleşiyor: Bir yandan bizi tiyatro-dışı bir kavrama geri götüren

kuklanın estetik ve felsefi metaforu, diğer yandan oyuncunun kuklaya dönüşmesi ki bu ya oyuncunun sahnede saf ve yalın bir biçimde dışlanmasına ya da oyuncunun soyut ölçütlere dayalı ve onu yerçekiminden kurtarmayı amaçlayan yeniden icat edilmesine yol açar. Yüzyılın başında kukla böylece beden ve jestin iki anlayışı arasında geçiş noktası haline geldi: Bir yanda maddi olmaktan çıkışı, diğer yanda "tam maddiliğin" yaşamsal enerjisi." (Grazioli, 2010; Orenstein,2013 – Foley 2013)

Bu dönemde, Edward Gordon Craig (1872-1966) ve Adolphe Appia (1862-1966) tiyatroya egemen olan natüralizm/realizm sorununu ortadan kaldıran kişiler olmuştur. Doğal olan veya doğal olmayan eylemler arasındaki ayrımla ilgilenmeyip, yararlı veya yararsız eylemler arasındaki ayrımı odağına alan Craig, yazılı metnin baskınlığına karşı çıkmış ve oyuncunun karakterin ruhuna girmemesi gerektiğini savunmuştur. Craig, harekete öncelik verilmesi gerektiğini düşünmekle beraber, insan bedenini bu konuda yetersiz bulmaktadır. Onun için, insan bedeni, harekettense duyguları dışavurmanın aracı haline gelen bir gelenekle fazla iç içe geçmiştir. Craig adına bahsedilen bu ilkeler toplamında "Übermarionette" kavramını ortaya çıkarmıştır. Bu kavramın temelinde bir uyum ilkesi yaratmıştır. Ona göre; taklitçi yeniden üretimden kopuk olarak, fiziksel engelleri ortadan kaldırmak ve natüralist oyunculuğun yerine sembolik jestleri koymak ön plandadır.

**Übermarionette, süper kukla anlamına gelen bir kavramdır. Bu kavrama göre ideal olan tasarım ve oyunculuk insan iradesinden ve gerçeklikten bağımsız olarak, kontrol edilebilir figürle mümkündür.*

Rus avangardı; sirk, akrobasi, ve kuklalar gibi sanat alanlarına olan ilgisini pek çok kez dile getirmiştir. Ancak bu türü ciddi biçimde ele alan kişi Vsevolod Meyerhold (1874-1940) olmuştur. The Fairground Booth (Panayır Alanı) ?? adlı 1912 tarihli denemesinde iki tür kukladan bahsetmektedir. Birincisi doğrudan aktörleri taklit etmeye çalışırken, ikincisi insan olmayan doğasını benimsemektedir. İkinci durumda performansın temeli psikolojide değil, hareket ve jestlerdedir; bu saf teatralliğin ifadesidir. Bu noktada organik ile mekanik arasında diyalektik bir karşıtlık söz konusudur. Kukla sanatının ortaya koyduğu tüm formlarda görsel ve işitsel olana öncelik verilmektedir. Fütüristler de benzer bir biçimde sahnenin ve oyunculuğun psikolojik olmaktan çıkarılması gerektiğini söylemektedirler. Natüralizmin risklerinden uzak tutulan yeni bir ikon olan makinenin öne çıkarılması, nesnenin güzelliğini vurgulamalıydı.

Bunlarla beraber, doğanın tasvirinden uzaklaşan sanatçıların konumu da değişmiştir. İllüzyon karşıtı tiyatroda sanatçı, yalnızca mesaj ileten bir aracı olarak kalmamış aynı zamanda belli bir düzeye kadar mesajın üreticisi de olmuştur. Sembolist tiyatro anlayışı içerisinde; sanatçının yüksek algı ve yüce bir konuma sahip olduğu romantik bir durum söz konusu iken bu kez ortaya sanat eserinin sanatçının görüşlerini yayabileceği bir araç olduğu fikri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu anlayış yönü ekspresyonizme doğru değiştirmektedir. Ekspresyonizm'de kukla iki farklı biçim ve anlayış ile ortaya çıkmaktadır. Daha politik bir bakış açısına sahip olan halinde kukla, yabancılaşmanın boş maskesidir. Diğer yanda ise daha mistik bir tür vardır. Bu tür, gerçeklikten kurtularak, kuklanın idealine yaklaşılması gerektiği ve böylece meta – bireyin yükselmesine izin verildiği anlayışına sahiptir. Öte yandan Bertolt Brecht'in didaktik tiyatrosunda ise maskeler ve kuklalar Crag'in anlayışının tersine, benlikten uzaklaşmanın, yabancılaşmanın araçları olarak işlev gördüğünü savunmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı'na bir tepki olarak Zürih'te ortaya çıkan Dada; 1919 yılında George Grotz 'un düzenlediği hicivli kukla gösterileri Fransa ve Almanya'da yayılmaya başlamıştır. Siyasi otoritere karşı geldikleri ve onalara saygısızlık ettikleri gerekçesi ile gösteriler yasaklanmıştır. Aynı yıl içerisinde Walter Gropius, Bauhaus Tasarım Okulu'nu kurmuştur. 1919 yılından, Hitler'in iktidara geldiği 1933 yılına kadar okulun tiyatro bölümündeki sanatçılar deneysel kukla ve performans işleri ile resim ve heykellerini performans sanatının bir öncüsü olarak kullanmışlardır. Paul Klee, Wassily Kandinsky, Xanti Schawinsky ve Oskar Schlemmer bu sanatçıların en popülerleridir. Ancak Hitler iktidara gelişi ile beraber Bauhaus'un deneysel çalışmalarını bastırmıştır. Bu dönemin önemli iki kadın kuklacısı; Sophie Taeber Arp ve Alexandra Exter'dir. Exter 1917 yılında Rusya'ya dönerek kuklaları ile deneysel çalışmalar yapmaya başlamıştır. Çalışmalarında Kübizm etkisi öne çıkmaktadır. Alexander Calder ise 1920'lerin sonunda Paris'te kukla sirki üzerine çalışmalar yapmaya başlamış ve 1930'lar boyunca sergilenmiştir.

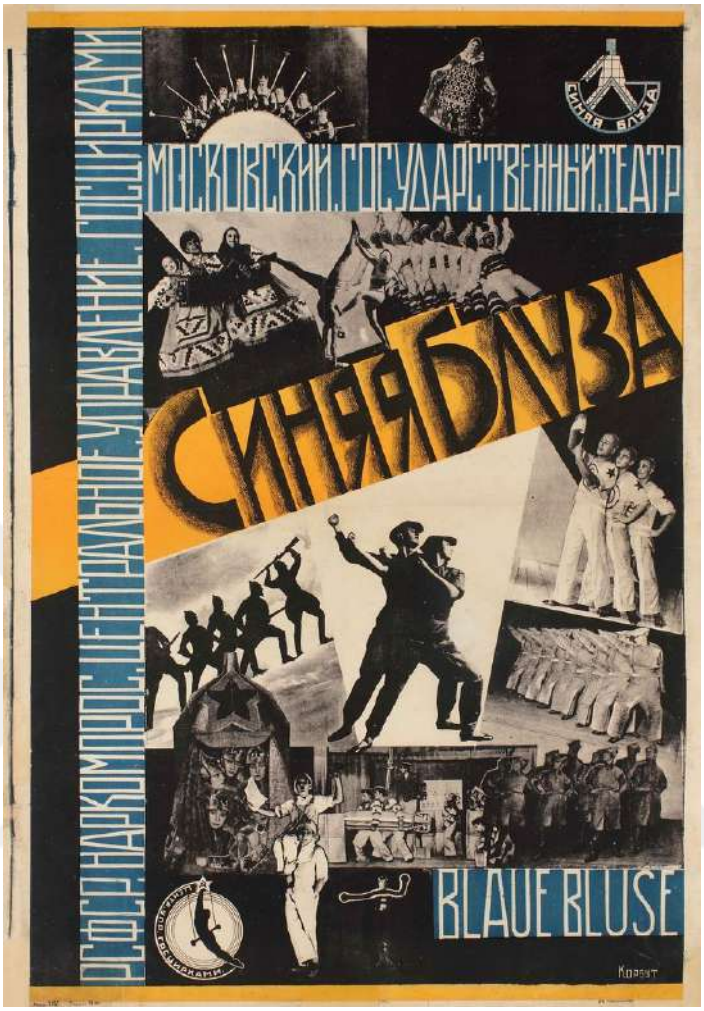
Şekil 6. Bauhaus'taki Oskar Schlemmer'in Üçlü Balesi'nden dansçılar (1926)



Kaynak: Wolfe, 2013

Radikal tiyatro tarihi içerisindeki en önemli hareketlerden bir diğeri de SSCB'de başlayan ve özellike Almanya ve İngiltere'ye yayılan büyük bir ajit-prop ve işçi tiyatrosu hareketidir. Komünist parti, tiyatro ve gösterilerin propaganda aracı olarak kullanılabileceğini hızlıca farketmiştir. Bununla beraber tiyatroyu canlı bir gazete olarak kullanmanın yanı sıra kuklacıları ve sirk sanatçılarını da haber yayma ve propaganda aracı olarak kullanmıştır. Rus devrimci tiyatrolar kolektifi The Blue Blouse (Mavi Bluz), iki hafta içerisinde 80.000'den fazla işçiye ulaşmıştır. Bununla beraber Almanya'da da benzer hareketler ortaya çıkmaya başlamıştır. Blue Blouse'un Almanya'ya yaptığı bir turnenin ardından; Kızıl Yıldız, Kızıl Roketler, Perçinler, Kızıl Megafon ve Kızıl Bluzler gibi pek çok grup ortaya çıkmıştır.

Şekil 7. Evgenia Korbut (Russian, life dates unknown) Poster: Moskovskii gosudarstvennyi teatr Siniaia Bluza (Moscow State Theater Blue Blouse), 1926 Lithograph, 41 3/8 x 29” (105 x 73.6 cm)



Kaynak: Merrill C. Berman Collection, 2023

20 yüzyıldan 19. yüzyıla doğru biraz geriye doğru gidildiğinde, Avrupa’da kuklacılığın tartışmasız lideri Çek kuklacılarla karşılaşılır. Çek kuklacılar aynı zamanda radikal kuklacılık anlayışına da sahiptirler. 19. yüzyılda Avusturya Macaristan İmparatorluğu tarafından Çek dili yasaklandığında, kuklacılar hükümete karşı meydan okuyarak oyunlarını Çekçe oynamışlardır. Yer altı mekanlarında anti-faşist temalı yasadışı gösteriler düzenlemişlerdir. Popüler kuklacıları Josef Skupa, sansür kurullarının farkedemeyeceği, alegorik noktalar içeren yetişkin kukla oyunları yapmıştır ve savaş zamanında bu oyunlar ile turneler düzenlemiştir. Ancak Naziler Çek kuklacığını bastırmaktan geri durmamış ve 100’den fazla kuklacı kamplarda yaşadıkları işkenceler sonucunda öldürülmüştür.

ABD'de de avangart ve politik kuklacılık bir yükseliş yaşamıştır. 1930'ların başında sanat, ekonomi ve siyaset tarafından politize edilmiştir. Yeni tiyatro hareketi Marksist fikirlerden esinlenmiştir ve aktivist bir anlayışı benimsemiştir. Bununla beraber kuklalar kamusal alanlarda önemli rol oynamıştır. Yine aynı yıllarda New York'ta düzenlenen MayDay kutlamaları pek çok radikal grubu bir araya getirerek İtalya, İspanya ve Almanya'da yükselen faşizme karşı uluslararası bir dayanışma kutlaması gerçekleştirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından soğuk savaş atmosferi ile beraber kukla tiyatrosunun siyasi yönü zayıflamıştır. Kuklacılık 1940'lı ve 1950'li yıllarda yaşadığı bu sönümlenme ile beraber kendisini çocuk tiyatrosu, eğlence ve televizyon gibi alanlara bırakmıştır. Ancak 1960'larda yaşanan sosyal çalkantılarla yeniden canlanmıştır. O dönemde eğlence sektörüne yönelmiş olan kuklacılar arasında hala siyasi içeriğini tutmakta olan sanatçıların bulunmasıyla beraber; bunu ellerinde tutmaya cesaret göstermişlerdir.

Günümüz Avrupa ve Batı kukla estetiği farklı alanlarda ve farklı sahneleme teknikleri ile genişlemeye devam etmektedir. Sanal imgelerin gelişmesi ile birlikte yeni teknikler ortaya çıkmaktadır. Tiyatroda da kukla kavramı üzerinden farklı ve çok sayıda sahne düzenlemesi ortaya konabilmektedir. Bunlar insanın sınırlarında olan ve basit taklitler olmayan yöntemlerdir.

2.2. Türk Kültüründe Kukla

Türk kültürü içerisinde en bilinen kukla örneği, Karagöz ve gölge oyunu olmasının yanı sıra bundan çok öncesine dayanmaktadır. "Kol korçak" ve "çadır hayal" yani bugün bilinen halleri ile el kuklası ve ipli kukla olmak üzere bu iki türün Orta Asya Türk kültüründeki varlığı bilinmektedir. Özellike el kuklası türünde Şamanizm unsurları bulunmasıyla beraber Anadolu'ya taşındığı düşünülmektedir. Şehir kültüründen uzak kalan Anadolu köylerinde kukla gösterileri "bebek oyunu" olarak adlandırılmaktadır. Bunun yanında bebek kelimesinin Türkçe karşılığı olarak "korçak, kurçak, kuçak, kundurcuk, kudurcuk, kabarcuk, kavur, kavurcuk, kavurcak, goğurcak" gibi kelimeler kullanılmaktadır. 15. yüzyıldan itibarense kukla kelimesi Anadolu'da kullanılmaya başlanmıştır. Türk kültüründe kuklanın farklı biçimleri görülmektedir. Bu biçimler; ipli kukla, çubuklu kukla, el kuklası, ayak kuklası, yer kuklası, araba kuklası, iskemle kuklası ve dev kukladır. Anadoluda sıklıkla sahnelenen kukla oyunlarının en önemli tiplerinden olan "İbiş" bugün de bilinen en popüler tiptir. Kukla

oyunlarında olduğu gibi içerisinde yer alan tiplerde de dönemin koşullarına ve izleyici kitlesine bağlı olarak güncellemeler yapılabilmektedir. 18. yüzyıldan itibaren daha çok İtalya etkisi ile beraber batı tarzı kukla oynatımının el kuklası olarak hayat bulduğu tahmin edilmektedir. Bununla beraber yazar Ahmet Rasim kuklayı, Alaturka ve Alafranga olmak üzere iki kategoriye ayırmıştır. Batıdan gelen yeni tarz ile geleneksel üslubun birleşimi Türk kuklacılığı için yeni bir tarz ortaya çıkarmıştır.

Karagöz oyunları gölge oyunu olmasıyla beraber geleneksel bir oyun türüdür. 16. yüzyılın başında perde gerisinden gölge yansıtma tekniğini Mısır'dan alan Türkler zamanla bu tekniğe kendi yaratıcılıklarını katmıştır. Birbirinden kopuk sahnelerin bulunduğu Mısır oyunlarından hareketle başlangıcında Türk gölge oyunları da benzer özelliklere sahiptir ve kalıplaşmış kişilere rastlanmamaktadır. Bu nedenle 16. yüzyılda Karagöz ve Hacivat isimleri pek duyulmamıştır. Türk gölge oyunları en net biçimini kazandıktan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun etki alanı içerisinde yayılmaya başlamıştır. Karagöz oyunları hicivsel bir anlatım yönüne sahiptir. Bu özelliği ile beraber içerisinde bulunduğu dönemin sorunlarını ve yöneticilerini mizahi bir üslupla eleştirmektedir. Bu durum 19. yüzyıldan itibaren kuklacılar açısından sansür ve baskı unsurlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bununla beraber kuklacılar zamanla hicivli özünden uzaklamış ve daha çok eğlence amaçlı çocuk gösterilerine yönelmiştir.

"Düz figürler geleneksel olarak şovmen tarafından yıkama, kazıma ve cilalama sonucu yarı saydam hale gelen deve, manda, inek veya buzağı derisinden yapılır. Tasarımın ana hatları ve detayları, bir düzine tür keskin çelik bıçakla (*nevrekân*) ıhlamur ağacından bir masaya kesilir ve oyulur. Çin mürekkebi kullanılarak kostümün çizgileri ve detayları çizilir ve her yapımcının gizli tuttuğu canlı, yarı saydam renklerde bitkisel boyalarla boyanır. Figürler birbirine bir bağırsak ipiyle tutturulur. Sahnedeki rolleri sırasında boyun, bel veya bacaklardan ve bazılarında kollardan eklemlenirler - kadın dansçılar ve aynı adı taşıyan kahraman Karagöz'de olduğu gibi. Boyutları 24 ila 40 santimetre arasında değişir ve kullanımlarına, önemlerine veya güçlerine bağlıdır" (Nicolas, 2012; Foley, 2012)

Şekil 8. Karagöz Figürü



Kaynak: WEPA, 2009

Cumhuriyetin ilanı ile beraber ortaya çıkan çağdaş bir toplum yaratma hedefi kuklacılığın da yeniden bir hareket kazanmasını sağlamıştır. 1932 yılında açılan Halkevleri, bu dönemde kuklacılara da kapılarını açmış ve halkla bir araya gelmelerini sağlamıştır. 1950 yılında ise Halkevleri'nin kapatılmasıyla beraber kuklacılık tekrar sekteye uğramıştır. 1970'ler sonrasında Kültür Bakanlığı tarafından kukla sanatının korunması ve yaşatılması adına çeşitli uygulamalar yapılıyor olsa da bunlar genellikle halka yönelik eğlence amaçlı gösterilerle sınırlı kalmaktadır. Ancak alternatif olarak görebileceğimiz ve dünyanın farklı yerlerinden kuklacıların da katılımcısı olduğu çeşitli güncel kukla festivalleri bulunmaktadır. İstanbul Kukla Festivali, Ankara Kukla

Festivali gibi özel içeriklere ve gösterimlere ev sahipliği yapan organizasyonlar bu alternatiflere örnek gösterilebilir.

