

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) YÜKSEK
LİSANS PROGRAMI**

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MEDDAH

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hüseyin Emre ŞEN

KOCAELİ 2017

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) YÜKSEK
LİSANS PROGRAMI**

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MEDDAH

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hüseyin Emre ŞEN

Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ

KOCAELİ 2017

KABUL VE ONAY SAYFASI

Hüseyin Erare Şen tarafından hazırlanan **Geçmişten Günümüze Meddah** adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu:

İmzası

Jüri Üyesi :Prof. Dr. Sema Göktaş
Kocaeli Üniversitesi

Jüri Üyesi :Prof. Dr. Erhan Tuna
İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi

Jüri Üyesi :Yrd. Doç. Dr. Erbil Göktaş
Kocaeli Üniversitesi



Sınav Tarihi:22/06/2017

Enstitü Yönetim Kurulunun Onay Tarih ve No: :12.07.2017/.....17.....

ÖNSÖZ

Her şey şu an çalıştığım kurumda, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu araştırıp örnekler sahnelemek amacıyla üstlendiğimiz büyüklerimizden bir hikaye dinleyip anlatma göreviyle başladı. Ailemizin meddahı olan dayımın çocukluğuna dair bir sünnet hikayesini, sahnede meddah olarak anlattığım gün, Meddah'lığın büyüüne kapılmıştım. Zamanla ve bu tez dolayısı ile meddahları araştırıp okudukça, meddahlığın ne kadar büyük emek, birikim ve yetenek istediğini keşfettikçe, o gün meddah olarak sahneye çıktığımda ne çok eksikim olduğunu şimdi daha iyi analiz edebiliyorum.

Tiyatro benim ikinci bir evim, tiyatro ile yollarımın kesiştiği oyuncu yönetmen abi, abla, kardeş ve dostlar da benim ikinci ailem olmuştur. Tiyatro kolektif bir sanattır. Işıkcısından terzisine, müzikçisinden biletçisine, oyuncusundan perdecisine, dekorcusuna kadar. Tüm bu öğeler büyük ölçüde Batı tarzı tiyatro olarak ülkemize de girmiş olan, kapalı ve teknik imkanları yeterli salonlarda oynanan oyunlar için geçerlidir çoğunlukla. Ancak, günümüzde benim gibi alaylı ya da mektepli oyuncu adayı ve oyuncularından oluşan kalabalık bir kadro böyle bir kolektif yapının içinde yer alabilmek için sırada bekliyor ve herkes aynı şansı yakalayamayabiliyor. İşte burada oyuncunun bazen tek başına varını yoğunu ortaya koymaktan başka çaresi kalmayabiliyor ve bu süreçte bir oyuncunun tutunabileceği en önemli dallardan biri olarak Meddah tozlu raflarda üstü kapanmış bir hazine gibi beklemekte. Ben bunu fark ettikten sonra Meddah üzerine bu çalışmayı yapmaya karar verdim.

Benim hayatımın önsözünü yazan başta canlarım, anne babam; Fatma ve Mehmet Şen olmak üzere, tez sürecimde ne zaman düşmek üzere olsam elimden tutup kaldırarak, bir öğrencisinden fazlası bir evladı gibi yaklaşıp destekleyerek bana yol gösteren, danışmanlığımı yaptığı için çok şanslı ve gururlu olduğum saygı değer Prof. Dr. Sema Göktaş'a, yine yüksek lisans eğitimimde büyük emeği olan değerli Yrd. Doç. Dr. Erbil Göktaş'a, bu stresli süreçte bütün kahrımı çeken ve elinden gelen tüm yardımı yapıp bana

yoldaş ve destek olan, nefesim olan Mine Nur İnan’a ve bugüne kadar para değil ama dost biriktirebilmiş olduğumu görmemi sağlayan, doğrudan ya da dolaylı bu tezin yazılmasında desteği olan; Onur Özen, Cahit Üstün, Ali Tan Akbay, Osman Aydoğan, Suat Uluğlu, Neşe Metin, Ali Aziz Çölok, Nuri Serdar Murat, Emre Yılmaz, Erdem Erdoğan dost, arkadaş ve ağabeylerime, Muhsin Ertuğrul Kütüphanesi’nin imkanlarını bana sonuna kadar açan Kiraze Özçakır Hanım’a ve benimle röportaj yapmayı çok mütevazı bir şekilde kırmayıp kabul eden Meddah Mehmet Esen’e teşekkürü bir borç bilirim.

Hüseyin Emre ŞEN
İstanbul, 2017

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	6
GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU'NDA TÜRLER.....	6
1. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU.....	6
1.1. Köy Seyirlik.....	8
1.2. Kukla.....	15
1.3. Karagöz.....	18
1.4. Ortaoyunu.....	22
1.5. Tuluat.....	25
1.6. Meddah.....	27
İKİNCİ BÖLÜM.....	29
MEDDAH.....	29
2.MEDDAH.....	29
2.1. Kavram ve Tarihçe.....	30
2.2. Özellikler.....	47
2.3. Hikayeleri.....	54
2.4. Günümüzde Meddah.....	59
SONUÇ.....	75
KAYNAKÇA.....	80
EKLER.....	83
1. Eski Meddah Hikayesi Örneği.....	83
2. Yeni ve Özgün Meddah Hikaye Örneği.....	89
3. Meddah Mehmet Esen ile Röportaj.....	95
ÖZGEÇMİŞ.....	103

ÖZET

Toplumları birbirinden görünmez bir sınır ile ayıran ancak o toplumu meydana getirenleri yine adeta görünmez bir iple birbirine bağlayan bu sihirli değneğin adı ‘‘kültür’’dür.

Türk toplumunu meydana getiren kültürel değerler arasında da, sanatın ve bu sanatlar arasında tiyatro geleneğimizin yeri ve önemi yadsınamaz. Türk Tiyatrosu’nun da kaynağına baktığımızda Geleneksel Türk Tiyatrosu olarak isimlendirilen geleneksel halk seyirlik oyun türlerimizi görürüz. Bu oyunların başlıca türleri; *Köy Seyirlik, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu, Tuluat ve Meddah*’tır.

İnsanlık tarihinin en eski geleneklerinden biri olan hikaye anlatıcılığının; Orta Asya’da *şamanla* başlayıp *ozanlığa* uzanan, İslam kültüründe Peygamberi ve önemli kişileri metheden özelliğinden ismini alan ve bu iki aşamayı harmanlayıp anlatıcılığa taklit ve canlandırmayı ekleyerek dramatik unsurlar kazandığı hali, Türk Meddah tarzını meydana getirmiştir.

Bu tezde, meddahlık; kavramı, tarihi, özellikleri ve hikayeleri bakımından ele alınmış, günümüzde meddahın yeri, ne durumda olduğu, hak ettiği değeri ve ilgiyi görüp görmediği ve seyircinin daha fazla ilgisini sağlamak için neler yapılabileceği tartışılmış; tiyatromuzdaki sahne yetersizliğine ve hem tiyatroların hem de oyuncuların yaşadığı ekonomik sıkıntılara, tiyatrosunu yanında taşıyan oyuncu ‘‘meddah’’ ile bir alternatif çözüm dile getirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler : Geleneksel Türk Tiyatrosu, Meddah, Meddah Hikayeleri, Stand Up

ABSTRACT

Culture is the magic name that separates societies from one another by an invisible border, but connects those who bring that society to life again.

Among the cultural values that create Turkish society, the position and the importance of our tradition of theater between these arts and the arts can not be denied. When we look at the source of the Turkish Theater, we see genres of traditional theatrical folk play which is called Traditional Turkish Theater. The main types of these plays are; *Köy Seyirlik*, *Puppet*, *Karagöz*, *Ortaoyunu*, *Tuluat* and *Meddah*.

Story telling that is one of the earliest traditions of human history; has two phase what is combined with firstly in the Middle Asia, which started with a shamanism and extended to the poesy, and the secondly praising to the Prophet and important people in the Islamic culture. A special form of story telling with the addition of imitating and animating the narrative and the blending of these two stages, brought the Turkish Meddah style.

In this thesis, the concept of Meddah is handled with its history, the features and the stories, where the meddah is today, what the situation is, what it deserves and what it can do to make the audience more interested, all these topics are discussed. An alternative solution was tried to be expressed with the actor "meddah" who is carrying the his theater; to stage lacking in our national theatre, the economical troubles both the theaters and the players experienced.

Keywords: Traditional Turkish Theater, , Meddah , Meddah Stories, Stand Up

SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

s : Sayfa

v.b : ve benzeri

vd : ve diğerleri

TDK : Türk Dil Kurumu

H. : Hicri

BKM : Beşiktaş Kültür Merkezi

MSM : Müjdat Gezen Sanat Merkezi

T.C : Türkiye Cumhuriyeti

GİRİŞ

Dünya artık gün geçtikçe küçülen küresel bir köy haline gelmiştir. Bilinen insanlık tarihinde toplumsal hayat; yaşanan coğrafya ve doğa koşulları, siyasal ve ekonomik hareketler gibi birçok etkenle sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde olmuştur. Ancak teknolojinin, özellikle bilgisayar ve internetin etkisi ile hiç olmadığı kadar hızlı bir değişim içinde insanlık. Artık kaç çocuk uykuya ninesinin, dedesinin anlattığı bir masalla dalıyor? Birbirimizi ne kadar dinlemeye tahammül edebiliyoruz ya da karşımızdakini gerçekten dinliyor muyuz yoksa kendi söyleyeceğimiz şeylerin sırasının gelmesini mi bekliyoruz? Artık cebimizde taşıdığımız, avucumuzun içine gitgide boyutları büyüse de halen sığabilen telefonlar yaşamımızın bir parçası olmuşken bırakın karşımızdakini dinlemeyi, kafamızı o akıllı aletlerden kaldırıp karşımızdakinin suratına ne zamandır bakmıyoruz? Günlerce heyecanla, belki yakın bir şehirden ya da yan mahallede bir aşık tarafından mahallenin çocuğuna verilip sevdiği kadına ulaştırılmayı bekleyen mektuplardan, dünyanın bir ucuna anında mesajımızı gönderebildiğimiz ya da görüntülü konuşabildiğimiz bu teknoloji çağına geçmiş bulunuyorken ve sanal bir dünyanın içine hapsolmuşken gitgide koptuğumuz gerçek hayata dönüş için ne yapılabilir? Artık 2-3 dakikadan uzun süren videoları bile izlemeye tahammül edemeyen insanlar nasıl oturup saatlerce başkasının hayatını dinlemeye ikna olabilir?

Bu soruların içinde barındırdığı sorunlar belki çoğu insan için bir problem oluşturmamakta, bu teknolojik hayattan memnun yaşamaktadır ancak özellikle internetin etkisiyle, sanal bir boyuta geçmiş, ‘sosyal medya’ denilen mecraya bağımlı olmuş insanların psikolojilerinin her geçen gün olumsuz yönde etkilendiğini açıklayan bilimsel araştırmalar göz önünde tutulduğunda, bu sıkıntıların daha da büyüyeceğini tahmin etmek zor değildir.

Amacım ve konum, teknolojiye savaş açmak değil elbette. Teknolojinin insan hayatına sağladığı kolaylıkları inkâr etmemekle birlikte, sanatın ve özellikle içinde insanı en çok barındıran tiyatrunun sıcaklığını,

aynı nefesi paylaşmanın, kafalarımızı kaldırıp birbirimize bakmamızın ve birbirimizi dinlemenin ne kadar kıymetli ve kaybedilmeye yüz tutmuş değerleri bize hatırlatabileceğini vurgulamak için böyle bir giriş yaptım.

