

# BİR UYGULAMA MODELİ OLARAK “SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI”

GÜLAYŞE  
TEMELTAŞ

Üniversitelerin Tiyatro Bölümlerinde verilen eğitimin içinde yer alan Oyun dersi, son sınıf öğrencilerinin profesyonel hayata geçmeden önce yeteneklerini sergilemek, almış oldukları eğitimin sonuçlarını görmek, tartışmak hedeflerini taşır. Bu ve bunun gibi projeye dayalı derslerde, bir eser, öğrenci oyuncularla çalışılır, öğrencinin oyunculuk eğitimi boyunca biriktirdiği deneyimler bir araya getirilir. Öğrenciler seyirciyle karşılaşarak bir parçası oldukları temsil olgusunu bütünüyle idrak ederler. Programlarında sadece Oyunculuk Dalı bulunan Tiyatro Bölümleri için çerçeve genel olarak böyle çizilmişken, programlarında Oyunculuk Dalı dışında başka dallar da bulunan Tiyatro Bölümleri için ise yeni olanakların kapısı açılır. Kapı açılmaya açılır ama, içeriye girmek de daha kapsamlı bir çalışmayı, yaratıcı ve eğlenceli olması gereken bir öğrenim sürecini zorunlu kılar. 2005-2006 ders yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde çalıştığım Haldun Taner'in yazdığı **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**, yeni kapıları aralamak adına seçilmiş bir oyundur.

Projenin birinci hedefi ayrı ayrı dallarda eğitim alan öğrencilerin, temsil süreci içinde birlikte olmaları ve süreci birlikte oluşturmaları olmuştur. Bu düşünce temsil sanatını bireysel bir sanat, bir başka deyişle, tek yaratıcı bir sanat olmaktan çıkarıp, çoğul katkılı bir sanat olarak görür. Tiyatro sanatını diğer sanat dallarından ayıran temel özelliklerden biri budur. Bu düşüncenin devamı bir grup olma fikrini getirir ve işin en başına koyar. Asal amaç, yaratıcı bütün katkıların, temsil sanatının odağında bulunan oyuncunun yaratıcılığını kuşatmasıdır. Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü üç ayrı daldan oluşan bir yapıdadır. Son sınıf Oyunculuk Dalı öğrencileri Oyun dersini, Tiyatro Tarihi ve Teorisi

\* Dr., Oyunculuk eğitmeni.

Dalı ve Dramatik Yazarlık Dalı öğrencileri ise Ortak Yapım dersini alarak aynı gurubun içinde yer almışlar, ekip olma ruhunu inşa edebilme zeminini kazanmışlardır. Ekip olma becerisini kazanmak, çalışmanın olmazsa olmaz bölümünü oluşturur. Şüphesiz ki bu fikir bir ilk değildir ancak çalışma bir fikir olarak kalmaktan çıkmış, gerçekleşmiştir. Ve hiç şüphesiz ki gerçekleşmesi de bir ilk değildir.