Şekil 9. Tacettin Diker, Türk karagöz gölge tiyatrosu ustası. Fotoğraf UNIMA Türkiye'nin



Kaynak: WEPA, 2009

2.3. Kukla Çeşitleri

2.3.1. İpli ve Çubuklu Kukla

En çok bilinen kukla çeşitlerinden ipli ve çubuklu kuklalar, oynatım tekniği açısından isimlerinden de anlaşılacağı üzere ip veya farklı materyallerden çubukların yardımı ile oynatılmaktadır. İpli kukla dedilen kukla çeşidi bugün de sıklıkla duyulan "marionette"den de tanınmaktadır. İpli kuklalar; uzuvların eklem yerlerinden bağlanan iplerin bir diğer ucunun kontrol merkezi olarak sayılabilen kasnak kısmına bağlanmasıyla beraber kullanılmaktadır. Benzer bir biçim de çubuklu kuklada da yine eklem yerlerinden sabitlenen çubuklar yardımı ile; ipli kukladan farklı olarak tek bir kontrol merkezine bağlı kalmadan her eklem noktası için ayrı ayrı olacak şekilde oynatımı sağlanmaktadır. Bu tür kuklalarda, kuklanın boyutu genelde daha küçük tercih edilmekle birlikte net bir ölçüden bahsedilemez. Ölçülendirme sıklıkla kuklacının takdirine kalır.

Baş, yüz, beden ve kostüm karakterin özelliklerine uygun olacak şekilde yaratılmaktadır. Kullanılan malzemeye bağlı olarak bu kuklalara kumaştan ayrıca bir kostüm giydirilebileceği gibi; aynı zamanda bedeni oluşturan malzemenin bir devamı olarak yapım aşamasında doğrudan kostümlü bir biçimde de oluşturmak mümkündür.

Şekil 10. Avrupa'dan İpi Kuklalar



Kaynak: Lutkovni muzej, 2015

2.3.2. Eldiven Kukla

Eldiven kuklaların baş kısımları genelde ahşap malzemeden tercih edilmektedir. Ancak yine malzeme anlamında bir sınırlandırma mümkün değildir. Gövde kısımları ise elin iç kısmına rahatlıkla yerleşebilmesi adına ve yine adından da anlaşılacağı üzere kumaştan yapılmaktadır. Bu kuklaların genel olarak bacakları bulunmaz fakat kimi zaman oyun tahtasına oturtularak bacak kısımları sarkıtmak bir tercih meselesidir. Çin geleneğinde eldivenli kukla oynatıcılarına sıklıkla rastlamaktadır.

Şekil 11. Guan-Lin Chen ve diğer kuklacı meslektaşları "Ma Chao Ailesini Kaybetti" adlı oyunlarının provasında (Mart 2022)



Kaynak: Shen, 2022

2.3.3. Parmak Kukla

Parmak kukla adından da anlaşılacağı üzere parmaklara takılarak oynatılan ve genel olarak yalnızca beden kısmının hareket ettiği küçük boyutlarda kuklalardır. Bu kuklaların yapımında parmağa rahat yerleşebilmesi adına malzeme olarak kumaştan faydalanılmaktadır. Genel itibariyle çocuklara yönelik kullanımı yaygındır.

Şekil 12. Keçe ve Dikiş İpliğinden Yapılmış Ev Yapımı Parmak Kuklaları



Kaynak: Wikipedia contributors, 2025

2.3.4. Gölge Kukla

Gölge tiyatrosunda figürler genellikle deriden kesilmektedir. Arkalarında veya alt kısımlarında bulunan çubuklar yardımı ile oynatımı sağlanmaktadır. Deriden kesilen parçalar özel boyalar ile renklendirilmektedir. Bunun yanında perde ardından verilen ışık ile sahnelenmesi sağlanmaktadır. Geleneksel bir yöntem olmasının yanında pek çok farklı kültürde gözlemlediğimiz bir kukla tekniğidir. Bu yaygın kullanımı ile beraber ilk olarak ne zaman ve nerede ortaya çıktığı bilinmemektedir.

Şekil 13. Antik Çin Romanı Investiture Of The Gods'tan Uyarlanan Bir Gölge Kuklası Oyununun Sahne Fotoğrafı



Kaynak: Alwihda, 2023

Şekil 14. Türk Gölge Tiyatrosu Karagöz'ün Derinden Kesilmiş Karakterleri



Kaynak: Once Upon a Puppet, t.y.

2.3.5. Beden Kuklası

Beden kuklası form itibariyle insan bedenine uygun formlarda çalışılmaktadır. Baş, gövde ve tek kol kuklaya ait olacak biçimde; geri kalan uzuvlar ise kuklacının bedeni ile tamamlanmaktadır. Oynatıcı bir eliyle baş kısmını kontrol ederken, diğer elini ve kolunu kuklanın omuz kısmından itibaren sanki kuklanın kendi koluymuş gibi kullanmaktadır. Oynatıcının belden aşağısı ise yine sanki kuklanın kendi bacaklarıymış gibi kullanılmaktadır. Yapımında genellikle sünger, kumaş, hazır kostümler, termoplastik, kraft kağıt, tutkal gibi malzemeler kullanılmaktadır.

Şekil 15. Cansu Akdeniz / Flanör Kukla'nın Üç Günlük Dünya'da Bir Muhsin Bey adlı performansından - 2022



Kaynak: Akbank Sanat, 2022

Şekil 16. Cansu Akdeniz / Flanör Kukla Muhsin Bey ile sokak performansından - 2021



Kaynak: TRT Haber, 2021

2.3.6. Sünger Kukla

Sünger kukla bugünkü haliyle Muppet adıyla bilinen kuklalardır. İç kısımda kalan süngere form verilmesiyle beraber, kuklanın dış kısmı genelde peluş cinsi bir kumaşla kaplanmaktadır. Oynatıcının bir eli kuklanın ağız kısmını kontrol edecek biçimde içeriye yerleşmektedir. Diğer eliyle ise kuklanın bir kolunu kontrol edebilmektedir. Tercihe bağlı olacak biçimde 1 veya 2 oynatıcı ile oynatımı sağlanmaktadır. Genelde belden yukarısı görülen bu kuklalar; Susam Sokağı, Muppet Şov gibi televizyon programlarından aşina olunan kuklalardır.

Şekil 17. Susam Sokağı karakterleri



Kaynak: Roe, 2017

2.3.7. Dev Kukla

Boyut bakımından insan boyutlarını aşacak büyüklüklerde yapılan kuklaları tarif eden bu kukla çeşidi belli bir düzene bağlı değildir. İnsan ve hayvan formlarında olabileceği gibi farklı temsiliyetler adına bu formlar dışındaki biçimleri de mevcuttur. Genellikle sokak gösterilerinde boy gösteren bu kuklaların kullanımı tiyatro sahneleri için her zaman uygun değildir. Malzeme kulanımında belirli sınırları bulunmamaktadır. Dolayısıyla her türlü malzeme, dev kukla yapımına uygundur. Bu kuklalar malzeme tercihine bağlı olsa da genel olarak ağırlık ve boyut bakımından birden fazla oynatıcının kullanımına muhtaçtır. Fakat tek bir oynatıcının kullanımına açık örnekleri de mevcuttur. Oynatıcının sırt kısmına yerleştirilen yelek formunda bir parça ile taşınabileceği gibi uzun ve sağlam sopalar yardımı ile de taşınabilmektedir. Fakat bu yöntemler de kuklacıların tercihine bağlı olarak değişiklik gösterebilmektedir.

Şekil 18. Dilan Mine Uğurlu – Fırtına Habercisi Ali İsmail Korkmaz Vakfı Genç Sanatçı Fonu Projesi 2023



Kaynak: Dilan Mine Uğurlu Arşivi

3. RADİKAL KUKLACILIK

Radikal kuklacılık tarihi, halka hizmet eden kuklacılığın, muhalefetin, protestonun ve gerçek insani kaygıların yansımasıdır. Bu kuklacılık tarihi zaman içerisinde zayıflamış ve ticarileşmeye evrilmiştir. Çağdaş kukla tarihi vesilesiyle radikal kuklacığın köklerini bulmak için satır aralarını okumak ve yorumlamak gerekmektedir. Modern siyasi kuklacığın köklerini ararken izleyebileceğimiz bazı tarihsel çizgiler bulunmaktadır. Her ikisi de kilise ve ana akım içerisinde başlıyor. Bunlardan biri el ve çubuk kuklaları içeren kukla gösterileri iken diğeri; sokakta icra edilebilen, dev kuklalar ve gösterilerdir.

Çoğunlukla kiliselerde, İncil hikayelerinin canlandırılmasında görülen kukla gösterileri, M.S 600'den sonra başlayıp 16. yüzyıla kadar devam etmiştir. Tarih boyunca kabataslak bir yol izleyen kuklacılık o dönemde de putperestliğe benzetildiği için çeşitli yasaklamalarla karşılaşmıştır. *"*Bir dönüm noktası 15. yüzyılda ahlak oyunlarının ortaya çıkmasıyla yaşandı. Bu manzum dramalar Yedi Ölümcül Günah'ın kişileştirilmesini içeriyordu. Özellikle "Yaşlı Ahlaksız", sefahat ve kaba mizahla ortak deneyime hitap eden popüler bir haydut ve komik oldu. Böylece kuklacılığın halkın eline geçmesi için zemin hazırlandı: kuklalar kiliseden kovuldu.*"* *(*https://www.rogueruby.com/radpup.html*)*

Bu dönemde İngiliz kukla gösterileri motions olarak adlandırılmakla birlikte, müstehcen mizahı vurgulamaktadır ve Commedia Dell'Arte'den etkilenmişlerdir. 17. yüzyılda Alman Kaspar, Rus Petrouchka ve Fransız Polcinelle bölgesel anlamda önemli kukla karakterleridir. Türkiye'de ise gölge oyunu olarak karşımıza çıkan Karagöz-Hacivat hiciv ile hükümeti taşlamakta ve halk için güncel bir haber servisi görevi görmektedir. 17. yüzyılda endüstrinin gelişimi ile birlikte şiddetli kapitalizm dönemine geçiş yaşanmaktadır. Bununla beraber çeşitli direniş hareketleri kendini göstermiştir. 1642 İngilteresinde devrimci propaganda yayma korkusu ile tiyatrolar kapatılmış olsa da kuklalar önemli sayılmamış; bu sayede kuklacılar buldukları çatlaklardan sızmayı başarmışlardır. 18 yıl boyunca İngiltere'nin tek tiyatrosu gezici açık hava kukla tiyatrosu olmuştur. Bu süre içerisinde Londra Belediye Başkanı kukla

gösterilerini de yasaklamaya çalışmıştır ancak başkanın ölümü ile birlikte gösteriler kaldığı yerden devam etmiştir.

İngiltere'nin Punch karakterinden ilk kez yasak sürecinin sonrasında, 17. yüzyılın sonlarında bahsedilmektedir. Hükümet yasal tiyatroları kapattıktan sonra Punch bir karşı çıkış olarak sokaklarda kendini göstermiştir. Punch bir halk kahramanı olarak hiciv yoluyla eleştirilerde bulunmuş ve kuralları yıkmıştır. Kötü karakter özelliklerine rağmen Punch, halkın içinden biridir. Fransa'da da benzer bir eğilim ortaya çıkar ve Punch'ın Fransız versiyonu olan Polcinelle ile hayat bulur. Kısa süre sonra Polcinelle yerini, iyi kalpli karakter özelliklerine sahip olan ipek işçisi Guignol'e bırakır. "Guignol ismi 'C'est guignolment' – 'Bu bir çığlık!'tan gelmektedir." (Ruby, 2007)

Şekil 19. Guignol Kuklası – Fransa



Kaynak: France Today Editors, 2008.

Şekil 20. Polcinelle Kuklası - Fransa



Kaynak: MuCEM, t.y..

Kuklacılık özellikle devrimin en canlı noktası olan Lyon'da büyük tartışmalar yaratmıştır. 1793 yılında Saksonya'nın kuklayı yasaklaması ile 1852'de Fransız hükümeti gösteri metinlerini yazılı olarak görmek istemiş ve doğaçlamaya izin vermemiştir. Bu nedenle Guignol gösterilerini gözetim altına almışlardır. Lyon'da ise gösteri yapmak adına resmi makamlara verilen dilekçeler reddedilmiştir. Almanya'da

da yaşanan benzer gelişmelerle beraber kuklacılık İngiltere, Fransa ve Almanya'da yasaklanmış ve bir suç olarak sayılmıştır. Bu nedenle gezici kuklalar hükümetler açısından tedirgin edici bir yerde durmuştur. Anlık olarak sahne kuran ve doğaçlama yapan geziciler yerel meseleler ve devlet olaylarına dair güncel ve hızlı bir yanıt verme aracı olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Avrupa'nın güney bölgelerinde dini bayramlar çevresinde ortaya çıkan festivaller; Carnaval (Karnaval) ve Feast of Fools (Aptallar Bayramı)'un ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Bu festivaller, mevcut düzenin yıkılması, alkol kullanılması, seks yapılması, otoriteye saygısızlık yapılması, maske takılması ve kılık değiştirilmesi gibi özelliklere sahiptir. Karnaval şenlikleri genel olarak yerel siyaset için önemli bir araç haline gelmiştir.

Şekil 21.Aptallar Şöleni'nin 14. yüzyıldaki temsili



Kaynak: Laskow, 2017

"Karnavalesk", sıklıkla popüler isyanların bir parçası olagelmiştir. Maskeler, balo kıyafetleri ve kuklalar bir yandan günlük hayatın rutinlerinden uzaklaşma keyfi verirken diğer yandan gizlenme aracı olarak işlev görmektedir. Peter Schumann'a göre radikal kuklacılık anlayışında; kuklalar Muppet Show'daki şovmen kuklalar gibi sevimli olmazlar. Semboliklerdir, putlardır ve anlamlılardır. Avrupa tarihinin bir noktasından esasen alt sınıftan gelecek bir başkaldırının habercisi olarak mahkum edilmesi fikri, Howdy Doody ya da Muppet Show izleyenler için fantastik bir fikirdir." (Mogg, 2018).

Kuklacılığın ticari hayatın bir parçası haline gelme süreci içinde esas tarihinin baskılanmasıyla beraber; bir zamanlar yoksulların ihtiyaçlarına dönük olan gelenek değer yitirmiş ve terkedilmiştir. Buradan yola çıkarak söylenebileceği üzere; Muppet

karakterleri ile ün kazanan The Jim Hanson Company bu anlamda örnek gösterilebilecek ve öne çıkan "şirketlerden" biridir. Büyük bir ticari kaynağa ve gelire sahip olan Disney ile iş birliklerinin de hesaba katılmasıyla; yalnızca ticari ve eğlence hizmeti sunan, kukla sanatının geçmişteki geleneğinden ve yerinden uzaklaştığı bir çerçeve çizmişlerdir. Ancak bunlarla beraber çocuklara yönelik eğitici içeriklerinin varlığı ve niteliği yadsınamayacak düzeydedir.

Şekil 22. Jim ve Frank Oz, Temmuz 1969'da Susam Sokağı pilot gösterisi için Ernie ve Bert'i canlandırıyor



Kaynak: The Jim Henson Company, t.y.