İnsanlığın hikâyesini, sanaldan gerçeğe, gerçekten de hayal gücünün sınırsızlığına uzanan yolda anlatabilmek için en güzel kaynağın her toplum için sanat ve özellikle tiyatro sanatının olduğunu belirtmek isterim. Bununla ilgili Sevensil'in şu sözünü hatırlayabiliriz:

Hiç değilse, tarihi ve coğrafi sınırlarla birbirinden ayrılan her kadim insan topluluğunun varoluşlarının ilk safhalarından itibaren ortaya koyduğu çeşitli sanat dalları arasında en kuvvetli mesaj verme ve ifade aracı olarak dram sanatını kendiliğinden bulmuş olduğunu kabul etmek gerekir. (Sevensil, 2015: s.14)

Toplumlari birbirinden görünmez bir sınır ile ayıran ancak o toplumu meydana getirenleri yine adeta görünmez bir iple birbirine bağlayan bu sihirli değneğin adı ‘‘kültür’’dür. Bulunduğu coğrafya ve şartlarına, sosyo-ekonomik ve siyasal hareketlere, inanç sistemleri ve eğitim seviyelerine göre sürekli değişim ve gelişim içerisinde olan kültürlerin, tüm bu etkenlere rağmen değişmeden asırlar boyunca muhafaza edilen bazı özellikleri vardır ki, bunlara da ‘‘gelenek’’ denir.

Türk toplumunu meydana getiren kültürel değerler arasında da, diğer toplumlarda olduğu gibi sanatın ve bu sanatlar arasında tiyatro geleneğimizin yeri ve önemi yadsınamaz. Türk Tiyatrosu'nun da kaynağına baktığımızda Geleneksel Türk Tiyatrosu olarak isimlendirilen geleneksel halk seyirlik oyun türlerimizi görürüz. Bu oyunların başlıca türleri; *Köy Seyirlik, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu, Tuluat ve Meddah*'tır diyebiliriz. Tanzimat döneminde başlayan Batılılaşma hareketinin etkisiyle şekillenen tiyatro biçiminin, Geleneksel seyirlik oyunlarımızdan en belirgin farkının metine verdiği önem olduğunu söyleyebiliriz.

Tezimizde, Türk Tiyatrosu'nun yıllardır süregelen kimlik arayışı tartışmasına girilmemiştir ancak Haldun Taner, Türk Dili Dergisi'ndeki **“Yüzyıllık Tartışma”** yazısında, yıllar önce bu durumu şu sözleriyle eleştirmiştir ve tezimiz de bu sözleri destekler niteliktedir:

“ ...Sanatı mutlu bir azınlığın tekelinde sunma saplantısından kurtulamamış bu yarı aydınlar takımı, giderek halk lafından huylanır olmuşlar. Öykünün meddahtan, romanın Dede Korkut'tan, şiirin Karacaoğlan'dan, musikinin halk şarkılarından, koreografinin halk danslarından, tiyatronun da halk gösteri biçimlerinden yararlanılarak çağdaş bir öze ve tekniğe ulaşması gerektiğinden her söz ettiğimde bunların cinleri başına üşüşüyor.” (Ünlü, 2014: s. 24)

Meddah salt hikâye anlatıcısı olarak da görülmemelidir. Meddahı, tiyatroya dâhil etmeyen az sayıda araştırmacıya oranla Meddahın hikâye anlatma yanında taklit- canlandırma, şarkı, dans gibi oyunculuğun tüm imkânlarını kullandığını söyleyip Meddahı da Geleneksel Türk Tiyatromuz içinde önemli bir temaşa sanatı olarak gören araştırmacıların sayısı daha fazladır. Öte yandan, Peter Brook'un *“ Tiyatro çok başlı hikaye anlatıcısıdır ”* sözünden yola çıkarak hikaye anlatıcılığının tiyatrodaki önemini ve meddahlığın - uluslar arası platformda da *Storytelling* olarak anılan – sanatın ne denli geniş bir şekilde kullanılabileceğini Ayşen Kaim'in şu sözlerinden anlayabiliriz :

“ Hikâye anlatımının, interdisipliner bir alanda kendine rahatlıkla yer bulduğuna inanmaktayım. Hem tiyatro sanatında hem de insanlar arası ilişkilerde yaşanan krizin egemen olduğu bu dönemde, hikâye anlatımı, tiyatro için basit ve ekonomik tek kişilik tiyatro, halk bilimi için malzeme zenginliği, psikoloji ve psikiyatrideki terapi yöntemi ve eğitimde sözcük hazinesi, hayal gücü ve sözsel ifade akıcılığını kazandırmak için kullanılabilen bir sanat dalı olarak karşımıza çıkar. Kültürlerarası çatışmalara, çıkmazlardan çıkış aramada yardımcı olabilen, kültürler arası

diyalog aracı, kişiliği pekiştirmeyi ve klişeleşmiş önyargıların kırılmasını sağlayan bir iletişim aracı önerisi olarak biçimlenir. ‘’ (Kaim, 2010: s. 120)

Türk Tiyatrosu geleneğinin en önemli ve eski türlerinden biri olduğunu savunduğumuz Meddahlığı daha iyi kavrayabilmek için, öncelikle parçası olduğu Türk Tiyatrosu’nun, tarihsel gelişim sürecini bilmek gerekir. Bu kendi başına bir tez konusu olabileceği için, konumuzdan fazla uzaklaşmamak adına bu süreci kısa bir şekilde özetlemeye çalışırsak; Türklerin tarihine bakıldığında, izleri Orta Asya’ya kadar gitmektedir ve Anadolu’da varlığını devam ettirmektedir. Coğrafi şartlar göz önüne alındığında başlarda göçebe bir yaşam süren Türklerin kültürü de buna bağlı olarak sözlü olarak başlamış, gelişmiş ve aktarılmıştır. Anadolu’da yerleşik hayata geçmek ve de İslam dininin kabulü, geniş bir coğrafyaya yayılmış Osmanlı İmparatorluğu sürecinde birçok kültür ile alışverişte bulunmuş, Tanzimat ve Cumhuriyet döneminde Batı ile ilişkilerini ve etkileşimini arttırarak bugünkü şekline kavuşmuştur.

Meddah, literatürde Geleneksel Türk Tiyatrosu türleri içinde sayılan bir seyirlik türümüzdür. Daha sonraları yazıya geçirilen hikayeleri olsa da sözlü edebiyatımızın ve gösteri sanatlarımızın içinde yer aldığını kabul edecek olursak, birinci bölümde, Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun köy seyirlik, Karagöz, ortaoyunu, kukla, tuluat türlerini daha yakından tanımak, Meddah’ın onların içindeki yerini ve onlardan hangi yönlerde etkilendiğini, ortak özelliklerini anlayabilmek adına gerekli görülmüştür. Meddah, çok yönlülüğü ile zaten neredeyse tüm bu türler ile etkileşim halinde olmuş; dili, konuları, yapısı bakımından birçok ortak özelliği bünyesinde barındırmıştır. Bunun yanında bir meddah yeri geldiğinde ortaoyununda bir tipe çıkar, yeri geldiğinde karagöz oynatır yeri geldiğinde tuluata çıkardı.

İkinci bölümde ise yalnızca Meddah’a yer verilmiştir. Meddah’ın tanımı ve kavramsal olarak açıklaması yapıldıktan sonra, geçmişten günümüze meddahın kaynakları, gelişimi, özellikleri ve hikâyeleri anlatılmaya çalışılmış, günümüzden meddaha bakıp nasıl algılandığı, ne durumda olduğu ve daha iyiye gitmesi için neler yapılabileceği tartışılmıştır.

Ek olarak, Meddah Mehmet Esen ile yaptığım röportaj, biri eski meddah hikayesi diğeri de benim yazıp Meddah olarak sergilediğim hikaye, eski ve yeni hikaye formlarına örnek olarak tezimize dâhil edilmiştir.

Bu araştırmanın, Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Meddah'ın tarihi, gelişimi, yapısal özellikleri hakkında bir araya toplanan verilerle, bu konuda bilgi edinmek isteyen, oyunlarında ve oyunculuğunda bu özelliklerden faydalanmak isteyenlere derli toplu bir kaynak oluşturacağı umulmaktadır.

Çağdaş Türk Tiyatrosu'nu sağlam temeller üzerine inşa etme yolunda, Geleneksel Türk Tiyatrosu başvurulacak ve yararlanılacak önemli ve zengin bir kaynaktır. Bugüne kadar üstten bir bakış ile sırtımızı döndüğümüz geleneksel tiyatromuzun barındırdığı biçimsel özellikler ve hikâye zenginliği, tüm dünyada çağdaş tiyatro araştırmacılarının yöneldiği arayışları karşılayacak niteliktedir.

Meddah, günümüzde geleneksel hali ile yalnızca Ramazanlarda nostaljik bir unsur olarak görülür hale gelse de aslında oyunculuk teknikleri, anlatım özellikleri, hikaye dağarcığı ile oyunculara yalnızca kendi malzemesini kullanarak da sahnede var olabilme imkanı sunan bir kaynak olarak önemini korumaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU'NDA TÜRLER

1. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Gelenekler, toplumların; tarihleri ve yaşayışlarıyla biriktirdikleri, onlara kimlik kazandıran, kuşaktan kuşağa aktararak bugünlere kadar taşınan sosyo-kültürel miraslarıdır. Türk Tiyatrosu geleneği de Orta Asya'daki atalarından Anadolu topraklarına, Selçuklular' dan Osmanlı'ya ve günümüze değin en önemli kültür taşıyıcılarından biridir diyebiliriz.

And'ın Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu iki bölüme ayırıp, ilk bölümü meydana getiren, çoğunun eski ritüellerin kalıntıları olduğunu söylediği "köylü tiyatrosu geleneği"ni, Seveda Şener de benzer bir şekilde tanımlamıştır: *Tiyatro tarihini, ilkel toplumların kut törenlerindeki taklitli eylemlerden ve oyunlardan başlatırsak, Türk Tiyatrosu'nun izi Orta Asya Türk'lerinin Şaman törenlerindeki canlandırmalara kadar sürülebilir. Anadolu'da yaşamış ilkel toplulukların mevsim ritüellerinde yaptıkları varsayılan taklitli oyunların kalıntılarına ise, bugün artık büyü niteliğini yitirmiş olarak yaşayan ve "seyirlik köylü oyunları" olarak adlandırdığımız taklitli oyunlarda rastlıyoruz.* (Şener, 1999: s.11)

