

## TÜRK HALK TİYATROSU'NUN SİNEMAYA ETKİLERİ

**MURAT ÜNAL**

Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi  
İletişim Fakültesi,  
murat.unal@ege.edu.tr

### Öz

Çağdaş sanat, geçmişin yaratıcı çalışmalarının üzerinde yükselir. Bazı dönemlerde geleneksel olana tepki gösterse de bir yanıyla bu mirastan beslenir. Türk sanatı özellikle mimari, edebiyat, müzik ve tiyatro konularında zengin bir kültürel ve sanatsal geçmişe sahiptir. Yüz yaşına giren Türk Sineması, bu sanatsal mirastan kimi zaman bilinçli olarak kimi zamansa bilmeden yararlanmışır. En fazla yararlanılan kaynaklar; Karagöz, meddah, ortaoyunu gibi Türk halk tiyatrosu ile sözlü anlatılar ve yazılı mizah edebiyatının kimi örnekleri olmuştur.

Türk halk tiyatrosuyla ve sözlü edebiyatla sinemanın ilişkisi, olay örgülerinin perdeye transfer edilmesi ve yüzyıllar içinde kendisini ispatlamış garantili güldürme tekniklerinin ödünç alınması biçiminde başlamıştır. Zira Karagöz, Ortaoyunu, Meddah ve diğer sanatlar, yüzlerce yıl boyunca toplumun seyir zevkine yönelik ihtiyacı gidermişlerdir.

Bu seyirlik oyunların tümü sözün gücüne ve hareket komiğine dayalıdır. Bu gelenek sinemamızı da etkilemiştir. Türk halk tiyatrosunda eleştiri sanıldığı gibi aksine vardır ancak bilinçli bir muhalefet kurumu biçimine tam olarak dönüşemez. Bu gelenekten beslenen güldürü sinemasında da benzer eğilimler ve nitelikler göze çarpar. Bu filmlerde eleştiri geleneğinin kurumsallaşmadığı bir topluma özgü; kimseyi kırmadan kendisi de kırılmadan eleştiri yapmanın yolları keşfedilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Güldürü Sineması, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Karagöz, Ortaoyunu, kültürel temsiller.

## INFLUENCES OF TRADITIONAL TURKISH THEATRE ON CINEMA

### Abstract

Contemporary art rises on the creative works of the past. Contemporary Turkish art possesses a rich cultural and artistic history, especially in the fields of architecture, literature, music and the theatre. Turkish cinema has benefited from this heritage sometimes purposefully and at other times without even realising it. The sources that have most benefited from traditional spectacle art are mediums such as; Karagöz, Meddah, Ortaoyunu as well as examples of narrated stories such as Keloğlan and various examples of written humour literature. The relationship between cinema and traditional spectacle arts and oral literature starts with the transferring of the situation patterns on to the white screen and the borrowing of tried and tested comedy techniques performed over hundreds of years. Traditional Turkish Theatre successfully satisfied the public's taste of spectacle through the years.

Traditional Turkish Theatre heavily depends on the strength of wording. This tradition affected Turkish cinema as well. Contrary to the supposition, criticism does exist in the Turkish spectacle. However, it never evolves into the conscious opposition establishment as in the western perspective. Similar tendencies and attributes can be observed in cinema comedy that feeds from this tradition. These films try to explore ways of criticism without upsetting anyone, specific to a society with no established criticism tradition.

**Key Words:** Turkish Comedy Cinema, Traditional Turkish Theatre, Karagoz (shadow theatre), Ortaoyunu, (light comedy), cultural representations.

## Giriş

Yakın tarihli akademik çalışmalarda sinemasal türlerin tarihsel ve kültürel kökenleri, ideolojik işlevleri ve seyirci ile kurduğu ilişki biçimi gibi önemli konular türsel incelemelerin içinde ele alınmaktadır. Yapısalcı ve post-yapısalcı inceleme örnekleri, 'Kültürel Çalışmalar' içinde geniş biçimde bulunabilir. (Kaminsky;1988:1) Biçimci-yapısalcı analizler, popüler kültür ürünlerinden pek çoğunun yapı ve içeriğe dayalı anlamsal zenginliklerini ortaya çıkarmışlardır: Rus Halk Masalları (Vladimir Propp), James Bond Serisi (Umberto Eco), Western Filmleri (Will Wright), Romantik Kurmacalar (Janis Radway), Kemal Sunal'ın Şaban Filmleri Serisi (Nazlı Kırmızı), vb.

Post-yapısalcılık ise; sürekli tartışılan ve asla çözümlenemeyen gerçeğin metin içinde ve yorumlama aracılığı ile üretilen çeşitlemeleri ile daha çok ilgilenir. Julia Kristeva, postmodern eleştiri alanında, bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğunu ifade eder. Bakhtin'in her metnin kendi içinde 'birçok sesi' olduğu düşüncesi, Julia Kristeva'nın etkili kavramı 'metinlerarasılık' ile daha da geliştirilmiştir. (Akt: Aktulum; 2000:7)

Bu nedenle çağdaş sinema eleştirisi ve okumalarında, herhangi bir türe ait gelenekleri sorgularken yalnızca göstergebilimsel, psikanalitik, feminist ya da ideolojik çözümlene yöntemleriyle işbirliği yapmakla yetinemiyoruz. Örneğin; Ortaoyunu, Hacivat-Karagöz temsilleri ve arkalarında duran varlık sorunsalıyla ve Doğu sanatında dramatik yapının kuruluşu gibi konularla metinlerarasılık ilişkileri sorgulanmadan veya yalnızca "güldürü" türselliği içinde kalınarak Yavuz Turgul'un Gölge Oyunu adlı filminin çözümlenmesi yetersiz kalacaktır.

Türk sineması başlangıcından günümüze değin incelendiğinde önemli kaynaklarından birisinin geleneksel seyirlik sanatlarımız olduğu görülür. Dolayısıyla sinemanın bu sanatlardan nasıl etkilendiğini anlamaya çalışmamız bir gerekliliktir. Bu incelemede halk tiyatrosu formları arasında yer alan; Karagöz ve Ortaoyunu'na has kimi niteliklerin Türk sinemasına olan olumlu veya olumsuz etkileri irdelenmiştir. Biçimsel kısıtlar nedeniyle; zengin seyirlik köy oyunlarımızın yanı sıra Türk Halk Tiyatro'sunun meddah, kukla, hokkabaz, köçekçe ve benzeri formları ile Nasreddin Hoca, masallar ve halk hikâyeleri gibi diğer zengin anlatı örnekleri bu yazının kapsamı dışında bırakılmıştır.