Projenin ikinci hedefi, ayrı dallarda eğitim gören ekip üyelerinin, öğrencilerin, sürece organik olarak katılımlarının sağlanmasıdır. Bu noktada öğrencilerin eğitim alanlarından getirdikleri birikimleri ile kişisel birikim ve yeteneklerinin keşfedilmesi önemlidir. Bu aşamada, bir oyun projesi başlığında ekip yeniden tanıştırılmıştır. Ortak alan becerileri ve birikimlerinin yanı sıra, öğrencilerin kişisel beceri ve yetenekleri de gelişim içine girmiştir. Bu aşamada öğrencilerin belki de o güne kadar birbirlerinde ya da kendilerinde tanık olmadıkları yeni beceriler ortaya çıkartılmaya çalışılmış, kendilerini ifade edebilmelerinin zemini aranmıştır. Kimi zaman da öğrenciler kendilerinde ya da başka arkadaşlarında var olduğunu bildikleri becerileri, bir iş üzerinde nasıl örgütleyebileceklerinin deneyimini yaşamışlardır. Tiyatro Tarihi ve Teorisi ve Dramatik Yazarlık Anabilim Dalları öğrencileri **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** oyununun araştırma, yorum, dramaturgi, oyunun sahne metni, çevre tasarımı, ışık, kostüm, rejî asistanlığı, özgün müzik- müzik düzenleme, projeye özel bestelenen şarkıların çalıştırılması, açık hava temsili için özel orkestra oluşturma, dergi yazıları, sahne amirliği, provaların düzenliliği, temsillerin düzenliliği, temsillerin video arşivi, fotoğraflama, provalara özel hazırlanan çay ocağının düzenlenmesi alanlarında yaratıcı ve emek isteyen kimlikler kazanmışlardır. Oyunculuk Anasanat Dalı öğrencileri de prova süreci boyunca sahne metninin oluşumunda yaratıcı kimlik kazanmışlar, çoğu zaman rolüne büründükleri kişiliğin temsil metnini kendilerinin oluşturabileceği yaratıcılık noktasına getirilmişlerdir. Oyunculuk Anasanat Dalı öğrencilerine, diğer alanlarda görev alan arkadaşlarına da katkı sağlayacak disiplin kazandırmıştır. Son sınıf öğrencileri sahnenin hazırlanmasından, yaratıcı alanlara kadar bütün işlerde birlikte, barış ortamını tesis ederek çalışmışlardır. Ekip ruhunun tesis

## BİR UYGULAMA MODELİ OLARAK “SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI”

edilmesi, öğrencilerin egolarını yıkmalarına değil, tam tersine birer tiyatro insanı kimliği ve kişiliği kazanmalarına, nerede “solo” nerede “koro üyesi” gibi davranmaları gerektiğini idrak etmelerine yol açmıştır. Bu refleksin kazanılması eğlenceli, nitelikli, demokratik bir ortamın tesisini getirmiştir.

Projenin üçüncü hedefi, tiyatro ve temsil sanatının unutulmaya yüz tutmuş bir “olma” biçimini öğrenciler eşliğinde yeniden üretmeye çalışmaktır. Bu görüşe göre temsil ya da gösteri ulaşılacak tek hedef olarak düşünülmemektedir. Temsil ya da gösteri, tiyatro sanatının süreçlerinden biridir. Prova süreci tamamen yaratıcılığa dayalı bir süreçtir. Bu düşünce, yerleşik tiyatro anlayışının tersine oyuncuyu sadece “icracı” kılmaktan, Türkiye’deki yerleşik tiyatro pratiğinin tersine dramaturgu sadece bir “gözlemci”, bir “araştırmacı” ya da “rapor tutucu” yapmaktan, yine aynı bağlamda yönetmeni “tek söz sahibi” ilan etmekten ve tiyatro sanatını da bir “yapım” gibi görmekten işin en başında vaz geçmiştir. Hedefin reji anlayışına göre, reji ya da sahneleme, provalar sürecinde oluşur. Sahne metni de. Önceden belirlenmiş, dayatmacı olmayan, yaratıcı fikirlere açık, ikna edici olmaya çalışan, sağlam, özgün bir yorum ve reji anlamında da çok genel bir çerçeve vardır. Rol dağılımı ise, bile isteye provalar sürecinde oluşur. Asıl yaratma alanı provalardır. Eser, ekipte bulunan bütün elemanların yaratıcı sürece eşlik etmesi, oyuncunun ve sürecin yaratıcılığını beslemesi ve oyuna katkıda bulunması yöntemiyle çalışılır. Dekor yoktur, çevre tasarımı vardır. Soyutlama ön plandadır. Çevre tasarımı, kostüm, makyaj gibi unsurlar en ekonomik ve minimal düzeyde çözülür, mümkünse hiç harcama yapılmaz. Sözelimi, **Serssem Kocanın Kurnaz Karısı** temsilinin tasarım nesnelere dört kalas, sekiz hasır tabure ve eskiden kalma dört bank, ayağına tekerlekler çakılmış eski oyunlarda defalarca kullanılmış olan bir koltuk oluşturmuş, “olmazsa olmaz” diyebileceğimiz birkaç önemli aksesuar oyuna eşlik etmiştir. Üçüncü hedefte yer alan düşünceye göre oyun, ya meydan sahne ya da farklı bir düzenekte oynanır. Oyunun alanı kesinlikle çerçeve sahne değildir. Bu tutum, geleceğin tiyatro insanlarını ille de ezberlere dayalı bir sahne düzeni içine hapsedmekten korur, özgür ve yaratıcı düşünmelerini sağlar. Sözelimi, **Serssem**