Türk köylüleri, uzun kış gecelerinde düğün ve bayramlarda; hoşça vakit geçirmek, birlikte eğlenmek; gelenek ve göreneklerini dayanışma içinde sürekli yaşanır kılmak, diğer taraftan da bir kısım sosyal hadiselerle dikkatleri çekebilmek adına çeşitli oyunlar oynarlar. Köy Orta Oyunları adını verdiğimiz bu oyunlar, kırsal alandaki tiyatro ihtiyacını tam olarak karşılayan metinsiz oyunlardır. Köylümüzün saklayıcı ve koruyucu özelliği sayesinde nesiller boyu değişmeden; Köse-Gelin, Saya Gezme, Ölü Oyunu, Arap Oyunu v.d. adlarla bugünlere kadar gelir. Bu oyunların kaynağında Türk toplum hayatının yansımaları buluruz. Hasımlar arasındaki savaş (Kan davası), ölüp dirilme (İnançlar ve ibretler), kız kaçırma (Sosyal

dengesizlikler), doktor, tüccar, berber, gibi hassas meslekler (Ekonomi ve sağlık) gibi konular çokça yer alır. Bu arada çevreci bir zihniyeti yansıtmaları bakımından insanların, doğanın diğer canlı unsurları ile olan ilişkileri de oyunların ana kaynaklarını oluşturur. Hayvan kılığına girmek, hayvan taklitleri yapmak, hayvan-insan münasebetlerine gerekli önemin verilerek dengelerin korunması, cesaret ve direncin önemi, bu oyunların sosyal faydaya dönük yüzünü açıklaması bakımından da ayrıca büyük önem taşır. Sonu hep mutlu ve coşkulu biten köy oyunlarının bir diğer özelliği de oyun sırasında evlerden toplanan yiyeceklerle köy meydanında toplanan köylülerin; birlikte çalışıp, birlikte paylaşmanın, dayanışmanın sıcaklığını hep beraber yaşamalarıdır. Gelecek günler için bolluk bereket dualarının ortaklaşa yapılması, amaç ve dayanışma birliğinin kurulmasına vesile olur. Günümüze kadar yaşatılan Köy Oyunları, Türk toplumundaki sosyal dayanışmanın en güzel örnekleridir. (Töre, 2009: s.2187)

And, Geleneksel Türk Tiyatrosu sınıflandırmasında ikinci bölümü oluşturan ‘‘ Halk Tiyatrosu Geleneği’’; daha çok kentlerde geliştiğini belirtir. Bu, metinsiz, sahnesiz bir tiyatro geleneği olup Avrupa’daki halk tiyatrosunu andıran aydın ve yarı aydın orta sınıfın tiyatrosudur. Metinsiz, doğmaca, oyuncunun yaratıcılığına dayanan bir gelenektir. (And, 1969: s.9)

Kukla, Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah ve 19. yüzyılda halk tiyatrosu ile batı tiyatrosu arasında oluşan kaynaşma ile doğmuş olan Tuluat Tiyatrosu gibi en bilinen oyun türlerimizin yanında, *Türk halkının tiyatro ihtiyacını ilk ağızda karşılayan özgün oyunlardan saydığımız; Canbazlık, Hokkabazlık, Taşbazlık, Şişbazlık, Ateşbazlık, Kâsebazlık, Sihirbazlık, Curcunabazlık, v.d. gibi marifete dayalı ve dramatik özellik göstermeyen bu oyunların kaynakları çok eskilere gider. Bu oyunların amacı bir taraftan seyredenlerde eğlence, heyecan, coşku yaratırken; diğer taraftan topluma yiğitlik, kıvraklık, akıl, marifet, cesaret, korkusuzluk değerleri aşılamaştır. Gündelik hayatı sürekli savaş tehdidi altında olan Türklerin, her an savaşa hazır olabilmeleri için; tıpkı güreş, ok atma, ata binme, Cirit ve Sinsin oyunlarında olduğu gibi; bu oyunlar yoluyla da bireylere ve topluma,*

mücadele gücü âdeta empoze edilir. Enderunlu Fazıl'ın Defter-i Aşk isimli eserinde detaylı bilgilerine ulaştığımız Çengi ve Köçekler ise; Türk toplum hayatına İslâm dışı değerlerden yansıtılan ve Türk toplumunda yaygın olarak kabul görmeyen; sadece belli bir kesimin eğlence ve zevk arzularını gideren oyunlar olarak kabul edilmelidir. (Töre, 2009: s.2186)

1.1. Köy Seyirlik

Türkiye Türkleri olarak nitelendirilen, özellikle Anadolu ve Balkanlarda yaşamış ve yaşamakta olan Türk insanlarının kültürel kimliğini oluşturduğu günden bu güne birlikte olduğu, inanışlarını, düşüncelerini, hayallerini, zevklerini, acılarını, sevinçlerini, kısacası sosyal yaşantısını şekillendirdiği ve görsel olarak yansıttığı bir takım gelenek ve görenekler vardır. Genellikle köylerde ve sözlü olarak icra edilen bu gelenek ve göreneklerin başında “köy seyirlik oyunları” gelmektedir. Yıl ve mevsim değişimlerinde, tarihi, sosyal ve kültürel yıl dönümlerinde, dini ve sosyal nitelikli törenlerde, bayramlarda, düğünlerde, çetnevirlerde, baranalarda vb. toplantılarda oynanan bu temsili oyunların genellikle “köylü temsilleri” , “Anadolu köy orta oyunları”, “köy tiyatrosu”, “Köylü tiyatrosu”, “seyirlik köylü oyunları”, “köy seyirlik oyunları”, “ dramatik köy seyirlik oyunları” vb. şekillerde adlandırıldıkları görülmektedir.

I. Tanımı :

- Köy seyirlik oyunlarını “köylü temsilleri” olarak veren Ahmet Kutsi Tecer, Türk köylüsünün ortaya koyduğu bu folklor ürünleri için “temsil” yerine “temaşa” kelimesinin de kullanılabileceğini, fakat “temaşa”nın genel olarak tiyatro karşılığı kullanılması sebebiyle “temsil”i tercih ettiğini belirtmektedir. “ Demek köylü temsilleri denince bundan maksadımız, köylüler tarafından tertip edilmiş ve icra suretiyle icra edilmiş oyunlardır.” (Aktaran: Yakıcı, vd 1999: s.98)
- Şükrü Elçin, köy ortaoyunlarını “köylülerin uzun kış aylarında ve husus ile düğünlerde, bayramlarda eğlenmek ve vakit geçirmek için düzenleyip oynadıkları dram

karakterli temsillerdir. Bu temsiller, tarihi kaynakların verdiği bilgilerden anlaşıldığına göre çok eski bir sözlü geleneğe dayanmaktadır’’ biçiminde tanımlamaktadır. (Aktaran: Yakıcı, vd 1999: s.99)

- Nurhan Karadağ da seyirlik oyunlarının özünü belirleyici şu cümlelere yer vermektedir: ‘’ Oyunları, kaynağını köyün, köylünün kültürel ve ekonomik ortamından alan, onlarla bütünleşen birer olay olarak yorumlamak gerekir. Çünkü seyirlik oyun baştan sona kadar köylünün kendi malıdır. Köylünün yaşantısının bir parçasıdır. Onu köyden kopuk düşünemeyiz. Ya da herhangi bir köyden seyirlik oyun çıkaran bir oyuncu grubunu kentli seyirci karşısına çıkarsak, karşımızda ne oyunun işlevi kalır, ne de tam olarak kendisi. Seyirlik oyununu tüm işlevsel kılan köyün kendisidir.’’

- Erman Artun’a göre köy seyirlik oyunları anonimdir ve ‘’çağlar boyu süren halk tiyatro geleneğinin günümüze gelen mirası, kalıntısıdır. Bir zamanlar işlevsel niteliği olan bu oyunlar doğanın çözülmesi oranında ilk çıkış özelliğini yitirerek güncelleşmeye, yeni bir bakış açısıyla kabuk değiştirmeye başlamıştır. Günümüz insanı, unutulmaya yüz tutan bu oyunları eğlence aracı olarak sürdürmektedir.
- Kısacası, köy seyirlik oyunları, ‘’ belirli metinleri olmayan ve belirli günlerde köy çevrelerinde köylüler tarafından geleneksel bir takım tiyatro kurallarına uyularak yürütülen gösteriler, eğlencelerdir. (Aktaran: Yakıcı, vd 1999: s.100)

II. Kaynakları :

- Oyunların kökeninde eski Türklerin dini merasimlerinin olduğunun, şaman, kam, ozan, bahşi, oyun vb. geleneğinin

etkisinin bulunduğunun belirtilmesinin yanı sıra, bu oyunların oluşmasında ‘‘yer’’in önemli olduğu, Türkler gelmeden önce Anadolu’da yaşayan eski uygarlıkların izlerinin, Türk kültürü ve özellikle Türk köylüsünün seyirlik oyunlarında görüldüğü hususunda görüş ileri süren araştırmacılar da bulunmaktadır. (Yakıcı, vd 1999: s.100-101)

- Metin And, Türk köylüsünün seyirlik oyunlarının oluşmasında ‘‘soy’’ kadar ‘‘yer’’in de öneminin göz ardı edilemeyeceğini vurgulamaktadır.
- Bütün dramatik sanatlarda olduğı gibi köy seyirlik oyunlarının doğuşunda da ‘‘taklid’’in önemli bir yerinin olduğı muhakkaktır. (Yakıcı, vd 1999: s.101)
- Başta Durkheim olmak üzere araştırmacılar, güzel sanatların kaynağının ‘‘din’’ olduğı görüşünde birleşmektedirler. Güzel sanatların bir kolu olan ‘‘köy seyirlik oyunları’’nın kaynağının da din ve dolayısıyla din nitelikli törenler olduğı kabul gören görüşlerin başında gelmektedir. İnsanın zihni faaliyeti, yavaş yavaş dini şekillerden dini olmayan şekillere geçmiş, dini ayinler dini olmayan oyunlar şeklini almıştır.
- Eski Türkler’de, güzel sanatların diğer kollarına olduğı gibi oyunlara da kaynaklık yapan üç önemli tören bulunmaktadır. Bunlar şeylan-şölen(kurban), sığır(av) ve yuğ(yas) törenleridir. Bu törenleri, çeşitli Türk boylarındaki adlandırılışlarına göre şaman, kam, baskı(bahşı), oyun, ozan, tadıbey, bu(bugu) vb. olarak bilinen sanatçılar yönetmekteydi. Bu sanatçıların

özelliklerinin başında din adamı ya da dini nitelikli birer kişi olmaları gelmekteydi. (Yakıcı, vd 1999: s.102)

- Köylülere göre bu oyunlar, destan, masal, atasözleri gibi mahsullerden farksızdır. Hepsi atalardan kalmadır. Bunlara göre oyunlar icad edilmemiştir. Eskiden beri vardır. Sonradan bunlara yenileri eklenmiştir. Gelenek eseri olduğu için de bu oyunlara büyük bir saygı göstermektedirler. (Yakıcı, vd 1999: s.103)
- Köy seyirlik oyunlarının kaynağının, bir inanç sistemi ya da din değil de, dinin içinde önemli ölçüde yer aldığı bir kültürel oluşum olarak kabul ettiğimiz “şamanizm” olduğunu savunan yahut bu görüşü benimseyen araştırmacılar çoğunluğu teşkil etmektedir. Görüşe göre, Anadolu’da oynanan köy seyirlik oyunlarının kaynağı “’aslında Şamanist – Hun İmparatorluğu devrinde yapılan dini ayin ve törenlerdir.” Buna örnek olarak da Anadolu’da çok yaygın bir oyun olan “Arap Oyunu” gösterilmektedir. “Arap Oyunu, eski Türk – Hun devri hayatının Şamanist inançlı izlerini taşıyan bir oyundur. Şamanist inançlara göre iyiliğin simgesi olarak Gök Tanrı, kötülüğün simgeleri olan Karanlık Tanrısı ile çatışır. Böylece Ak’la Kara arasındaki savaş Arap Oyunu’nda bir araya gelir.” (Yakıcı, vd 1999: s.104) Araştırmaların sonuçlarına göre “’ülkemizde oynanan seyirlik oyunların en çok ak – kara çatışması işlenmektedir.” Bu çatışmalardaki akla kara, yeniyle eskinin, iyiyle kötünün, bollukla kıtlığın, yazla kışın, güçlüyle zayıfın temsilcisi olarak sahneye çıkmaktadır. (Yakıcı, vd 1999: s.105)
- Sonuç olarak; köy seyirlik oyunları, kaynağı eski Türk dinleri ve bu dinlerdeki törenler olan, mitolojik izler

taşıyan, kamlık, bahşılık, ozanlık, şamanlık gibi kültürlerle gelişen, göç yoluyla Anadolu'ya taşınan, İslam dini ve çevre kültürlerle beslenen, sosyal yaşantı ve kültürel değişimlere göre şekillenen, yergi ve gülmecenin birlikte yer aldığı, irtical niteliği olan, taklidi dramatik özellikler taşıyan, genellikle köylerde, belirli zaman ve mekanlarda, çoğu kez eğlence amaçlı oynanan, sözlü gelenek ürünü olan, fakat hızlı şehirleşme ve teknolojiyle birlikte önemini yitiren geleneksel tiyatro türüdür. (Yakıcı, vd 1999: s.107)