## Türk Halk Tiyatro'sunun Sinemayla İlişkisi

İlk Türk filminin çekildiği varsayılan 1914 yılından 1940'lara kadar olan uzunca bir zaman dilimi; Leblebici Horhor (1916), Bican Efendi serileri (1921-1933), Söz Bir Allah Bir (1933), Milyon Avcıları (1934), Aynaroz Kadısı (1938) gibi sinemasal anlamda derinliksiz çalışmalarla geçirilmiştir. Sinemada ilk yılların önce işgal, ardından Kurtuluş Savaşı'nın ve Cumhuriyet'in zorluklarla dolu ilk yılları nedeniyle verimsiz geçmiş olması sinemamız adına bir şanssızlıktır.

Sinemada ilk güldürü oyuncularının tümü doğal olarak tiyatro kökenliydi. Şadi Karagözoğlu, daha önce tiyatrodan canlandırdığı ve başarı kazanan Bican Efendi rolünü, 1918 yılında filme uyarladı ve tutulunca bir dizi devam filmi çekti. Erken dönemden bir başka sinemacı ise

tuluat oyuncusu İsmet Fahri Gülünç'tür. Oynadığı kısa güldürülerde Kayserili taklitleri ile seyirciyi güldüren oyuncu, güldürüye basit ancak bize özgü nitelikler yerleşmeye başladığının işaretini verdi. Geçiş döneminde Ferdi Tayfur'un Muhsin Ertuğrul ile birlikte çektiği "Nasrettin Hoca Düğünde" (1941) dönemin ilk güldürü filmidir. Dönemin en ünlü güldürü sanatçısı ise İsmail Dümbüllü'dür. Naşit Özcan'ın sahnelerdeki kariyeri inişe geçtiği günlerde tanınmaya başlayan ve Ortaoyunu'nun son geleneksel temsilcisi sayılan Dümbüllü, "1940'lı yılların sonlarında sinemada da bir 'halk komiği' tanımlamasıyla yıldızlaşmıştı. (Özgüç; 1995:58)

1952 sonrasında Feridun Karakaya'nın canlandığı "Cilalı İbo", Öztürk Serengil'in canlandığı "Adanalı Tayfur" ve Sadri Alışık'ın canlandığı "Turist Ömer" tiplerini popülist bir çizgideki güldürü örnekleridir. 1960'lı yılların ortalarında toplumsal yaşamda meydana gelen değişimler sonucu, güldürü yeni bir kimlikle seyirci karşısına çıkar. Türün yeni oluşumu salon güldürüleri, kasaba güldürüleri, erotik güldürüler ve toplumsal içerikli güldürüler biçiminde dönüşüme uğrar. Yetmişlerde Ertem Eğilmez ekolünün aile güldürüleri baskın güldürü türü olur. Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Münir Özkul, Adile Naşit, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda gibi isimlerden oluşan bir güldürü oyuncuları kuşağı yetişir.

Hababam Sınıfı serilerinde yaratılan İnek Şaban tipi ve anlatısı, daha çok Keloğlan anlatı kalıplarıyla benzerlikler taşımaktadır. Nazlı Kırmızı'ya göre, Keloğlan anlatıları devlet ile toplum arasındaki, Şaban anlatıları ise köy ile kent arasındaki çatışmayı çözümlenecek birer örnekçe sunarlar. Her iki anlatının kökeni kırsal kesim insanının çelişkilerine dayanır. (Kırmızı; 1995:81)

Seksenlerde ise toplumsal taşlamalara ve güldürü sinemasında yönetmen ağırlığının hissedilmeye başlanmasına tanık olunur. Zeki Ökten, Ali Özgentürk, Şerif Gören, Atif Yılmaz, Sinan Çetin, Nesli Çölgeçen, Yavuz Turgul gibi yönetmenler belli bir eleştirel yönelim ve sinemasal üslup içeren güldürüler çekerler. Namuslu, Taliqli Amele, Bekçi, Değirmen, At, Çıplak Vatandaş, Faize Hücum, Çiçek Abbas, Züğürt Ağa, Muhsin Bey gibi filmler özellikle seksen sonrası geçilen yeni ekonomik düzenin parçaladığı, savurduğu küçük insanların yaşamlarını anlatırlar. Filmlerde "bozuk düzen" in karşısına "ahlaklı, namuslu, görevine bağlı" kahramanlar çıkarılmış ancak bu kahramanların ezik, çok iyi niyetli, saf insanlar olarak çizilmesi, onları yel değirmenleri ile savaşan Donkişotvari kahramanlar" haline getirmiştir. (Maktav; 1998:110)

Doksanlardan günümüze ise güldürü sinemasında eleştirelliğin dozu azalmaya başlamıştır. Hiciv ve sınıfsal eleştiri yerini küçük hikâyelere, durum güldürüsüne bırakmaya başlamıştır. Bunda değişen toplumsal değerlerin ve seyirci profiline payı vardır. Sinemasal tasarımı daha gelişkin filmler üretilmiş olsa da bunların toplumsal gerçeklikle bağı yetmişler ve seksenlerle kıyaslandığında o denli güçlü değildir. Güldürü sanatı toplumsal eleştirinin merkezinden bir ölçüde uzaklaşmıştır.

Sinemasal güldürülerin belli başlı örnekleri dikkatlice incelendiğinde, bu filmlerin sık görülen tema ve motiflerinin kaynağını köy seyirlik oyunlarından veya Türk Halk Tiyatrosu'ndan aldıklarını görmekteyiz. Özellikle Karagöz, Ortaoyunu ve köy seyirlik

oyunlarında sıkça rastlanan temalar, günün şartlarına göre yeniden şekillendirilip yeni bir estetik olarak karşımıza çıkar. (Dikiciler, 2002: 21) Şabanoğlu Şaban, Tosun Paşa, Şekerpare, Gulyabani gibi filmlerin, biçim yönünden de muhafazakâr denebilecek bir tavra sahip oluşları yine bu anlamda değerlendirilmelidir. Zira karakterlere, söz düellolarına, hareket ve durum komiğine dayanan geleneksel sanatların tümü konu, dekor ve biçim bakımından değişmez bir takım öğelere yaslanmaktaydılar. Yeşilçam bu değişmezliği sinemaya taşımıştır.

