

TÜRK HALK TİYATROSUNDA HAREKET KOMİĞİNE BAĞLI MİZAHİ UNSURLAR

Humorous Gestures in Turkish Folk Theatre

Prof. Dr. Fikret TÜRKMEN*
Yard. Doç. Dr. Pınar FEDAKÂR**

ÖZ

Karagöz, Ortaoyunu, Köy Seyirlik Oyunları ve Meddah anlatmalarındaki mizahî unsurlar, temel olarak “söz komiği” ve “hareket komiği”nden meydana gelmektedir. Türk halk tiyatrosundaki mizahî unsurlar üzerinde yapılan çalışmaların çoğunluğu anlatmalardaki söz komiği unsuru üzerinde durmaktadır. Hâlbuki 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.

Bu makalede; sırasıyla Karagöz, Ortaoyunu, Meddah ve Köy Seyirlik Oyunlarındaki hareket komiğine bağlı unsurlar örnekleri ile tespit edilerek gülme teorileri ile incelenmiş ve hareket komiğine dayalı unsurların Türk halk tiyatrosundaki yeri ve mizah yaratmadaki işlevi tartışılmıştır. Türk halk tiyatrosunda hareket komiğine bağlı unsurların, tipler ve tekerlemeler üzerinde yoğunlaştığı tespit edilmiştir. Ayrıca, hareket komiğine bağlı unsurların, çoğunlukla gülme teorilerinden “Uyumsuzluk” ve “Üstünlük” teorileriyle açıklanabilen bir yapıyla gülmeye neden oldukları, seyircide rahatlama şeklinde bir etki yaratarak gülmeyi meydana getiren durumlarda ise, söz komiğini destekleme işlevinin öne çıktığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler

Gölge Oyunu, Ortaoyunu, Meddah, Köy Seyirlik Oyunları, Mizah, Gülme Teorileri, Hareket Komiği.

ABSTRACT

Humorous gestures in the theatric genres like shadow theatre Karagöz, middle play Orta Oyunu, dramatic village plays and the traditional storyteller Meddah, are mostly depend on “verbal humor” and “gesture humor”. Most of the studies on the humorous elements in the Turkish folk theatre focus on to the verbal humor in the narrations. However, gesture humor is as important as the verbal humor in determining the humorous structure in Turkish folk theatre and in defining how laughter occurs. Because gesture humor mostly has the function of supporting the verbal humor, however; in some cases it just forms the main structure of creating the laughter.

In this article, humorous elements that belong to gesture humor in Karagöz, Orta Oyunu, dramatic village plays and, traditional storyteller Meddah are analyzed through the theories of humor by determining with its samples; besides the function and place of elements in gesture humor in Turkish folk theater is discussed. Eventually, it is found out that elements of gesture humor are observed abundantly in terms of types and rigmaroles. Additionally, it is put forward that elements of gesture humor end up laughter which can be identified by “conflict” and “superiority” theories and its function of supporting the verbal humor is generally observed when the laughter is occurred as a result of a relief.

Key Words

Shadow Theatre Karagöz, Middle play, Orta Oyunu, Storyteller Meddah, Dramatic Village Play, Theory of Humor, Gesture Humor.

“Söz komiği” ve “hareket komiği” Türk halk tiyatrosunda en çok kullanılan mizah yaratma teknikleri arasında yer almaktadır. Türk halk tiyatrosundaki mizahî unsurlar da temel olarak bu iki teknik üzerine kurulmuştur.

“Söz komiği, dil aracılığıyla ortaya

konulan gülme; hareket komiği ise genel davranış, hareket ve eylemlerle gerçekleştirilen gülmedir” (Görkem 2006: 20). Hareket komiğinde esas olan; mekaniklik, yineleme, tersine çevirme, orantısızlık ve dalgınlıktır (Eker 2003: 82). Türk halk tiyatrosunda “söz” ve “hareket” bir

* Ege Üniv., Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Müdürü, fikret.turkmen@ege.edu.tr

** Ege Üniv., Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Türk Halk Bilimi A.B.D. Öğretim Üyesi, pdonmez41@hotmail.com

bütün olarak yer alır. Hareket, çoğu zaman sözü destekleme işlevine sahiptir, ancak bazı durumlarda mizahı yaratan temel yapıyı da oluşturmaktadır.

Türk halk tiyatrosunda “söz komiği” veya “sözel ya da söze dayalı mizah” üzerine bugüne kadar pek çok çalışma yapılmış olmasına rağmen, “hareket komiği” olarak adlandırılan harekete dayalı mizahî unsurlar üzerinde yeterince durulmamıştır. Oysa başta “Karagöz” olmak üzere, “Ortaoyunu”, “Köy Seyirlik Oyunları” ve kısmen de “Meddah”ta hareket komiğinin zengin örnekleri yer almaktadır.

Bu makalede, “Karagöz”, “Ortaoyunu”, “Köy Seyirlik Oyunları” ve “Meddah” icrasındaki hareket komiğinin özellikleri tespit edilecektir. Daha sonra sırayla türler üzerinde durularak hareket komiği örneklerine yer verilecek ve bu örnekler gülme teorileri çerçevesinde değerlendirilecektir.

Türk halk tiyatrosu türlerinden Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah ağırlıklı olarak söze dayalı türler olduğu için bunlarda temel mizahî unsur söz komiğidir. Hareket komiği ise, söz komiğinden sonra en sık kullanılan mizahî unsurlar arasında yer alır. Örneğin; *“meddahta dil ve tavır farklılığına dayanan ‘taklit’ten kaynaklanan güldürü, karagöz ve ortaoyununda söz ve hareketten kaynaklanır”* (Tekerek 2003:40; Artun 2008:4).

Hareket Komiğinin Türk Halk Tiyatrosundaki Görünümü:

Bu noktada, hareket komiğinin; sırasıyla Karagöz, Ortaoyunu, Meddah ve Köy Seyirlik Oyunlarında mizah yaratmada nasıl kullanıldığı meselesine değinilmesi ve hareket komiğinin Türk halk tiyatrosundaki örneklerinin verilmesi yerinde olacaktır.