"Bununla birlikte, geçtiğimiz birkaç yılda kuklacılığa olan ilgi yenilenerek geri dönmüştür. Bunun en önemli nedenlerinden birisi medyanın kamusal alanı kullanmasıdır. Her şeyin kolektif sahipliğinin bulunduğu bir aleme doğru sürüklendikçe, bu alan anarşistler ve özgürlük konusunu önemseyen herkes için muazzam bir endişe kaynağıdır. Kamusal alan şimdi en yüksek teklifi verene kiralanmıştır. Bu da demek oluyor ki gerçek demokrasiye dair elimizde kalan son kaynaklardan birini koruyabilmek için yeni protesto biçimleri kullanılmalıdır. Kuklacılık kamusal alanda siyasetle ilgili bir gelenektir. Sadece ne söylediğiyle değil

söyleme biçimi ile, kolektif, dini ve hükümete ait yapılara aykırı fikirlerin ifade edilmesiyle ilgilidir.” (Mogg, 2018)

3.1.1. Geçmişte Radikal Kuklacılık

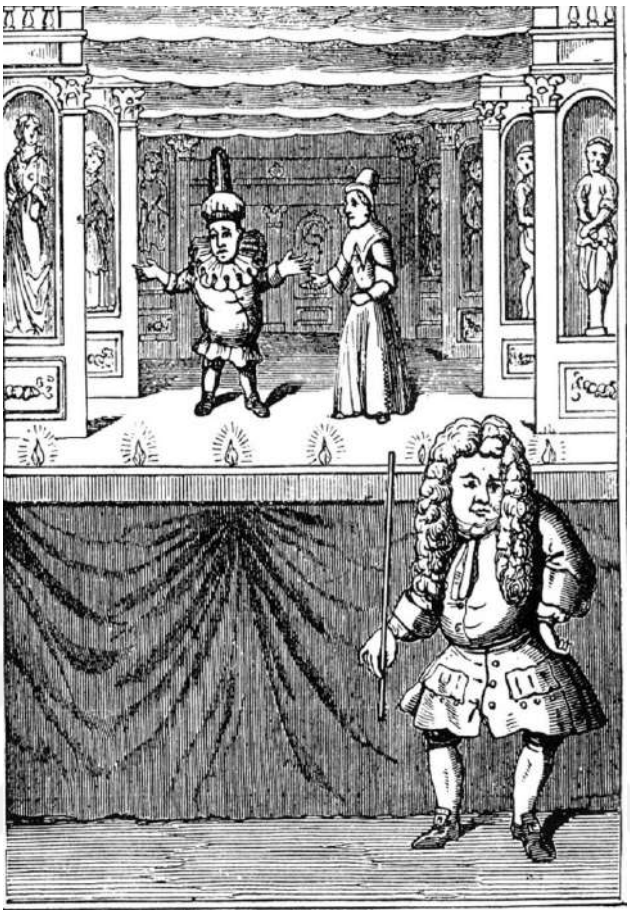
Kuklacılığın politik ve etkin rolü 17. yüzyıl İngiltere’sinde dönemin ünlü kukla karakteri olan Punch ile başlamıştır. Toplumsal olarak çalkantılı bir dönem içerisinde varlığını sürdüren Punch, sevilen bir karakterdir. İç savaşa doğru sürüklenen İngiltere’de 1643 yılında otoriteler tarafından devrim propagandası yapılması kaygısıyla tiyatrolar kapatılmıştır. İngiltere halkı kapitalizme geçiş aşamasındaki ülkelerinde geçim kaynakları olan tarım kaynaklarını kaybetmekle karşı karşıya gelmişlerdir. Kuklacılık tam da bu dönemde tiyatro yasağından kurtulmanın bir alternatifi olarak görülmüştür. Ancak bu durum medya içerisinde, kitlelerin “yozlaşması” konusunda endişelerini arttırmıştır. Punch’ın ayartıcı ve kışkırtıcı karakteri, otoriteler açısından bu kaygıyı besleyecek özellikler taşımaktadır.

Şekil 23. 1860'lara ait "Punch ve Toby" kukla gösterisini gösteren ilk fotoğrafın detayı. (George Speaight Punch & Judy Koleksiyonundan)



Kaynak: Masters, 2012

Şekil 24. Punch'ın Bayan Punch (Joan) ile birlikte bir çubuk kukla olarak resmedildiği 1715 tarihli bir gravür. Koleksiyon: Ulusal Kuklacılık Arşivi



Kaynak: WEPA, t.y.

Punch, gemiş kemerli burnu ve kaba tavırlarıyla alt sınıfın kahramı niteliğindedir. Hayatın her alanında uyumun dayatılmış olduğu bir dönemde kutsal sayılacak yasaları delen Punch; Tanrı ve Kral'ın kanunlarıyla dalga geçmiş, idamdan kaçarak ölümü dahi atlatmıştır. O herkesle dalga geçme iznini kendinde bulan yıkıcı bir karakterdir.

Şekil 25. Percy Press I (1902-1980), Punch Profesörü, Punch ve Judy ile birlikte. Eldiven kuklaları. Koleksiyon: Ulusal Kuklacılık Arşivi



Kaynak: WEPA, t.y.

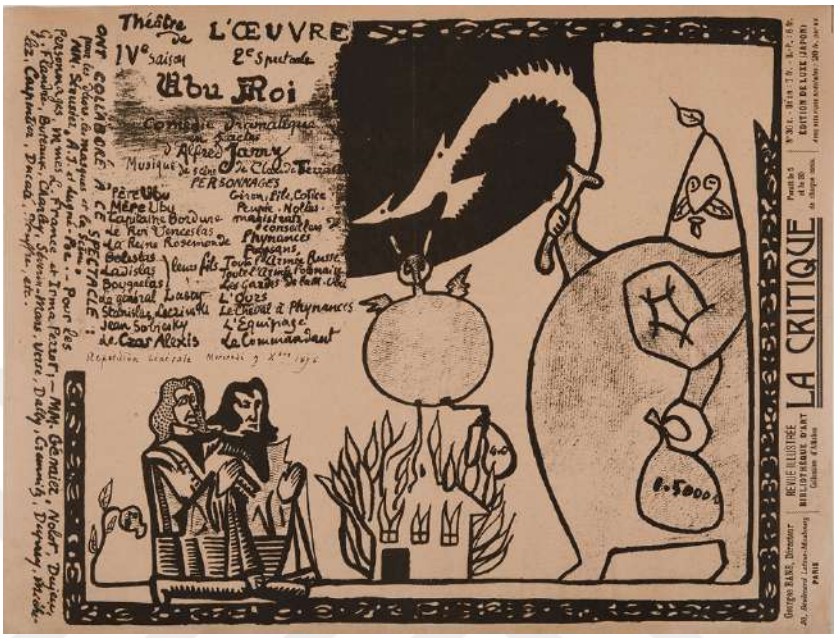
18. Yüzyıl Fransası'nın da Guignol isimli kendi "Punch"ı vardı. John McCormick ve Bernie Pratasik'in "Avrupa'nın Popüler Kukla Tiyatrosu, 1800-1914" kitabında yer aldığı şekliyle, Guignol gösterileri "tamamen halkçı" idi ve "her akşam diyaloğa dönüşen sert bir siyasi içeriği vardı." Saxony 1793 yılında kukla gösterilerini yasakladı ve 1852'ye gelinceye kadar Fransız hükümeti sadece kağıda aktarılan metinleri yok etmekle kalmamış doğaçlamanın da her türlüsünü yasaklamıştı. Kuklacılık özellikle devrimin sıcak bölgesi olan Lyon'da tartışmalara yol açtı. Buradaki yoksul dokumacıların ve madencilerin katıldığı son ayaklanmaların biri, Kropotkin'in hapsedilmesi ve 1888 yılında ülkeden sınır dışı edilmesi ile sonuçlandı. McCormick ve Pratasik'e göre, "III. Napolyon'un polis devleti çok sayıda insanın bir araya gelebileceği yerler konusunda özellikle tedirgindi." Bu nedenle Guignol gösterileri gözetim altında yapıldı. Guignol'i sergilemek isteyen yeni başvuruların çoğu anında reddedildi. Bir zamanlar kuklacılık ile bilinen bir şehirde Lyon'un kuklacıları seyirciye ulaşamadı. (Mogg, 2018)

Başlangıcından itibaren radikal kuklacılık suç eylemi olarak muamele görmüştür. Hem İngiltere hem Fransa, kuklacılara diğer performans sanatçıları ve iş adamları benzeri lisans verilmesini dahi engelleyen baskıcı yasalar çıkarmıştır. Bu durumun kuklacıları hiyerarşik bağlamda aşağı çekmesinin yanı sıra, yok sayıldıkları bir ortam yaratmıştır. Gezici kuklacılara şüpheyle yaklaşılmasıyla beraber kuklacılar sadece suça karışma ile

değil aynı zamanda aşırı yoksul kitleleri iş hayatının saygın merkezlerine çekerek bu suçu yayma ile suçlanmıştır. Otoriteler ve tüccarlar tarafından haklarında uzun uzun konuşulsa da kuklacılar hayatlarını kazanmaya, hatta ufak bir gelir sağlamak için gitmeleri gereken her yere gitmek konusunda kararlı davranmışlardır. Nihayetinde kovulacak oldukları kalabalık pazar yerlerinde ve sokaklarda performanslar sergileyeceklerdir.

Yıkıcı tiyatro geleneği içerisinde 19. Yüzyılın en ünlü ismi, anarşist kuklacı Alfred Jarry'dir. Tuhaf biri oluşuyla bilinen Jarry, Paris sokaklarında bisikletiyle delicesine turlar ve zekasıyla arkadaşlarını eğlendiren bir karakterdir. Gençlik yıllarından itibaren kuklacılığa meraklıdır. Annesinin evinin tavan arasında, burjuva bayağılını sert bir biçimde eleştirdiği Ubu Roi'nin ilk versiyonlarını sergilemiştir. Hızlıca ün kazanan bu oyunun son temsillerinde Jarry, gerçek aktörler kullanmış olsa da Ubu'nun kostüm tasarımlarını ve başkaca ögeleri kukla gibi düzenlemiştir. Aynı zamanda oyunun karakteri olan Kral Ubu'nun sahnedeki ilk repliğinin "bok" oluşu kötü bir şöhretin sebebi olmuştur.

Şekil 26. Alfred Jarry (1873–1907), program for Ubu roi, 1896, lithograph. Collection Zimmerli Art Museum at Rutgers University. Museum Purchase. Photography by Peter Jacobs (Alfred Jarry (1873–1907), Ubu roi programı, 1896, litografi. Rutgers Üniversitesi Zimme Fotoğraf: Peter Jacobs



Kaynak: The Morgan Library, 2020

Şekil 27. Marionettes created by Alfred Jarry and Pierre Bonnard for the Théâtre des Pantins, ca. 1897 98. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris. (Alfred Jarry ve Pierre Bonnard'ın Théâtre des Pantins için yarattığı kuklalar, yak. 1897–98. Jacques Do



Kaynak: The Morgan Library, 2020

3.1.2. Günümüzde Radikal Kuklacılık

Günümüzde Punch karakteri kadar yerel ve kışkırtıcı karakterler varlığını sürdürmüyor olsa da; bazı topluluklar, gösterilerinde belirgin özellikleriyle öne çıkan özel karakterlerinden faydalanmaktadırlar. Örnek olarak Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nun Fatso Amca'sı (Uncle Fatso) gösterilebilir. Geçmişte radikal kuklacılık genel olarak bir teatral öge olarak değerlendirilmesi ve sahneye yönelik bir unsur olmasıyla beraber; bugün kendi içerisinde bir değişime uğradığını söylemek mümkündür. Günümüzde de tiyatral anlamda kendini var ediyor olsa da çeşitli eylem ve protesto amaçlı gösterilerde doğrudan kamusal alanın bir parçası, aktivisti yani protestocusu olarak kendini var etmektedir.

"Radikal kuklacılık bugün mahrum bırakıldıkları kamusal alanı geri istemektedir. Her ne kadar yüzyılın başından beri alan kapitalist/militer/siyasi otoritelere hizmet etmek için ayrılmış olsa da, kukla gösterileri bunu anti-otoriter amaçlar için tersten kullanmaktadır. Filozof M.M. Bakhtin, "hakim söylem" kavramı üzerine yazısında, yönetici sınıfların inançlarının kamusal alanda bir olgu olarak çerçevelendiğini yazmıştır. Bakhtin ayrıca "karnavalesk" sözcüğünü türetmesi dolayısıyla da bilinmektedir. Sözcük; karnavallar, geçit törenleri ve kukla gösterilerinde olduğu gibi, popüler kültürün iktidarın kurallarını çiğneme yöntemini tanımlamaktadır. Ekmek ve Kukla Tiyatrosu, Sanat ve Devrim gibi radikal kukla grupları işte bu karnavalesk damardan yürürler. Her ikisi de pasif eğlence fikrini yıkarak seyircilerini gösterilerine dahil eder ve böylece bir kamusal alan iddia ederler. Ekmek ve Kukla Tiyatrosu 60'ların ve barış hareketinin çocuğudur. Tiyatro, başlangıçta çalışmalarının çoğunu Vietnam Savaşı protestoları ekseninde yürüttü.

Şekil 28. Ekmek ve Kukla Tiyatrosu (Bread & Puppet Theater) – Domestic Resurrection Circus /Eylül 2021



Kaynak: Cook, 2021

Özetle kuklacılık içinde yer alan politik gelenek ve yolculukları içerisinde karşılaştıkları gerilimler esasen bir özgürlük talebidir. Küçük oyuncak bebekleri (hatta devasa boyutta olanları da) hareket ettiren ve ne istediklerini söyleten kuklacılık, yaratımın – iktidarın tacizkar hasarının olmadığı yeni bir dünya yaratımı – nihai eylemini sembolize etmektedir.

4. SANAT VE PROTESTO

TDK'ya göre protesto kelimesi "bir davranışı, bir düşünceyi, bir uygulamayı haksız, yersiz, gereksiz bularak karşı çıkma, kabul etmeme" anlamına gelmektedir. Genel olarak kitlesel katılımlarla toplumun geniş kesimlerini bir araya gelmesine vesile olan protesto; kimi zaman küçük gruplar veya bireysel olarak da gerçekleşebilir. Protesto genel olarak gruplar halinde örgütlenir ve bunların bütünü toplumsal hareketleri beraberinde getirir. Toplumsal hareketler ise genel olarak insanların değişime ve ileriye yönelik ısrarlı devamlılıkları ile ortaya çıkmaktadır. Bu devamlılık protesto içerisinde yer alan insanların kişisel olarak örgütlülük düzeyleri ve istediklerini elde etme sürecine bağlı olarak düzenli olarak bir araya gelmeleri, kamusal alanı terketmemeleri ile açıklanabilir. Bunların yanında, mahalle toplulukları, üniversite kulüpleri, fabrika birimleri gibi alternatifler de bu örgütlülüğe katkı sunan daha küçük unsurlardır. Bu unsurlar kamusal alanda varolma ısrarını besleyen, örgütlülük düzeyine katkı sunan yerel oluşumlardır.

Protestonun farklı biçimleri bulunmaktadır. Kitlesel mitingler, yürüyüşler, basın açıklamaları, simgesel bir alanda buluşmak, sözlü veya görsel propaganda araçları yaratmak gibi örnekler protesto biçimleri arasında sayılmaktadır. Bununla beraber her grup, temel protesto taktiklerine dayanarak kendilerine farklı yöntemler ve alternatifler yaratmaktadır. Protestonun temel biçimleri yüzyıllar boyunca çeşitli değişimlere uğramıştır.

Kasım 2010'da 7. Berlin Bienali küratörleri Artur Zmijewski ve Jounna Warsza, Bienale katılmak isteyen sanatçılardan başvuru yapacakları esnada politik görüşlerini de ekleyecekleri bir metin yazmalarını istemiştir. Ardından küratörler, Amerika ve Avrupa'daki işgal hareketlerini de Bienal'e davet ettikleri bir metin hazırlamışlardır. Bienal'in başlığı "Korkuyu Unut:Sanat için Eyle" olarak belirlenmiştir. Konseptin amacı; siyasetin performe edilebileceği alanlar açmak ve bu yönde işler sergilemektir. Bu çağrıya hem sanatçılar hem de aktivistler dönüş sağlamıştır. Aynı dönem içerisinde aktivist akademisyenler oluşan bir grubun kurmuş olduğu Yaratıcı Aktivizm Merkezi – 2012 Yaratıcı Aktivizm Okulu'na başvuruların başladığını açıklamıştır. Bu okul;

eylemlerin rutin, renksiz ve etkisiz bir hale geldiğini düşünen taban örgütlerine yaratıcılığı öğretmeyi vaat etmektedir. Aynı zamanda toplumsal hareketlerle sanatsal pratikler arasındaki bağı güçlendirmeyi hedeflemektedirler.

Bu iki özgün örnek, dili değişime uğramış siyaset alanı için önemli ve dönüştürücü adımlardır. İlki Bienal gibi bir kurumun politikleşmesi için toplumsal hareketlere alan açması gerektiğini söylerken; diğeri de aktivistlere sanatçı gibi düşünmesi gerektiğini söylemektedir. Bugünkü hali ile aynı pratikleri görüldüğü, tekdüzeleşmiş protesto ve eylem biçimleri; etkisini arttırabilmek adına yaratıcı ve estetik bir göze ihtiyaç duymaktadır. Böyle olmaması gerektiği halde; bugün hala sanat ve siyaset alanındaki kurumsallaşma arasında hala net ayrımlar, birbirini yadırgayan ve dışlayan bir anlayış da hükmünü sürdürmektedir.

Bolivyalı anarko- feminist kolektif Mujeres Creando bu konuda şunları söylemektedir:

"Yaratıcılık insanidir—bütün kadın ve erkeklere aittir. Fakat bizleri bize ait olan bu yaratıcılıktan mahrum etmek istiyorlar. Yaratıcılığımızı elitist bir şeye çevirmek istiyorlar; sadece sanatçıların yaratıcı, esinlenmiş ve birbirlerine ilham verenler olduklarını söylüyorlar. Biz kendimizin bu mücadele aracından mahrum bırakılmasına izin vermiyoruz ve yaptığımız her şeye, yayınladığımız kitaplara, sokak eylemliliklerine, duvar yazılarına yaratıcılık denen ve bizim için çok temel ve önemli olan bu unsuru ekliyoruz. Bazıları bize "Siz sanatçısınız" diyor. Fakat biz sanatçı değiliz, biz sokak eylemcileriyiz. Yaptığımız sadece tümüyle insani olan bir gücü kullanmak: yaratıcılık." (Fırat ve Bakçay, 2013)

Politik sanat tartışamaları geçmişten bu yana iki ana hat arasında kuruludur. İlki otonomist bir hat olan ve Adorno'da bulduğumuz bu anlayış; sanatın politik etkisini yalnızca kendisi olarak kazandığını söylemektedir. İkincisi ise; sanatın sanat olmaktan çıkarak ve hayata karışarak politik etki kazanabileceğini söylemektedir. Jacques Ranciere'e göre bu iki ayrım; bugün açısından çağdaş sanatın iki türüne kaynaklık etmektedir. Biri yüksek ve iddialı diğeri ise mütevazi ve kamusal olandır.