**Kocanın Kurnaz Karısı** metni çerçeve sahneye göre yazılmıştır. Ancak temsil, meydan sahneye uyarlanmıştır. İzleyiciler oyunu dört yandan izlemişlerdir. Ayaklı dört kalas ile iç çemberde çerçeve sahne imgesi uyandırılmaya çalışılmış, dış çemberde yer alan oyuncuların kalasların yerini değiştirmeleriyle hem yeni bir oyun üretilmiş hem de yorumla doğrudan bağıntılı olarak çerçeve sahne saplantısı eleştirilmeye çalışılmıştır. Oyunun son perdesinin orta yerine denk düşen tuluat temsili bölümünde ise seyirciler hareketlendirilerek, yer değiştirmeleri sağlanmış, çerçeve sahne biçimine göre oturmaları oyunsu bir yöntemle gerçekleştirilmiştir. Projenin üçüncü hedefinde yakalanmaya çalışılan sahneleme anlayışına göre, oyunun oyunsu yanının ön plana çıkarılması önem taşır. **Serssem Kocanın Kurnaz Karısı** provalarında, metinde de bulunan oyunsu yan, çoğaltılmış, yeni önerilerle beslenmiş ve vurgulanarak ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Üçüncü hedefteki anlayış içinde oyuncular, meydan sahneye uygun bir biçimde, seyircinin karşısında dış çemberde oturur. İç çemberde rol sırası gelen oyuncu, hazırlığını seyircinin karşısında yapar ve iç oyuna girer. Rol sırası biten oyuncu kendi kimliğinde dış çemberde bulunan banklarda oturur. **Serssem Kocanın Kurnaz Karısı** oyununda dış çemberde de ayrı bir oyun kurulmuş, iç ve dış çemberdeki oyunlar kimi zaman birbiri içine girmiş, kimi zaman çatışma yaratmışlardır. Dış çemberde oturanlara “Oyun Kurucular”, “Oyun Bozucular” diye isim de takılmıştır.

Bu konuda uygulamaya çalıştığım tiyatro düşüncesine kaynaklık eden temellerden biri, bir tiyatro kuramcısı ve uygulamacısı olan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun görüşleridir. İkinci kaynak, yaşadığımız topraklardaki tiyatro geleneklerine ilişkin verilerdir. Üçüncü kaynak ise kurumsal ve uygulamalı olarak eğitimime, deneyimlerime katkıda bulunmuş hocalarım ve meslektaşım olan yol arkadaşlarımdır.

Baltacıoğlu, tarihimizin henüz tam keşfedilmemiş, önemi sadece akademisyenlerin yazılarında vurgulanmış bir bilim ve sanat insanıdır. Hakkı Baltacıoğlu, hem Meşrutiyet hem de Cumhuriyet dönemlerinde yaşamış, tanıklık ettiği dönemlerin kültürel sanatsal zenginliklerini, yönelimlerini sentezlemiş, ulusal tiyatroyu oluş-

## BİR UYGULAMA MODELİ OLARAK “SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI”

turma üzerine bütünlüklü bir bir tez ortaya atmıştır. Bir eğitimci, oyun yazarı ve uygulamacı olan Baltacıoğlu, bu çok yönlü kişiliğini kuramsal çalışmasına aktarmış, bilim ve sanatın interaktif ilişkisini Öz Tiyatro tezinde sergilemiştir. Baltacıoğlu'nun öz tiyatro düşüncesi satırı satırına okunmuş, anlaşılabilir ancak satırı satırına uygulanmamıştır. Öz tiyatro düşüncesi bir rehber, bir kaynak, bir kalkış noktası olarak görülmüştür. Baltacıoğlu'nun fikirlerinde yer alan “ulusallık” kavramı, bir ırkı çağırıştırarak biçimiyle ele alınmamıştır. Bu, önemli bir noktadır. Çalışmanın derdi, yaşadığımız topraklar üzerindeki çok kültürlü geleneğin ya da geleneklerin nehrinde yol almaktır.