Karagöz’de:

Türk gölge oyunu Karagöz’deki mizahın pek azı espriden doğar. Karagöz’deki mizah genel olarak sestem ve hareketten oluşur. *“Karagöz’deki komik varlık pek az espriden, en çok sestem, hareketten doğar. Ses, hareket komiğinin kahramanı Karagöz’ün kendisidir. ... Harekete gelince, Karagöz’ün altı yerinden eklemli olan gövdesi bu hareket komiklerini yapmak için pek uygundur”* (Baltacıoğlu 1969:624). Baltacıoğlu’nun vurguladığı hareket komiği, özellikle kavga ve dövüşe dayalı hareketlerle oluşturulur ve “Muhavere”den itibaren oyunun tamamında yer alır. “Perde Gazeli”nde Hacivat sözlerini *“Yar bana bir eğlence! Aman yar bana bir eğlence! Yar bana bir eğlence!”* diyerek tamamladığında perdenin sağından Karagöz gelir, kısa bir atışmadan sonra Hacivat’la dövüşür ve boylu boyunca yere serilir. Muhavere çeşitlerinden biri olan “Vuruşmalı Muhavere”de her sözün sonunda Hacivat ve Karagöz birbirine vurur (Sönmez 2005:16). Söz gelimi; “Salıncak” (Kudret 1970:53) oyununun başındaki muhaverede Hacivat ve Karagöz karşılıklı kötü sözler söyler, bir yandan da birbirine vurur. “Meyhane” (Kudret 1969:482-486) Kudret oyununun başında ise, Hacivat, Karagöz’e övgü dolu sözler söyler, Karagöz ise onun sözlerini andıran saçma sözler söyleyerek her defasında Hacivat’a vurur. “Kırgınlar” (Kudret 1969:406-411) oyunundaki ara muhaverede Karagöz, bir Arap’ı köle olarak satmak ister. Ancak Arap, Karagöz’ü döver, Karagöz bunun acısını çıkarmak için Hacivat’ı döver, muhaverecinin sonunda Arap, Karagöz ve Hacivat’ı döver. Burada yer verilen muhavere örneklerinde görüldüğü gibi, muhavereceler yanlış anlama üzerine kurulmuştur. Yanlış anlamaya bağlı olarak oluşturulan kur-

gu, söz komiğini oluşturur. Ancak, yanlış anlamının kavga ve dövüşle son bulması ise hareket komiğini oluşturur ve bu iki kısım gülmeyi yaratmada birbirini tamamlama işlevine sahiptir. Başka bir ifadeyle, yanlış anlamının oluşturduğu söz komiğini, muhakkak hareket komiği destekler.

Karagöz'deki hareket komiğine tiplerde de rastlanmaktadır. Karagöz'deki kişilerin belirli olaylar karşısında, kendi özelliklerine göre belirlenmiş davranışları, tepkileri ve tavırları vardır. Örnek vermek gerekirse; Yahudi'nin korkak hareketleri, Laz'ın aceleci tavırları, Tiryaki'nin konuşmanın orta yerinde uyuması gibi davranışlar, bu tiplerin sürekli tekrar ettiği hareketlerdir (And 1977:293). Bu hareket ve tavırlar tiplerin özelliklerine göre önceden koşullanmış ve basmakalıplaşmıştır. Burada hareket komiğini yaratan ise hareketlerin tekrar edilmesidir.

Ortaoyunu'nda:

Karagöz'den sonra hareket komiği bakımından değerlendireceğimiz tür Ortaoyunu'dur. Ortaoyunu'nda hareket komiğini yaratan temel tip, belirli hareketleri sürekli olarak tekrar eden Kavuklu'dur. Nihal Türkmen, Kavuklu'nun hareketlerinin ustalık ve çeviklik gerektirdiğine dikkati çekmektedir: "... *çedik pabuç üzerine giyilen arkasız terliği sektirmek, düşecekken toparlanmak, kavuğu düşürmeden oynatmak ve başı süratle hareket ettirerek eski haline getirmek gibi hareket ustalıklarıyla bu rol, büyük bir irticâl kabiliyeti, nüktedanlık, vücuda ait hareketler bakımından çeviklik gerektirir...*" (Türkmen 1991:30). Türkmen'in de vurguladığı gibi Kavuklu, sürekli olarak ayağındaki terliği sektirerek yürür, uzun kaftanına takıldığı için sık sık düşecek gibi olur

ama hemen akabinde toparlanır ve de âdeta ustalık gerektiren hareketlerle basındaki kavuğu düşürmeden oynatır. Bu hareketler Kavuklu'nun karakteristik hareketleridir ve Kavuklu bunları, her oyunda sık ve düzenli bir şekilde tekrar ederek hareket komiğini oluşturur.

Ortaoyunu'nda belirli hareketleri düzenli olarak tekrarlayan bir diğer tip ise Pişekâr'dır. Pişekâr'ın elinde bulunan "pastav" veya "şakşak" adı verilen alet ile yaptığı taklitler veya onu olur olmaz yerlerde kullanması hareket komiğini yaratmaktadır. Pişekar, "şakşak"ı bazen zurnacıya çalmasını işaret etmek için, bazen pash bir kapı sesini taklit etmek için, bazen de hayali bir arabanın atlarını koşturmak için kullanır (Türkmen 1991: 26).

Ortaoyunu'ndaki "taklit" veya "tip"lerin de sürekli tekrar edilen ve bu nedenle karakteristik hale gelen belirli hareketleri vardır. Bunlar; Yahudi'nin Ortaoyunu meydanına gelişi sırasında ve geldikten sonra bir süre elinde tuttuğu Tevrat'ı okuması ve tuhaf bir şekilde sallanması ya da Çelebi'nin hareketlerindeki abartılmış incelik gibi sürekli tekrarlanan hareketlerdir (Türkmen 1991: 39-42). Bu hareketlerdeki abartı ve tekrar ise Ortaoyunu'nda gülmeyi yaratan unsurlar arasında yer almaktadır.

Ortaoyunu'nda gülmeyi yaratan temel unsurlardan biri de taklittir. Rumelili, Acem, Matiz, Yahudi gibi belirli tiplerin; cimrilik, kabalık, korkaklık, zarafet vb. gibi çeşitli karakter özellikleri ve de cücelik, kamburluk, kekemelik, kötürümlük, bedensel veya zihinsel engelleri taklit edilir (Türkmen 1991: 24-52). Canlandırılan tipin kıyafeti, konuşması ve hareketleri bir bütün olarak taklit edilir. Canlandırılan tipin karakteri ve hareketleri arasındaki bağlantının abartılı olarak kurulması ve hare-

ketlerin düzenli olarak tekrar edilmesi Ortaoyunu'ndaki mizahın değişmez özellikleri arasındadır.