Yeni sanat tanımındaki "kamusal" sözcüğü her sanatçı tarafından farklı biçimde değerlendirilebilmektedir. Ancak Oskar Negt ve Alexander Kluge'nin kuramında yer verdiği üzere "karşıt" veya "çoğulcu, proleter kamusal alan" kavramları kamusal sanat tanımı içerisindeki dikkate değer ve önemli anahtar kelimelerdir. Bu kuramda

yaratmış oldukları ilişkisellik ve kamusallık arasındaki bağ, sanat kuramı içerisindeki tartışmalara yön gösterecek niteliktedir.

"İlişkisellik ilkesi, sınıf mücadelesi perspektifi içinde bütünlüklü bir yaşam ve tecrübe tarzı arayışı, ifade ve bellek üretimi açısından olduğu kadar farklı nitelikteki karşıt ve muhalif politik kamuların işbirliği arayışına yön verecek, politik olduğu kadar etik ve estetik bir ilkedir. Negt ve Kluge'nin ilişkisellik tanımı Bourriaud'nun ilişkisel estetik kavramsallaştırmasında olduğu gibi sosyal dokudaki açıklıkları yamayan ve yeni sosyal etkileşim biçimlerinin mikroskobik örneklerini yaratan bir sanat önermesi değildir. İlişkisellikle üretilen kamusallık, sadece egemen alandan dışlanan sorunları görünür kılarak sorunun muhatapları bir araya getirmez, mevcut olanın alternatifini ortaya çıkarmaya imkân veren sosyo-mekânsal pratikler ve kolektif duygulanımlarla yeni politik alanlar açar. Böylesi bir kamusallık üretimi sanat ve toplumsal muhalefet alanlarının sınırlarını ve bu alanların dayattığı kimlikleri aşmaya yeltenen karşılaşmalarla mümkün olabilir.". (Fırat ve Bakçay, 2013)

Kamusal alan kavramı 20. Yüzyılın son çeyreğinde literatürdeki temel kavramlar arasındaki yerini almıştır. Kamusal alana dair çalışmalar yapan Jürgen Habermas, kendisinden sonraki düşünürlerin de bu kavram çerçevesinde çeşitli temellendirmeler ve eleştiriler yapmasının önünü açmıştır. Habermas kamusal alan kavramı ile tüm yurttaşların eşit katılımını ve erişilebilirliğini işaret etmektedir. Habermas'ın temel olarak aldığı 3 çeşit yapıp etme/eylem biçimi bulunmaktadır. Bunlar; normatif eylem, stratejik eylem ve iletişimsel eylemdir. Bu 3 biçim de birbiri ile bağlantı içerisindedir. Fakat iletişimse eylem Habermas açısından ayrı bir önem taşımaktadır. Habermas'ın kamusallık kavramını siyasal söz söyleme manasında da ele alıyor olmasıyla, iletişimsel eylemi temel biçim olarak değerlendirmedir. Bu bağlamda kamusal alan; insanların bir araya geldikleri, iletişime geçtikleri; ortak bir konuşma ve tartışma ortamı yarattıkları alanlardır. Habermas bu alanlardaki iletişimin; gazete, dergi, televizyon gibi araçlarla beraber yayılacağını söylemektedir. Bu alandaki çabası, "kamusal aklı" açıklamak üzerinedir. İnsanların kamusal alanda kendilerini ifade etmelerinin politik yönünü vurgulamaktadır.

Hannah Arendt de kamusal alan üzerine benzer çalışmalar sürdürmüştür. Fakat Habermas, burjuva kamusunun ortaya çıktığı dönemin üzerinde dururken; Arendt, kamusal – özel alan ayrımı konusunda Antik Yunan dönemine kadar gitmektedir. Bunlara ek olarak Arendt'in sunduğu üçüncü bir alan olan "toplumsal alan"

bulunmaktadır. Ona göre toplumsal alan, kamusal ve özel alan arasında bir yerde durmaktadır. Kamusal alanın ortaya çıkışını kent – devletin ortaya çıkışına dayandırırken; toplumsal alanın ortaya çıkışının modern dönem olduğunu söylemektedir. Özel alanı ise mülkiyet kavramı ile ilişkilendiren Arendt'e göre; bu alana hapsolmuş ve yalnız olan kişi insan değildir; bir kişinin insan olabilmesi için kamusal ve toplumsal alanda var olması gerekmektedir. Arendt yapmış olduğu çalışmalarda "birlikte yaşamak için ne yapmalı?" sorusunun peşine düşmüş ve insanın kamusal alan içerisinde var olduğu sürece özgür olduğunu iddia etmiştir.

Bu alanda kayda değer çalışmaları olan bir diğer isim ise Richard Sennett'dir. Sennett; kamusal alanı, Habermas ve Arendt'den daha farklı bir perspektif ile incelemektedir. Sennett'e göre kamusal alan da özel alan da zaman içerisinde evrimleşerek ve biçimlenen fenomenlerdir. Buradan hareketle, kamusal alanın çöküşüne işaret etmektedir. Çünkü ona göre, 18. Yüzyılın kamusal insanı, geç modern dönemde kamusal alanda var olmayı, cisimleşmeyi bırakmıştır. Dolayısıyla artık kamusallığını yitirmiştir. Bu zayıflama hali, yalnızca politik faaliyetleri etkilemekle sınırlı kalmamış, aynı zamanda insanların birbirleriyle olan iletişimini de etkilemiştir. Sennett'e göre geç modern dönemde artık kamusal alan ve özel alan birbirine karışmış ve bununla beraber kamusal alan artık ölü bir alana dönüşmüştür.

"Arendt'in de Sennett gibi özel ve kamusal alan arasındaki belirsizliği sorguladığı belirtilmişti. Arendt bu belirsizliği antik kamusal alanın analiziyle anlatmaktadır. Arendt'e göre kamusal alan Habermas'ın savunduğu gibi 18. Yüzyılda değili, antik Yunan'da (Atina'da) doğmuştur. Habermas, Arendt ve Sennett'in hepsinin kamusal alan ile ilgili kesiştikleri ortak noktalar şunlardır:

1. Tümüne göre de kamusal alan politikanın meşrulaştırılma yeridir. Yurttaşlar tartışabilmek, fikir sahibi olabilmek ve politik iktidarı uygulayacak olan kişileri seçmek için, politik enformasyona kamusal alan aracılığıyla erişmektedirler. Kamusal alan aracılığıyla kendilerini, sadece yasaya maruz olan kişiler değil, aynı zamanda yasanın yapıcıları olarak hissetmektedirler.
2. Kamusal alan politik cemaatin temelidir. Habermas, Arendt ve Sennett'e göre kamusal alan, farklı etnik dinsel cemaatlere ait olan bireylerin ortak politik bir topluluk oluşturmak amacıyla kendi aralarında ilişki kurmalarına olanak sağlayan simgesel bir alandır.

3. Kamusal alan politikanın görünürlük kazandığı sahnedir. Onlara göre kamusal aan, politik aktörlerin sahne aldıkları ve kamusal alan sorunların görünür ve algılanabilir hale geldiği yerdir.
4. Her üç düşünür için de kamusal alan temelde, bireyler için bir var oluş (ve kendini inşa etme) alanıdır. Toplum içerisinde birey olarak var olmanın koşulu toplumdaki ortak meselelerle ilgili, kamusal alanda diğer insanlarla iletişime geçmek, 'söz söylemek'le (kendi sözünü söylemekle) mümkündür." (Olgun, 2017).

Kapitalist sistem içerisinde, toplumun uyumlandığı belli ritimler bulunmaktadır. Sınıfının yarattığı konformizmden, özel alanının içerisine kapanmaya; kolektif çalışma anlayışından uzaklaşmaktan, iletişim konusundaki isteksizliğe kadar pek çok durum bu ritimler arasındadır. Ancak bu ritimlerin dışına çıkmak, daha çok paylaşmak ve etkileşime geçmek bu alışkanlıklara rağmen mümkündür.

Protesto her anlamda bir ifade biçimidir. Görülür ve duyulur olmayı öne çıkarırken, aynı zamanda birbirine karşıt olan güçleri de bir araya getirilmesini sağlar ve bu organizasyonla beraber ortaya bir nitelik çıkarmaktadır. Bu eklemlenme haline dair Hito Steyerl, buradaki varlığını yadırgayacağımız bir kavram olarak "montaj" kelimesini kullanmaktadır. Steyerl 2002 yılında Timescpes'de yayınlanan "Protestonun Eklemlenmesi" başlıklı yazısında siyasal alanının oluşumunu montaj fikriyle okumaktadır. Ona göre; her eklemlenme, farklı ve çok sayıda unsurun (ses, görüntü, renk vs.) belirli bir zaman ve mekân ilişkisi içerisindeki durumlarına/konumlarına bağlı olarak anlamlıdır. Onları anlamlı kılan şey, öz niteliklerinden ziyade bulundukları konumla ilişkilidir. Çünkü kolektif eylem; bedenleri, tutkuları ve mekanları bir araya getirmektedir. Bununla beraber protesto, estetik bir boyuta sahip olmaktadır. Elbette burada kullanılan estetik kavramı, bugün anlamlandırılan biçimiyle "göze güzel gelen, beğeni toplayan" anlamıyla bağdaştırılmadığında politik bir güç kazanmaktadır.

"Eagleton'a göre, Marx 1844 Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları'ının büyük bölümünü tarih ve toplumu bedenden yola çıkarak tanımlamaya ayırır. Ona göre sınıf savaşımlarının tarihi bedenin güçlerini ele geçirme ve denetleme savaşı, özel mülkiyet ise insanlığın kendi bedenine yabancılaşmasının duyusal ifadesidir. İnsanın sahip olduğu duyusal bolluk, kapitalist toplumlarda yerini tek bir mülkiyet dürtüsüne bırakmıştır. Bedenin duyularına yeniden kavuşması için özel mülkiyetin ortadan

kalkması gerekir. Dolayısıyla estetik kendini ancak politikleştirerek gerçekleştirir. Böylelikle Eagleton estetik deneyimi bedensel, duyusal bir deneyim olarak anlamak için bir kapı açarken, estetik ve siyaset arasındaki burjuva ayrımını da ifşa eder. (…) sanat ve siyaset alanında bu ayrımı koruyarak kurumsallaşan girişimlerden farklı olarak, bedenler kolektif politik eylem içinde bu ayrımı aşan bir deneyim yaşar.” (Fırat ve Bakçay, 2013)

5. PROTESTO VE KUKLA

Kukla ve kuklacılık ilişkisine bakıldığında, manipülasyon kavramı ile karşılaşılır. Manipüle edilen kukla ve manipüle eden kuklacı arasında var olan ilişki iktidar sorununun alt metninin yansımasıdır. Dolayısıyla buradaki mekanik; toplumsal ilişkiler, yoksulluk ile güçlü olan, iktidar ile ezilen sınıf arasındaki metaforik bağı temsil etmektedir. Kukla tiyatrosunun kendisi diğer sanat disiplinleri gibi içerisinde bulunduğu dönemin; tarihsel, kültürel ve siyasi durumunun bir tezahürüdür.

Tarih boyunca kukla, dini kutlamaların ve halk toplantılarının etrafında bir araya gelen insanların dile getirmek istediklerini kendi yöntem ve biçimleri ile sunmuştur. Kukla tiyatrosunun, haber yaymaya yardımcı olan bilgilendirici bir rolü bulunmaktadır. Kuklanın kullanım biçimine bağlı olarak, özellikle haber yayma amaçlı kullanımının, bilgilendirici/öğretici yanıyla beraber didaktik unsurlar barındırdığını söylemek mümkündür. 19. Yüzyıl burjuvazisi kukla tiyatrosunu eğlenceyi amaçlayan bir çeşit salon gösterisi haline getirmiş olsada; aynı dönemde, kamusal alanlar gezgin kuklacılar tarafından, izleyici kitlesi sürekli değişen bir biçimde gösterilerini yapmaya devam etmiş ve insanlar tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Avrupa'nın kukla tiyatrosu geleneği, klasik komik kalıplarını içerisinde barındırarak çeşitli kavramlar (iyilik-kötülük, akıllılık-aptallık vb.) arasındaki temel mücadeleyi farklı biçimlerde ele almıştır. Farklı coğrafyalardan gelen geleneksel kukla anlayışlarının buna rağmen benzer özellikler taşıyor olması ise yaratmış oldukları bu ikili kavram arasındaki çatışma ile beraber sadece yerel hikayelerden beslenerek değil, aynı zamanda bir topluluğun parçası olma anlayışına sahip olmalarından ileri gelmektedir.

Asya ve Afrika kültürlerinde ise kukla dini ritüellerdeki işlevini güçlü bir şekilde sürdürmüştür. Ancak teknolojinin gelişimi ile televizyon kullanımı ve sinema, diğer bir deyişle kitle iletişim araçlarının gelişimi, kukla ile izleyici arasındaki ilişkiyi değiştirmiştir. Örneğin; Hindistan köklü bir kukla geleneğine sahip olduğu halde, günümüzde genellikle televizyon şovları veya sosyal yardım programlarıyla varlığını sürdürmektedir.

Kuklacılık esasen, kamusal alanı terk ettiği zamanda burjuva salonlarına taşınması ile beraber değişime uğramıştır. İyi eğitimli ve burjuva yetişkinlere hitap etmeye başlamıştır. Ayrıca farklı disiplinlerden sanatçıların da kuklaya göstermeye başladıkları ilgi, kukla tiyatrosunun halk tarafından nasıl görüleceğinin perspektifinde köklü bir değişim yaratmıştır.

Dünya üzerindeki tüm kukla karakterleri, güçlü simgesel özellikleri ile beraber her zaman seyircinin tutkularını yakalayacak, onları temsil edecek maharetlere sahip olmuştur. Bu sayede tarihsel bağlamda, dini ve siyasi figürlere destek veya düşmanlık sunabilmişlerdir. Dolayısıyla iktidarın veya çeşitli yetkililerin öfkesini çekme potansiyeli taşımakla beraber bunu göze almışlardır. İzleyicide merak uyandırmak adına geleneksel repertuvarlarını renklendirmişlerdir. Hiciv amaçlı olan bu kullanım yöntemi, toplumsal ve siyasal olaylara kendini bağlamasıyla beraber kendini güncel tutmakta ve böylece başarıyı beraberinde getirmektedir. Bunun yanında da kuklacılar açısından bir tehlike yaratmaktadır.

"Bu güçlü hiciv ve politik gelenek, 20. Yüzyılın başlarında, 1920'lerde Almanya'da "kızıl Kasperl", Naziler tarafından yeniden benimsenen "kahverengi Kasperle" veya 1917 Ekim Devrimi'nden sonra Rusya'daki "kızıl Petrushka " gibi ajitprop gruplarında ve politik olarak kararlı topluluklarda görülebilir. Siyasi katılım 1960'larda Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nun Vietnam Savaşı'na karşı gösterilere katılmasıyla devam etti. Daha yakın zamanda bu Amerikan şirketi, Irak'taki Amerikan müdahalesine karşı bir gösteri olan Çürük Bir Fikir İçin Cenaze Yürüyüşü (2003) ile protesto köklerini yeniledi." (Eruli ve Lions,2010; Ganivet, 2010).

1960'lı yıllarla beraber politik kuklacılık hareketi, günümüzdeki biçimini almıştır. Peter Schumann'la beraber radikal ve protest anlamda kuklacılıkla bağlantılı olarak dev kuklalara dair yeni bir pencere açılmaktadır. Schumann, 1961 yılında Almanya'dan ABD'ye gelişinden kısa bir süre sonra Bread and Puppet Theater'ı (Ekmek ve Kukla Tiyatrosu) kurmuştur. Tiyatronun ekmek kadar temel bir şey olması gerektiğini savunan Schumann ve Bread and Puppet; Vietnam Savaşı'nı protesto etmek için dev kuklaları ile sokaklara çıkmış ve çeşitli çalışmalar yapmıştır. Grup, bir nesil kuklacıyı yetiştirmiş ve politik kuklacılık dünyasında büyük bir ufuk açmıştır. Günümüzde de aynı etkinliğini korumaktadır.

Şekil 29. Bread and Puppet Theater performs during a protest in New York in June 1982. (Ekmek ve Kukla Tiyatrosu Haziran 1982'de New York'ta bir protesto sırasında sahne alıyor.)



Kaynak: Kalish, 2013

Bir diğer radikal grup, SF Mime Troupe (SanFrancisco Mim Topluluğu) ise "gerilla tiyatrosunun" başlangıcına işaret etmiştir. Topluluk; 1968 yılında düzenlenen.Radikal Tiyatro Festivali ile Teatro Compesino ve Bread and Puppet Theater ile bir araya gelmiştir. Bunun ardından Gutter Puppets (Oluklu Kuklalar) adını verdikleri; tek bir arabaya sığacak malzemeleri ile birlikte gösteriler düzenlemeye başlamışlardır.

Şekil 30. SF (San Francisco) Mim Troupe (SF Mim Topluluğu) savaş karşıtı bir gösteride.



Kaynak: San Francisco Mime Troupe, t.y.

Bu dönemde Avrupa'nın önemli isimlerinden İtalyan oyun yazarı Dairo Fo ve Franca Rame 1968 yılında ana akım tiyatrodan kopmuştur. Burjuvazinin soytarısı olmayacaklarını ilan 48tmişlerdir. Proleter devrime fayda sağlayacak bir tiyatro örgütünün kurulması adına çalışmalar yapan Dario Fo; fabrikalara, köylere ve okul yurtlarına taşımıştır. 1970'ler ve 1980'ler boyunca hiciv yoluyla hükümeti hedef almıştır. Ünlü oyunu "Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü" devlet baskısını ifşa etmesiyle beraber, her türlü provakasyona maruz kalmıştır. Oyun günümüzde de pek çok tiyatro ekibi tarafından sahnelenmektedir.