Baltacıoğlu temsil olgusundaki “olmazsa olmaz” elemanın oyuncu olduğunu, diğer elemanların, yazarın (oyun metninin), sahnenin, perdenin, dekorun, makyajın, kostümün, rejisörün, suflörün, oyuncunun yaratisını besleyen unsurlar olduğunu belirtmiş, bu toprakların geleneksel tiyatrosunun da aynı temele dayandığını ileri sürmüştür. Oyuncu temsilin yaratıcı kaynağıdır. Tiyatronun tüm unsurları oyuncunun çevresinde toplanır, değerini oyuncunun yaratıcılığına yaptığı katkı ile kazanır. Temsil ile oyun metni birbirinden farklıdır. Oyun metni edebiyata aittir ve tiyatro sanatının yazı diline girebilen söz ögesini taşır; temsilin üçte biri kadar eksiktir. Oyunun önemi bir tema taşımaktadır. Her temada sahnesel niyet vardır. Temsilin amacı da oyun metni gibi niyeti ve temayı gerçekleştirmektir. Bu nedenle birbirleriyle organik bir bağ taşırlar. Oyuncu, tiyatro sanatının canlı ögesi olarak temayı tenleştiren, oyun kişisini iç beninde bulan, oyunda olmayan bütün varlıkları kendi başına yaratan insandır. Baltacıoğlu “temsil”i oyuncuların da içine katıldığı bir “oluş” olarak tanımlar. Temsil hayattan kesilmiş bir dilimdir. Hayat bir “oluş” ve bir “süre” içerir. Oyun metni de bir “oluş” ve bir “süre” içerir. Hem metnin hem temsilin amacı bu süreyi var etmektir. Süre olmayan yerde temsil de olmaz. Süre kesilince hayat da kesilir. Öyleyse süre temsilin canı, kendisi ve özüdür. Bu özün en yakın çevresini oyuncu oluşturur, peşini yazarın dehası takip eder, ardından ise diğer elemanlar (dekor, kostüm, v.b.) gelir. Baltacıoğlu kastedilen “süre”nin zaman süreci ile ilgisi olmadığını belirtir. “Süre”, “can süresi” ve “ruh süresi”dir. İkisi birden gösteri süresi, temsil süresi olarak adlandırılır. Yazara göre tiyatro dediğimiz “şey” edebiyat

öntasar yönünden teknikleştirilen bir hayat parçasının süreye çevrilmesidir. Tiyatro teknikleştirilmiş bir aksiyon süresidir.

Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu “ulusal tiyatro”nun batı aktarmacılığı yerine, karagöz, kukla, ortaoyunu, köy seyirlik oyunları, tuluat tiyatroları gibi geleneksel türlere ve kaynaklara dayanması, geleneksel türlerin modernleştirilerek seyirciyle buluşturulması gerektiğini savunmuştur. Diğer kaynaklar ise çocuk oyunları, hayatın içindeki teatral sahneler, hitabet, namaz ayini, Mevlevi ayini, Dalcroze'nin artistik sistemi ve kendi öz yaşamından edindiği deneyimlerdir. Bu kaynaklardan elde edilecek olan özellikler tiyatrodaki kimlik arayışı içindeki önemli kapıları oluşturur.

Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun düşünceleri bir çıkış noktası olarak görülmüş, yaşadığımız topraklar üzerinde hayat bulmuş tiyatro geleneklerinin verileri ve yeni deneyimlerle de geliştirilerek Haldun Taner'in unutulmaz eseri **Serssem Kocanın Kurnaz Karısı** adlı oyununa uyarlanmıştır.