"Taklit, Ortaoyunu'nda o kadar yoğunlaşır ki, bazen sahne üzerinde yapılması mümkün olan hareketler dahi gerçekten yapılmaz da taklit edilir."

(Türkmen 1991: 72). Örneğin, yürünebilecek bir mesafe mevcutken, bazen oyuncu olduğu yerden ayrılmadan yürüme veya koşma taklidi yapar. Nihal Türkmen, bu tür taklitlere örnek olarak "Telgrafçı" ve "Gözlemeci" oyunlarını göstermektedir. "Telgrafçı" oyununda Kavuklu'nun bir çocuğa para vermesi gerekince Kavuklu, para verme hareketini taklit eder, "Gözlemeci" oyununda Rumelili, gözlemeciye para vermek yerine, kuşağından kese ve kesenin içinden para çıkarma taklidi yapar (Türkmen 1991: 72). Burada gereksiz taklitlerin yapılması ve taklit edilen hareketlerin abartılması da gülmeyi yaratan ve güçlendiren unsurlar arasında yer almaktadır.

Ortaoyunu'nda hareket komiği ve söz komiği çoğu zaman bir aradadır. "Kütahya" ya da diğer adıyla "Gülme Komşuna" oyununda Pişekâr ve Kavuklu, Şehzadebaşı'na gitmek için hayali bir arabaya binerler. Hayali bir arabacı ile yapılan pazarlıktan sonra araba hareket eder. Pişekâr, pastavla Kavuklu'nun başına vurur ve bağıırır: "Deh, deh!" Meydanı birkaç defa döndükten sonra güya Şehzadebaşı'na gelirler. Yol boyunca pastavla başına vurulmuş olan Kavuklu; "... Ne insafsız arabacı bu, durmadan hayvanı kamçılardı! Sanki bana vuruyormuş gibi de acısı yüreğime çöktü..." diye söylenir (Türkmen 1991: 73). Nihal Türkmen'in Ortaoyunu'nda bir hareketin hayali olarak gerçekleştirilmesine örnek olarak gösterdiği bu gezinti, söz ve hareket komiğinin içe içe geçmesi-

ne ve birbirlerini destekleme işlevlerine güzel bir örnektir. Burada, Pişekâr ve Kavuklu'nun bir araba ile yolculuk ediyormuş gibi yapması ve bu sırada Pişekâr'ın Kavuklu'ya sürekli vurması hareket komiğini oluşturur, ancak buradaki hareketin esas işlevi, daha sonra Kavuklu tarafından yapılacak söz komiğini ortaya çıkarmasıdır.

Benzer bir örnek "Telgrafçı" oyununda da yer almaktadır. "Telgrafçı" oyununda Matiz, Kavuklu'nun kellesini keseceğini söyler ve ardından kellesinin sağlam olup olmadığını abartılı hareketlerle kontrol eder. Ancak, oyunun sonunda Matiz, Kavuklu'nun kellesinin çatlak olduğunu tespit ettiği için, başını kesmekten vazgeçer (Türkmen 1991: 56). Burada Matiz'in, Kavuklu'nun kellesinin sağlam olup olmadığını abartılı hareketlerle kontrol etmesi hareket komiğini oluşturur. Ancak hareket komiğinin, gülmeyi yaratmadaki temel işlevi ise, bunca abartılı harekete rağmen kellenin kesilmeyeceğini belirten söz komiğini desteklemektedir.

"Ödüllü" oyununda ise, taklitler sıra ile güreşir ve güreş sırasında abartılı bir tekrar içinde kendilerine has hareketleri yaparlar (Türkmen 1991: 51). Bu abartılı ve tekrarlanan hareketler hareket komiğini oluşturur. Güreş sırasındaki hareket komiği, taklitler ve kavuklu arasında her müsabakanın başında ve sonunda geçen diyalogun esprisini güçlendirme işlevine sahiptir.

Burada yer verilen örneklerden hareketle şunu söylemek mümkündür; Ortaoyunu'nda hareket komiği, temel olarak tiplerin sürekli ve düzenli olarak tekrarladığı hareketlere bağlı olarak oluşur. Hareket komiğinin Ortaoyunu'ndaki temel işlevi ise, oyundaki esas mizahî unsuru yani söz komiğini desteklemektir.

Meddah'ta:

Burada değerlendireceğimiz bir diğer tür ise "Meddah"tır. Meddahın icrasını anlatmanın oluşturması, bu türü; Karagöz, Ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayırsa da Meddah icrasındaki anlatı bölümlerinin aralarına söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kısımlar yerleştirildiği için kolaylıkla dramatik türlerden sayılır (And 1985: 218).

Dramatik bir tür olan Meddah icrasında taklidin önemli bir yeri vardır. Metin And, Ebuziyya Tevfik'ten "Yağcı İzzet" adlı meddahın icrasını nakletmektedir. Burada Metin And tarafından nakledilen bilgi, meddah icrasında taklidin önemini açıkça göstermektedir: Yağcı İzzet adlı meddahın icrası sırasında bir köprüye yer verdiğinde; köprüden gelip geçenler, dilenciler, anahtar halkası satan kör Ermeni, mendil satan Acem, fıstıkçı Arnavut, sigara kâğıdı ve kav satan çocuk, gözlükçü Mişon'un hırdavatlarını taşıyan sırık hamalları, çocuğunu ezilmekten son anda kurtardığı için çığlık çığlığa bağırان bir anne ve dötrnala koşan sürücü beygirleri ve de müşteri çağırان kayıkçı esnafı gibi köprü üzerinde ve çevresinde olması olağan her türlü insan, hayvan ve eşyayı gerçekçi bir biçimde taklit ettiği anlatılmaktadır. Meddahın taklitleri o kadar ayrıntılı ve gerçekçidir ki, kayıkçı esnafının gür sesini, annenin can yakan çığlıklarını, atların koşmasını hemen yanındaymış gibi duyan seyirci, yerinde oturduğu halde, kendini köprüde sanmaktadır (And 1985: 230). Buradaki örneğin de desteklediği gibi meddah, icra sırasında taklide yer verdiği gibi, meddahın yaptığı taklitler oldukça da gerçekçidir.