Türk halk tiyatrosu söz komiğine ve sözün gücüne ve ayrıca hareket komiğine dayalıdır. Hareket komiği, Türk halk tiyatrosundaki mizahî yapıyı ve gülmenin nasıl meydana geldiğini ortaya koymada söz komiği kadar önem taşımaktadır. Çünkü hareket komiği, çoğu zaman söz komiğini destekleme işlevine sahiptir, ancak bazı durumlarda gülmeyi yaratan temel yapıyı da oluşturmaktadır." (Türkmen ve Fedakar; 2009:98)

Bu gelenek sinemamızı da etkilemiştir. Özellikle güldürü filmlerimizde Batı sinemasına nazaran sinematografi zayıftır bunun yerine hareket ve söz başattır. Eleştirelilik ise Türk halk tiyatrosunda sanıldığı gibi aksine vardır ancak Batı perspektifinde olduğu gibi bilinçli bir muhalefet kurumu biçimine dönüşemez. Çıkış, çözüm, yol önermez ancak var olanı tespit eder. O yüzden bu gelenekten beslenen güldürü sinemamızda da benzer eğilimler ve nitelikler göze çarpar.

Yetmişlere kadar çekilen güldürülere bakıldığında, siyasal açıdan çok belirgin muhalif öğeler içermediklerini söylenebilir. Bu filmler sinemasal olarak "bütünleşme ve uyum" türleridir ancak toplumsal bir uyarı mesajı taşımadıklarını, eleştirel olmadıklarını, farkındalık yaratmadıklarını söylemek yanlış olacaktır. Sadece bunu eleştiri geleneğinin yerleşmediği bir topluma özgü, kimseyi kırmadan, kendisi de kırılmadan yapmanın bir yolunu bulmuşlar, inceden inceye bir farkındalık yaratmışlardır. Bu bağlamda, Türk halk tiyatrosuyla sinemanın ilişkisi; olay örgülerinin perdeye transfer edilmesi ve yüzyıllar içinde kendisini ispatlamış garantili güldürme tekniklerinin ödünç alınması biçiminde başlamıştır. Toplumda ve beraberinde sinema izleyicisinde meydana gelen değişimler sinemayı da etkilemiştir.

### **Karagöz ve Ortaoyunu'nun Etkileri**

Anadolu'ya 16. yüzyılda Mısır'dan geçtiği sanılan Karagöz'e; Türkler kendi yaratıcılıklarını ekleyerek canlı, renkli ve özgün bir form üretmişlerdir. Karagöz'ün ortaya çıkışıyla ilgili olarak anlatılan İki duvarcı ustası olan Karagöz ve Hacıvat'ın sultan tarafından öldürülmesi öyküsü, mizahın en temel nitelikleri üstüne bazı noktaları bize yeniden hatırlatır. Zor bir yapı işinde çalışan işçilerin birkaç nükteli söz uğruna işlerini aksatmaları, nüktenin ve mizahın katlanılmaz olana katlanmak için insanlara güç vermesine bir örnektir.

Sinemanın ülkemize girmeye başladığı yıllarda, geleneksel gösteri sanatlarımız olan Karagöz, meddah ve ortaoyunu o dönem İstanbul'unda yerli halkın seyirlik ihtiyaçlarını karşılamaktaydı. Karagöz oyununun iki temel tipi Karagöz ve Hacıvat'tır. Karagöz, kentte yaşayan ama sanki köyden dün gelmiş gibi taşralı, henüz kentlileşememiş birisidir. Keloğlan gibi yerine göre saf, yerine göre kurnaz, çoğu kez iyi niyetli, nüktedan, hazırcevap ve komik bir halk tipidir. Hacıvat ise tersine, tam bir kent tipidir. Kentli bilgisi, görgüsü, kibarlığı,

çelebiliği ona aittir. Karagöz, oyunun Hacivat'tan daha baskın olan baş tipidir. Halkın ahlak ve sağduyusunu temsil eden bir erkân-ı harptir, çarıklıdır ancak özü sözü birdir. Çoğu zaman işsizdir, ekonomik zorluklar çeker. (Coşkun, 2010: 14-17) Güldürü filmlerinde de kahraman genellikle eğitimsizdir. Kendisi eğitimsiz olmasına karşın eğitim onun için çok önemlidir. Bu yüzden çocuklarının ya da kardeşlerinin okumasını ister. Çocuklarına düşkündür. Okul ise çocukları için bir güvencedir. (Uluyağcı, 1996: 94-95) Komedi de zaten bu zıt tiplerin çatışmalarından doğmaktadır. Çifte anlamlar, abartmalar, söz oyunları, ağız taklitleri en temel güldürü öğeleridir. Karagöz oyunu, yansıtmak ve gerçek olmayanı gerçeğin yerine ikame etmek bakımından diğerlerine kıyasla sinemaya daha yakın gözükmektedir.

Eflatun'un Devlet adlı yapıtında görünen dünya bir mağara zindanının, seyredilen güzellikler de ruhun düşünceler dünyasına yükselişinin alegorik bir anlatımına dönüşür. Nezih Erdoğan'a göre bu betimleme modern sinema seyircisinin durumuna da çok benzemektedir. Sinema seyircisi de gerçeklik ile bu türden bir ilişki içine girmektedir. (Erdoğan; 1992: 15)

Sinema, 'gölge oyunu'yla biçimsel bazı benzerlikler taşısa da aslında büyük ölçüde farklılıklara da sahiptir. Karagöz'de nesnelere tanımlandığı perde, ışığın yansıdığı değil arkadan süzülüp geldiği bir çerçevedir. Sinema nihai analizde batı düşüncesinin gelişimini yansıtır. En önde gelen özelliği ise teknolojik yapısında Rönesans'la birlikte belirginleşen bakışı barındırıyor olmasıdır. (Erdoğan; 1992: 20) Fotoğraf ve sinema, doğayı betimlemenin tek bir göze göre yapılmadığı Doğu sanatından ve Rönesans öncesi Batı resim geleneğinden uzaklaşır., Doğunun ve Batının sanatsal formları kendi felsefi ve kültürel özelliklerini yansıtacak biçimde evrimleşmişlerdir. (Berger; 1993:16)

Hem Karagöz de hem de sinemada 'perdeye yansıtmak' işlemi temeldir. Oysa bu iki gösteri biçimi estetik, teknik ve felsefi yönden birbirinden epeyce farklıdır. Ersin Pertan, "Karagöz ve Türk sineması" başlıklı yazısında Karagöz'e ait niteliklerden bazılarının yerli sinemaya da girdiğini belirtir. Ersin Pertan'ın adı geçen yazısı Yeni Dergi'de Nisan 1971 yılında yayımlanmıştır. Dolayısıyla Karagöz ile benzerlik ya da benzemezlik üzerinden yapılan kıyaslamalarda özellikle "melodram" geleneği içinde üretilen filmler kastedilmektedir.