ABD'de halk kuklacılığını uzun süredir devam ettiren In the Heart of the Beast Maske ve Kukla Tiyatrosu (Canavarın Kalbi Maske ve Kukla Tiyatrosu); MayDay adını verdikleri geçit törenleri ile kuklacılıklarını yükseltmeye devam etmişlerdir. Törene, yerel topluluktan 500'den fazla kişi katılmıştır. En başarılı siyasi çalışmalarından olan Befriended by the Enemy (Düşmanla Dost Olmak), Yahudi bir ailenin gerçek hikayesine dayanmaktadır.

Şekil 31. Canavarın Kalbinde Kukla ve Maske Tiyatrosu'nun Düşmanla Dost Olmak adlı oyunundan bir fotoğraf (1993-1996)



Kaynak: Spieler, t.y.

1995 yılına gelindiğinde; Mattyboy Hart tarafından kurulan Spiral Q adlı gölge kukla tiyatrosu, sosyal değişim için kuklalar üretmiştir. 1997 yılında ise aktivizme odaklanmaya başlamıştır. Bununla beraber ücretsiz olarak komşularına kukla yapım atölyeleri vermeye başlamıştır. Düzenlemiş oldukları bu atölyelerin sonucunda "Peoplehood: An All-City Parade and Pegeant"ı (Tüm Şehri Kapsayan Bir Geçit Töreni ve Gösteri) yaratmışlardır. Düzenlemiş oldukları bu etkinlik ile kentlerinin dört bir yanından 3000'den fazla insanı bir araya getirmişlerdir. Bununla beraber Philadelphia'da ve mahallelerindeki yaşamın zorluklarına dair bir görünürlük yaratmışlardır. 1996 yılında ise Wise Fool üyeleri Chigaco'da gerçekleştirilen Demorakratik Ulusal Kongre'de farklı aktivistlerle bir araya gelerek çalışmış ve bununla beraber Art and Revolution (Sanat ve Devrim) ortaya çıkmıştır.

Şekil 32. Spiral Q Tiyatrosu'nun her yıl düzenlediği Peoplehood Geçit Töreni – Ekim 2018 (Rachael Warrier)



Kaynak: Lu, 2018

"Ve sonra 1999 Seattle N30 vardı. Medyada sadece polis şiddetinin geniş yer bulmasına rağmen, Seattle kuklalar, maskeler, dansçılar, yaratıcı barikatlar, pankartlar ve müzikle gerçekten bir direniş karnavalına dönüştü. Art & Revolution, Bread and Puppet, Wise Fool ve diğer pek çok gruptan insanlar bir buluşma merkezinde bir araya geldi ve günlerce sanat yaptı. Bu güzel kaos, bir sonraki baharda Washington DC'de devam etti ve bu süre zarfında yakınsama merkezimiz kapatıldı ve kuklalar silah olarak tutuldu. Puppetista kavramı doğdu."

Kuklacıların bu enerjisi bir sonraki yıla kadar taşınmıştır. Philadelphia'da kuklacılığa karşı olan kuşatma ve polis şiddeti atmosferi tırmanmaya devam etmiştir. Polisler Minisry of Puppetganda (Kukla Bakanlığı) olarak bilinen bir kukla deposunu kuşatmış ve içeride bulunan 80 kuklacının dışarı çıkmasına izin verilmemiştir. Arama emri aldıktan sonra içerideki herkesi tutuklamış ve tüm sanat eserlerini, kostümleri ve pankartları yok etmiştir.

*Puppetganda kelimesi "puppet" ve "propaganda" kelimelerinin birleşiminden ortaya çıkmıştır.

“O zamandan bu yana aralarında Insurrection Landscapers, The Liberty Cabbage Theatre Revival ve bir biyoteknoloji konferansı için Washington DC’ye eğitim ve eğlence amaçlı olarak mısır kuşağı boyunca karavanla giden Puppetutal Motion Cycle Circus’un da bulunduğu pek çok yeni grup yollara düştü.” (“History of Radical Puppetry”, t.y.)

Şekil 33. Art and Revolution (Sanat ve Devrim) Seattle DTÖ eylemlerinde dev kuklaları ile yürüyor – 1999



Kaynak: Lu, 2018

“Siyasi kuklacılıkta 90’lı yılların ortalarında başlayan bir artış var gibi görünse de, Seattle DTÖ protestolarından bu yana bu form kesinlikle daha görünür hale geldi. Philadelphia’daki Shoddy Puppet & Ramshackle Enterprises, Chicago’daki Redmoon Theatre ve Environmental Encroachment, New York’taki Great Small Works, Clare Dolan’ın Vermont’taki çalışmaları gibi ülke çapında düzinelerce grup var. Küçük alternatif festivallerde de bir artış oldu: Doğu yakasında Puppet Uprising ve Black Sheep Festival, Chicago’da Puppetropolis, Combustible Puppet Cabaret ve Theater Dank’s Puppetry Festival ve batı yakasında PuppetLOVE! Bunlardan sadece birkaçı. Dünyanın dört bir yanında sosyal amaçlar için az ya da çok beceri düzeyinde kukla yapan düzinelerce insan var. Yakınsama merkezlerinde, Sanat ve Devrim atölyelerinde ya da ellerinde sadece Bilge Budala kitabıyla zımbalıyor, kesiyor, yapıştırıyor ve

yarattıklarını gururla taşıyorlar. İnternette "radikal kukla" veya "politik" kukla için bir görsel araması yapın ve neler çıktığını görün." ("History of Radical Puppetry", t.y.)

Tiyatro dışında, Asya, Latin Amerika ve Afrika'nın gecekondu mahallelerinde kuklalara rastlanmaktadır. Örneğin İtalyan kukla topluluğu olan Teatro delle Briciole'nin yer aldığı bir proje olan Pinocchio Nero (Kara Pinokyo – 2004). Üç yıl süren bu proje, yoksul Kenyalı çocuklarla beraber sürdürülmüştür:

Şekil 34. Pinocciho Nero (Kara Pinokyo) oyunundan bir fotoğraf



Kaynak: L'Eco di Bergamo, 2006

"Gerçek çocuk olmayı özleyen kuklalar yerine, tiyatro yönetmeni Marco Baliani'nin oyuncuları, daha iyi bir hayat arayışında olan ve hayatlarında ilk kez Batı'ya *Pinokyo'nun* kendi versiyonlarını göstermek için Nairobi'yi terk eden Nairobi sokak çocuklarıdır' Projenin amacı gençlerin kimlik duygusunu yeniden canlandırmak ve onlara söz hakkı vermekti. 'Hayatta kalma mücadelesi veren çocuklara ve gençlere, bilgiye, yeni topluluklarda deneyimlere, ailelerine yeniden entegrasyona, mesleki fırsatlara ve mikro krediye erişimlerini kolaylaştırmayı amaçlayan bir programdır.' ". (Eruli ve Lions, 2010; Ganivet, 2010)

6. PROTEST KUKLA GRUPLARI

Önceki bölümde ele alındığı üzere; 1960'lı yıllarla beraber radikal kuklacılık hareketi, yeni bir ivme kazanmıştır. Bu hareketin başında gelen Ekmek ve Kukla Tiyatrosu, kendisinden sonra ortaya çıkan pek çok grubun ilhamı olmuştur. Bu çalışmanın sınırları içerisinde bahsedilmekte olan kukla gruplarının çoğu Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nda yetişmiş kuklacıların kurduğu veya bu tiyatro ile ortak işler sürdürmüş gruplardır. Bu gruplar kurmuş oldukları üretim disiplinlerinde, kolektif çalışmanın önemini öne çıkartmaktadırlar. Bu nedenle ilham almaktan ve dayanışma göstermekten çekinmemektedirler. Kendi içlerindeki bu kolektif üretimin yanı sıra; bulundukları veya ziyaret ettikleri bölgelerin yerel halkı ile bir araya gelmekten ve onlara da bu üretim deneyimini yaşatmaktan geri durmamışlardır. İnsanlara açık çağrılarda bulunmuş; performanslarına gönüllü olarak dahil olabileceklerini veya beraber kukla üretebileceklerini duyurmuşlardır. Schumann'ın tarif ettiği gibi, "hiç tiyatro görmemiş kimseler"e ulaşmanın yollarını arayan bu gruplar; tüketim kültürüne karşı, yeniden kendi kültürlerini üretmeyi hedeflemişlerdir.

"Kuklalar, çağlar boyunca insanlar tarafından eğlendirmek ve ayrıca yazılı dilin kullanılmadığı veya yoğun gözetim altında olduğu durumlarda gösteri yoluyla haber ve bilgi aktarmak için kullanılmıştır. Sokak kuklaları başlangıçta dini festivallerde ve çocukların eğlencesi olarak kullanılmıştır. Radikal kuklacılığın tarihi, Walter Gropius'un Bauhaus tasarım okulunu kurduğu 20. yüzyılın başlarında CAVS'ın tarihiyle kesişir. Bauhaus tiyatro bölümündeki sanatçılar 1919'dan Hitler'in 1933'te iktidara gelişine kadar kukla ve performansla deneyler yapmış, resim ve heykellerini performans sanatının bir tür öncüsü olarak hayata geçirmişlerdir. O zamandan beri kuklalar Rusya'da ajit-prop olarak, 1930'larda Doğu Avrupa'daki antifaşist gruplar arasında yeraltı iletişim yöntemleri olarak ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki radikaller tarafından önce 1 Mayıs işçi grevlerinin bir parçası olarak ve daha sonra Bread and Puppet Theatre ve Great Small Works gibi grupların protesto ve gösterilerinde araç olarak kullanıldı." ("Spectacles & Radical Puppets", t.y.)

Aşağıda bahsi geçen kukla tiyatroları / toplulukları, bireysel anlamda içlerinde yalnızca sanatçıları barındırmaz; aynı zamanda çeşitli toplumsal mecralardan aktivistlerin bir araya geldiği çeşitli grupları oluşur. Bununla beraber pek çok grupta görüldüğü üzere kuklacı olarak tarif edilen kişiler yalnızca birer sanatçı değil; farklı meslek gruplarından gelen işçi, çiftçi, öğretmen vb. Bu grupların bir diğer ortak özelliği ise kukla üretiminin kendisini estetik bir kaygıyla değil, bir söz söyleme aracı olarak kullanıyor olmalarıdır. İfade ve iletişim kurma yöntemi olarak kukla, performans, tiyatro, müzik gibi farklı sanat disiplinlerinden faydalanır. Aynı zamanda zihinde yer edinen standart gösteri/yürüyüş/protesto imgelerinin de ötesine geçerek karnavalesk bir atmosfer yaratmaktadır. İlerleyen bölümlerde dev kukla örneklerinin toplumsal hareketlerin imgesel anlamdaki göstergeleri olma niteliği taşıdığı görülecektir.

7. EKMEK VE KUKLA TİYATROSU (BREAD AND PUPPET THEATER)

Ekmek ve Kukla Tiyatrosu 1960'larda ortaya çıkan avangart akımın bir sonucu olarak doğmuştur. Bu dönemde sanat disiplinleri arasındaki çizgiler bulanıklaşır. Dolayısıyla farklı disiplinlerden sanatçılar profesyonel olmadıkları alanlarda çalışmalar yapmaya başlar ve daha cesur işler üretilir. Tiyatronun kurucusu olan Peter Schumann 1961 yılına kadar heykeltıraş olarak Almanya'da yaşamını sürdürmüştür. Ardından Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınmış ve 1963 yılında eşi Elka Schumann ile New York'ta Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nu kurmuştur. Tiyatro başlangıcında Peter ve Elka'nın bir grup arkadaşı ile ayakta tuttuğu mütevazi bir çatı katında var olmuştur. Ancak siyasi aktivizmden aldıkları radikal karşı kültürle beraber gösterilerini bu çatı katından New York'un şehir merkezine, sokaklara taşımışlardır. 1964 yılında ABD'nin Güneydoğu Asya'daki müdahalesine karşı gösterilere katılmaya başlamalarının ardından, sonraki 10 yıl boyunca Vietnam Savaşı'na karşı çıkan protestolarda boy göstermişlerdir. New York'un en yoksul mahallelerinde büyük ölçekli gösteriler düzenleyen topluluk mahalle sakinleriyle iş birliği içerisinde kalarak siyasal ve sosyal meseleleri ele almışlardır. 1970 yılında Vermont'a taşınan Ekmek ve Kukla Tiyatrosu ilk önce Goddarg Colege'de ikamet etmiş, ardından 1975 yılında Glover'da eski bir mandıra çiftliğine taşınmıştır. Günümüzde de aynı çiftlikte varlığını sürdürmektedir. Peter Schumann'ın aile geleneği olan ekşi mayalı ekmek, tiyatro içerisinde de bir gelenek haline gelmiştir. Her gösteri de Peter'ın özel tarifi ile pişirilen ekmek; çiftliğin bahçesinde yetiştirilen sarımsaklarla hazırlanan bir sos ile izleyicilere ikram edilmektedir.

Tiyatronun ürettiği kuklalar tamamen düşük teknolojiye dayalı, atık malzemeler ve doğal yollarla elde ettikleri tutkallarıyla ortaya çıkmaktadır. Tutkal ve kağıt kullanımına dayalı olan papier – mache tekniğini uygulamalarının yanında; göl kenarlarından topladıkları çamurla kuklaları için heykeller yapmaktadırlar. Devasa kuklaları ayakta tutabilmek adına ormandan topladıkları ve ömrünü tamamlamış ağaç dallarını kullanmaktadırlar. Yani Ekmek ve Kukla Tiyatrosu siyasi ve sosyal meselelere olan yaklaşımını doğa karşısında da özenle sürdürmektedir.

Schumann bu yaptıklarını bir çeşit özgürlük olarak nitelendirir ve şu ifadeyi kullanır: "bu bir özgürlük, Amerika'nın çöplüğü sayesinde bileğinin gücüyle yapabileceklerinin verdiği özgürlük. Ve neredeyse bedavaya, sadece iş birliği ve insan gücüyle devasa şeyler yapma özgürlüğü". (Baş, 2021, s. 46)

Şekil 35. Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nun Vermont Eyalet Meclisi'nde Laos'un işgaline karşı protesto gösterisi (1971)



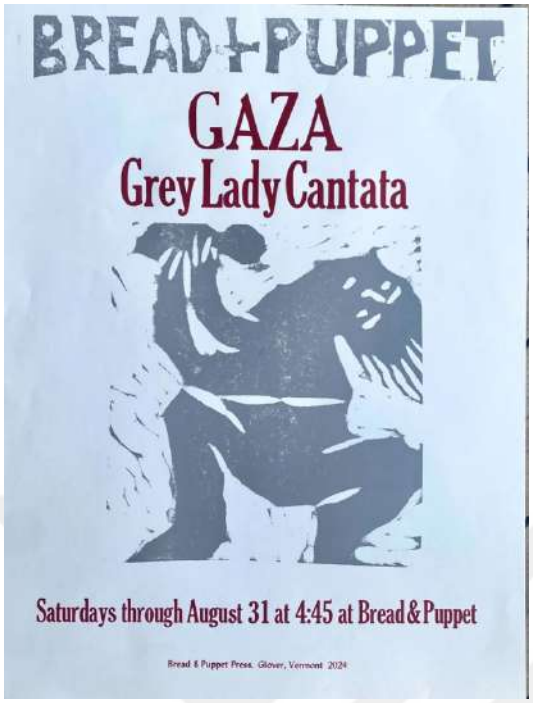
Kaynak: Digital Commonwealth, t.y.

Schumann'ın bu özgürlük anlayışı, toplumsal ve siyasal gelişmelerin de etkisiyle topluluğun politik anlamdaki gelişimine büyük bir katkı sağlamıştır. Barkod sistemine mahkum olmak yerine, kendi alanlarında, kendi ürettikleri, başkalarının çöp olarak bir kenara attığı malzemeler ile üretimlerini sürdürmüşlerdir. New York'tayken, tiyatro gittikçe gelişen savaş karşıtı harekete katılarak 1960'ların yaratıcı ve politik mayasını oluşturan unsurlardan biri haline gelmiştir. Fakat bu dönemde Ekmek ve Kukla Tiyatrosu şehrin yoksul mahallelerindeki çocuklarla da çalışmıştır. New York'taki yaşamdan soğumaya başlayan Peter Schumann 1970'li yıllarında başında Plainfield'de yer alan Goddard College'dan gelen yerleşik tiyatro olma yönündeki daveti kabul etmiştir. Burada oldukça politize bir ortamla karşılaşmışlardır. Fakat 1974'ün sonbaharında Ekmek ve Kukla Tiyatrosu Northeast Kingdom'da bir çiftliğe taşınmak üzere Goddard College'dan ayrılmıştır ve bu devasa çiftlik o zamandan bu yana Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nun evi olmuştur. Çiftlikte bulunan 140 yaşındaki samanlık ahırı kıdemli kuklalar için bir müzeye dönüştürülmüştür. İki günlük bir açık

hava festivali olan Yurtiçi Diriliş Sirki 1998 yılına kadar her yıl yapılmıştır. (Kalish, 2013)

Tiyatro, gelirini hem Amerika kıtasında hem de yurtdışında yeni ve eski yapımları gezmekten ve Bread and Puppet Press'in afiş ve yayınlarının satışından elde etmektedir. Onlar bugün, ülkelerindeki en eski, kar amacı gütmeyen, kendini destekleyen tiyatro şirketlerinden biri olmaya devam etmektedir. Gezici kukla gösterileri, grup üyeleri tarafından sunulan tiyatro eserlerinden ve birçok gönüllünün katılımı ile gerçekleşmektedir. Ekmek ve Kukla Tiyatrosu, ekmek yapımı ve sanatın yaratıldığı anlarda ekmek satılmaması esasına dayanır ve bu anlar kapitalist kültür ve alışkanlık karşıtı olarak yaratılır. Bu nedenle kukla gösterisi sadece bir kukla gösterisi değil, aynı zamanda bir arada ekmek etkinliğidir. 1968'de kendilerini şöyle ifade ederler: "Tiyatro, ekmek gibidir... Bir zorunluluk gibi. Tiyatro bir din biçimidir. Eğlencelidir." (Sayın, 2019, s. 125-126)

Şekil 36. Gaza Gri Leydi Kantat Posteri 20x25



Şekil 37. 1988 Sirk Posteri 19x26



Kaynak: Bread + Puppet Press, t.y.