Meddahın icrasını, sıradan bir anlatma olmaktan çıkarıp, büyüleyici bir icraya döndüren unsur taklittir. Yukarıda bir örneğini verdiğimiz meddahın taklit-

lerinin esasını ses taklitleri oluşturmaktadır, ancak taklidin bu derece gerçekçi olmasında hareket taklitleriyle desteklemesinin önemi göz ardı edilemez. Meddah, sese dayanan taklitleri, hareketle desteklediğini gösteren iki araç kullanmaktadır. Bunlardan biri omzuna attığı veya boynuna doladığı mendil, diğeri ise sopadır. Sopa, jestlerin kuvvetlendirilmesi ve bazı gürültü tonlarının elde edilmesinde, mendil ise çeşitli başörtüleri ve başlıkları taklit edilmesinde yardımcı alet olarak kullanılmaktadır (And 1985:223-224). Mendil ve sopa, harekete dayalı mizahın temel unsurlarından biri olan taklidi güçlendirdiği gibi, meddahın taklit yoluyla hareket komiğini oluşturmaya da katkı sağlamaktadır.

İstanbul'u ziyaret etmiş olan yabancı seyehatlardan bazılarının seyahatnamelerinde, meddahın icrası sırasında harekete yer verdiğini gösteren tespitler bulunmaktadır. Bu kaynaklarda, meddahların taklit sırasında ayağa kalktıkları, hareketlerle canlandırma yaptıkları ve meddahın taklit kabiliyeti ve de bu hareketler sayesinde, Türkçe bilmeyen yabancıların dahi konuyu anlayabildikleri belirtilmiştir (Yükselova 2002:43)¹ Meddahın taklitlerinde sesle birlikte harekete de yer verdiğini gösteren bir diğer tespit ise, Ebuziyya Tevfik'in kayıtlarında yer almaktadır. Burada, Yağcı İzzet adlı meddahın taklit edeceği kişileri gerekirse aylarca takip ettiği belirtilmekte, Ayasofya'daki meşhur bir kör buhurcuyu taklit etmek için günlerce izlediği, Külhanbeyi Mehmet'i taklit için ise, uzun süre Mahmut Paşa Tekkesi'ne devam ettiği kaydedilmiştir (Nutku 1997:55-58). Böylesi bir gözlemle oluşturulan taklitlerde hareketin de yer aldığı muhakkaktır. Ancak, hareket meddah icrasında yardımcı bir unsur olarak kalmaktadır ve hareket komiği, söz komiğini destekleme işlevine sahiptir.

Söze dayalı bir icra olan Meddah anlatmasında yer alan esas mizahî unsur elbette ki söz komiğidir. Buradaki örnekleri göz önünde bulundurarak; meddahın yaptığı taklitlerde yer alan hareketlerin, gülmeyi yaratan temel unsur olmamakla birlikte, söz komiğini destekleme işlevine sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Köy Seyirlik Oyunlarında:

Türk halk tiyatrosunun diğer bir türü de Köy Seyirlik Oyunlarıdır. Bu oyunlarda gülmeyi yaratan temel unsur genellikle, abartılı hareketlerle yapılan kavga, dövüş gibi saldırılar veya taklit ya da benzetmeyle oluşturulmaktadır. Tiyatro terminolojisinde; *“Güldürü ögesi hareketlerden ve nüktelerden çıkan oyun; düşünceden çok göze ve duylara yönelir. Vurgu, kişiyi karikatürleştirerek ve olayları abartarak elde edilir”* (Nutku 1983) şeklinde tanımlanan “Fars Tiyatro”da yer alan kaba şaka, kavga, dövüş ve saldırıya dayanan mizahî unsurlar; *“hareket komiği ile ironik ve grotesk kaynaklı güldürü köy seyirlik oyunlarımızda da, özellikle büyüsel ve törensel yanını zamanla yitirmiş oyunlarda”* (Tekerek 2003:40) karşımıza çıkmaktadır. Bu oyunlarda törensel veya büyüsel işlev kaybolmuş bunun yerini eğlence işlevi almıştır. Söz konusu oyunlarda eğlenceyi, başka bir ifadeyle gülmeyi yaratan temel unsur ise hareketlerdir.

Burada, Köy Seyirlik Oyunlarında hareket ve mizah arasındaki bağlantıyı gösterecek birkaç örnek vermek yerinde olacaktır. Güney Türkmen oymaklarından Elbeyliler ve Barakların oynadıkları “Arap Oyunu”nda delikanlılar, Araplar ve Türkler olmak üzere iki gruba ayrılır. Meydanda yanan ateşin çevresinde oynayan Araplar, Türkler saldırınca kaçarlar. Araplar saldırınca, Türkler havaya ateş

açar, bu sırada birbirine düşen Araplar, komik hareketler yaparak dövüşür, ağlaşır ve birbirine tükürerek Arapçaya benzer uydurma sözler söylerler. “Kadı Oyunu”nda da benzer şekilde Arap kılığına giren oyuncular, hem komik hareketler yaparak birbirleriyle kavga eder ve hem de seyirciye gelişigüzel vururlar (And 1985: 69; 98). İçinde kavga, dövüş, gelişigüzel vurma gibi abartılı hareketlerden oluşan mizahî unsurları barındıran Köy Seyirlik Oyunlarının örneklerini arttırmak ve hatta hemen her oyunda benzer mizahî unsurlara rastlamak mümkündür.

Köy Seyirlik Oyunlarında, abartılı ve saldırgan hareketlere dayanan mizahî unsurların yanında “benzetme”ler de gülmeyi yaratmada kullanılmıştır. Örneğin; *“Deve Oyununda iki kişi deve benzetmesi yapar. Deve; oynar, zıplar, başını sallar, kūsünce adamları kovalar”* (And 1985: 101). “Çolak” veya “Kolsuz” oyununda ayı benzetmesi yapan iki kişi bulunur. Ayının görevi meydana yaklaşan seyirciye burnundaki iğneyi batırmak üzere saldırmaktır (And 1985:112). “Tuluk Oyunu”nda ise, bir grup oyuncu, keçi derisine bürünerek üstlerine ziller, çanlar takar, başlarına yine keçi derisinden başlıklar giyerek keçi kılığına girer. Keçi kılığındaki oyuncular, Tulukçular adı verilen diğer bir grup oyuncuyu kuşatırlar, ellerindeki çuvaldızlarla oyuna karışanlara engel olur ve Tulukçuların çevresinde anlamsız fakat komik hareketlerle atlayıp zıplarlar (And 1985: 69). Bu oyunlarda yer alan hayvan benzetmeleri, saldırgan ve abartılı hareketler yapar. Bu hareketler ise gülmeyi meydana getirir. .