Pertan'ın yaptığı tespitler özlüce şöyle ifade edilebilir: Karagöz anlatı ve söz sanatıdır. Anlatı ve söz sanatı geleneğine sahip Türk halkı, bu nedenle yerli filmlerdeki diyaloglara tepki göstermeden katlanabilmektedir. Karagöz gibi, Türk filmleri de halkın beğenisi ile şartlanmıştır ve her şeyi bu beğeni belirler. Karagöz'ün kişileri basmakalıp tiplerdir; karakterleri veya kıyafetleri hep aynıdır. Oyunlar değişse bile kişilerin tipleri değişmez. Yerli sinemada da her oyuncunun belli bir kalıbı vardır. Karagöz'de oyunlar eklemlidir ve organik bütünlüğü olmayan kısa durum ve olaylar vardır. Konu bütünlüğü ve dramatik gelişim yerli filmlerde de eksikliği görülen unsurlardır. Abartma, karşıtlık ve yineleme Karagöz oyunlarında sık kullanılan anlatım teknikleridir. (Pertan; 2000:131-132) Bu anlatım tekniklerine yerli filmlerde de çokça yer verilmektedir. Genellikle filmin kişileri zengin-fakir, iyi-kötü olarak kesinlikle karşıt tiplere bölünmekte, abartma ve yinelemeye sıkça başvurulmaktadır.

Salih Gökmen de benzer şekilde, Karagöz ve yerli sinemanın ortak özelliklerine değinir ve başlangıç yıllarında Karagöz'ün sinemayı tiyatroyla birlikte olumsuz biçimde etkilediğini tespit eder. (Gökmen; 1973:15) Karagöz'de olduğu gibi filmin dört beş yerinde de aynı durumlara, söz tekrarlarına rastlanır ve konu yönünden halen halkın hassasiyeti olan konular işlenir. Nijat Özön de Karagöz ve sinema tekniğinin uzlaşmaz yanlarına işaret ederek Yeşilçam'ı bir tür 'Karagöz sineması' yaptığı için eleştirir:

*Karagöz ve onun akrabası bütün öbür gelenekler (...) sinemamıza günümüze dek destek değil köstek olmuşlardır. Karagöz'ün derinliksiz, yüzeyde kalan gölgeleri, kalıp tipleri alabildiğine laf kalabalığına, konuşmalara boğan perdenin ardından değil de önünden yansıtılan bir 'Karagöz sineması'na yol açmışlardır... Sinemamız, 'Karagöz'den uzaklaştığı ölçüde sinemalaşacaktır. (Özön; 1995:10)*

Diğer yandan Ersin Pertan'a göre Karagöz'ün başka bazı özellikleri de Türk sinemasına ya hiç girmemiş ya da geçici olarak girip tutunamamıştır. Bunlar özetlenecek olursa şöyledir: Karagöz temel yapısı bakımından gerçekçidir. Türk sineması ise değildir. Karagöz toplumsal olaylara dönük bir sanat türüdür. Konular ve tipler olmuş olaylardan ve yaşayan kişilerden esinlenilerek ele alınmıştır. Oysa Türk sineması, genellikle toplumsal olaylara sırt çevirmiştir. Arada toplumsal gerçekçilik gibi kişisel çıkışlar yapılmışsa da, bunlar sinemaya yön verecek, nitelik kazandıracak güçte ve devamlılıkta olmamıştır. Karagöz'de sınırsız özgürlük ve dokunulmazlık vardır. Her sınıftan, her meslekten kişiyi perdeye geçirmiş ve eleştirmiştir. Oyundaki taşlamalardan pek az kimse yakasını kurtarabilmiştir. Karagöz'ün siyasal yanı çok güçlüdür. Oyunda toplumun her sorunu ve siyasal her konu yorumlanmıştır. Yerli sinema ise bu konuda yetersiz kalmıştır ve siyasal konular adeta bir tabu sayılmıştır. Elbette bu alanda sansür olgusunun sinemacılar için başlı başına bir sorun olduğu da unutulmamalıdır. (Pertan; 2000;133-134)

Karagöz'de tipler ve nükteler toplumun dönemlerine uymaktadır. Karagöz, Türk toplumunun değişen çağlar içinde gelenekleri, günlük yaşayışını ve çeşitli eğilimlerini yansıtmaktadır. Oysa Ali Gevgilili'ye göre "Türk sineması, henüz toplumun hiçbir kesitinin gerçek yansımalarını verememiştir. Toplumun genel bir panoramasını, onun mitoslarının diliyle ortaya çıkarmaktan yoksundur. Türk sineması, derinlemesine işlenmiş karakterlerin, durumların, kişisel sentez ve yorumların sineması değildir. Kendi insanına yabancısıdır." (Akt: Pertan; 2000: 134) Öte yandan Karagöz'ün yapısındaki basitlik belirli bir yapımlık kaygısının ve ticari kurnazlığın sonucu olan basitlik değildir.

Tasavvuf öğretisinden izler taşıyan Karagöz sanatı, anlatısı bir yana bir sanatsal biçim olarak da gerçeklik sorunu üzerine yapılanmıştır. "Mum sönerse görüntü kaybolur. Bu da dünyanın sürekli olmadığını, faniliğini gösterir. Temel mesajını bizzat onu oluşturan öğelerin (ışık, suret, perde, vb) kuruluş ve seyircinin aygıt içinde konumlanmış biçimiyle vermektedir." (Erdoğan; 1992:18) Karagöz, tekniğini biçimleyen felsefesi ile tamamen doğu kültürünün bir parçasıdır. Söze dayalı, belli tiplerle ve basit olay örgüleri ile işleyen yapısını aşarak başka bir aşkın mesajı iletmek derdinde olan ve bunu da başaran bir sanatsal formdur.