Özellikle Anadolu'da yeşermiş, ritüelistik – büyüsel törenlerden gelişmiş köy seyirlik oyunları pek çok özelliğiyle, bir yandan Antonin Artaud'dan başlayarak Jerry Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba'nın ritüelistik kaynaklardan beslenen bir yandan da Meyerhold'dan başlayarak, günümüzde Ezilenlerin Tiyatrosu – Forum Tiyatro uygulamalarıyla bilinen Augusto Boal'in, politik kaynaklardan beslenen deneysel çalışmalarıyla arayış içinde olan günümüz dünya tiyatrosu havuzuna su akıtabilecek niteliklere sahiptir. Ayşegül Yüksel de köy seyirlik oyunlarının bu niteliğinin önemini vurgular : “ Anadolu'nun çeşitli ritüellerden yola çıkılarak yaratılan çeşitlilik yoluyla çağdaş Türk Tiyatrosu'nda zengin bir yeni biçim oluştuğu söylenebilir. Bu biçimin sözde çok şarkıya, dansa ve bedensel anlatıma dayalı olması, popüler halk tiyatrosu geleneğinin söz ağırlıklı olma sakıncasını ortadan kaldırmakta, kültürel kimliğin, sözsüz göstergeler yoluyla çok daha evrensel çağrışım alanları oluşturmasını olanaklı kılar.” (Aktaran: Tekerek, 2008: s.13)

Ahmet Kutsi Tecer, 1940'da yayımladığı **Köylü Temsilleri** adlı incelemesinde köy tiyatrosunun ne kadar önemli bir kaynak olduğunu vurgular. Tecer, Türk dramını şekillendirecek dramatik öğelerin, köy temsillerinde gürül gürül çağlayan bir kaynak olarak var olduğunu belirterek, lakayt ve hodgam şehir münevverlerinin bu kaynağı, ya çocuk temsilleriyle karıştırdıklarını ya da kent sahnelerinin birer taklidi olarak

gördüklerini ifade ederek, yapılagelen yanlışı vurgular. (Aktaran: Tekerek, 2008: s.18-19)

III. Köy Seyirlik Oyunlarının Kümelenmesi, İçerikleri ve İşlevleri:

- Tecer, köy temsilleri adıyla andığı köy seyirlik oyunlarının “çalgılı” ve “çalgısız oyunlar” olarak kümelendirilebileceğini belirtir. İçeriğine ve işlevine göre de iki ana başlık altında toplar oyunları : 1.Dini Temsiller
2. Lâdini(Dindışı) Temsiller. (Tekerek, 2008: s.36)
- Şükrü Elçin, **Anadolu Köy Orta Oyunları** incelemesinde köy seyirlik oyunlarını iki ana başlık altında toplayarak, her iki ana başlığın alt başlıklarını oluşturur. Elçin’in kümelemesi ve oyunlarının içerikleri şu şekildedir:

A) Ritüel Oyunlar

1. Yılın Değişmesiyle İlgili Oyunlar.
2. Mücerret (Soyut) Fikirlerle İlgili Oyunlar
3. Hayvan Kültüne Bağlı Oyunlar
4. Bitki Kültüne Bağlı Oyunlar
5. Mezhep Merasimleri

B) Profan (Kutsal Olmayan – Dünyevi) Mahiyetteki Oyunlar

1. Günlük Hayattan Alınan Oyunlar
2. Masallara Bağlı Oyunlar
3. Destanlara veya Saz Şairlerinin Hayatlarına Bağlı Oyunlar
4. Tarihi Olaylara Bağlı Oyunlar
5. Hayvan Taklidi Oyunlar
6. Kukla Oyunları
7. Samit ve Lâl Oyunları (Dilsiz Oyunları)

(Aktaran: Tekerek, 2008: s.39-40)

Metin And araştırılmış ve saptanmış oyunlardan pek çok örneği inceleyerek önce işlevlerine göre bir kümeleme yapar ve dört ana kümeye ayırır köy seyirlik oyunlarını:

- Geçiş ve Eriştirme Törenleri
- Büyülük Ritüeller
- Yıl Döngüsüne ve Takvime Bağlı Törenler
- Toplumsal Uygulamalar

And, köy seyirlik oyunlarını ardından konularına göre tekrar kümelendirir :

1. Ölüp – Dirilme Oyunları
2. Kız Kaçırma Oyunları
3. Ölüp Dirilme + Kız Kaçırma Oyunları
4. Günlük Yaşamdan Sahnelerin Sergilendiği Oyunlar
5. Esnaflık Benzekleri
6. Tarımsal Oyunlar
7. Çoban Oyunları
8. Hayvan Benzetmeceleri
9. Efsane ve Masallardan Oyunlar
10. Şakalar ve Dilsiz Oyunları
11. Kukla (Aktaran: Tekerek, 2008: s.41)

1.2. Kukla

Kukla, konuşmalarını ve ses taklitlerini tek bir sanatçının (kuklacının) üzerine aldığı, kişileri temsil eden bebeklerle (kukla) oynatılan bir oyundur. (Boratav, 1969: s. 203) Boratav, Türk kuklasının bugünkü halini, konuları ve kişileri bakımından Batı etkisiyle 19. yüzyılda ortaoyunu ile kaynaşarak doğmuş tuluat tiyatrosunun minyatür modeline benzetir ve tuluat, ortaoyunu hatta Karagöz'e göre günümüzde en canlı olarak yaşayan eğlence türünün kukla olduğunu söyler.

And, Türk tiyatrosu üzerine çalışma yapan incelemecilerin uzun süre Türk kuklasını görmediklerini, Türk gölge oyunu ve Karagöz üzerinde çok durulduğunu çünkü uzun süre kukla oyunu üzerine kaynakları gölge oyunu zannederek yanıldıklarını söyler. Bu yanlışla körü körüne bağlanan gölge oyunu araştırmacılarının babası Jacob'un bu yanlış başlattığını söyler ve ekler: *Jacob'un yanıltısı Türkçe bebek anlamına gelen ve bugün Anadolu'da da yaşayan "korçak, kudurcuk, kuçak, kavur, konçak, kabarcuk, kavurcak, goğurcak" sözcükleriyle gölge oyunu arasında ve ayrıca Orta Asya Türk'lerinin kukla oyunları olan "Çadır Hayal" ve "Kol Korçak" ile gölge oyunu arasında bir ilinti kurmak istemiş olmasından çıkar. Anlaşılan bu yanlış bu iki kukla türünü bilmemekten, tanımamaktan ve Çadır Hayal'deki "hayal" sözcüğünü gölge oyunu sanmaktan çıkmaktadır. Nitekim "hayal" sözcüğü birçok kaynaklarda gölge oyunundan çok kukla için kullanılmıştır. "Çadır Hayal" ipli kukla, "Kol Korçak" ise el kuklasıdır.* (Nutku, 1969: s. 82)

Türkler tarafından kuklanın Anadolu'ya gelmeden önce bilindiğini, Orta Asya Türk kültüründe bulunan ipli ve el kuklasından özellikle el kuklasında görülen Şamanist izlerin köylerde hala devam etmekte olduğuna bakarak Orta Asya kökenli olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

11. yüzyılda Kaşgarlı Mahmud'un **Divanü Lugaat-it Türk**'ünde "kudurcuk", 1245 tarihli Memluk Kıpçak sözlüğünde "kaburcuk", Selçuklular döneminde Feridüddin Attar'ın "**Üstürname**" adlı eserinde, ve

Sultan Veled Divanı'ndaki bir dörtlükte, 15. yüzyıla ait Bursalı Gazali'nin **“Dafiü'l- Gumüm ve Rafiü'l Humûm”** adlı yazmada, 17. yüzyılda Evliya Çelebi'nin **“Seyahatnamesi”**inde ve Osmanlı Dönemin'den kaynaklar olan **Fütüvvetname** ve **Surnameler**'de kuklanın farklı isimlerle de olsa kullanıldığını görebilmekteyiz.

Türk'lerde kuklanın değişik çeşitleri görülmektedir. Bunlar;

- Ayak kuklası; bir ucu yerdeki bir tahta üzerine çakılmış bir sopaya, öteki ucu gayda veya kaval çalan bir kuklacının ayağına bağlı bir ip üzerine bindirilmiş iki kukladır. Kuklacı ayağını çektiğinde ip gerilir ve kuklalar ipin üzerinde sıçrarlar. Bu oyunu oynatanlar arasında Pehlevan İbrahim, Pehlevan Suhte Hasan, Yusuf, Nuh Abdiş, Şehi gibi adlar gelmektedir.
- Yer Kuklası; ayakların da kukla oynatımına yardımcı olması yöntemine dayanmaktadır. Burada kuklacı yere boylu boyunca yarat. Her elinde bir kukla olduğu gibi dizlerinde de bir kukla vardır. Dizlerini büküp öne çekince dizlerine bağlı büyük kukla ellerindeki kuklaların arasına girer. Böylece üç kuklayı birden hareket ettirir.
- Araba Kuklası; kukla oynatıcısının yere değil de bir araba üzerine yatarak sanatını icra ettiği bir tür yer kuklasıdır.
- Dev Kukla; eski kaynaklarda **“suret-i div-i mehib”** ya da **“peyker-i mehib-ül-heykel”** deyimleriyle görülmektedir. Çoğu bir insan boyundan büyükçe olan bu kuklaların içine ya bir insan girerek bunları hareket ettirir ya da oynamaları içlerindeki bir takım iplerle gerçekleştirilir.