Köy seyirlik oyunlarında hareket komiğini sağlayan bir diğer unsur ise taklittir. “Garı Gıza Tepsî Geldi Oyunu”nda kadınlardan biri Garı Gız

adlı bir kıza üstü örtülü bir tepsi getirir. Kadın; tepsideki ayakkabı teki, tabak, süpürge, toplu iğne gibi eşyaların ismini söyledikçe seyirci, söz gelimi “*Ayağı yok ki takına*” der. Bunun üzerine Garı Gız da ayağını göstererek oynar (And 1985: 84). Bu oyun, iki oyuncunun karşılıklı sözlü atışması ve taklide dayalı komik hareketler yapması üzerine kurulmuştur.

Burada verilen örneklerle dayanarak Köy Seyirlik Oyunlarındaki hareket komiğinin taklit veya benzetme ya da abartılı ve saldırgan hareketlerle oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Temel mizahî yapıyı oluşturan bu iki unsurun Köy Seyirlik Oyunlarında sıklıkla kullanılması, bu oyunların belirli bir kurgu, senaryo veya ön çalışma gerektirmemeleri, hemen her türlü konuya uygulanabilmeleri ve belli bir yetenek gerektirmediği için hemen herkes tarafından gerçekleştirilebilir olmaları ile açıklanabilir. Bu oyunların ve oyunlardaki mizahî unsurların belirli bir yetenek veya özel bir çalışma gerektirmeyen yapılar sergilemesi, Köy Seyirlik Oyunlarında oynayan kişilerin de köy ahalisinden hevesli ve yetenekli kişiler olmasıyla da açıklanabilir. Nurhan Karadağ, oyuncunun amacının, seyirciyi eğlendirmek, kendisinin de hoşça vakit geçirmesi olduğuna dikkati çekmektedir (Karadağ 1978:134). Nurhan Tekerek de oyuncuların köyün istekli ve yetenekli kişileri ve bir bakıma gönüllülük esasına dayalı amatör oyuncular olduğunu vurgulamaktadır (Tekerek 2003:40).

Buraya kadar, Türk halk tiyatrosundaki tiplerin hareketlerine bağlı mizahî unsurlar değerlendirilmiştir. Ancak, tiplerin hareketlerine bağlı mizahî unsurların yanında oyun metinleri içinde de tıpkı fıkralarda olduğu gibi, hareket komiğine ait unsurlar yer almaktadır.

Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah metinlerinde, hareket komiğine genellikle tekerlemelerde rastlanmaktadır. Ortaoyunu tekerlemelerinde ve Karagöz’ün muhavere kısmında yer alan ve çoğunlukla anlatılanların bir düş olduğunun belirtilmesiyle son bulan tekerlemelerde olağanüstü olaylar yer alır. Örneğin, Hayali Küçük Ali’nin “Karagöz Dans Salonunda” adıyla yayınladığı oyunda Karagöz; Hacivat’la bir kahveye gittiğini, içtikleri kahvenin parasını ödeyemeyince bir kahve kutusuna saklandıklarını, oradan cezvede pişirildiğini, bir Tiryaki’nin kendisini içtiğini ve onun midesine gittiğini, Tiryaki kusunca oradan kurtulduğunu anlatır (And 1985: 322). “Ortaklar” oyunundaki tekerlemelerde ise, Hacivat, yolda rastladığı iki güzel kadının peşinden gider, onların evlerine girer, birlikte yer içerler ama sonunda Hacivat yataktan düşer ve bunun bir rüya olduğunu söyler (And 1985: 322). Bir başka muhavere ise, minareye çıkan Karagöz’ü bir deli takip etmektedir ve deli Karagöz’ü minareden aşağı atar (And 1985:322-323).

Tekerlemelerde anlatılan olağanüstü olaylar ve tuhaf hareketler gerçekte çatışmaktadır. Bu çatışmanın yarattığı uyumsuzluk ise gülmeye neden olmaktadır. Çünkü, buradaki olağanüstü durum ve gerçek arasındaki çatışma, Uyumsuzluk Teorisinde gülmenin nedeni olarak gösterilen ve “*Nesnelere nitelikleri, olaylar vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan bir şey başımıza geldiğinde güleriz.*” (Morreal 1997:24-25) şeklinde açıklanan çatışmayla aynıdır.

Karagöz oyununda gülmeye neden olan hareketlerin bir kısmında ise, tipler beceriksiz veya aşağı durumlara düşmektedir. Örneğin, yukarıda ayrıntılı olarak verilmiş olan; Hacivat’ın ma-

cerasının sonunda yataktan düşmesi, Karagöz'ün kendisini takip eden deliyi fark etmemesi ve deli tarafından minarede atılması gibi durumlarda, tipler beklenenden daha beceriksiz veya aşağı durumda gösterilmektedir. Üstünlük Teorisi'ne göre gülme: “bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi” (Morreal 1997:8) şeklinde tanımlanmaktadır. Yukarıdaki örneğe göre, seyircide uyandırılan üstünlük duygusunun gülmeye neden olduğunu söylemek mümkündür.

Ortaoyununun söyleşme bölümünde yer alan tekerlemeler de yapı ve konu bakımından Karagöz'deki tekerlemelere benzemektedir ve Ortaoyunu tekerlemelerinde de olağanüstülükler anlatılmaktadır. Ortaoyunu tekerlemelerinin büyük bir kısmında Kavuklu, Pişekâr'a olmayacak bir olayı başından geçmiş gibi anlatır. Pişekâr da bunu gerçekmiş gibi dinler. Tekerleme, anlatılan tuhaf olayların bir düş olduğunun anlaşılmasıyla son bulmaktadır (And 1985: 393).