Oysa söze dayalılık ve belli tipler üzerinden anlatılan basit olay örgüleri ile filmler üreten Yeşilçam, birkaç istisna haricinde Karagöz benzeri bir hakikat ya da varlık sorunsalını kendine dert edinmemiştir. Karagöz’de anlatılan basit konulardan bağımsız olarak, oyunun tekniğinden kaynaklanan ve tasavvufi anlamda içkin bir ‘varlık’ sorunsalı konu edilir. Bazı bildik durumlarla izleyiciler ‘eğlendirilirken’ zihin bu karton kalıpların arkadan ışık vurmasıyla görünür hale gelmelerini, onları birinin oynattığını düşünerek bir tür ‘yabancılaşma’ yaşar ve görünenin ne kadar gerçek ne kadar hayal olduğunu sorgulamaya başlar. “Bu suretler yalandır”, “Işık söner, gölge yok olur” gibi sözler temsillerin sonunda mutlaka söylenir. Bu sözlerin tasavvuf öğretisiyle olan yakın ilgisi çok açıktır. Bu nedenle Ayşe Şasa da geleneksel sanatların günümüzü anlamada ve yorumlamada birer kaynak olduklarını belirtir. (Şasa; 1994:18) Oysa sinemamız Karagöz’ü, olayları ve anlatım örgüsüyle örnek alırken, altta yatan bu varlık sorunsalını yıllar boyunca görmezden gelmiştir.

Karagöz’ün hayal perdesinde böylesi bir gerçeküstücü potansiyel vardır. Popüler filmlerin üst bir anlam yaratmak yerine tüketime odaklı ve kör edici ya da uyutucu bir yüzeyselliği seçmeleri tamamen ideolojiktir. Üst bir gerçeklik sunma amacıyla yapılmış film örnekleri ise az da olsa vardır. Reha Erdem’in “A ay”, Halit Refiğ’in “İki Yabancı”, Lütfi Akad’ın “Gökçe Çiçek”, Yavuz Turgul’un “Gölge Oyunu” adlı filmleri bu türden bir varlık sorunsalını ele alan filmlere örnek olarak verilebilir.

Ortaoyunu geleneksel, doğaçlamalı Türk halk tiyatrosudur. Karagöz’ün tiyatro sahnesinde hayat bulmuş şeklidir de denebilir. Karagöz repertuarında bulunan oyunların birçoğu ortaoyunu olarak da oynanmıştır. Ortaoyununun baş güldürücü iki temel tipi, Kavuklu ve Pişekâr’dır. Karakter bakımından her iki seyirlik oyunun asıl kişileri olan “Kavuklu” ile “Karagöz” ve “Hacivat” ile “Pişekâr” tüm nitelikleri ile birbirinin aynısıdır. Karagöz ve Ortaoyunundaki tipler bireysel özelliklerinden çok ait oldukları ve temsil ettikleri topluluk ya da sınıfın bazı niteliklerinin aynası olurlar. Ortaoyununun diğer tipleri de Karagöz oyunundaki tiplere çok benzer.

Dekor, iki ya da üç kanatlı adına ‘yeni dünya’ denen bir paravan ile ‘dükkân’ denilen, hasır bir iskemle ve peykeden ibarettir. Bir tür yabancılaştırma tekniği kullanılır ve izleyicilere bunun bir oyun olduğu sürekli hatırlatılır. Ortaoyunu bu yönüyle Brecht’in yabancılaştırma estetiğini anımsatır. Batı tarzı tiyatrodaki dram oyunlarında, ortaoyunundaki göstermecî tarzın aksine, benzetmecî üslup hâkimdir. Benzetmecî üslupta, sahnedeki oyun bütün ayrıntıları ile hayata benzetilmeye, doğal hayat olanca natüreliliği ile sahneye aktarılmaya çalışılır. Göstermecî üslupta ise, hayatı benzetmek değil göstermektir amaç. Bu nedenle göstermecî üslup, teatral olana, çeşitli mecazlara, simge ve sembollere, çarpıtmalara, kaba ve grotesk figürlere, abartılara, karikatürleştirmeye başvurur. (Metin, 2005) Ortaoyunu izleyicisini özgür bırakır, izleyici öykü yerine izleğe odaklıdır. Bu nedenle de öykü dışına çıkılması ile estetik bütünlüğün zedelenmesi sorunu yaşanmaz. Bu niteliklerden en önemlisi ise Ortaoyununun ortada oynanmasıdır. İki boyutlu mizansen yerini üç boyuta bırakınca tiyatronun tüm kuralları ile ve özellikle de oyunculukla yüzleşmek gerekmektedir.



Gerek Karagöz gerekse ortaoyunu güldürme teknikleri bakımından da tamamen aynı yolları izlerler. Gülmenin kaynağında az ya da çok zıtlık bulunur. Gerek mizah, gerek tiyatro ve gerekse sinemada sözü edilen bu tarz güldürme yöntemleri, en çok kullanılan yöntemlerdir. Oyun kurallarını hiçe saymak, dramatik akışı bile bile bozmak da seyirci üzerinde güldürücü bir etki yapar. Ortaoyunu ve Karagöz'de asıl başat olan güldürme tekniği, Türk güldürü sinemasının genel karakteristiğini de bir ölçüde belirleyen, eylem ve durumların güldürücülüğünün yanı sıra dilin ve sözün güldürücülüğünün kullanılmasıdır. Dil, kişiler veya oyun ile seyirci arasında bir anlaşma aracı olmaktan çıkar, kendi başına bir bütünlük, bağımsızlık kazanır. Kişiler arasındaki çatışma da hep aslında bir anlaşma aracı olması gereken dilin bu görevinden ayrılıp, anlaşmakta engel, bir ayak bağı olmasından çıkar. Dilin işlevlerinin güldürüde tersine kullanılması da sinemasal güldürüye halk tiyatrosundan kalan bir mirastır. Eski dönemden Musahipzade Celal yeni dönemden ise Haldun Taner, Oktay Arayıcı, Aziz Nesin, Turgut Özakman, Ferhan Şensoy ve Sadık Şendil gibi yazarlar ortaoyunundan bilinçli şekilde yararlanmış ve yeni yorumlar getirmişlerdir.