Şekil 38. Bread and Puppet - Print Shop (Ekmek ve Kukla Tiyatrosu – Baskı Dükkanı) 2022



Kaynak: Dilan Mine Uğurlu Arşivi

"Tiyatronun ekmek gibi oluşu esasen şu noktaya dayanmaktadır: Schumann'ın ve topluluğunun anlayışına göre tiyatro, özellikle hiç tiyatro görmemiş, bu imkana sahip olmamış insanlar için oldukça kıymetlidir; onlar esas seyircilerdir. Bu nedenle tiyatronun erişilebilir oluşu bir o kadar kıymetlidir. Bu yüzden oyunlarını izlemek için bir araya gelen insanlara ekmek dağıtımı yapıyor olmaları da verdikleri bu değerden gelmektedir. İzleyici ile aralarında kurdukları bağ, böylesine temel bir noktadan çıkmaktadır. Komünal bir paylaşım yaratan ekmek, seyirci ile oyuncu arasındaki mesafeyi kaldırır. Topluluğu paylaşıma çağırır ve seyirciyi pasif olmaktan çıkarır. Böylece Schumann tiyatroya sadece eğlenmek için gelinmediğini hatırlatır. Tiyatro yemek yemek gibi hayati bir ihtiyaçtır. Bu sebeple Bread and Puppet Theater'ın oyunları ücretsizdir. Schumann "tiyatro para verilip karşılığında bir şey aldığınız yer değildir" der ve para almanın yaptığı işin doğasına aykırı olduğunu vurgular. Topluluğun seyirciyle kurmaya çalıştığı bağ parayla yok olur." (Baş, 2021, s. 50)

Ekmek ve Kukla Tiyatrosu her yaz düzenlemiş olduğu çıraklık programı ile birlikte dünyanın farklı yerlerinden; Ekmek ve Kukla ile tanışmak ve birlikte çalışmak isteyen insanları çiftliğinde ağırlamaktadır. Çıraklık programına katılmak için tiyatro veya kuklayla doğrudan bir ilişki içerisinde olmak gerekmemektedir. Çünkü Schumann'a göre herkes tiyatro yapabilir ve herkes kuklacı olabilir. Buna istinaden çıraklık programı ücretli olmasına rağmen, ekonomik anlamda program ücretini karşılamakta zorluk çeken çıraklara burs imkanı sağlanmaktadır. 1 aylık süreç içerisinde çıraklar yemek yapımından müze temizliğine, bostan işlerinden tuvalet temizliğine kadar çiftliğin gündelik işlerine yardım etmektedir. Bunların yanında en önemlisi; sirk gösterisi için yapılan provalara ve en nihayetinde Pazar günleri çiftliği seyircilerle dolduran bu performanslara dahil olmaktadırlar. Çıraklık programını tamamlayan kuklacılar bu sürecin ardından Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nun belirlemiş olduğu dönemlerde gönüllü olarak performansların ve çiftlikte kurmuş oldukları komünal hayatın bir parçası olabilmektedirler.

Şekil 39. Ekmek ve Kukla Tiyatrosu - Apocalypse Defiance Circus (Kıyamete Başkaldırı Sirki) / Ağustos 2022



Kaynak: Dilan Mine Uğurlu Arşivi

"…dev kuklaların sahneye hakim olduğu, dini ve mitolojik ögelerin serpiştirildiği ve seyirciyle oyuncular arasında derin bir yakınlığın oluştuğu bu mistik oyunlarda politik içeriğin nasıl yer aldığı sorusu akıllara gelebilir. Bu soruya *Mr. Budhoo's Letter of Resignation from the IMF (Bay Budhoo'nun IMF'den İstifa Mektubu)* oyunu örnek olabilir." (Baş, 2021, s. 50)

"Bu oyunda Schumann güçlü görsellerle çalışır. Sahnedeki hareketler ve müzik gönüllülerin birkaç gün prova yaparak öğrenebilecekleri şekilde tasarlanır. Özellikle dikey olmak üzere basit minimal hareket kullanılır ve pek çok unsur izleyicinin yorumuna açık bırakılır. Bu anlam açıklığı diğer postmodern işlere imza atan bazı tiyatro toplulukları gibi Bread and Puppet Theater'ı belli bir fikir beyan etmekten alıkoymaz. Bu oyunda Schumann'ın IMF hakkında net bir yaklaşımı vardır. John Bell'e göre "Schumann'ın işleri öfke ve dehşeti, bir şeyin adaletsiz oluşunu aktarabilme özelliğine sahiptir ancak kendi limitlerinin de farkındadır. Kendi öznelliğini kabul eder, hatta bu öznelliği yüceltir. Bu da Bread and Puppet oyunlarını bilimsel objektifliğin peşinde olan Bertolt Brecht'ten çok Ernst Toller ya da Hugo Ball gibi isimlere ve Alman ekspresyonist tiyatrosuna daha yakın kılar. Bell'in belirttiği bu ayrım son derece önemlidir. Sadece konusu belirtildiğinde oyun, sıradan politik bir oyun gibi düşünülebilir, ancak kukla ve güçlü görseller kullanılması sahnede farklı ve gerçek dışı bir dünya yaratır." (Baş, 2021, ss. 52-53)

Şekil 40. Mr. Budhoo's Letter of Resignation from the IMF 1995 (Bay Budhoo'nun IMF'den İstifa Mektubu 1995)



Kaynak: Bread & Puppet Theater, t.y.

Peter Schumann'ın Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nun bir protesto tiyatrosu olarak anılmasından hoşlanmasıyla birlikte; Schumann tiyatronun protestodan daha fazla şey ortaya koyması gerektiğini savunmaktadır. Bu nedenle onun topluluğu, yalnızca mevcut durumu eleştirmekle kalmaz; bununla beraber başka bir dünyanın ve yaşamın varolabilceğine dair yeni unsurlar ortaya koyar. Doğrudan halkın içine ve halkın içinden dışa doğru yönelen çalışmalar yapmayı öncelemektedir.

"Profesyonel protesto tiyatrosu olmak pek hoş şey değil aslında. Ben işimizin protesto etmek olduğunu sanmıyorum. Söylenmesi gerekeni, söylemesi güzel olanı söylemek olmalı işimiz. Protesto işe yaramıyor genellikle. İnsan niye protestoda bulunur? Bir

şeyin yanlışlığını görmüştür, ayağa fırlar, bağırır. Bu kadar. İçten, kendiliğinden, bir anda olunca gerçek bir protesto olur protesto dediğiniz. Ama iş profesyonel protestoculuğa gelip dayandı mı bir şeyler yitiyor, özü bozuluyor. Dört başı bayındır protesto, tiyatroda, halkı güldürüyor, eğlendiriyor. Düşünün bir hangi erekle yola çıkıyorsunuz, sonra da nasıl berbat bir sonuç. Bir örnek vereyim: Teatro Campesino çiftlik ırgatlarının dertleri üstüne büyük bir oyun sahnelemişti; sonuç, seyirciler sahnede gördükleri kendi durumlarını alkışlarla karşıladılar, çılgınlar gibi tat duydular bundan, eğlendiler. En güzel profesyonel protesto tiyatrosunun umup umacağı, bulup bulacağı budur eninde sonunda." (Brown ve Seitz, 1969, s. 26)

Vietnam Savaşına Karşı Yürüyüş'ün bir dizi görüntüsünden, kısmen Ulusal Akılcı Nükleer Politika Komitesi tarafından organize edildi.

Şekil 41. Bread and Puppet, "Başkan Johnson'ın Johns Hopkins'teki konuşmasına dayanan bir ölüm gösterisi" başlıklı bir parçayı sahneliyordu (1965)



Kaynak: Digital Commonwealth, t.y.

Schumann'ın söz etmiş olduğu Teatro Campesino örneğine göre; sıradan bir protestonun yanı sıra, izleyicinin kendi hayatı içerisinden, niteliksel olarak öne çıkan bir hikayeyi sahnede görüyor olması politik bilinç açısından daha etkileyici bir yerde durmaktadır. İzleyicinin kendi yaşam koşullarına dair kurmuş olduğu bu benzerlik,

protest bir gösteri içerisindeki eleştirileri de, mesajları da daha verimli bir biçimde içselleştirmesini sağlamaktadır. Bu nedenle topluluk hayatın içinden hikayelerle doğrudan izleyiciye ulaşmayı ve onlara alternatifler sunmayı hedeflemektedir. Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nun en can alıcı, can damarı oyunları, sokaklarda yaptıkları gösterilerdir. Peter Schumann sokakta gerçekleştirdikleri oyunlar için şunları söyler:

"Diyeceklerimizi beş yaşında bir kızın anlayabileceği biçimde diyoruz. O anlıyorsa yetişkinlerde anlıyor. Aptalca olması gerekiyor gösterimizin. Son derece yoğun olması gerekiyor. Tiyatrodakinden çok daha yoğun, keskin olmak zorunluğundayız sokakta. Çünkü, çatı altında, teknik olanaklara yaslanarak, diyaloğa yapışarak, seyirciyi sarabilirsiniz. Gelin görün ki ancak, ne yapılması gerektiğini üzerinde kafa yormuşsanız, ancak o zaman, seyircinizi avucunuzun içine alabilirsiniz sokakta oynarken. Yoğunlaşma nasıl olur, seyirci nasıl kavranır, sayısız sokak oynayışlarımızdan öğrendik bunu biz. Ellerindeki gazozu içmeyi unutup, büyük kalabalıkların can kulağıyla bizi dinlemeleri nasıl sağlanır, öğrendik." (Brown ve Seitz, 1969, s. 26)

Senelerce sokaklarda, mahalle aralarında, köylerde tiyatro yapmayı deneyimlemiş olan bu topluluk, doğal olarak bu deneyimler sayesinde her gösterimde yeni şeyler öğrenmiş ve seyirci ile aralarındaki bağı nasıl diri tutacaklarını kavramışlardır. Sokaklar, halkın, toplumsal yaşantının büyük bir parçası ve yaşam alanı iken Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nun da bu alanı tercih etmesi ve devamlı olarak deneyimlemesi yıllarca sürdürdükleri tiyatro anlayışlarının en önemli yapı taşıdır. Ekmek ve Kukla Tiyatrosu 63 yılı geride bırakırken, geçmişin ve bugünün büyük prodüksiyonlu gişe oyunlarına ve tiyatro anlayışına baş kaldırır nitelikte olmakla beraber en iyi oyunlarını sergiledikleri ve en iyi reaksiyonları aldıkları sokaklarda kendilerini var ediyor ve yeniden üretiyor. Tiyatronun erişilebilir olmasını sağlayan ve bunu var oluş amaçları haline getiren bu grubun en iyi seyircilerinin kimler olduğunu Schumann şu sözleri ile açıklıyor: *"En iyi seyirci, her zaman, tiyatro görmemiş kimseler."*

Şekil 42. Bread and Puppet Theater in Montpelier, VT, 2006, performance view. Courtesy: Alamy; photograph: Randy Duchaine (Montpelier, VT'deki Bread and Puppet Tiyatrosu, 2006, performans görünümü.)



Kaynak: Omar, 2024

"Peter Schumann kukla tiyatrosunun ona hayat veren ama aynı zamanda statüko tarafından sorgulanmasına neden olan beş yönünden bahsediyor. Birincisi diyor ki, kuklacılık herhangi bir ciddiyetten ve insani yetki veya sorumluluk yapılarına saygıdan muaftır. Canlı bir oyuncunun daha az kabul gördüğü bir kukla ile her türlü hedefe alay etmek mümkündür. Bir düzeyde, kuklaların bizi güldürmesini bekleriz ve genellikle yaparlar. Diğer yandan, sosyal eleştiri sunarlar ve umarım izleyicinin ortaya çıkardıkları sorular hakkında düşünmelerine neden olurlar." (Sayın, 2019, s. 126)

Schumann'a göre kuklacılık herhangi bir ciddiyetten ve insani yetki yapılarına saygıdan muaftır. Daha az kabul gören kuklanın her türlü hedefle alay etmesi mümkündür. Bununla beraber sosyal bir eleştiri ortaya koymaktadır. Schumann için önemli bir unsur da, kuklaların ses ve metinin yanı sıra jest yoluyla iletişim kurmasıdır. Ancak basit motivasyonlarla beraber daha anlaşılır biçimde sahnelenmelidir. Bu nedenle kuklaların performansı iddiasız ve tahmin edilemez olmalıdır. Disiplinlerarası bir alan olan kuklacılık, bu yönüyle de öne çıkmaktadır. Ancak Schumann kuklacılığın bu yönünü "piyasa" işlerine göre daha farklı bir biçimde ele almaktadır. Onun anlayışına göre müziğin varlığı; çoğu yapımda kullanıldığı gibi bir sahnenin altını çizmek ve öne çıkartmak adına kullanılmamaktadır. Müzik kendisine hizmet edecek biçimde sahnede varolmalıdır. Performanslarında yaptıkları müziklerde de hali hazırdaki enstrumanların yanı sıra, farklı materyalleri bir araya getirerek oluşturduğu müzik aletlerini ve doğal sesleri kullanmaktadır. Schumann bu durumu o kadar ciddiye almaktadırki; yerleşik oldukları çiftlik içerisinde kayıtlı müzik dinlenmemesine dair özel bir hassasiyetleri bulunmaktadır. Bu durum piyasalaşmış müzik endüstrisine karşı duruş sergileyen bir tutumdur.

Şekil 43. Josh Krugman with an Uncle Fatso puppet in the 'Apocalypse Defiance Circus.' Photo by Garrett MacLean (Josh Krugman, 'Apocalypse Defiance Circus'ta bir Amca Fatso kuklasıyla. Fotoğraf: Garrett MacLean)



Kaynak: Kalish, 2023

Schumann'ın çalışmalarında neredeyse evrensel olarak mevcut görünen ilk unsur, özellikle büyük odalarda (kiliseler gibi) veya dışarıda yer alan unsur, ana karakteri temsil eden bir devasa kukladır. Bu karakter, bir tür kutsama hareketinde büyük elleriyle İsa, Fatso Amca veya başka bir kukla olsun, genellikle insan boyutundan daha büyük en az bir kukla vardır. Bu kuklalar, kafayı destekleyen, Celastic veya kartonpiyerden yapılmış en az bir uzun direk ve kollar için çeşitli yöntemlerle çalıştırılır. Genellikle kollar, ilave çubuklar veya doğrudan insan müdahalesi yoluyla birbirinden ve baştan bağımsız olarak kontrol edilir. Çoğunlukla "kollar", "omuzdan" sarkan sadece bol dökümlü kumaşlardır. (Sayın, 2019, s. 127)

Şekil 44. Bread and Puppet, Vietnam, Orta Amerika, Bosna, Afganistan ve Irak'taki vahşetlerle ilgili gösteriler gerçekleştiren, kesinlikle savaş karşıtı, kapitalizm karşıtı bir topluluktur. Bu fotoğrafta, bir kukla, 2022'de 'Apocalypse Defiance Circus' gösterisi sırasında merhum Salvadorlu başpiskopos Oscar Romero'yu canlandırıyor. Fotoğraf: Garrett MacLean



Kaynak: Kalish, 2023

Kariyerinin farklı dönemlerinde Schumann az çok bireysel insan icracıdan yararlandı, ancak çoğu durumda bu sanatçı bir maske kullanılarak "etkisiz hale getirildi". Yine bunlar, oyuncuların kendilerinin bir parçası olarak giydiği ve manipüle ettiği, büyük boy baş parçalarıdır. Bazen büyük kafaya eşlik edecek büyük elleri olabilir. (Ryder, 1995)

Schumann'ın tiyatrosunda yalnızca farklı boyutlardaki kuklalar değil, aynı zamanda canlı oyuncuların kendilerinin bir parçası olacak biçimce bedenlerine takmış olduğu maske ve büyük eller gibi parçalarla da kendilerini etkisiz hale getirdiği örnekler çokça mevcuttur. Yani doğrudan bir kuklayı manipüle etmek yerine kendi bedenlerini bir konstrüksiyon olarak kullanmakta ve bu parçaları manipüle etmektedirler. Böylece parça olarak tariflediğimiz bu kuklalar soyutlama olarak kalmaktadır. Böylece Schumann yorum çeşitliliğinde evrenselliğe ulaştıklarını keşfetmiştir. Topluluk için çeşitlilik önemlidir. Kuklalar çok özel karakterlere bağlı olmadığından tekrar tekrar kullanılabilmektedir. Bu sayede bu esnek karakterli kuklalar yeniden kullanımlarıyla

boyut kazanmaktadır. Buradan hareketle topluluğun yıllar boyunca kullanmış olduğu ve öne çıkan dört karaktere yer verilmiştir:

"İlk örnek Mesih figürüdür. Elbette bu karakter, özellikle grubun New York'taki kiliselerinde her yıl Noel ve Paskalya'da sergilediği performanslarda tekrar tekrar devreye giriyor. İsa söz konusu olduğunda, bu aynı kuklanın diğer yapımlarda Mesih'in rezonansını eklemek için kullanılması değil, daha ziyade, her yıl farklı türden İsa kuklalarının belirli yeniden anlatım ve siyasi eğilime uyması için kullanılmasıdır üretim… Fatso Amca yıllardır Schumann yapımlarında kullanılan bir diğer önemli karakterdir. Fatso Amca, koca kafası ve takım elbisesiyle (genellikle tam kafalı bir maske takan bir aktör tarafından sahnelenir) Amerika Birleşik Devletleri ve Batı kapitalizmini en açgözlü haliyle temsil eder. Robert Hamilton tezinde bu kuklanın "kötü ev sahibi, iş adamı, Başkan Nixon, Başkan Johnson ve bir devi" temsil etmek için kullanılabileceğini belirtiyor… Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'ndaki karakterler de insan olmak zorunda değildir. Bir bombardıman uçağı, Schumann'ın kariyerinin çeşitli noktalarında birkaç parçasında öne çıkan bir imajı haline geliyor ve 1930'larda ailesiyle birlikte Nazi Almanya'sından kaçma deneyimini ve o zamandan beri dünyanın dört bir yanındaki masum kadın ve çocukların birçok bombalamasını yansıtıyor. Bu uçak, "Et için Halkın Çarmıha Gerilmesi"ndeki Çarmıha Gerilme'yi etkileyen devasa bir uçaktan, küçük bir uçak ve kargosunun etkilediği büyük miktarda yıkımı gösteren minik oyuncaklar kadar her şeyle temsil edilebilir… Schumann tarafından erken icat edilen ve farklı bağlamlarda defalarca kullanılan "Gri Bayanlar" karakterleriyle sahnelerde güçlü bir figür. Hamilton, onları özellikle spesifik olmayan "fikir maskeleri ve fikir kuklaları" ile gruplandırıyor. Bu kadınlar, Orta Amerika'daki köylüleri, İkinci Dünya Savaşı'ndaki askerlerin annelerini (veya başka herhangi bir savaşta), genel olarak toplum tarafından ezilenleri temsil edebilir… Peter Schumann'da büyüleyici bir karakterdir. Geniş ilgi alanlarını ve sanatına olan bağlılığı, ona genellikle politik odaklı performansları için güçlü bir temel sağlar. Kariyeri boyunca çeşitli materyallerden ve kuklalardan yararlandı. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki geçmişi 30 yıldan fazla sürdü ve bu süre zarfında *birçok resim ve karakteri defalarca kullandı. Ancak Schumann'ın kendisi gibi kuklalar da değişmeye devam ediyor."* (Ryder, 1995)

Şekil 45. Bread and Puppet Theater (Ekmek ve Kukla Tiyatrosu) Vermont'ta bulunan çiftliklerinde papier mache atölye çalışması. Nişastadan üretilen tutkal ve Peter Schumann görseli – 2022



Kaynak: Dilan Mine Uğurlu Arşivi

8. SANAT VE DEVRİM (ART AND REVOLUTİON)

Sanat ve Devrim; sokak tiyatrosu ve örgütlenme kolektiflerinden oluşan bir ağdır. Bu ekibin amacı yeni bir dil ve yeni direniş biçimleri yaratmaktır. Bu yaratımın arayışında olan kuklacılar ve tiyatrocular 1996 yılında Chicago'da düzenlenen Aktif Direniş adlı anarşist bir konferansta bir araya gelmiş ve Sanat ve Devrim ağı burada ortaya çıkmıştır. Konferansın bir parçası olarak düzenlenen beş günlük sanat ve tiyatro oturumları ile Chicago'daki Demokratik Ulusal Kongre'ye katılımcı teatral bir direniş örgütlemeyi üstlenmişlerdir. Bunun ardından ekibin kurucularından olan David Solnid ve sanatçı arkadaşları 1997 baharında Seattle'da ilk Sanat ve Devrim Buluşması'nı düzenlemiştir. 200 kişinin bir araya geldiği buluşmalarda katılımcıların yarısı, toplantıların nasıl yönetileceği, medya işlerinin nasıl yapılacağını öğrenirken, diğer yarısı da sanat ve tiyatronun sokaklarda nasıl yapılacağı konusunda bilgilenmiştir. Buluşmaların son gününde ise bu öğrenme sürecini Seattle sokaklarına taşımışlardır. Sanat ve Devrim'in temel konsepti; sanatı, tiyatroyu ve kültürü sosyal değişim için bir araç olarak kullanmaktır. Bunun yanında kültürel ve doğrudan eylem becerilerini bir araya getirmeye çalışmaktır.

Şekil 46. Art & Revolution Dünya Ticaret Örgütü Protestosu



Kaynak: MOHAI, 2025

70'lerin sonundan günümüze kadar Dünya Ticaret Örgütü protestolarından, nükleer karşıtı harekete, kadın haklarından, iklim ve sosyal adalet kampanyalarına kadar uzun bir zamandır eylemlerin içerisinde yer alan David Solnid; sanatın bu hareketlerin içerisine dahil olma biçimine dair *Bioneers'dan Teo Grossman'la olan röportajında şunları söylüyor:

(Bioneers çevreyi ve ekolojiyi korumak adına çalışan, kar amacı gütmeyen bir kuruluştur)

"Hareketler sanatı her zaman kullanır, ancak bence bir tür yeni ortaya çıkan zeka var. Hareketler içindeki pek çok insan sanatın diline ihtiyacımız olduğunu fark etmeye başladı çünkü toplumumuzdaki temel çatışma anlatı düelloları arasında yaşanıyor ve eğer rakipleriniz, mücadele ettiğiniz şirketler ve/veya hükümetler, en iyi halkla ilişkiler firmalarını ve reklam ajanslarını kiralar ve sizden daha güçlü hikaye anlatıcıları olabilirlerse, gezegeni mahvetmeye devam edebilirler.

Bu da bir değişim gerektiriyor, çünkü seküler rasyonalist aktivist tipler davalarını gerçekler, veriler ve bilgilerle savunmaya alışkınlar, ancak bu tek başına işe yaramıyor. Bu veri ve bilgileri, gerçek insanların hayatlarında yankı uyandıran anlatılarla açıklamalısınız ve doğru kullanırsanız sanatın yapabileceği de budur." (Grossman, 2022)

Sanatı tüm bu toplumsal hareketler içerisinde bir araç olarak gören Solnid; bahsettiği doğru kullanım ve halk nezdinde sanatın bu kullanım biçiminin nasıl karşılık bulduğuna dair şu örnekleri veriyor:

“1999 yılında aktivistler kurumsal küreselleşme hakkında konuşmaya başladıklarında, bu kulağa bir üniversitede verilen çok karmaşık bir ekonomi dersi gibi geliyordu, bu yüzden biz de tiyatro ve şarkı kullanarak ve anlatıyı basitleştirerek temel gerçeği çoğu insanın anlayabileceği bir şekilde aktarmaya çalıştık. Ayrıca insanların kendi hikayelerini anlatmalarını sağladık: Saipan'dan bir atölye işçisi bizimle birlikte seyahat etti ve Kaiser Alüminyum'dan bir çelik işçisi gibi kendi hikayesini tiyatro eserinin içine yerleştirerek anlattı. Performansların bir parçası olarak küreselleşmenin hayatları üzerindeki etkilerine dair kişisel hikayelerini, insanların anlayabileceği ve entelektüel olduğu kadar duygusal olarak da ilişki kurabileceği bir şekilde anlattılar.” (Grossman, 2022)

2016 yılında New York’da gerçekleşen Halkın İklim Yürüyüşü (The People’s Climate March) sanatı merkezine alan ve bir dönüm noktası yaratan sanatsal hareketlerinden biridir. Etkinlik için çeşitli maddi kaynaklar sağlanmış ve bu sayede buraya özel üretimler gerçekleştirebilmiştir. New York bölgesinden çevresel adalet toplulukları yürüyüşe öncülük edip, kendi yaptıkları dev ayçiçeklerini taşımışlardır. Çok sayıda sanatçı, metal işçisi, göçmen ve farklı gruplardan insan bir ay boyunca çalışarak çeşitli üretimler gerçekleştirmiştir. Yalnızca görsel sanatlardan değil; müzik, edebiyat, tiyatro, performans gibi farklı sanat disiplinlerinden beslenmişlerdir.

Şekil 47. Brooklyn'de çevresel adalet öncüleri ile yürüyüş



Kaynak: Solnit, 2022

Bu sanatsal hareket için farklı alanlardan sayıca fazla insanın katılımı ve daima kolektif bir üretim biçimi ile ortaya sanatsal işler çıkartıyor olmaları oldukça önem taşımakta ve bu durum hareketin temel anlayışını oluşturmaktadır.

9. CANAVARIN KALBİNDE KUKLA VE MASKE TİYATROSU (IN THE HEART OF THE BEAST PUPPET & MASK THEATER - HOBT)

HOBT 1973 yılından bu yana Amerika Birleşik Devletleri Twin Cities'de (açıkla) kukla topluluğunun oluşması ve gelişmesine yardımcı olmuştur. Dev kuklaları ve aktivist tavırları ile tanınan bu tiyatro; su, un, gazete ve boya gibi temel malzemeler ile kukla üretimlerini sürdürmektedir. Dünyayı olduğu gibi ve olabileceğini hayal ettikleri biçimde temsil etmek için hikayeler anlatabilecekleri farklı çeşitlerde kuklalara hayat vermektedirler. Orijinal isimleri, tiyatronun bulunduğu mahallenin, Güney Minneapolis'teki Powderhorn Park'ın onuruna Powderhorn Kukla Tiyatrosu (Powderhorn Puppet Theater) iken şair Steven Linsner bir metafor olarak "Canavarın Kalbinde" ismini önermiştir. Bu öneriye dair şu sözleri söylemiştir:

"Canavarın Kalbinde kuklacı olmak; kendimizi ailelerden, ırklardan, yaşlardan, cinsiyetlerden, sınıflardan, şirketlerden ve uluslardan, birbirinden farklı insanlardan (ve yaratıklardan!) oluşan ve birlikte yaşamanın bir yolunu bulmaya çalışan büyük dünya Canavarının içinde bulmaktır... kuklaları çalıştırmaktır. Hayatı ellerimizde tutmak, hepimizin içgüdüler, sesler ve üstümüzdeki ve altımızdaki güçler tarafından çalıştırılan kuklalar gibi olduğumuzu hissetmek... içimizde kalp gibi çok eski bir şeyi, bir sırrı, bir sözü taşımak ve korumaktır." (https://www.hobt.org/mission)

"Karanlık bir yerde titreyen bir mum taşımak gibi. Bir at arabasında bir aileyi taşımak gibi... yeni bir kalp gibi bir şey aramak için tarihin ve kaybın yollarında seyahat etmektir: yeni topluluklar, yeni aileler, yeni işler, yeni tatiller... canavarın kalbinde yaşayan insanların hikayesini anlatmaktır - gerçekte oldukları kadar cesur ve becerikli..." ("Mission, Vision & Values", t.y.)

HOBT'ye göre; herkes kukla yapabilir ve kuklacı olabilir. Bu anlayışlarından hareketle; kapsayıcı ve kucaklayıcı bir yapıya sahiplerdir. Kuklanın ve performans sanatının insanlar nezdinde daha erişilebilir olması adına çalışmalarını sürdürmektedirler. Merkezlerine sanatçılarını koydukları bu çalışma düzeninde; toplumsal hareketlere dair yaratıcılığı bir araç olarak kullanmaktadırlar. Bu

anlayışlarının en önemli örneği yıllardır süregelen ve arık gelenekselleşmiş olan MayDay Parade & Festival'dir.

Şekil 48. MayDay Parade & Festival (MayDay Geçit Töreni ve Festivali) Kathy Easthagen – 2011



Kaynak: HOBT, t.y.

MayDay Geçit Töreni ve Festivali 1975 yılından beri Powderhorm halkının bir geleneğidir. Bu festival, kış mevsiminin bitişi ile insanları evlerinden çıkaran ve onları bir araya getiren bir kutlamadır. İlk MayDay Geçit Töreni ve Festivali gerçekleştiğinde Vietnam Savaşı etkinlikten yalnızca iki hafta önce sona ermiştir. 50-60 kişilik bir grup kuklaları ve pankartları ile bir araya gelerek bazı MaDay konuşmaları gerçekleştirmiştir.

Zaman geçtikçe MayDay'e olan ilgi artmış ve en sonunda, Minneapolis'te her yıl on binlerce kişi tarafından sahiplenilmiştir. HOBT, her Şubat ayında MayDay'in organizasyonu için halka açık bir oturum ve kukla yapımına dair ev sahipliği yaparak; insanları o yıl için belirli bir tema geliştirmeye ve fikir alışverişi yapmaya davet etmektedir. Günümüzde ise Şubat 2023'den bu yana HOPT Yönetim Kurulu, MayDay Kutlamalarını tam anlamıyla halka açmaya karar vererek; MayDay'in bağımsız bir biçimde varlığını sürdürmesine karar vermiştir.

10. PERENDE KUKLA TOPLULUĞU – AMAL İLE YÜRÜ (HANDSPRİNG PUPPET COMPANY – WALK WİTH AMAL)

Handspring Puppet Company 1981 yılında Adrian Kohler ve Basil Jones tarafından Güney Afrika'da kurulmuştur. Geleneksek kuklacılıktan ilham alarak, modern dramatik temalar işlenmiştir. Başlangıcında okulları gezerek çocuklar için oyunlar yaratmaya başlayan topluluk; 1985 yılında yetişkin oyunları da üretmeye başlamıştır. Bu oyunlar siyasi ve sosyal temaları işleyerek keşfedilmiştir. Bulunduğu dönem açısından daha radikal temaları işleyen bu topluluk (siyah-beyaz, queer gibi temalar) henüz aşılmamış olan sınırları zorlamıştır.

Güney Afrikalı kukla topluluğu tarafından hayata geçirilen ve The Walk'un merkezinde yer alan Amal isimli kukla, Suriyeli mülteci bir kız çocuğunu temsil etmektedir. 3.5 metre uzunluğundaki bu kukla insan ve mülteci haklarının küresel anlamdaki sembolü haline gelmiştir. Temmuz 2021'den Ocak 2025'e kadar 17 ülkede 166 kasaba ve şehri dolaşmıştır. Amal, ziyaret ettiği yerlerde yerel halk için özel ve anlamlı etkinliklerle karşılanmıştır. Şehir merkezinde gerçekleşen bir geçit töreni, çocuklarla yapılan oyunlar, tiyatro, dans gösterisi, konser gibi kapsamlı etkinliklerin parçası olmuştur. Zorlu yollar ve uzun mesafeler için özel olarak tasarlanan Amal'ın yapımında bu durum göz önünde bulundurularak karbon fiber gibi hafif malzemeler tercih edilmiştir. Bu kuklayı hareket ettirebilmek için 4 kuklacı gerekmektedir. İki kişi yan taraflarda kolları hareket ettirirken, bir kişi sırt kısmını destekler; diğeri ise iç kısımda ayaklıklar üzerinde konumlanmaktadır.

Şekil 49 .Küçük Amal Kuklasının Toronto ziyareti



Kaynak: Block Club Chicago, 2023

Handspring'in kurucuları Basil Jones ve Adrian Kohler çalışma hayatını bırakıp emekli olacakları dönemde bu projenin parçası olabilmek adına bu kararları askıya almıştır. Adrian, Amal için şunları söylemektedir:

"Son 40 yıldır çalışmalarımızın çoğunu gerçekleştirdiğimiz Avrupa'da bir kukla yürüyüşü ile kariyerimizi sonlandırmak bizim için harika bir yol. Mültecilerin hikayesi tüm dünya için çok önemli. Birçok ülke çatışmalar, iklim değişikliği, yağmur yağmadığı için artık çalışamayan çiftçiler nedeniyle hareket halinde. Bu zamanımızın en büyük hikayesi. Bir açık hava etkinliği olduğu için The Walk, insanları yeniden bir araya getirme potansiyeline sahip. Tiyatroların yeniden açılmak için mücadele ettiği bir dönemde bu herkesin parçası olabileceği bir şey." ("Handspring Puppet Company", t.y.)

Şekil 50. Küçük Amal'ın Türkiye ziyaretinden bir fotoğraf



Kaynak: BBC Newsround, 2021

Walk With Amal projesinin ana fikri, sanatçıların yaratıcılıklarını kullanarak mülteci çocuklara dikkat çekmektir. Küçük Amal gittiği her şehirde yerel sanatçılar tarafından karşılanmıştır ve onun yürüyüşüne hayat verilmiştir. Ancak bu hoşgörünün yanında Küçük Amal'ın saldırıya uğradığı ve hoşgörüsüzlüklerle karşılaştığı zamanlar da olmuştur. Kukla bir mülteci bile kimi kesimler tarafından bir tehdit olarak algılanmıştır. Küçük Amal'ın yürüyüşü kuzeye doğru ilerledikçe, bu hoşnutsuzluğun boyutu azalsa da, nicelik bakımından sayıca fazladır. Proje insanları eğlendirmek için değil, var olan durumu görünür kılmak adına yoluna devam ettirmiştir. Yaratıcılar bu projenin her zaman barışçıl olmayacağının farkındalardı; bununla beraber Yunanistan'a vardıklarında bazı insanların gösteriye taş atmasıyla karşı karşıya gelmişlerdir. Bu durum tüm ülkede büyük tartışamalara neden olmuştur.