Ortaoyunu tekerlemesinde Kavuklu'nun rüyasında gördüğü tuhaf olayların bir anda gerçek olaylara dönüşmesi ve bunlar arasındaki bağlantı gülmeye neden olmaktadır. Örneğin “Kayık Tekerlemesi”nde Kavuklu, rüyasında denizde birisiyle yüzme yarışı yaparken, diğer yüzücü ona bir şamar atar, ama aslında Kavuklu uyurken yanında yatan teyze oğlunun üstüne düşer ve ondan bir şamar yer (And 1985:395). Bu tekerlemede, bir seri halinde anlatılan tuhaf olaylar zinciri aniden gerçek bir olaya bağlanmaktadır. Buradaki ani değişim ve rüyadaki tuhaf olayla, gerçekte yaşanan olay arasındaki bağlantı gülme nedeni olmaktadır. Çünkü ani değişim, Morreal'in de ifade ettiği gibi, mizahî gülmeyi yaratan temel unsular arasında yer almaktadır (Morreal 1997:73). Ani

değişimin bir diğer örneği ise, Metin And'ın çalışmasında yer alan “Hamam Tekerlemesi”dir. Bu tekerlemede, rüyasında yıkandığı hamamın patlamasıyla Çekmece Gölü'ne düşen Kavuklu, aslında uykusunda çamaşır leğenine düşmüştür (And 1985:395). Burada, rüyadaki olay ile gerçek olay arasındaki bağlantı ani bir değişimle kurulmaktadır. Ortaoyunu tekerlemelerinin büyük bir kısmı rüyada gerçekleşen tuhaf olayların gerçek olaylarla ani bağlantısı ile son bulmaktadır. Söz konusu ani değişim ve iki olay veya hareket arasındaki bağlantı ise hareket komiğini oluşturmaktadır.

Hareket Komiğinin Türk Halk Tiyatrosundaki İşlevleri ve Gülme Teorilerine Göre Yorumlanması:

Buraya kadar örneklerine yer verilen Türk halk tiyatrosunda hareket komiğine bağlı unsurlar, gülme teorilerindeki üç ana başlığı oluşturan “Üstünlük”, “Uyumsuzluk” ve “Rahatlama” teorileri çerçevesinde incelenebilir.

Üstünlük Teorisi'ne göre, seyircide veya dinleyicide üstünlük duygusu yaratan durumlar gülmeye neden olur (Morreal 1997:8). Türk halk tiyatrosundaki mizahî unsurları Üstünlük Teorisi çerçevesinde değerlendiren Metin And, özellikle Ortaoyunu ve Karagöz'de üstünlük duygusuna bağlı gülmenin iki şekilde oluşturulduğunu ileri sürmektedir. And'a göre; birinci durumda kişiler ortalamaya göre gülünçleştirilip, aşağılaştırılır. İkinci durumda ise, sahnedeki kişilerin kimi olay veya kişiler karşısında yanılmaları veya başlarına gelecek olaydan haberdar olmamalarıdır. Seyirci ise, durumu veya oluşacak olayı oyuncudan daha iyi bilmektedir ve beklenen durum meydana geldiğinde seyirci de üstünlük duygusuna bağlı olarak gü-

ler (And 1985: 498). Örneğin; “Gözlemci” oyununda Kavuklu, işini gücünü bırakıp zennelerle körebe oynamaya dalar. O sırada dükkâna gelen patronu fark etmez ve zenne zannederek patrona sarılır (And 1985: 498). Baştan beri durumun farkında olan seyirci, oyuncunun durumdan habersiz hareketleri karşısında üstünlük hisseder ve bunun sonucunda da gülme meydana gelir. Sevinç Sokullu, Türk tiyatrosunda komedyanın evrimini incelediği eserinde, Elder Olson’un “gülünç durum”un yaratılması ile ilgili görüşlerine yer vermektedir: “Olson’a göre iki çeşit gülünç durum vardır. Birincide gülünç durumu yaratan kişinin hatası ya da karakteridir...İkinci hâl kişinin durumunu bilmeyişinden ortaya çıkar. Burada komik olan harekettir.” (Sokullu 1997:19). Yukarıdaki örnekler de bu tür hareketlerin Türk halk tiyatrosunda gülmeyi yaratmak amacıyla yer aldığını göstermektedir.

Karagöz muhaverelerinde eksik olmayan dövüş, kavga, vurma sahnelerindeki hareketler de gülmeye neden olur. Buradaki kavga ve dövüş, belirli bir söze veya duruma bağlı olarak düzenli bir şekilde tekrar etmektedir. Bu durumda seyirci, tekrarlanan her sözden sonra kavganın veya saldırgan hareketin geleceğini ve dolayısıyla da genellikle Hacivat’ın söylediği söz biter bitmez dayak yiyeceğini bilir. Başka bir ifadeyle, tekrarlanan söz ve hareketlere bağlı olarak seyircinin olacağını önceden bilmesi sağlanır. Bu bilgi sonucunda seyircide oluşan üstünlük duygusunu, Gözde Küçük Arat; “*Tipi soyutlanmış özelliği ile çeşitli ilişkiler içinde tanıyan seyirci artık onun farklı durumlarda göstereceği tepkiyi ve tavrı önceden kestirebilir. Bu da seyircide bir üstünlük duygusu (ironi) yaratır*” (Küçük Arat 2007:99) şeklinde

açıklamaktadır. Bu durum, Üstünlük Teorisi’nde açıklandığı gibi seyirciyi üstün kılar ve söze bağlı hareketin gülme ile sonuçlanmasını sağlar.

Gülme teorilerinden bir diğeri ise, Uyumsuzluk Teorisi’dir. Uyumsuzluk Teorisi’ne göre gülme; “*umulmadık, mantıksız ya da şöyle ya da böyle uygun-suz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel tepkidir*” (Morreal 1997:24). “Türk halk tiyatrosunda, seyircinin alışageldiği pek çok olay, durum veya hareket, alışılmadık bir şekilde sunulur ve gülme nedeni olur.

Metin And’a göre; Türk halk tiyatrosunda seyirci, beklediği ile bulup gördüğü arasındaki karşıtlığa gülmektedir (And 1985:499). Örneğin; “Karagöz’ün Ağalığı” oyununda Karagöz, evinin penceresinden atlarken çamaşır ipinde, “Cambazlar” oyununda ise cambazın ipinde asılı kalır (And 1985: 501). Karagöz’ün ipe takılması ve orada asılı kalması beklenmeyen, alışılmadık bir durumdur ve bir uyumsuzluk içermektedir. Uyumsuzluk Teorisi’ne göre bu durum gülme nedenidir. Ortaoyunu’nda ise Pişekâr, elindeki pastavı çeşitli hareketleri taklit etmek için kullanır. Pek çok oyunda, bir yerden başka bir yere at veya faytonla gidilmesi gerektiğinde Pişekâr elindeki pastavla kamçı taklidi yaparak at yerine Kavuklu’ya vurur (Türkmen 1991: 26). Buradaki mizahî hareket, pastavla yapılan kamçı taklidi ile at yerine Kavuklu’ya vurulmasıdır. Bir insanın at gibi kamçılanmasında alışılmadık bir durum veya bir uyumsuzluk söz konusudur. Bu durum Uyumsuzluk Teorisi’ne göre gülmeyi yaratan bir zemin hazırlamaktadır.