### **Tartışma**

Türk Halk Tiyatrosu kapsamındaki sanatlar kendi aralarında birtakım önemli farklılıklar barındırırlar. Ancak, "söze ve tekrara dayalılık, genel tipler içerme, basit olay ve durumlara dayanma, genel cinsleri gösterme, psikolojik boyutu olmama, tipler arasında aşırı zıtlığa dayalı bir yapı içinde tiplerin kümelenmesi" gibi ortak bazı niteliklere de sahip oldukları görülür. Bu nitelikler ana akım sinemanın da sahip olduğu özelliklerdir. Öte yandan, bireysel değil toplumsal temaları işlemeleri, göstermecî epik bir üsluplarının oluşu, yabancılaştırmaya açık bir geleneklerinin olması, dünyanın gerçekliğinin sorgulanması gibi özellikleri nedeniyle karşı-sinema argümanlarıyla yararlanılabilecek bir malzemeye de sahiptirler. (And; 2014: 12-14) Bu nedenle geleneksel Türk halk tiyatrosunu oluşturan Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi sanatlardan çağdaş tiyatrodaki ve sinemada yararlanmak kaçınılmazdır. Sevda Şener de bu gelenekten yararlanmak gereğini işaret ederken, diğer bazı niteliklerini de şöyle tespit eder:

*Güldürü türünde olması, iyimser, canlı ve sevimli olması, gerçeküstü olması. Çoğunda masal ögesi var, hep gerçeküstü bir şeyler yapılıyor. Müzikle, dansla birlikte sunulması, halkla kaynaşması, doğaçlama oynanması, temsilin gerçek yaşama uzanması, onun bir parçası olması. (Şener, 2000: 34)*

Bu geleneksel sanatlar, bazen doğrudan bazen dolaylı olarak eleştiriye yer vermişlerdir. Bu nedenle eleştiriye kapalı ve hatta giderek tahammülsüz bir toplum yapısı içinde yine de belirli bir işlevleri olduğu açıktır. Ersin Pertan, geleneksel halk tiyatrosu ile sinemamız arasındaki ilişkilerin incelenmesinin çeşitli katkılar sağlayacağını belirterek, bu incelemelerin amacının çağdaş Türk toplumunun seyirlik oyun beğenisinin kaynaklarına ışık tutmak ve filmleri sağlam temellere dayandıracak görüşler ve değerlendirmeler ortaya çıkarmak şeklinde ifade etmektedir. (Pertan; 2000: 129) Fakat bu konuda farklı görüşler de vardır. Örneğin Nijat Özön tamamen zıt bir bakışla, Türk sinemasının halk tiyatrosu geleneklerinden esinlenmesi konusuna olumsuz yaklaşmaktadır. Ona göre, "Türk sanat gelenekleri, sinema yapmak için yararlı değildir. Sinemamız sil baştan yaparak, katkısız

sinema yaratmalıdır. Türk sinemasının geleneksel sanatlardan esinlenmesi gerektiğini öne süren Selahattin Hilav'a göre ise, "halk gelenek ve sanatlarının ileriye açık ve insani öze yüklü olanlarının sinema sanatı teknik ve estetik özellikleri açısından ele alınması ve bunlardan yararlanılması, hem özgün sanat ürünlerinin yaratılması hem de halkla kurulması, gerekli ilişkilerin sağlanması bakımından gereklidir. (Akt: Pertan; 2000: 132-133) Bu yaklaşıma göre, yalnızca geleneksel değerler yeni bir sentez içinde toparlanmalı ve yeni bir ışık altında sunulmalıdır.

Benzer şekilde Ersin Pertan da Türk halk tiyatrosu formlarını bir kaynak olarak kabul eder. Pertan, Türk sinemasına bazı hedefler gösterir. Bunlar, gerçekçi temel yapı içinde toplumsal olaylara eğilmek ve yorumlamak, toplumun dünya görüşünü, Türk'e özgü deyiş ile anlatmak, kendi insanına yaklaşmak ve halkla sağlam bağlar kurmak olarak ifade edilir. (Pertan; 2000:134) Bu yaklaşıma göre, söz konusu amaçlara varmak için, filmlerin halka ulaşacağı göz önünde tutularak, toplumun günlük yaşantısının gerçeklerini ve insanların kaynak alınmalı ve bu gerçekler yorumlanmalı, seyirciye bir mesaj taşınmalıdır.

Yeşilçam bazı istisnalar dışında genellikle bu sanatlardan hazır klişeler alıp kullanmak biçiminde yararlandığı için Nijat Özön gibi yazarlar tepkilidirler. Yavuz Turgul'un Karagöz sanatının bazı biçimsel ve öze dayalı zenginliklerini yansıttığı Gölge Oyunu filmi ise, yararlanmanın doğru yapılması halinde sinemayı zenginleştireceğinin bir kanıtıdır. Geleneksel halk tiyatromuzda politik eleştiri, hiciv, taşlama, yergi, açık biçim yabancılaştırma, sürrealizm, grotesk saçma, anti-illüzyonist biçim vardır. Bunlardan yararlanmamak sinema adına ancak bir kayıp olabilir.

Türk güldürü sinemasının genel özelliklerine bakıldığında geleneksel Türk halk tiyatrosu'ndan, Keloğlan masallarından, Nasreddin Hoca'dan yoğun biçimde etkilenmeler görülür. Zenne, hafifmeşrep kadınlar, tiryakiler, kabadayılar, iyiler, kötüler, vs. güldürü sinemasındaki tiplerdir aynı zamanda. Komik ikili çeşitlemeleri, Hacivat-Karagöz tiplerinin başarılı birer transferi gibidir fakat bu etkilenmeler söz konusu büyük mirasın yeterince ve doğru biçimde kullanıldığını göstermez.