- İskemle Kuklası; vaktiyle İstanbul sokaklarında Çingeneler tarafından dört köşe bir iskemle üstüne tertip edilip alttan ipleri çekilerek zıplatmak ve döndürmek suretiyle oynatılan dört rakkaseden ibaret kuklalara denir. Bunlar bir keman veya zurna çalınarak oynatılır.
- El Kuklası; diğer kuklalardan daha büyüktür. Bazılarının boyu bir metreyi bulmaktadır. Tahta, alçı, plastik gibi maddelerden yapılmaktadır. Bunların başları ve kolları mukavva veya tahtadan, gövdeleri bezdendir. Kuklacı, elini kuklanın elbisesinden içeri sokar, işaret parmağıyla başı, baş ve orta parmaklarıyla da kolları oynatır.
- Çubuklu Kukla; el kuklasının maddelerinden yapılır. Bu kuklanın özelliği, ellerine ve ayaklarına çubuk tutturulmuş olmasıdır. Sanatçı bu çubukları oynatarak kuklanın oynamasını sağlar.
- İpli Kukla; çok yaygın bir kukla türüdür. Diğer kuklalardan daha küçüktür. Bu kukla da tahta, alçı ve plastikten yapılır. Kuklanın organlarının oynatılması, buralara bağlanmış ipler sayesinde. Bu ipler kontrol çubuğuna bağlıdır. Kontrol çubuğu 25 cm. uzunluğundadır. Çapraz olarak diğer çubukla birleştirilmiştir. Kısa çubuk kuklanın ağırlığını taşır. Kuklacı bazen ipleri, bazen de kontrol çubuğunu oynatarak kuklalara hareket kazandırır. İpli kuklaların sahnesi gerçek bir tiyatro sahnesini andırır. Kuklayı oynatan kişi sahnenin arkasında yüksekçe bir yerde bulunur. (Yakıcı, vd 1999: s.87-88)

1.3. Karagöz

Karagöz, cansız aktörlerle oynatılan bir “oyun”dur. Aktörleri ile dekorları ve kimi hallerde sahnede görülen hayvan, bitki, olağanüstü yaratıklar, vb. deriden kesilmiş boyalı şekiller (sûretler)dir. Karagözcü, gerilmiş ve arkadan ışıklandırılmış bir beyaz perdenin gerisinde bu sûretleri perdeye yapıştırarak seyircilere gösterir. Aktör yerini tutan sûretlerle hayvanları ve cin, ejderha gibi olağanüstü varlıkları her birine özgü hareketlerle kımıldatır, konuşturur. Konuşmanın bir aktörden ötekine geçişi, başların oynatılmasıyla belirtilir. Çeşitli gürültüleri, ses ve şive taklitlerini Karagözcü tek başına yapar. Böylece Karagöz hem “görünmeyen tek aktörlü”, hem de “görünen cansız çok aktörlü” bir oyun özelliğini taşır; tıpkı kukla gibi. Kukladan farkı üç boyutlu yerine iki boyutlu sûretler kullanılması ve bunların perdeye vuran gölgelerini oynatmasıdır. Birçok başka milletlerdeki gölge oyunlarından farklı olarak Karagöz’ün bütün sûretleri renklidir. (Boratav, 1969: s. 209-210)

Karagöz oyununun Anadolu topraklarındaki tarihi serüveni hakkında çeşitli görüşler bulunmaktadır. İlk olarak George Jacob tarafından ileri sürülen gölge oyununun Çinlilerden Moğollara onlardan da Türklere geçtiği ve Türklerin Orta Asya’da sahip oldukları gölge oyununu göçlerle Anadolu’ya taşıdığı iddiası kaynaklardaki “hayal” sözcüğünün Orta Asya’da kukla anlamında kullanılmasıyla çürütülmüştür. Bunun dışında Karagöz’ün Yahudiler eliyle İspanya ve Portekiz’den getirdiği, Karagöz oyunundaki Çingene motiflerini göz önünde tutarak Çingene oynatıcılar tarafından Cava ve Hindistan’dan Anadolu’ya taşındığı, Bizans kökenli olduğu gibi iddialar ortaya atılmıştır. Bunlar arasında en bilinen rivayetlerden biri de Karagöz ve Hacivat’ın Sultan Orhan zamanında Bursa’da yaşamış inşaat ustaları olduğu, inşaatla çalışırken aralarında şakalaşıp etrafındakileri de eğlendiren Karagöz ve Hacivat’ın cami inşaatını yavaşlattığını düşünerek Sultan Orhan tarafından öldürtülmüştür. Ancak sonrasında bunu yaptığından dolayı üzüntü içine düşen Orhan’ın üzüntüsünü azaltmak isteyen “Şeyh Küşterî”, karagöz ile Hacivat’ın

deriden yapılmış tasvirlerini bir perde arkasında oynatmaya başlar. Metin And ise Mısır gölge oyunu ile Karagöz arasındaki benzerliği savunmaktadır.

Gölge oyununun 16. yüzyılda Mısır'dan Anadolu'ya getirildiği görüşü araştırmacılar tarafından en çok benimsenen görüş olmuştur. 16. yüzyıl kaynakları içinde gölge oyununa ait önemli bir belge bulunmaktadır: Şeyhülislam Ebussuud Efendi'nin gölge oyununu ibret için seyretmenin haram olmadığını belirten fetvası. Gölge oyununun "Karagöz" adıyla anılmasına ise ancak 17. yüzyılda ilk olarak Evliya Çelebi'nin **Seyahatname**'sinde rastlanmaktadır. 18. yüzyılda İstanbul'u ziyaret gelen Batılı seyyahların notlarından, 19. yüzyıla gelindiğinde ise II. Mahmut çağına ait kaynakların çoğunda Karagöz oyunundan söz edildiği görülür. 20. yüzyılda ise Türk Halk edebiyatı ile ilgili araştırmaların başlaması ile Karagöz'ün kaynakları daha iyi araştırılmış ve üzerine bilimsel çalışmalar yapılmıştır ancak yine aynı süreçte Tanzimat ile başlayan Batılılaşma hareketiyle Türk Halk edebiyatına karşı takınılan olumsuz tavır bu çalışmaları da olumsuz yönde etkilemiştir. Buna karşılık Hayalîler de Karagöz oyunu tekniğinde yenilikler deneyerek ilgiyi toplamaya çalışmış ve bu çabalar Meşrutiyet ve Cumhuriyet devrinde de sürmüştür.

Karagöz oyunu : Mukaddime (öndeyiş veya giriş), Muhavere (söyleşme), Fasil (oyunun kendisi) ve Bitiş şeklinde dört ana bölümden oluşur.

Mukaddime : İlk önce müzikle boş perdede "göstermelik (veya gösterme) denilen ve çoğu kez oyunun konusuyla ilintisi olmayan bir görüntü konulur; bir dalyan, bir saksıda limon ağacı, vakvak ağacı, yaşam ağacı, gemi, denizkızı, çalgıcılar, kediler, Burak ve Zaloğlu Rüstem'in dev ile savaşı v.b. Kimikez konuyla ilintili de olabilir; örneğin Tahmis oyununda göstermelik kahve dövücülerini gösterir. Göstermelik, bir ucuna gerilmiş sigara kağıdı bağlanan "nâreke" adında bir kamış düdüğünün cırlak sesiyle kaldırılır. Bundan sonra, tefin tartımına uygun hareketlerle, seyirciye göre perdenin solundan Hacivat gelir, bir semai okur. Semai bitince Hacivat "Off.. Hay Hak!" diyerek perde gazeline başlar. Mukaddime bölümünün en önemli bir öğesi Hacivat'ın söylediği perde gazelidir. Perde gazellerinde

Karagöz oyununun bir öğrenik yeri olduğu, felsefi ve tasavvufi anlamı, kurucusu Şeyh Küşterî olduğu belirtilmektedir. Gazelin ardından Hacivat kendine kafa dengi bir arkadaş arar ve aradığı arkadaştaiki özellikleri sayar. Bunun üzerine Karagöz karşı yandan yani seyirciye göre sağdan gelir. Buna ‘‘Karagöz’ü indirmek’’ derler, ikisi dövüşürler. Dövüşte Hacivat kaçır, karagöz yere boylu boyunca uzanır, secili bir deyişle Hacivat’a verişirir, bir tekerleme söyler.

Muhavere: genel olarak Karagöz oyununun iki baş kişisi olan Karagöz ile Hacivat arasında geçer. Bazı ‘‘ara muhavere’’lerde ise bu sayı artabilmektedir. Muhaverenin fasıldan ayrılan özelliğı, salt söze dayanışı, olaylar dizisinden sıyrılmış, soyutlaştırılmış oluşudur. Bunların görevi, Karagöz ve Hacivat gibi iki baş kişinin kişiliklerini, özelliklerini gerek ses, gerek yaradılış ve yetişiş bakımından birbirine karşıt düşen özlüklerini tanıtmaktır. Bu bakımdan, Ortaoyununda Pîşekar ile Kavuklu arasındaki tekerleme ile aynı görevdedir. Muhavereden fasıla geçerken önce Hacivat gider, Karagöz de: ‘‘ Sen gidersin de beni pamuk ipliğıyle mi bağıyorlar? Ben de gideyim îdgâha, dolaba, dilber seyrine! Bakalım, âyîne-yi devran ne suret gösterir!’’ dedikten sonra perdeden ayrılır, fasıl başlar.

Fasıl : oyunun kendisidir, burada Hacivat ile Karagöz’den başka oyunun çeşitli kişileri bir konu ve olaylar dizisinde gözükür, oyuna katılırlar. Fasıl sona erdikten sonra çok kısa bir bitiş bölümü gelir.

Bitiş: Karagöz oyunun bittiğini haber verir, kusurlar için özür diler, gelecek oyunu duyurur. Karagöz ile Hacivat oyun sırasında kılık değiştirmişlerse, eski kılıklarında perdeye dönerler, aralarında kısa bir söyleşme geçer, bu söyleşmede oyundan çıkarılacak öğrenik de belirtilir. (And, 1969: s 147-163)

Karagöz oyununda bulunan tipler şöyledir :

Karagöz, Hacivat, Tiryaki, Beberuhi, Çelebi, Arap, Acem, Arnavut, Tuzsuz Bekir, Karadenizli(Laz), Çingene, Kürt, Kayserili, Karamanlı, Eğinli, Kastamonulu, Türk/Hırbo, Karagöz’ün Oğlu, Hacivat’ın Oğlu, Efe;

gayri-müslim tipler Frenk, Ermeni, Yahudi, Rum; kadınlar Karagöz'ün annesi, Karagöz'ün Karısı, Hacivat'ın Karısı.

Karagöz'ün teknik kısmını da tasvir yapımı ve perde özellikleri oluşturur. Karagöz oynatmak için öncelikle tasvirlerin hazırlanması gerekir ve tasvir yapmak da ayrı bir yetenek gerektirir. Tasvir, Karagöz oyununda oynatılan dekor, göstermelik ve tiplerin görüntülerine verilen addır. Tasvir yapımında en çok saydam ve sıcaklığı dayanıklılığından dolayı deve derisi tercih edilir. Deri tasvir yapımında çeşitli evrelerden geçer. Önce deri kurutulur, tüyleri temizlenir, üzerine tasvirin şekli çizilir, "nevrekan" adlı sivri uçlu bıçakla bu çizgilerden kesilir, zımparalanır ve kök boyası ile renklendirilir. Perde ise, eski boyutları 2 metreye 2.5 metre iken daha sonra 1.10'a 0.80 olarak küçülen, Kıyıları çiçekli bezden, ayna denilen beyazı mermerşahi patiskadandır. Perdenin arkasına "peş tahtası" denilen bir raf konulur ve buraya elektrik kullanılmaya başlanmadan önce perdeyi aydınlatacak mum veya meşale konur. Tasvirlerin oynatıldığı değnekler 60 santim boyunda gürgenden yapılırdı.

Dünyada gölge oyunları belli başlı dört biçimde oynatılır:

1. Uzak Doğu'da Çin ve Cava gölge oyununda olduğu gibi, aşağıdan dikey çubuklarla oynatılır; bunların destek çubukları çoğu kez bambudandır.
2. Türk Karagöz'ünde olduğu gibi, yatay ve perdeye dik açı yapılan çubuklarla oynatılır.
3. Chat Noir ve İngiltere'de Galanty gösterilerinde olduğu gibi, görüntülere takılı ipler veya tellerle aşağıdan oynatılır.
4. Bir de Hint gölge oyununda olduğu gibi, hem dikey çubuklarla hem iplerle oynatılanları vardır. (And, 1969: s. 167)

Karagöz tek sanatçının gösterisidir ve bu ustalar "Hayalî" veya "Hayalbaz" denir. Bu ustaların çırakları da bulunur. Çırağın da yardımcısı vardır ve onlara da "sandıkkâr" denir. Oyunlarda şarkıları, türküleri okuyana "yardak", tef çalan yardımcıya da "dayrezen" denilir.