### **Serssem Kocanın Kurnaz Karısı Ya Da Bu Oyun Nasıl Oynanmalı**

**Serssem Kocanın Kurnaz Karısı**, önce Ermeni sanatçılarımızdan Tomas Fasülyeciyen, sonra dönemin Bursa Valisi Ahmet Vefik Paşa ve daha sonra tuluat tiyatrosu ustalarımızdan Küçük İsmail çevresinde bir araya gelmiş bir grup tiyatro gönüllüsünün “yaşama” ve “var olma” serüvenini hikaye ederken aynı zamanda tiyatro tarihimizin üç değişik “oluş” haline işaret eder.

“Yaşamak” ve “var olmak” serüveninin merkezinde “nasıl yaşamak?” ve “nasıl var olmak?” soruları vardır. Bir başka deyişle bir arayış oyunudur **Serssem Kocanın Kurnaz Karısı**. “Hayat”, eğer içinde var olduğumuz en değerli oyunsa, arayışımızın kökenindeki en önemli soru da şudur: “Bu Oyun Nasıl Oynanmalı?”. Hayattaki varoluşlarını tiyatro yapmaya adanmış bu insanlar, işte tam

## BİR UYGULAMA MODELİ OLARAK “SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI”

da bu noktada, provasını yaptıkları oyunu “nasıl oynayacakları” konusundaki arayışları ile sürüklenip giderler. Yakaladıkları her bir “oluş” hali, her bir yanıt, bir eksiklik, bir yetersizlik taşıyor. Kimi zaman taklidin büyüydür onları cezbeden; aynı zamanda da gülünç düşüren. Kimi zaman siyasi erkin tercihleridir onları kendilerine yabancılaştıran. Temsil anındaki oluşlarını kendilerine denk ve en samimi hissettikleri tuhafların temsiline bile “eksik” olan ve “yetersiz” kılan bir şeyler vardır.

Yaşadığımız topraklarda hayatın akıp geçtiği yere benzer bir meydana, bir meydan sahnede başlar temsilimiz. Ve yine bu en eski seyretme biçimimize işaret ederek bitecektir. Yaklaşık 10-12 yıllık bir zaman kesiti içinde sürgünlerle, göçlerle, yoksullukla, yoksunlukla, “sorunun yanıtını bulduklarını sanıp aldandışlarla”, dayatmalarla, yönlendirilişlerle, engellerle, öykünüşlerle, ve her şeye rağmen dostlukla, dayanışmayla, tiyatroyla dolu dolu bir “olma” serüveni sunulur bizlere.

Temsil ve metin birden çok katmanlı yapı içinde oluşturulmuştur. En iç çemberde Moliere’in bir İtalyan Commedia dell’Arte oyunundan esinlenerek yazdığı **George Dandin** adlı komedi eseri bulunur. İkinci çemberde bu oyunun provasını ve üçüncü perdede temsilini gerçekleştirecek olan geçmişin tiyatro insanları yer alır. Birazdan izleyeceğimiz temsilin en dış çemberinde ise Haldun Taner’in asal metninden farklı olarak, hikaye ediciler bulunur. Hikaye ediciler, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü öğrencileridir. Geleceğin tiyatro gönüllüleri olmasını arzu ettiğimiz bu gençler, iç çembere girdiklerinde geçmişin tarihi kişiliklerinin temsiline çıkarlar, dış çembere geçtiklerinde ise kendi kimlikleriyle “oyun kurucu” ya da “oyun bozucu” olarak zaman zaman temsilin akışına müdahalede bulunurlar. Gençlerin oluşları da örtük olarak “Bu Oyun Nasıl Oynanmalı?” sorusunu aramaya yöneliktir.