Doğu'ya özgü güldürü sanatlarında eleştiri yenilip yutulmaz bir özellik göstermemektedir. Karagöz-Hacivat temsilleri çöküş döneminde yasaklanacak denli zaman zaman otoriteye açıktan eleştiriler yönelmişse de genel yapısı salt eleştirmek için değil, dünyanın geçiciliğine karşı uyardırmaya çalışan bir özellik gösterir. "Osmanlı gerilemeye başlayınca Osmanlı yönetiminin de tahammül sınırları gerilemeye başladı ve Karagöz'deki eleştiri düzeyi azaldı. Giderek bu perde oyunu itiş kakışa ve uzun söz düellolarına dayalı kaba bir gösteriye dönüştü." (Sunal; 2002:35) Yeşilçam'ın örnek aldığı Karagöz nitelikleri de ne yazık ki daha çok bunlar olmuştur.

Meddah ise padişahın karşısında sandalyede oturma hakkı olan tek adam olmasıyla belli bir ayrıcalık taşır gibi görünür, kellesi vurulan meddahlar bile vardır. Ancak onun da temel işlevi eğlendirici ve ders verici hikâyeler anlatmaktır. Keloğlan masal geleneği içinde yapısal özellikleriyle güldürü sinemamızı en çok etkileyen masal kişisidir. Saf, cömert, cesur, hazır cevap bir Anadolu delikanlısıdır. Yeri geldi mi padişaha dahi kafa tutmaktan çekinmez. Ancak "Keloğlan'ın sözde bu asi tavrı padişahın kızını alana kadar sürer. Kızı eşeğinin

terkisine oturttu mu padişaha eleştirisi sona erer. Bu yüzden doğuda Keloğlan taşlamaları iktidarlarca tarafsız bulunur. Keloğlan geleneğinden olanlar her devirde iktidarın müsahasına mahzar oldular.” (Sunal; 2002:36) Yeşilçam’da yüzlerce film senaryosu yazan Bülent Oran, Yeşilçam’ın duygusal ve masalsi yapısını seyircinin kimliğine bağlayarak, bu kimliğin geleneksel sanatlarımızdan bir hayli etkilenmiş olduğunu belirtir:

*Türk insanı masal sever, masallarla büyümüştür. Orta oyunundan, Karagöz'lerden, Nasreddin Hoca'lardan gelen ve kanına işlemiş bir alışkanlığı, geleneği vardır. Yeşilçam kahramanlarından çoğu genelinde biçim olarak değilse bile davranış ve ruh olarak Keloğlan karakterinin çağdaş giyimli ve fiyakalı benzerleridir.* (Oran; 1996:284)

Yeşilçam genelde kolektif bir sinemadır ve yönetmenlerin benzer üslupları vardır. Buna karşılık Yeşilçam izleyicisi de kendi içinde çok büyük profil sapmaları göstermeyen bir seyircidir. Yeşilçam seksenlerle birlikte bir anda sona ermez; farklı konumda, görünüşte geriden, alttan alta gene yaşamını sürdürür. Engin Ayça’ya göre Yeşilçam’ı var eden iki temel sosyolojik olgudan biri, kırdan kente göçün artması diğeri ise kentlerle sınırlı sinema salonlarının kırsal alanlara yayılmasıdır. Bu dönemdeki popülist açılımın karşılığını bulduğu sinemada ise inşa edilmeye başlanan kimliğin odağında geleneksel sözlü, kırsal kültür ortamı vardır. Sinema bu dönemde diğeri sanat dallarından ayrı olarak devlet tarafından büyük ölçüde kendi başına bırakılmış ve ticari ilişkilerin belirlediği bir var kalma durumunda olmuştur. Bu Yeşilçam’ı giderek dönemin siyasetiyle uyum içinde, popülist bir çizgi izlemeye kadar götürmüştür. (Ayça, 1996: 135-137) Yeşilçam popülist bir düşünceyle halkın geleneksel sözlü kültürel yapısına eklenmiş, onunla bütünleşmiş bir sinemadır.

Yeşilçam’ın film üretim ve anlatım tarzı ise 1950’ye kadar olan ilk otuz beş yıllık sürenin bazı alışkanlıklarından ve temel niteliklerinden etkilenmiştir. Bu alışkanlıklardan birisi de yazılı edebiyattan ve sözlü halk edebiyatından yararlanmadır. Ünsal Oskay'a göre, bu ilk dönem filmlerinin asıl önemli yanı, “sonraları Yeşilçam geleneği denilecek geleneğin anlatım tarzını, masalsi, semantik yapıyı, tutan bir filmin benzerlerinin arka arkaya yapıp seyirciye sunulma alışkanlığını da oluşturmasıdır.” (Oskay, 1996: 98) Yeşilçam ve sinema seyircisi arasındaki ilişkinin biçimi yetmişlere doğru ise değişmeye başlamıştır. Geleneksel Yeşilçam’ın yetmişlerin sonuna doğru nicelik ve nitelik yönünden kendini tüketmesinin nedeni, sinema kurumu olarak önemli toplumsal olaylara ve değişimlere eşlik edemeyen masalsi yapısı gibi içsel etkenlere ya da televizyon gibi ciddi bir rakibin etkilerinin yoğun biçimde açığa çıkmaya başlamasına bağlanabilir. Süreç niteliksel olarak bir yanıla geleneksel Yeşilçam’ın tasfiyesine diğeri yandan yeni bir sinema anlayışının yükselişine tanıklık eder. Masalın semantik yapısından romanın etik’i sorgulayan eleştirel ve ussal yapısına doğru bir değişim başlar.

## **Sonuç**

Türk sinemasında güldürü filmleri seksenli yıllara gelinceye değin açıktan eleştirel bir tavra sahip değildir. Bir yandan alt politika yaparlar bir yandan da sınıflar arası bir arabuluculuk işlevleri vardır. Altmışlarda Adanalı Tayfur, Turist Ömer veya Şaban örneklerinde veya günümüzdeki güldürü filmlerinde görülebileceği gibi filmlerin kahramanları Karagöz ve Ortaoyunundan devraldıkları bir miras olarak, dili bozar, küfreder, argo konuşurlar. Alt

politika biçimlerinden biri olan bu, 'dilin içine saklanma'; kendini örtük biçimde ifade etme, gizlenme anlamlarını taşır. Argo, "kentsoylu çevreyle uzlaşamayan, sorunsal ilişkiler içindeki o çevreye aykırı düşebilecek Turist Ömer'in 'ötekilik' konumunu gizlemesine yardımcı olur." (Bayram; 1999:11) Bu konum, bir yandan homurdanmaya karşılık gelecek bir alt politika biçimi olarak, kendisinin üstesinden gelemediği bir çelişkiyi, seyirciye 'ispiyonlamak', bir yandan da bir yandan da eşitsizlik üzere kurulmuş verili toplum yapısını, kendi kimliklerinde 'onaylamak' anlamını taşır.