1980 yılında Uluslararası Kukla ve Gölge Oyunu Birliği UNIMA'ya üye olunmuş, 2009 yılında da Karagöz için İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesine başvurulmuş ve Karagöz bu listeye girmiştir.

1.4. Ortaoyunu

Ortaoyunu, Karagöz'de perdenin arkasındaki iki boyutlu tasvirlerin adeta yere inip üç boyutlu hale geldiği; araç ve yöntem olarak farklı olsa da konuları, oyun kişileri, güldürme yöntemleri ile Karagöz'e çok benzeyen ama hangisinin diğerinden çıktığının kesin bilenemediği Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun en belli başlı seyirlik türlerinden biridir.

Cevdet Kudret'in: “dört tarafı seyircilerle çevrilmiş bir meydanda, belli bir konunun kanavasına uyularak, fakat herhangi yazılı bir metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan doğmaca bir oyun olan ve belli bir olayın çevresinde örülmüş çalgı, şarkı, raks, taklit ve konuşmalardan birleşik” şeklinde tarif ettiği Ortaoyunu; 19. yüzyıl başında, II.Mahmut devrinde çok rağbet gören müzik,curcuna, çengi ve taklitçilerin birleşmesiyle ilerleyen ve Hafız İlyas'ın tarifinde olduğu gibi açıkta oynanan kol oyununun, Selim Nüzhet'in **Türk Temaşası** kitabında yer verdiği bilgiye göre, yine II.Mahmut devrinde Şehzade Abdülmecid ve Abdülaziz'in sünnet düğünlerinde, Güranlı Hıdır Efendi'nin ilk defa bu isimle bahsettiği tiyatro türüdür.

Ortaoyununun konusu basit entrikalar üzerine kurulmuş komik unsura dayalı konulardan seçilmiştir. Daha çok toplumun problemlerini meydana getiren Ortaoyunu, problemleri abartmak, karikatürize tipler vasıtasıyla seyirciye sunmak maksadını taşıyan oyunlardan kuruludur. Taklit unsuru, verilmek istenen mesajın daha iyi algılanması için kullanılan birer araç olarak karşımıza çıkar. Ortaoyununda komiklik, sadece güldürmek için kullanılan bir unsurdan çok toplum hayatının hicvedilmek suretiyle tenkit edilmesidir. Hiciv, toplumun en üst tabakasından en alt tabakasına kadar bütün katmanlarına yayılmıştır. Abdülaziz döneminde Ziya Paşa'nın saraya

alınan Ortaoyunculara Ali, Fuat ve Yusuf Kamil Paşaların taklitlerini yaptırmak suretiyle, tasvip etmediği şahısları padişahın huzurunda tenkit etmesi, bunları hicvederek devlet yönetiminden uzaklaştırmak gayretleri, Ortaoyununun siyasi hiciv yönünü açıklamaktadır. Ortaoyunu da tıpkı Karagöz’de olduğu gibi zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Oyunlardan bazıları da komik unsuru merkezde olmak üzere, çeşitli meslek grupları ile ilgilidirler. (Çetin, 1999: s. 71-72)

Nihal Türkmen, Ortaoyunu metinlerini konuları itibariyle bir tasnife tâbi tutmuş ve belli bir konu işleyen oyunlara “Temalılar”, komiklik üzerine kurulmuş oyunlara da “Temasızlar” demeyi tercih etmiştir. Bu tasnife göre Temalılar kendi arasında üç gruba ayrılmakta: a. Konuları âdet ve inanışlarla ilgili olanlar (Ödüllü, Sünnet, Hamam, Büyücü-Hoca oyunları); b. Konuları içtimaî tenkide dayanan oyunlar (Mandıra, Çivi Baskını, Kütahya oyunları); c. Konuları Halk hikayelerinden alınmış oyunlar (Tahir ile Zühre, Ferhat ile Şirin hikayeleri). İkinci grup olan Temasızlar ise kendi arasında ikiye ayrılır. A. Konuları basit, taklit geçidini temin esasına göre hazırlanmış oyunlar (Kağıthane Sefası, Bahçe Oyunu, Fotoğrafçı, Telgrafçı, Gözlemci, Eskici Abdi); B. Konuları günlük yaşayışın herhangi bir yanını gösteren ve daha çok görüntüye dayanan oyunlar (Pazarcılar, Kızlar Ağası oyunları). (Çetin, 1999: s. 72-73)

Ortaoyunu’nun gelişerek son aldığı biçim üzerine bilginin kaynağı çoğunlukla Kavuklu Hamdi, Küçük İsmail, Abdürrezzak gibi ustaların elinde varmış olduğu biçimdir. Oyunun iki önemli kişisi vardır: Pişekâr ve Kavuklu. Oyun tümüyle bu iki kişinin ekseninde gelişir. Eski Ortaoyunları’nın başındaki curcuna bölümünü atlarsak, bir Ortaoyunu’nda dört bölüm vardır: A) Öndeyiş, B) Söyleşme(Arzbar-tekerleme), C) Fasil (oyun), D) Bitiriş.

A) *Öndeyiş* : Zurna Pişekâr havası çalar, Pişekâr meydana gelir, iki eliyle dört bir yanı selamladıktan sonra zurnacıyla konuşur ve taklidini alıp oynayacağı oyunu söyler. Bundan sonra zurna genel

olarak Kavuklu havası çalar ve Kavuklu ile Kavuklu-arkası gelir. Kimikez daha önce Zenne takımı veya Çelebi ile başka kişilerin gelip Pişekâr ile iş konuştukları da olur. Oyuna Kavuklu geldiği zaman Kavuklu ile Kavuklu-arkası (cüce ve kanbur) arasında kısa bir söyleşme olur. Çoğukez Kavuklu ile Kavuklu-arkası, Pişekâr'ı birden görünce korkarlar, korkularından yere, birbirlerinin üstüne düşerler. Bundan sonra da oyunun ikinci bölümü olan Pişekar ile Kavuklu arasındaki söyleşme gelir.

B) *Söyleşme* : Bu bölüm Karagöz'deki Muhavere gibi oyunun en ustalık isteyen bölümüdür. Kavuklu ile Pişekâr arasında bir çene yarışıdır. Söyleşme bölümü iki kesimde olur: Önce, Karagöz Muhaveresine benzeyen, söyleşenlerin birbirleriyle tanıdık çıkması, birbirlerinin sözlerini ters anlaması gibi güldürücü bir söyleşme ki buna "arzbar" denir; sonra da "tekerleme" denilen, Karagöz muhaverelerinde de kimi kez rastlanılan, fakat Ortaoyunu'na özgü bir söyleşmedir.

C) *Fasıl*: Tekerleme sona erip, bunun bir düş olduğu anlaşıldıktan sonra Fasıl denilen asıl oyuna geçilir. Çoğu kez, Kavuklu iş aramaktadır, tekerleme sonunda Pişekâr bu işi ona bulur. Çoğu Ortaoyunu fasılları Karagöz fasılları olduğundan, Evliya Çelebi'nin saydığı ortak fasılları en azından 17. yüzyıla dek geriye götürebiliriz.

D) *Bitiş* : Fasıl'dan sonra çok kısa bir bitiş bölümü gelir. Pişekâr nasıl oyunu seyircilere tanıtip sunmuşsa, oyunu bitirmek de gene Pişekâr'a düşer. Seyircilerden özür diler, gelecek oyunun adını ve yerini duyurur. (And, 1969; s. 209-225)

Ortaoyunu'nun oynandığı alan "Palanga", Palanga'nın kurulduğu yer " merg-i temaşa" olarak adlandırılır. Palanga, beyzi bir şekilde, zaman zaman da dört köşe olur. Oyun alanı ile seyircilerin bulunduğu yerler,

kazıklara ip dolamak suretiyle ayrılır, gerektiğinde iplere hasır veya başka örtüler çekilmek suretiyle, palanga ile seyircilerin arasındaki sınır iyice belirlenir. (Çetin, 1999: s. 74-75)

Oyuncuların giyim kuşamlarını koyduğu sandığa ‘pusat’ veya ‘pusat odası’ denilir. Oyun yerinde belli başlı iki parça dekor bulunur. Bunlardan biri ‘Yeni Dünya’, öteki ‘Dükkân’dır. Yeni Dünya ile Dükkan birbirine benzeyen iki, üç, dört kanatlı bir kafes, bir paravandır. Bunların boyları ve görevleri farklıdır. Dükkan genelde Kavuklu’nun iş yeri, Yeni Dünya da zennelerin mahallede aradıkları ev olur. (And, 1969; s. 227-228)

1.5. Tuluat

‘Tuluat’ sözcüğü, sözlük anlamıyla ‘doğuşlar’ demektir. Tuluat tiyatrosu da sahnedeki sanatçının bir metne bağlı kalmadan içinden doğan, aklına gelen ve olay örgüsünün gidişatına göre uygun replikleri söyleme esasına dayanır. Tuluat tiyatrosunun, bugünkü tiyatro sanatından farkını şöyle belirleyebiliriz: Tuluat tiyatrosu da yaz sezonu dışından genellikle kapalı salonda ve mutlaka sahnede oynanırdı. Fakat yazar tarafından kaleme alınmış bir piyes sergilenmez, eski ortaoyununda olduğu gibi konusu kabataslak çizilmiş oyunlar sanatçıların zeka, espri ve güzel söz bulma yeteneğine bağlı olarak yürütülür, seyirciler eğlendirilirdi.

Tuluat tiyatrosu ortaoyunu tekniğine dayanmakla beraber, klasik tipler yerine, günlük hayattaki tipleri ele almıştır. Tuluat tiyatrosunda oynanan eserlerde ortaoyunundaki gibi ibret ve ahlak dersi çıkaran olaylar konu alınmazdı. Tuluat tiyatrosunda Batı tiyatrosunun yazılı eserleri alınır, olay örgüsü kuru bir iskelet haline getirilir, bu iskelet oyuncuların elinde kişisel yetenek ve becerilerle işlenip aslına hiç uymayan, farklı bir halde oynanırdı. (Sevengil, 2015, s.400)

Ortaoyunu açık havada ve meydanda oynandığı için oyuncular ancak ve bahar ve yaz aylarında bu sanatı sürdürür, kışın dinlenir ya da başka iş

tutarlardı. İstanbul'da tiyatro kapalı salonda oynandığı için bütün kış devam ediyor, yazları da sayfiyelerdeki yazlık gazinolarda sürdürülebiliyordu. Kazanç imkanı yalnız yaz aylarında olan ortaoyunu sanatçıların tiyatrodan faydalanmaya kalkmasında bunun etkisi olsa gerek. Küçük İsmail Efendi, tuluat tiyatrosunun nasıl kurulduğunu şu şekilde anlatır: ‘‘ 1293’de (1877) ilk defa ortaoyununu sahneye çevirerek tuluat sistemini dört arkadaş icat ettik. Jönprömiye’ye bendeniz, ihtiyara Agâh, komiğe Hamdi, tiran rolüne de Büyük İsmail çıkıyordu. Agavni ve Aratik adında iki kadın da bulduk. Bir orkestra takımı ile Aksaray’da Şekerci Sokağı’ndaki tiyatrodaki ilk defa tuluat oyunu verdik. Çok iş yaptık. Güllü Agop sahnede Türkçe tiyatro oynama imtiyazının hükümetçe kendisine verildiğini ileri sürerek bize protesto çekti. Derhal yine ortaoyununa dönmemizi ihtar etti. Biz de hükümete müracaat ettik. Meğer Güllü Agop bu inhisara mukabil biri Beyoğlu’nda, biri de Üsküdar’da olmak üzere iki tiyatro binası yaptırmaya mecburmuş, bunları yaptırmadığı için bu imtiyaz suya düşmüş.’’