Gülme teorilerinden Rahatlama Teorisi’ne göre, “*Herhangi bir yasak, bir kişinin, ne yasaklanmışsa onu yapma arzusunun artmasına neden olur ve bu he-*

define ulaşamamış arzu, kendisini açığa çıkarılmamış sinirsel enerji olarak gösterebilir” (Morreall 1997: 33). Gülme ise, bu sinirsel enerjinin ortaya çıkışı olarak tanımlanır (Morreall 1997: 32-33). Gülme sonucu ortaya çıkan sinirsel enerji, insanların baskı altında buldukları durumdan kurtularak rahatlamalarına neden olur. Mizahın rahatlatma işlevine ilişkin olarak John Morreall gülme ile ilgili çalışmasında, Lord Shaftesbury'nin “The Freedom of Wit and Humor (Nükte ve Mizahın Özgürlüğü)” adlı makalesindeki; “Açık yürekli insanların doğal ve rahat ruh halleri kısıtlandığında ya da denetim altına alındığında, içinde buldukları sıkıntılı durumdan kurtulmak için başka hareket yolları arayacaktır; ister taşlamayla, öykünmeyle, ister soytarılıkla olsun, bu insanlar az ya da çok kendilerini gösterdikleri için bu durumdan hoşnut olup, üzerlerindeki baskılardan öc almış olacaklardır” görüşüne yer vermektedir (Morreall 1997: 32). Buradan hareketle gülmenin, toplumsal kural ve baskılara karşı gösterilen bir tepki olduğu ve mizahın da söz konusu yasakları delerek bireyi rahatlatma işlevine sahip olduğu söylenebilir.

Gülmeye yol açan yasaklar; Morreall'e göre “cinsellik ve şiddete karşı koyulmuş geleneksel toplumsal yasaklar”dır (Morreall 1997: 34). Özdemir Nutku ise, Karagöz örneğinden hareket ederek; bilinçaltındaki baskıların kaldırılmasını olanaklı hale getiren gülme eyleminin, bir başkaldırı, bir öc alma niteliği kazanarak etik ve politik boyutlu bir tepkinin ifadesi olduğunu ileri sürmektedir (Eliuz 2008:301).

Toplumsal kural ve yasaklar ve de bunların mizahî yorumu, Türk halk tiyatrosunda da yer almaktadır. Araştırmacılar, Karagöz ve Meddah anlat-

malarına toplumsal yapının yansımasıyla ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır: “Karagöz'de, İmparatorlukta bulunan ve dünyanın dört bir yanından gelmiş her çeşit insanın bir resmigeçit yaparcasına perdenin önünde bulunmaları ve böylece işsizlik ve geçim sıkıntısının da işlenmiş olması, Karagöz'ün toplumsal konulara eğildiğini göstermektedir” (Küçük Arat 2007:143-144). “Meddah'ın kullandığı bir diğer komik unsur, Karagöz'de olduğu gibi ‘Osmanlı kültürel kaleidoskopu’nu sahneye taşınması, imparatorluğun farklı cemaatlerine ilişkin şablonlara başvurusudur: Kendini beğenmiş Rum, tüccar Yahudi, gururlu Arnavut, yapımacık Acem, vb.” (Georgeon, 2000: 85). Buradaki örnekler, gündelik yaşamın bütün yönleriyle Türk halk tiyatrosuna yansıdığını göstermektedir. Türk halk tiyatrosunda gündelik yaşama ve güncel olaylara yer verilirken; “zorba bir hükümete karşı eleştiriler ve şikayetler kendini belli eder” (Nicolas 2000:67). Toplumsal baskı ve sorunlara ilişkin şikâyetlere yer verilirken belirli bazı sınırlara da dikkat edildiği görülmektedir. Bu konuda Michéle Nicolas; “Ancak dinî ya da askerî iktidarı simgeleyen paşa, vezir, bey gibi kişilerle alay edilse de onlar sahnede bu kimlikleriyle gösterilmez” demektedir (Nicolas 2000:67).

Her ne kadar belirli sınırlar içinde ele alınsa da siyasî ve toplumsal eleştiri Türk halk tiyatrosunda yerini almaktadır. Bu konuların mizah yoluyla sahneye aksetmesi ise, Rahatlatma Teorisi'nde açıklandığı üzere, seyircinin baskıdan kurtulup rahatlamasına ve gülmesine neden olmaktadır. Burada vurgulanması gereken nokta ise, bu tür alay ve eleştirinin daha çok sözlü olarak yapıldığı, hareketlerin ise burada ancak yardımcı mizahî unsurlar olarak yer aldığıdır.

Türk halk tiyatrosunda toplumsal kural ve baskılar ile bunlara getirilen eleştirilerin yanında, ayıp veya yasak olarak kabul edilen konular da ele alınmaktadır. And, Türk halk tiyatrosunda “*Soytarılık, pataklama gibisinden güldürücü abartma*”nın yanında “*açık-saçıklık, bayağlık ve utançlama*”nın da yer aldığını vurgulamakta ve bunların sözlerde olduğu gibi tavır ve hareketlerde de görüldüğüne dikkati çekmektedir (And 1985:501-502). And, “*bedenin çıkardığı kokular, dışkular, cinsel ilişkiler, cinsel sapıklık eylemleri*” olarak sıraladığı bu tür tavır ve hareketlere örnek olarak şunları göstermektedir: “*Kavuklu Kayarto'nun arkasını eliyle karıştırır; Timarhane oyununda Hacivat'ın getirdiği oturağı Karagöz başına geçirir; Yalova Sefası oyununda Karagöz, içinde insanlar bulunan küpe, Meyhane oyununda da rakı kadehine işer, Bekri de Karagöz'e bu kadehi zorla içirir; Salıncak oyununda Zenne ile salıncakta sallanan Karagöz cinsel doyunluk duyar, boşalır*” (And 1985:502). Karagöz'de benzer konuların işlenebildiğini Orhan Duru da vurgulamakta ve “*Örneğin Karagöz'ün phallus sorunu var. Eski belgelerden, bize kadar gelen eski figürlerden anlıyoruz bu oyunlarda phallusun ikide bir ortaya çıktığını. Karagöz'ün hiç püriten yanı yok. Bu konuda kuralları, töreleri ve başka kısıtlamaları dinlemiyor. 'Toramanlı Karagözler' var örneğin. Karagöz bir gün kadınlar hamamına giriyor, sonra onu yakalayıp toramanından ipe bağlı olarak çıkarıyorlar hamamdan. Bu örnekten daha erotik ve pornoya kaçan öğeler de buluyoruz Karagöz'de*” demektedir (Duru 1999:156, Küçük Arat 2007:115'den).