Küçük Amal, İngiltere'ye vardığında yine çok konuşulmuştur ve bununla beraber Kraliyet Opera Evi'ne davet edilmiştir. Amal için gece nöbeti tutmak adına yerel sanatçılar onu desteklemiştir. Fakat bunların yanında Amal'ın ulaşması gereken, mülteci sorununa dair insanlara bağ kuracağı farklı kesimlerden insanlara ulaşamamıştır. Dolayısıyla ciddi bir sosyal etki yaratamamıştır.

11. BÜYÜK KÜÇÜK İŞLER (GREAT SMALL WORKS)

Great Small Works 1995 yılında New York'ta kurulan Amerikan kukla topluludur. Bu kolektifin tüm üyeleri daha önce Bread and Puppet Theater'da çalışmıştır. Kağıt tiyatrosu olarak da bilinmekle beraber; oyuncak tiyatrosundan, dev kuklalara kadar pek çok ölçekte çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalar, toplumsal sorunları ele almak adına; avangart ve halk tiyatrosu geleneğiyle sürdürülmüştür. Kolektif üyesi olan her kuklacı buradan bağımsız olarak da çalışmalar üretmektedir.

Şekil 51. A History of Apizza in New Haven (1996), produced for the first International Festival of Arts and Ideas, New Haven, Connecticut. (New Haven'da Apizza'nın Tarihi (1996), New Haven, Connecticut'taki ilk Uluslararası Sanat ve Fikir Festivali için üretildi



Kaynak: Great Small Works, t.y.

1991 yılında Great Small Works'ün çekirdek kadrosundan oluşan bir ekip; masaüstü sahnenin (tabletop) toplumsal, politik ve felsefi konuları içeren The Toy Theater of Terror As Usual isimli gösterilerini yapmaya başlamışlardır. Oyuncak Tiyatrosu

Şenliği adını verdikleri etkinliğin ilkini 1993 yılında düzenlemişlerdir. Bu etkinlik 1993'den 2023 yılına kadar düzenli olarak varlığını korumuş, bu sayede de oyuncak tiyatrosu formunun yeniden canlanmasına katkı sağlamıştır.

Great Small Works'ün en popüler çalışmaları; senelerdir küratörlüğünü ve ev sahipliğini yaptıkları, bir kabare etkinliği olan Spaghetti Dinners'dır. Bir tema etrafında düzenlenen bu tek seferlik akşamlar, konuk sanatçıların katkılarının yanında Great Small Works'ün kendi geliştirdiği çalışmaları da barındırmaktadır. Bu akşamlarda; ekmeği bölüşerek, dostluklarını geliştirdiklerine ve bununla beraber sanatı ve adalet için mücadele etme çabasını beslediklerine inanmaktadırlar.

Okullarda, parklarda, tiyatrolarda, hapishanelerde, müzelerde ve pek çok farklı kamusal aanda performans sergileyen ve çok sayıda gönüllü ile çalışmalarını sürdüren kolektif; devasa açık hava gösterilerinden, küçük ölçekli gösterilere kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Farklı geleneklerden sanatçılarla iş birliği yaparak; genç sanatçılara alan açmaktadırlar. Öğrencileri, aktivistleri ve sanatçıları topluluk temelli gösterilere ve geçit törenlerine dahil ederek, onları ilgilendiren konuları işlemektedirler. Tiyatronun demokrasiye katılım için önemli bir model olduğuna inanan topluluk, izleyicilerin ruhunu yenilemeyi ve geliştirmeyi amaçlamaktadır.

12. TÜM AZİZLER KUKLA TİYATROSU TOPLULUĞU (ALL THE SAİNTS THEATER COMPANY)

All the Saints Theater Company, aktivizm biçimi olarak; kağıttan maskeler ve dev kuklalar kullanmayı tercih eden, Richmond merkezli politik bir kukla tiyatrosudur. Tiyatronun kurucusu olan kuklacı Lily Lamberta, 2001 yıında Bread and Puppet Theater ile tanışmıştır. 2002 yılında Bread and Puppet Theater'da çıraklık yaptıktan sonra 2004 yılında turne programına katılana kadar onlarla gönüllü olarak çalışmaya devam etmiştir. Bu süre zarfında Amerika'nın kırsal kesimlerini gezmesiyle beraber; Irak ve Afganistan'daki savaş karşıtı protestolarda Bread and Puppet Theater'ı temsil etmiştir. Bread and Puppet gibi; Lamberta da savaşı, eşitsizliği ve kapitalizmi protesto etmek için paper-mache gibi teknikleri ve uygun fiyatlı malzemeleri tercih etmiştir.

Şekil 52. Virginia Waters; Anti-Pipeline Protest (Virginia Waters; Boru Hattı Karşıtı Protesto)



Kaynak: All The Saints Theater Company, t.y.

All the Saints Theater Company'nin en önemli işlerinden Cadılar Bayramı Geçidi 2006 yılında Lamberta tarafından ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, aktivistler ve çeşitli gönüllüler; Lamberta yönetiminde bir araya gelip kuklalar inşa etmeye başlamıştır ve bu izinsiz sokak geleneğini hayata geçirmişlerdir. Bu geçit törenlerine ek olarak All the Saints Theatre Company; gösteriler, protestolara kukla desteği, kukla yapımı ve aktivizm üzerine atölye çalışmaları sunmaktadır.

Richmond Magazine adlı yerel internet gazetesine verdiği röportajda; Lily Lamberta, Bread and Puppet Theater'dan ayrılıp Richmond'a dönüş sürecinden bahsetmektedir:

> Geçit töreni bir kaygı nöbeti sonucu doğmuştur. Richmond yerlisi olan Lamberta, 10 yıllık tam zamanlı turnenin ardından ünlü Vermont merkezli Bread and Puppet Theater'dan ayrılıp eve dönmeye ve ne yapacağını merak ediyordu. "Eve gideceksin ve burada, orada yaptıklarını yapacaksın," diye hatırlıyor Bread and Puppet kurucusu ve yönetmeni Peter Schumann. Bir ah-ha anıydı... ve Cadılar Bayramı'nı çok ama çok seviyorum, bu yüzden bir Cadılar Bayramı geçit töreniyle başlama fikri aklıma geldi. İlk geçit törenine yaklaşık 60 kişi geldi. Geçen yıl dokuz yüz kişi geldi, diyor. Her geçit törenine bir tema veriliyor. Bu yıl, "Bireysel ve Toplu Depresyonun Cenaze Yürüyüşü" ve "Eski Dünya Geleneklerine Dönüş, Büyük Dünya Ana'ya Saygı ve Eğlenme'yi" anlatan kukla gösterisi yer alıyor. 12 fit yüksekliğinde Rus yuvalama matruşka bebekleri, 20 fit yüksekliğinde bufalo ve devasa çuval ağaçlarından oluşan yürüyen bir orman arayın. Lamberta, bağışlarla üretilen geçit töreninin 10 yıl sonra bile güçlü bir şekilde devam edeceğini hiç tahmin etmemişti. "Oregon Hill topluluğu beni ayakta tuttu" diyor. "Bunu bir gelenek olarak benimsediler ve bu olmasaydı, yıllar önce yapmayı bırakırdım.". ("Anonim", 2015)

Şekil 53. Halloween Parade – 2014 (Cadılar Bayramı Geçit Töreni)



Kaynak: Richmond Magazine, 2015

13. SONUÇ

Kukla sanatı; 21. yüzyılda çocuklara yönelik, eğitici ve eğlendirici yönüyle öne çıkıyor olsa da radikal kimliğini geçmişten bu yana korumaktadır. Bu çalışma içerisinde, kuklanın sahip olduğu radikal kimliğin geçmişteki tezahürleri incelenmiş ve dayandığı noktalar ele alınmıştır. İtalya'nın Pulcinella'sı Avrupa'ya yayılarak farklı karakterlerde hayat bulmuş; halkı kışkırtacak, ayartıcı içerikleriyle öne çıkmıştır. 17. yüzyıldan beri radikal niteliğe sahip olan kukla, tarihi boyunca; kamusal alanları terk etmek zorunda kaldığı, çatlaklardan sızmanın yollarını aradığı, yasaklar ve baskılarla karşılaştığı pek çok zorlu durumun içerisinde kendini bulmuştur. Bu durumlar beraberinde, kolektif çalışmanın ve çeşitli kukla gruplarının ortaya çıkışının zeminini hazırlamıştır. Elbette toplulukların ortaya çıkışını salt bu yaşananlara bağlamak mümkün değildir. Dünya Savaşları, ekonomik koşullar, gelişen kapitalizm ve beraberinde ortaya çıkan sanat akımları ile beraber yüzünü Amerika'ya dönen pek çok sanatçı yeni arayışlar içerisine girmiştir. Özellikle 1960'lı yıllarla beraber sanatın direniş amaçlı kullanımı yeni bir ivme kazanmış ve 1968'le beraber artık bu araçsallık hali yaygınlaşmış ve normalleşmiştir. Kuklanın bu radikal araçsallığı, tarihi boyunca yetkililer ve hükümetler tarafından sakıncalı bulunmuştur. Yalnızca kukla sanatı açısından değil; daha genişletilmiş haliyle sahne sanatları açısından bakıldığında, çalışma boyunca da belirtildiği üzere bir disiplin olarak tiyatro da çeşitli baskı ve yasaklara maruz kalmıştır.

21. yüzyıla gelindiğinde kukla, en bilinen versiyonu ile sevimli, komik ve eğitici yönüyle öne çıkmıştır. Özellikle The Jim Henson Company'nin popüler işlerinden, Susam Sokağı ve Muppet Şov gibi çocuklara yönelik TV programları ile beraber öne çıkan bu yönleri; yalnızca Türkiye açısından değil dünyanın farklı bölgelerinde de popülerlik kazanmıştır. Yine Türkiye özelinde öne çıkan ve geleneksel bir değer olan Karagöz de geçmişteki hicivli eleştirel yönünü, günümüzdeki pek çok temsiliyetinde kaybetmiştir. Genel itibariyle Ramazan bayramlarında gerçekleşen ve belediye organizasyonlarında karşılaştığımız Karagöz gösterileri çoğu zaman gölge tekniği dahi

kullanılmaksızın, maskot giyimli oyuncuların eğlendirme amaçlı şovlarına dönüşmüş durumdadır.

Özellikle Amerika'dan verilen örnekler ışığında; Ekmek ve Kukla Tiyatrosu, Sanat ve Devrim, Canavarın Kalbinde Kukla ve Maske Tiyatrosu gibi toplulukların hala varlığını sürdürüyor olması, kuklanın radikal kimliğinin canlılığı açısından önemli örneklerdir. Bunun yanında bu toplulukların yalnızca sahnelerde değil; çeşitli kamusal alanlarda da varlıklarını sürdürüyor olması 21. yüzyıl radikal kuklacılığına ivme kazandırmaktadır. Özellikle Ekmek ve Kukla Tiyatrosu'nun, dünyanında farklı yerlerinden çok sayıda insana; çıraklık ve gönüllülük programlarıyla kapılarını açıyor olması, bu alanda okul niteliği taşıdığının bir göstergesidir. Bu topluluk içerisindeki kolektif çalışmanın bir parçası haline gelen herhangi bir kişi artık "evine" döndüğünde yerel anlamda neler yapabileceğini daha iyi kavramış olur. Güncel toplumsal olaylara dair hazırladıkları kısa performansları ile izleyici karşısına çıkan Ekmek ve Kukla Tiyatrosu; 1982 yılında Vietnam Savaşı'na karşı; dev kuklaları ile sokağa çıkıp protestolara katıldığı günden bugüne, sokağın nabzını da tutmaya devam etmektedir.

Çalışma içerisinde, radikal kuklacılık tarihinden, protest kukla topluluklarına kadar; protesto içerisinde alternatif bir yöntem olarak kukla kullanımına dikkat çekilmiştir. Bugün bilinen hali ile protestoların; basın açıklaması, kitlesel mitingler, yürüyüşler ve çeşitli sokak hareketlerine dair bilinen niteliği kuşkusuz olarak bir etki alanına sahiptir. Ancak bu etki alanı belirli sınırlara sahip olmasının yanı sıra; toplum açısından sıradanlaşmış, tekdüze eylemlilikler haline gelmektedir. Dikkat çekici, etkileyici ve sorgulatıcı yanı topyekün yadsınamayacağı gibi düzey bakımında kimi zaman yetersiz kalabilmektedir. Ancak görsel ve performansa dayalı bir unsur olarak kukla; kamusal alanda insanlar adına farklı bir formda konuşan ve eyleme geçen yanı ile dışavurumcu bir nitelik taşımaktadır. Bu araçsallığı ile hayatın olağan seyrini kesintiye uğratan kukla; kamusal alanda insanların kendi hayatlarından bir kesit bulmasına, dikkat kesilmesine ve etkilenmesini sağlayabilmektedir. Elbette bu durumun tek başına değiştirici bir yanı bulunmamaktadır. Ancak değiştici güç olan toplumu etkilemek ve hayatın seyrine dair yalnızca varolan dünya koşullarının tezahürü değil başka bir dünyanın varlığına dikkat çekmesiyle de radikal kuklacılık anlayışı önem kazanmaktadır. Dünyanın farklı yerlerinden verilen örneklerin yanında, Türkiye özelinde de dev kuklalarıyla sokaklara çıkan yerel kuklacılar, bu coğrafyanın radikal kuklacılık anlayışını inşa etmekte ve geleceğe taşımaktadır. Yalnızca kuklacılık

alanında değil, protesto kültürüne de yeni bir ivme kazandırmakta; toplumsal değişimlerin ve protesto kültürünün niteliğine yenilik ve renk katmaktadır.

KAYNAKÇA

Aksakal, H. (2024). Neo-Avant-Garde: 1945'ten Sonra Modern Sanat, New York Okulu ve Çevresindeki Dünya. *Ek Dergi*. https://ekdergi.com/neo-avant-garde-1945ten-sonra-modern-sanat-new-york-okulu-ve-cevresindeki-dunya/

Art & Revolution Workshop: Art to Win Change from the WTO to Today. (2025, 22 Mart). MOHAI. https://mohai.org/event/art-revolution-workshop-art-to-win-change-from-the-wto-to-today/

Baş, E. (2021). *Amerikan Tiyatrosu: 1960'ların Alternatif Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Biçer Olgun, H. (2017). Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett'in Kamusal Alan Yaklaşımları. *DergiPark*. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/324290

Brown, H., & Seitz, J. (1969). Ekmek ve Kukla Tiyatrosu Üstüne. *Varlık Dergisi*, (743), 26.

Eruli, B., & Lions, M. (2010). Society and Puppets: Social Applications of Puppetry (V. Ganivet, Çev.). *WEPA*. https://wepa.unima.org/en/society-and-puppets-social-applications-of-puppetry/

Fırat, B. Ö., & Bakçay, E. (2013). Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete: Estetik-Politik Eylem. *e-skop*. https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384

Grazioli, C. (2010). Aesthetics of the Puppet: European Romanticism to the Avant-Garde (C. Orenstein & K. Foley, Çev.). *WEPA*. https://wepa.unima.org/en/aesthetics-of-the-puppet-european-romanticism-to-the-avant-garde/

Grazioli, C. (2011). Itinerant Troupes (V. Ganivet, Çev.). *WEPA*. https://wepa.unima.org/en/itinerant-troupes/

Grossman, T. (2022). Artivism: David Solnit on Using Art to Influence Movements. *Bioneers*. https://bioneers.org/artivism-david-solnit-on-using-art-to-influence-movements-zmbz2208

Handspring Puppet Company. (t.y.). *Walk With Amal - About Us*. https://www.walkwithamal.org/about-us/handspring/

Heart of the Beast Puppet and Mask Theatre. (t.y.). *Our Mission*. https://www.hobt.org/mission

Jurkowski, H. (2009). Origins of the Puppet (A. Coloarek, Çev.). *World Encyclopedia of Puppetry Arts (WEPA)*. https://wepa.unima.org/en/origins-of-the-puppet/

MIT. (t.y.). *Art and Activism at MIT: Spectacles and Radical Puppets*. https://act.mit.edu/special-collections/virtual-exhibitions/art-and-activism-at-mit/spectacles-radical-puppets/

Mogg, K. (2018). Radikal Kuklacılığın Kısa Bir Tarihi (Z. Duran, Çev.). *Düşünbil*. https://dusunbil.com/radikal-kuklaciligin-kisa-bir-tarihi/

Nicolas, M. (2012). Karagöz (K. Foley, Çev.). *WEPA*. https://wepa.unima.org/en/karagoz/

Richmond Magazine. (2015). Richmonder of the Month: Lily Lamberta. https://richmondmagazine.com/news/richmonder-of-the-month/

Rogue Ruby. (t.y.). *Radical Puppetry*. https://www.rogueruby.com/radpup.html

Ryder, A. (1995). Peter Schumann: Puppets, Bread and Art. http://www.sagecraft.com/puppetry/papers/Schumann.html

Sayın, M. (2019). *Kukla Tiyatrosunun Gelişimi, Dev Kuklalar ve Dev Kukla Gruplarının İncelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.

Scholl, C. (2013). Bakunin'in Zavallı Kuzenleri: Sanat Yoluyla Taktiksel Müdahale (B. Taş, Çev.). *e-skop*. https://www.e-skop.com/skopdergi/bakuninin-zavalli-kuzenleri-sanat-yoluyla-taktiksel-mudahale/1586

Türk Dil Kurumu. (t.y) *Güncel Türkçe Sözlük*. https://sozluk.gov.tr/