Üç perdeden oluşan asal metin aynı zamanda tiyatro tarihimizin üç durağına işaret eder. Birinci durak Meşrutiyet’in ilk yılına denk düşer. Tomas Fasulyeciyan Topluluğu oyuncularını, Güllü Agop’a iktidar tarafından verilen tekel nedeniyle

İstanbul'da işsiz kalacaklarını anlayarak, sığınacak bir yer bulma arayışıyla ve Ahmet Vefik Paşa'nın bir ihsanda bulunabileceği umuduyla Bursa'ya gelmişlerdir. Yer, Melekzat Bahçesi'nin şanosudur. Moliere'in eseri, "Kıskanç Herif" adıyla Fasülyeciyan yönetiminde prova edilir. Fasülyeciyan bir komedi olan eseri, türüne uygun olmayan bir uslupla ve facia olarak yorumlamıştır. Oyunculuk ve sahneleme anlayışı Minakyan tarzının taklidine dayalıdır. İkinci durakta Ahmet Vefik Paşa'nın ihsanı gerçekleşir. Topluluk, Ahmet Vefik Paşa'nın Batılı anlamdaki tiyatro anlayışını ve tiyatro kültürünü Bursa halkına "tanıtacak" ve zorla da olsa "benimsetecek" piyesler sahnelenmesi amacıyla yaptırdığı otuz localı Bursa Osmanlı Tiyatrosu'nda perde açacaktır. İkinci durakta "Kıskanç Herif" in ikinci perdesi, oyunun adaptasyonunu da yapmış olan Vefik Paşa tarafından bizzat yönetilir. Prova edilen eserin aslı Paşa tarafından yeniden değiştirilmiş, adı "Yorgaki Dandini" olmuş, eserin geçtiği yer Paris'ten İstanbul'daki Rum muhitine aktarılmıştır. Vefik Paşa oyunun, Paris'te izlediği örneklerine benzetilerek sahnelenmesi konusunda ısrarcıdır. "Yorgaki Dandini" adaptasyonu fars biçiminde, ama orta oyunu değil de Commedia dell Arte tarzına öykünerek çalışılır. Vefik Paşa'nın adaptasyonunda, iç oyunun temsilcileri artık Fransız uyruklu değil İstanbul'da yaşayan azınlık çevresidir. Moliere'in eseri sınıf çatışmasına dayalı iken, batılı anlamda sınıflı bir toplum yapısına sahip olmayan Osmanlılar'a uyarlanmaya çalışılmıştır. Bu yüzden yerlileştirme meselesi de eksik kalır. Üçüncü durak on yıllık bir zaman sığramasından sonraki döneme açılır. Yer, İstanbul'dur. Geçen süre içerisinde Paşa iktidar tarafından sürgün edilmiş, topluluk dağılmış, oyuncular ise sorgu suale çekilmişlerdir.

Üçüncü durakta, Küçük İsmail'in kurduğu, "Handehane-i Osmani Kumpanyası"nın, aynı eserin üçüncü perdesini bu kez de "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" adıyla, Göksu Gazinosu'nda sergileyişi temsil edilir. Ahmet Vefik Paşa ve Vizental Efendi de Fasülyeciyan'ın eşliğinde oyunu izlemeye gelirler. Eser, bu kez Küçük İsmail'in seçimiyle Müslüman Türkler arasında geçer. Oyun, tuluat tarzında sunulur. Üçüncü oluş biçimi halka ve oyunculara daha samimi ve daha yakın gelmekle birlikte yine de eksiklik taşır. Oynanış, bu topraklarda yeşermiş, gelenekselleş-



## BİR UYGULAMA MODELİ OLARAK “SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI”

miş oyun biçimlerinin kimi özelliklerini yansıtır. Öyle ki, Paşa'nın karşısında son bir kez daha oynamak için Fasülyeciyan bile temsile provasız çıkar ve eski ekibiyle birlikte tuluat yapar. Ancak bir yandan da oyun alanı çerçeve sahenin sınırları ile daraltılmıştır. Üçüncü oluş biçimi de halka ve oyunculara daha samimi ve daha yakın gelmekle birlikte yine de bir tür eksiklik hissedilmektedir.

Tiyatro gönüllülerinin arayışı hiç bitmeyecektir. Çünkü yerkürenin eski sanatlarından biri olan tiyatro, aynı zamanda genç ve devrimci sanattır. Her yeni gün “dün”le ve “yarın”la hesaplaşmadan, yaşadığımız toprakların sorularını sormadan, insanın “olmak”, “yaşamak” ve “nasıl olmak”, “nasıl yaşamak” arayışlarını sürdürmeden “tiyatro yaşayan bir sanattır” diyebilir miyiz?