Güllü Agop’un ayrıcalığı suya düşmemişti, sözleşmesinin hükmü devam ediyordu. Nitekim 1880-81 yılına kadar da sürdü. Ayrıcalık, Batı tarzında Türkçe tiyatro oynatmaya dairdi. Oysa Küçük İsmail Efendi ile arkadaşlarının sahnede oynadıkları oyunda bu tiyatro vasıflarının hiçbiri yoktu. Ne piyes metni ne rol ezberleme metni hatırlatacak suflör vardı. Ortaya yepyeni bir şey çıkmıştı. Kapalı salonda ve sahnede oynanıyordu; ama bilinen tiyatro gibi değildi Güllü Agop hakkında o sıralarda gazetelerde çıkan aleyhte yazılar da etkili olsa gerek ki tuluatçılara dokunulmadı. (Aktaran: Sevengil, 2015, s.401-402)

Ahmet Fehim Efendi’nin söylediklerine bakılınca, tuluat tiyatrosunun üç ustası Hamdi, Abdürrezzak ve Hasan efendilerdir

Tuluat tiyatrosu da –tıpkı ortaoyunu gibi- Batı edebiyat ve sanat görüşlerine bağlı aydın-yazar çevrelerinin saldırılarına uğramıştır; bu sanatı kaba, bayağı, zevkleri aşağılaştırıcı sayıp, ahlak kuralları adına onunla zaman zaman savaşılmayı vazife edinenler olmuştur. Buna karşılık, en yeni

tiyatro taraflıları bu sanatın görüşlerini savunmaktadır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu savunmaların bayrağını ilk açanlardan biridir.

Tuluat, eski büyük ustaları ölüp gittikten sonra, bu ‘‘açık eser’’ görüşü bir tarafa, kendi geleneğini sürdürmekten de tamamı ile vazgeçmemiş sayılmaz. Anadolu şehir ve kasabalarını dolaşan tuluat kampanyaları, eskisi kadar çok sayıda olmamakla beraber hala yaşamaktadırlar. Yerli film bu sanatın aleyhine kazançtadır; ama o da tuluattan pek çok öğeler almıştır.

Tuluat Tiyatrosu’nun son ünlü temsilcisi olarak Muammer Karaca’yı anmak yerinde olur. O, Naşit ve Dümbüllü gibi tuluatçıların teknik ve üslubu ile günün konularını kaynaştırmış, halkın ilgisini toplamayı başarmıştır. (Boratav, 1969: s. 237) Boratav’ın 48 sene öncesinde yaptığı tespitlerin birçoğu halen geçerli olmakla birlikte, tuluatın son ustalarına ilave etmek gerekirse Nejat Uygur, Münir Özkul, Müjdat Gezen ve Ferhan Şensoy isimlerini sayabiliriz. Sinemanın yanında televizyon ve internetin de tiyatroya ilginin üzerindeki olumsuz etkilerinden söz edilebilir.

1.6. Meddah

Selim Nüzhet Gerçek’in ‘‘Hiç şüphesiz bütün şark ve İslam memleketlerinin ilk ve iptidaî temaşası’’ ve Metin And’ın ‘‘Geleneksel Türk seyirlik oyunlarının en önemlilerinden birisi’’ olarak nitelendirdiği ‘‘Meddah’’; omzunda mendiliyle birlikte yüzlerce yıllık bir tarihi ve kültürü de taşımış olan, diyar diyar dolaşıp hikayelerini anlatan ozanlardan, Peygamber soyuna methiyeler düzen ve İslam coğrafyasında büyük saygı duyulan bir sanatçılığa sonunda da hikayelerini çeşit çeşit canlandırmalar, taklitler ile dramatize edip adeta tek başına bir tiyatroya dönüşen oyunculuk sürecinin baş kahramanıdır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu içinde Meddah’ın önemli bir yer tutması bizim sözlü edebiyat kültürümüzde kaçınılmaz bir sonuçtur. Hele meddahların ilk zamanlarında büyük çoğunluğu okuma yazma bilmeyen bir topluluğun içinde okuma yazması olan, kültürlü, bilgili kişiler olması,

hafızalarının kuvveti ve dağarcıklarındaki yüzlerce sayfalık hikayeleri, üstün gözlem ve taklit yetenekleri düşünüldüğünde, tiyatromuz ve kültürümüz için ne kadar değerli olduğunu anlayabiliriz. Meddah; seyirlik köy oyunlarında yaşatılan gelenekleri hikayelerinin içinde ince ince işler, ortaoyunundaki bütün tipleri tek başına arka arkaya sesi ve şivesiyle taklit edebilir, Karagöz muhaverelerini, tekerlemelerini aralarda kullanarak hikayesine renk katabilir, tuluat oyuncularını gibi yerin, seyircinin, anın koşullarına göre doğaçlamaya gidip, seyirciyle atışıp, bir anda hikayeden çıkıp yemek tarifi ya da günlük bir hadiseyi anlatarak hikayesini kesip, merak duygusunu arttırıp, parasını toplar. Yani meddah, tüm geleneksel seyirlik oyun türlerimizin özelliklerini tek başına sırtlanıp halka taşıyabilecek hafızaya, yaratıcılığa, yeteneğe ve cesarete sahip sanatçılardır. Meddahı daha ayrıntılı olarak aşağıda anlatmaya çalışacağız.

İKİNCİ BÖLÜM

MEDDAH

2. MEDDAH

Hak dostum Hak !

Böyle başlardı “*Meddah*”lar anlatacakları hikâyeye. Gelenektendir dedik, biz de böyle başlayalım hep başkalarının hikâyesini anlatan meddahın bu sefer kendi hikayesini anlatmaya.

Her insanın anlatacak en azından bir hikâyesi vardır. En azından kendi hayatı başlı başına bir hikâyedir. Aslında yalnızca insanların değil, görmesini bilene bir ağacın, bir taşın, bir kuşun, kelebeğin ya da bulutun da hikayesi gizlidir bir yerlerde. İşte hikâye anlatıcıları, kimi zaman herkesin gördüğü, bildiği kimi zaman da kimsenin göremediği ya da başka gözle gördüğünü seyircilerine aktaran sanatçılardır..

İnsan sosyal bir varlıktır ve bir arada yaşamaya başladığı ilk günden itibaren birbiri ile iletişim kurmaya çalışmıştır. İlkel kavimlerde hareket ve taklitle derdini, gittiği avı, anlam veremediği şimşegi, gök gürültüsünü anlatmaya çalışırken hikâye anlatma sanatının da ilk biçimlerini aldığını söyleyebiliriz.

Sözlü edebiyat geleneği, Türk kavimlerinin geldikleri Orta Asya ve yeni yerleştikleri Anadolu’nun örf adetleri ve tarihinin aktarıcısı olup İslam dünyasında tiyatronun tam anlamıyla gelişemediği ortamda, bir telafi unsuru olarak gösteri kültüründe kendine uygun bir boşluk bulmuştur. Göçebe toplumunun yaşam tarzıyla uyum içinde, Türkiye’de - *meddah*, Fars kültüründe - *naqqal*, Arap kültüründe ise *kassas* denilen “hikâyeci” geliştikçe, tiyatro ve drama unsurlarını benimseyerek, bir tiyatro haline dönüşmüştür. Oyuncu, fiziği, sesi, çok basit aksesuar ve geleneksel repertuarı ile donanmış bir sanatçı şeklini almıştır. Bu hikâyeci, seyircisinden etkilenerek ve geleneksel repertuardan bolca faydalanarak,

anın getirdiği olayları anında zekice ele alıp çeşitli edebi seviyeler arasında köprü kurarak zengin ve “çevik” diliyle aktarırdı.

XI - XIX yüzyılları arasında gelişen Türk geleneksel tek kişilik tiyatrosu, Orta Asya Şamanizmi ve ozan geleneği ile Arap *maddah*ları, Fars *Şahname* epik geleneğini içine alıp sözlü edebiyatı ve halk tiyatrosunu birleştiren bir sanat biçimi haline gelmiştir. (Kaim, 2006: s. 272)

2.1. Kavram ve Tarihçe

Meddah’ın TDK sözlüğünde yer alan “Taklitler yaparak, hoş hikayeler anlatarak halkı eğlendiren sanatçı” tanımı, meddahı kavramsal olarak tarif etmekte yetersiz kalacaktır. Meddah’ı daha iyi tanımlayabilmek için çeşitli tiyatro araştırmacısı ve meddahlık yapmış oyuncuların yaptığı meddah tariflerine bir göz atalım.

Selim Nüzhet Gerçek: “ Öyle bir temaşa ki perdesi, sahnesi, dekoru, esvapları, şahısları velhasıl her şeyi her şeyin mükemmeliyeti onları şahsında cemedan zekasına, malumatına ve söz söylemekteki kabiliyetine bağlıdır.” (Gerçek, 1942: s.5) şeklinde tarif eder meddahı.

Nutku: “Meddah sözcüğü Arapça ‘medhetmek’ kökünden gelmektedir; meddah, ‘medhedici’ , ‘övecü’ anlamında kullanılır.” (Nutku, 1976: s.13)

And, Geleneksel Türk seyirlik oyunlarının en önemlilerinden biri olarak söylediği Meddah’ın dramatik yönü olduğunu destekleyecek şekilde: “ Bir anlatı türü olması bakımından Karagöz, Ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayrılrsa da, anlatı bölümlerinin aralarına söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kesimler yerleştirdiği için o da kolaylıkla dramatik türden sayılır.” (And, 1969: s.68) ifadesini kullanır.

Meddahı geleneksel şekline sadık kalarak icra eden son büyük meddahlardan biri diyebileceğimiz Erol Günaydın yaptığı bir söyleşide

meddahı şöyle tarif eder: ‘‘ Tıpkı şimdi bende olduğu gibi, meddahın elinde bir değnek ve omzunda büyükçe bir mendil vardır. Kahve ve benzeri yerlerde sandalye üstünde oturarak olayları dramatize ederek anlatır.’’ (Aktaran: Dursun, 2010: s. 83)

Müjdat Gezen ise ‘‘**25 Soruda Meddah**’’ isimli kitabında : ‘‘Tek kişilik taklitli anlatma ve dinletme sanatıdır. Taklitlerinden ötürü dramatik fakat tavrı yönünden epik sayabiliriz meddahı’’ der. (Gezen, 1982: s. 7)

Yine meddahlık yapmış bir usta oyuncu Yılmaz Gruda bir röportajda : ‘‘ Öyle bir tiyatro ki, perdesi, sahnesi, dekoru, giysileri, kişileri ‘tek kişi’de toplanan ‘Kahraman’ bir tiyatro!’’ diye anlattığı meddahı, benim de meddaha yakıştırdığım ‘‘meydan okuyucu’’ benzetmesine yakın bir benzetme ile kahraman olarak niteliyor.