Gişede güldürsüz yapamayan, yapmaya çalıştığında ise dramatik yapısı zayıf, skeçlerden örülü güldürüyle yetinen bir sinemaya sahip olmaya doğru gidiyoruz. Bunun altında seyircinin kültürel alışkanlıkları ile yapımcıların ticari kaygı ve beklentileri yatmaktadır. İlker Canikligil'e göre, "yapılan filmler herkesin hoşuna gitmeye çalışıyor. Böyle bir hedef kitleniz olabilmesi için de filmi curcunaya çevirmeniz gerekiyor". Deniz Bayraktar'a göre ise, "ticari kaygıların dönemin seyirci sosyolojisi ile çakışması söz konusudur. Seyircinin Doksanlarda hayatı biraz da kolayından alan, acıyı ve yarayı parodileştiren filmlere ihtiyaç duyacağı ve Türk sinemasına geri döneceği tahmini doğru çıktı. (Canikligil & Bayraktar, 2014: 6)

Görevci olmayan/ucuz güldürü türselliğinin tüm alanı baskı altına almakta oluşu bazı tehlikelere işaret etmektedir. İlki izleyici profilinde zorluklarla yeniden edinilmiş olan çeşitliliğin kaybolması tehlikesidir. Bir diğeri türsel çeşitlilikteki azalma nedeniyle yaratıcı fikirlerin yeşereceği ortamın kaybolmasıdır. Bunun uzantısında biçime dair sorunlardan söz açmak gerekir. Seksenlerden sonra politik taşlamalar aynı zamanda kişisel bir sinemanın örnekleri olmaya başlamıştı. Günümüzde ise yönetmen sineması, güldürü dışındaki kulvarda seyretmektedir. Sonuncu ve en tehlikeli olansa güldürünün daha iyi bir toplumu ve geleceği kurmada etkili sanatsal araçlardan biri olmaktan çıkıp, ezilmekte olduğunun bile farkında olamayan kitlelerin gazını almaya yarayan, egemenlerin lehine iş gören bir alan olmaya meyletmesidir. Sanatsal ve toplumsal açıdan Türk halk tiyatrosunun daha geniş boyutlarıyla ve derinlemesine incelenmesinin sinemamız ve kültürümüz açısından faydalı olacağı kanısındayız.

## KAYNAKLAR

### Kitaplar

- And, Metin. *Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınları, 2000.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev: Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 1993.
- Erdoğan, Nezih. *Sinema Kitabı*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1992.
- Dikiciler, Osman. *Arzu Film Ekolü*, Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayını, 2002.
- Gökmen, Salih. *Bugünkü Türk Sineması*, İstanbul: Fetih Yayınevi, 1973.
- Kaminsky, Stuart M. *American Film Genres*, Chicago: Nelson-Hall Pres, 1988.
- Özön, Nijat. *Karagözden Sinemaya (1. Cilt)*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.
- Sunal, Kemal. *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*, İstanbul: Om Yayınları, 2002.

## Makaleler ve Diğerleri

- Engin Ayça, “*Yeşilçam’a Bakış*”, Der: Süleymá Murat Dinçer, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara: Doruk Yayınları, 1996.
- Bayram, Nazlı. “*Varlıklı ve Egemen Olmayan Bir Aylak: Turist Ömer*”. İletişim Dergisi, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, sayı: 99/2, 1999.
- Coşkun, Pınar. *Dünden Bugüne Türk Gölge Tiyatrosu*, Ankara: Basılmamış Uzmanlık Tezi (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü), 2010.
- Kırmızı, Nazlı. “80’lerin ve 90’ların kahramanı: Kemal Sunal”, Güldiken Mizah Kültürü Dergisi, İris Yayıncılık, İstanbul, sayı:8, 1995.
- Maktav, Hilmi. *1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları*, İzmir: Basılmamış Doktora Tezi (Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.
- Nutku, Özdemir. “*Meddahlık Olgusu*”, Meddah Kitabı, Derleyen: Ünver Oral, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2003.
- Oran, Bülent. “*Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema*”, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Der: Süleymá Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yay., 1996.
- OSKAY, Ünsal; “*Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması*”, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Der: Süleymá Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yay., 1996.
- Özgüç, Agah. “*Türk Sineması’nda Güldürü Filmleri*”, Güldiken Mizah Kültürü Dergisi, sayı:8, İstanbul: İris Yayıncılık, 1995.
- Pertan, Ersin. “*Karagöz ve Türk Sineması*”, Karagöz Kitabı, İstanbul: Kitabevi Yay., 2000.
- Şasa, Ayşe. “*Söyleşiler*”, Sinema Yıllığı 93, İstanbul: Türsak Vakfı Yayınları, 1994.
- Türkmen, Fikret ve Fedakâr, Pınar; “*Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komîğine Bağlı Mizahi Unsurlar*”, Milli Folklor, Sayı: 82, 2009.
- Uluyağcı, Canan; “*Türk Sinemasında Güldürü*”, Kurgu Dergisi, Sayı:14, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1996.

## İnternet Kaynakları

- Canıklıgil, İlker; Bayraktar Deniz. “*Güldür Yoksa Batacaksın*” (25 Kasım 2014)  
[http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail\\_openPrintPage.action?newsId=9824](http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=9824)
- Ekler, Alpay. “*Seyirlik Geleneğimiz Üzerine Denemeler:1*” (18 Kasım 2004)  
<http://www.tiyatronline.com/konuk100.htm>
- Metin, Okan. “*Geleneksel Türk Tiyatrosu mu Yoksa Gelenek Tiyatrosu mu?*”(14 Kasım 2010)  
<http://www.tiyatronline.com/yazarlar/53/haber/644/alpay-ekler-geleneksel-turk-tiyatrosu-mu-yoksa-gelenek-tiyatrosu-mu>
- Şener, Sevda. “*Eğitimde Tiyatro ve İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu*”. (04 Nisan 2000)  
<http://www.olusumdrama.sitemynet.com/bulten/sayi11/soylesi.htm>