“Bu Oyun Nasıl Oynanmalı?” sorusunun yanıtını bizler de aradık, kendimizce. Bulduğumuz bazı ipuçlarını sizlerle paylaşmak istedik. Sürç-ü lisan ettikse affola.

### KAYNAKÇA:

Alpman, H.K. **Ahmet Fehim Bey'in Hatıraları**. İstanbul: Tercüman Yayınları, 1977.

And, Metin. **Geleneksel Türk Tiyatrosu**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.

And, Metin. **50 Yılın Türk Tiyatrosu**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.

And, Metin. **Ataç Tiyatroda**. Ankara: Kültür ve Turizm Yayınları, 1982.

And, Metin. **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, 1908-1923**. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1971.

And, Metin. **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1839-1908**. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.

Baltacioğlu, İsmayıl Hakkı. **Toplu Tedris**. İstanbul: Öğretmen Kitapları, 1938.

Baltacioğlu, İsmayıl Hakkı. **Tiyatro**. İstanbul: Sebat Basımevi, 1941.

Baltacioğlu, İsmayıl Hakkı. “Ortaoyunu”, **Ülkü Dergisi**, C:2, 1942.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakki. **Öğretmen**. İstanbul: Yeni Adam Yayınları, 1944.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakki. "Tiyatro Nedir? Ne Değildir?", **Türk Dili Dergisi-Tiyatro Özel Sayısı**. C 15, Sayı 178, 1 Temmuz 1966.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakki. "Karagöz Tekniđi ve Estetiđi", **Türk Dili Dergisi**. Sayı 215, Ağustos 1969.

Berkes, Niyazi. **Türkiyede Çağdaşlaşma**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1973.

Ertuđrul, Muhsin. **Benden Sonra Tufan Olmasın**. İstanbul: Dr.Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 1989.

Özön M. Nihat- Dürder Baha. **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967.

Karadađ, Nurhan. **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları**. Ankara; Kültür Bakanlığı Yayınları, 1988.

Karadađ, Nurhan. **Köy Oyunları**. Ankara: Ankara Deneme Sahnesi Yayınları, 1977.

Kudret, Cevdet. **Ortaoyunu I**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1994.

Nesin, Aziz. **Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı**. İstanbul: Akbaba Yayınları, 1973.

Nutku, Özdemir. **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1976.

Nutku, Özdemir. **Sahne Bilgisi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1980.

Ongunlar, Serdar. **İsmayıl Hakki Baltacıoğlu'nun Tiyatro Görüşleri**. Ankara: D.T. Yayınları, 1985.

Siyavuşgil, Sabri Esat. **Karagöz**. Ankara: The Turkish Press, Broadcasting And Tourist Department, 1955.

Sokullu, Sevinç. **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,1979.

Şener, Sevda. **Oyundan Düşüneye**, Ankara: Gündođan Yayınları, 1993.

Şener, Sevda. **Türk Tiyatrosu**, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2003.

Taner, Haldun. **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1971.

Tekerek, Nurhan. **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**. Ankara. Kültür bakanlığı Yayınları, 1993.

Temeltaş, Gülayşe. “Tiyatroda Bir Arayışın Mimarı: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, **Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi**. Sayı: 37, Mart 2003.

Temeltaş, Gülayşe. “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı ya da Bu Oyun Nasıl Oynanmalı”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü 2005-2006 Oyun Broşürü**. Ankara Üniversitesi Basımevi, 2005-2006.

Tuncay, Murat. **Modern Türk Tiyatrosunun İlk Sıkıntıları**, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1991.

Türkmen, Nihal. **Orta Oyunu**. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991.

Yüksel, Ayşegül. **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997.

Yüksel, Ayşegül. **Haldun Taner Tiyatrosu**. Ankara: Bilgi Yayınları, 1986.