Buradaki örneklerden yola çıkarak cinsellikle ilgili veya toplum tarafından

ayıp kabul edilen olay ve durumların Türk halk tiyatrosunda, sözlü anlatımın yanında çeşitli hareketlerle yansıtıldığını söylemek mümkündür. Günlük hayatta gizlenmesi veya utanılması gereken bu hareketlerin sahnede canlandırılması ise, Rahatlama Teorisi'nde açıklandığı gibi bir rahatlama ve gülmeye neden olmaktadır.

Sonuç olarak; Türk halk tiyatrosunda “söz” ve “hareket” bir bütün halinde yer alır. Hareket, çoğu zaman sözü destekleme işlevine sahiptir, ancak bazı durumlarda mizahı yaratan temel yapıyı da oluşturmaktadır. Türk halk tiyatrosunda hareket komiği; yinelenen hareketler, tipin fiziksel veya karakteristik özelliklerine bağlı olarak mekanikleşen hareketler, dalgalık sonucu yapılmaması gereken davranışların yapılması ve orantısız, abartılı hareketlerden oluşmaktadır. Türk halk tiyatrosunda harekete bağlı mizah, temel olarak seyircide üstünlük duygusu yaratarak veya hareketlerin olması gerekenden veya seyircinin alıştığı olağan hareketlerden farklı veya abartılı bir şekilde gerçekleştirilmesiyle gülmeyi oluşturmaktadır. Bunun yanında, toplumsal kural ve baskılara eleştiri getiren hareketlere yer verilmesi de seyircinin rahatlmasına ve gülmesine neden olmaktadır.

NOTLAR

1 Bu tezden alıntılanan kısımların Çekçeden Türkçeye tercümesi Zofie Yüksel tarafından yapılmıştır.

KAYNAKLAR

And, Metin, 1977. *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara, İş Bankası Yayınları.

And, Metin, 1985. *Geleneksel Türk Tiyatrosu (Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri)*. İstanbul, İnkılap Kitabevi.

Artun, Erman, 2008. “Tarihsel Süreçte Değişen Geleneksel Tiyatromuz.” Halk Kültürü Tiyatrosu Sempozyumu, Yeditepe Üniversitesi, 25-27 Aralık

2008, İstanbul (http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_tarihsel_surec_geleneksel_tiyatro.pdf) (02.03.2009).

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı, 1969. "Karagöz, Tekniği, Estetiği." *Türk Dili Dergisi* Yıl 18, Cilt XX, Sayı:215, ss. 621-624.

Bayrak, Mehmet, 2001. *Halk Gülmececi*. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bergson, Henri, 1997. *Gülme*. Çeviren: Mustafa Şekip Tunç, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Duru, Orhan, 1999. "Muhafif Oyun Karagöz." *Sanat Dünyamız*, Sayı: 74.

Eker, Gülin Ögüt, 2003, "Fıkralar." *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C. III, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Eliuz, Ülkü, 2008, "Toplumsal İroni Bağlamında Karagöz." *Turkish Studies (Türkoloji Araştırmaları) Dergisi*, Sayı:8, ss. 294-305.

Georgeon, François, 2000. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Gülmek mi?" *Doğuda Mizah*. Hazırlayanlar: I. Fenoglio, F. Georgeon. Çeviren: Ali Berktaş, İstanbul, YKY, ss. 79-102.

Görkem, İsmail, 2006. "Anadolu-Türk Ağıtlarının Mizahi Karakteri Hakkında Bir Değerlendirme" *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (Prof. Dr. Tuncer Gülensoy Armağanı), S. 20, ss. 153-168.

http://www.tiyatrotarihi.com/tyatro_terimler/fars_nedir.html (02.03.2009).

Karadağ, Nurhan, 1978. *Köy Seyirlik Oyunları*. Ankara, İş Bankası Yayınları.

Klein, Allein, 1999. *Mizahın İyileştirici Gücü*. Çeviren: Sibel Karayusuf, İstanbul, Epsilon Yayınları.

Koestler, Arthur, 1997. *Mizah Yaratma Eylemi*. Çeviren: S. Kabakçıoğlu, Ö. Kabakçıoğlu. İstanbul, Iris Yayınları.

Kudret, Cevdet, 1969. *Karagöz*. C. II. Bilgi Yayınevi.

Kudret, Cevdet, 1970. *Karagöz*. C. III. Bilgi Yayınevi.

Küçük Arat, Gülden Gözlem, 2007, "Soyutlama" Açısından Postmodern Edebiyat ile "Meddah", "Karagöz" ve "Ortaoyunu"nun Değerlendirilmesi. İsparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).

Morreal, John, 1997. *Gülmeyi Ciddiye Almak*. Çeviren: Kubilay Aysever, Şenay Soyer. İstanbul, Iris Yayınları.

Nicolas, Michéle, 2000. "Karagöz'de İnsanlık Komedyası." *Doğuda Mizah*. Hazırlayanlar: I. Fenoglio, F. Georgeon. Çeviren: Ali Berktaş, İstanbul, YKY, ss. 65-77.

Nutku, Özdemir, 1997. *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*. Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Nutku, Özdemir, 1983. *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Öngören, Ferit, 1983. *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*. Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sokullu, Sevinç, 1997. *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sönmez, Sevgül, 2005. *Karagöz Kitabı*. İstanbul, Kitabevi.

Tekerek, Nurhan, 2003. "Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu'ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 17, ss. 35-49 (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/186/1450.pdf>) (02.03.2009).

Türkmen, Fikret, 1977. "Ermeni Harfleriyle Yazılmış Bir Meddah Hikâyesi: Kapucubaşı", *Türk Folklor Araştırmaları Yıllığı 1976*, Ankara, s. 277-295.

Türkmen, Fikret, 2000. "Osmanlı Döneminde Türk Mizahı", *Osmanlı-Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, C. 9, s. 162-168.

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

Yükselova, Zofie, 2002. *19. Yüzyılda Osmanlı Şehirlerinde Orta Sınıfın Gündelik Hayatı (Eğlence)*. Prag, Charles Üniversitesi Prag, Yakın Doğu ve Afrika Bölümü, Türkoloji Anabilim Dalı, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).