Tölücü , "Meddâh" kelimesinin, Arapça "m-d-h" kökünden geldiğini, mübalağalı ism-i fâil (abartmalı etken ortaç) vezninde bir kelime olduğunu belirterek kelimenin vezin bakımından tıpkı attâr (ıtriyatçı, güzel koku alıp satan), haddâd (demirci) kelimelerinde olduğu gibi türetilidiğı ve ism-i mensûb (nispet-aidiyet bildiren isim/ilgi ismi) görevinde de kullanıldığını bilgisini vermektedir. Kelime anlam olarak "çok metheden, övücü, övgücü" anlamlarına gelmektedir. Ancak bu kelimenin, zamanla, anlamında bir genişleme olmuş, "halk hikâyecisi, mukallit" mânâsına da kullanılır olmuştur. Şemseddin Sami meddahlığın halkı eğlendirmek için tuhaf hikâyeler nakil ile mukallidlik yapan adamın hali ve sıfatı olduğu bilgisini verirken Pakalın ise meddahın muhtelif şahısları, lehçeleri, hayvanları, kuşları taklit etmek suretiyle hikâyeye söyleyenler hakkında kullanılır bir tâbir olduğunu belirtir. Günümüz meddahlarından Rauf Altıntak, meddahı, ilk kaynağı ve ustası hakkında bilgi sahibi olunmamasına rağmen Dede Korkut'a kadar götürür ve meddah ve meddahlık hakkında şu bilgiyi verir: "Sân'atkâr'ının vukuf ile anlattığı hikayelerdeki vakaların içinde bulunan canlı cansız tipleri, onların taklit ve lehçelerini, yöreleri ile âdetlerine göre irticâlen şaşırmaksızın "sazlı sözlü" yaparak dinleyen ve seyredenlerin

hayâlinde canlandıran ve onlara beyin cimnastiği yaptırarak düşünmeye sevkeden ve okuduğu edebi şiirlerle bilgilendiren, tek kişilik bir halk tiyatrosudur. Saz çalarak şiir söyleyenine "Aşık Meddah" Hanım olanlarına da "Meddahe" ya da masalcı molla denir." (Aktaran: Arıoğlu, 2011: s. 40-41)

Son olarak belki de meddahın en derli toplu diyebileceğimiz tanımını hem bir akademisyen hem de meddahe olan Nurhan Tekerek'ten alıntılalım: “ En yalın ifadesiyle bir hikaye anlatma sanatı olan Meddahlık, geleneksel kaynakları, şamandan masal anlatıcısına, aşık-ozanlıktan kıssahan-şehnamehanlara, menkıbe söyleyenlerden mukâllidlere uzanan, geniş bir perspektifle bakıldığında evrensel bir boyutu olan, tek kişinin, taklit-canlandırma ile anlatıyı harmanladığı seyirlik bir tür olarak tanımlanabilir.” (Tekerek, 2010: s.104)

Meddah kavramının farklı görüşlerden açıklamalarına yer verdikten sonra, meddahlığın Türk toplumu içindeki kaynağına baktığımızda İslamiyet öncesi ve sonrası şeklinde iki kaynaktan geliştiğini söyleyebiliriz. Bu kaynaklardan ilki, Türklerin anavatanı diyebileceğimiz Orta Asya'daki Şamanizm'den ozanlara, ozanlardan bakışlara ve aşıklara uzanan din-dışı özellikler, diğeri de İslam kültürünün başlangıcından bu yana geliştirdiği dinsel kökenli özelliklerdir. Bu iki kaynak da Türk meddahlığının gelişmesinde etkili olmuş ve meddah bu iki kültürü Anadolu topraklarında sentezlemeyi başarmıştır.

Meddahın temelinde hikâye anlatma sanatı olduğunu kabul edersek, meddahlığın gelişim sürecine hikaye anlatıcılığının tarihsel gelişiminden başlamak gerekir. Nutku, hikâye anlatma sanatının dünyadaki gelişimini özetlemeye çalışmıştır:

Türk kültür geleneğinin en önemli bölümlerinden biri olan hikaye anlatma sanatı, özellikle Asya ülkelerinde yoğunlaşmakla birlikte, dünyanın

hemen her yanında görülür. Hareket ve taklitle hikaye anlatma sanatının ilk biçimlerini ilkel kavimlerde izleyebiliriz.

- XIX. Yüzyılda Kuzey Kutbu'na bir araştırma gezisi düzenleyen Richardson, Eskimoların taklit konusunda çok yetenekli olduklarını belirtir.

- Doğu Asya'da da hikaye anlatma sanatı halk arasında önemli bir yer tutar. Hindistan'da, Çin'de, Orta ve Güney Asya'da hikaye anlatma sanatının güzel örnekleri bulunur.

Hintli araştırmacı Raghavan, Malabar'da, malzemesini dans dramlarından alan, yarı dramatik tarihsel hikayelerin anlatıldığından söz eder. Bugün bile Hindistan'da *harikatha* denilen hikaye anlatıcıları vardır. Bunlar kendilerini çevrelemiş olan seyirci önünde çok iyi seçilmiş "tiyatro hareketleri" ile anlattıklarını oynayıp canlandırırlar.

Walter Ruben, Hindistan'da tek kişiyle canlandırılan kısa oyunları anlatanlara *bhana* denildiğini belirtir.

Kore'de hikâyecinin kapsamı daha geniştir: bu sanatçı tek başına bir tiyatrodur. Tüm hikâyeyi eksiksiz bir dramatizasyon içinde verir. Konuşmaları, kişileri ses değişiklikleriyle, sahne etmenlerini (efektlerini) de çıkardığı çeşitli seslerle getirir. Söz gelimi, nal seslerini, ok ve mızrak atmaları çıkardığı seslerle belirler. Hikâyenin gülünç bölümlerini de oynayarak ya da ilgi çekici gözbağcılık numaraları ile eğlenceli bir duruma sokar.

Grube, Çin'de, halk arasında hikâye anlatan sanatçılara çok değer verildiğini belirtir. Bunlar epik biçimde hikâyeler anlatır, yelpazeleriyle kavgaları, çatışmaları, sevinçleri ve benzer duyguları gösterirler. Çin'de de hikaye anlatımında simgelerin büyük rol oynadığı anlaşılmaktadır. Usta anlatıcı, bu simgeleri en anlamlı üsluplaştırma (stilizasyon) ile getirdiğinde belli olur.

- Afrika'da ise, hemen bütün yörelerde hikaye anlatımı toplum yaşayışı içinde büyük yer tutar. Afrika'daki ilkel topluluklarda Asya'da olduğu gibi, anlatım ustalık gerektiren, sanat gerektiren bir durum değildir ; anlatımın ilkel biçimi olan salt taklide dayanmaktadır.

- Amerika'daki Kızılderili kabilelerin bir bölümünde , hikaye, oyunculuk destek yapılarak anlatılıyor.

- Hikaye anlatma geleneği, Avrupa'da da vardı. Ancak Avrupa kültürünün temel direklerinden birini oluşturan tiyatro, - Avrupalılar daha çok dışa dönük ve gözle yönelen bir seyirci ve dinleyici topluluğu olduklarından - genişleyip güç kazanınca hikaye anlatımının yerini tutmuş, hikaye anlatma sonradan sinemanın da gelişiyle hemen hemen yok olmuştur.

Orta çağ'ın başlarında Avrupa'da hikâye anlatma işini *minstrel*'ler ve *bard*'lar yapardı. Sonraki çağlarda hikâye ve masallar daha çok Avrupa köylüleri arasında yaşatılmış, çok sonra da bunlar bilim adamları tarafından toplanıp derlenerek kağıda geçirilmiştir. Bugün Avrupa'da hikâye anlatma sanatının gündelik yaşamdan çıktığı ancak şenliklerde ve panayırarda göstermelik olarak laternacılar ve sokak çalgıcıları tarafından yaşatıldığı görülmektedir. Netekim, XIX. yüzyılın ortalarında İstanbul'da meddahları gören bir Fransız gezgin, anıların topladığı kitabında şöyle demektedir: "Bizde, kahvehane meddahı diye bir şey yoktur. Karşılıklı konuşma, monologun düşmanıdır. Bizde, herkes bir şeyler anlatmak ister, kimse dinlemeyi sevmez. Batili kişi karşısındakini dinler gibi yapar; biri konuşurken kendisi ne diyeceğini düşünür. Tatlı sohbet denilen bu konuşmalar kadar abuk sabuk birşey yoktur"

Orta çağ İngiltere'sinde gerek manzum, gerek düzyazı biçiminde hikâye anlatan ve çoğu gezici olan sanatçılara rastlıyoruz. Hikâyecilere çoğu kez *minstrel*, *mummer* ya da *jester* denilirdi. Bunların toplumda saygı değer bir yeri vardı. Bunlar bir gösteri topluluğunun başında bulunurlar, bunların soyluluk arması taşıyanları çeşitli şatolara ve saraylara çağırılırdı. Yönettikleri topluluğun öteki sanatçıları bu hikâyecilerden sosyal açıdan daha aşağıdaydılar, başka deyişle soylu sınıftan olamazlardı. Böylece, öteki eğlendiriciler ve oyuncular ancak başlarında bulunan ve soyluluk armasını taşıyan hikâyeci yardımıyla iş tutabilirlerdi.

Fransız etkisi altında olanlara *trouvères* de denilirdi. Bu hikâyeciler kahramanlık destanları, mitolojik konuları ve efsaneleri çoğu kez manzum olarak anlatılırdı. Dilleri herkesçe anlaşılırdı ve özellikle saraylılar arasında tutulurlardı. Yıllar geçtikçe özgün hikaye ve konulara, her anlatıcı kendi hayal gücü ile yeni şeyler ekler, böylece bir süre sonra hikâyeler

tanınmayacak kadar değişirdi. Daha sonraları bu hikâyeler ezgilerle söylenmeye başladı. Bunlara *chansons de geste*, yani "*jest sarkilari*" denilmeye başlandı. Bu ezgilere ya da şarkılara çeşitli çalgılarla eşlik edebilirdi. Bunları koruyan soylular kadar, manastırlar da vardı; ekmek paralarını bu koruyucularından kazanırlardı.

Almanya'da *Baenkelsaenger* adı verilen hikâyeciler vardı. Bunlar bir bankın üzerine çıkıp büyük ilkel resimleri göstererek tek düze giden bir melodi eşliğinde hikâyelerini anlatırlardı. Gezici sanatçılar olduklarından, sanatlarını panayırılarda, pazar yerlerinde, bazan bir laternacının eşliğinde gösterirlerdi. Bu anlatıcıların tek düze melodili hikâyelerine *Moritat* denilir ve bu hikâyeler daha çok suç işleyenlere, felâkete uğrayanlara, öldürenlere ve öldürülenlere ait olurdu. Bugüne kadar çeşitli biçimlerde gelen *Moritat*, bazı ağdaş Alman yazarları (Brecht, Kaestner, Ringelnatz,vb.) tarafından ya sahne etmeni ya da mizah unsuru olarak kullanıldı

- Türkiye'ye komşu olan, İşlamlığı kabul etmiş ülkelerde hikaye anlatma sanatı çok daha geniş boyutlara ulaşmıştır. *Meddah*, Müşlmanlıkta önemli yeri olan bir kişiydi. Peygamber'in sözlerini yayan ve Müşlmanlıkı öven kişi olarak meddah, padişahların karşısında iskemleye oturma yetkisine sahip olan tek kişiydi. Yakın Doğu'da taklit daha çok hikaye anlatımıyla etkili olmuştur. Hikaye anlatanlar gözlemlerindeki büyük ustalıkları ve çeşitli tipleri ve hayvanları taklit ederek ün yapmışlardır. Macar Türkologu Kunoş, taklit sanatının ve kıssa anlatmanın sonraları Kuveş'te yayıldığını belirtir.

- Arap mizahı ve fıkracılığı alanında, 771(H.154) tarihinde yüz yirmi yaşında öldüğü yazılan *Eř'ab* önemli bir yer alır. *Eř'ab*, VIII. ve IX. yüzyıllarda kendinden en çok öz edilen, fıkraları dilden dile geçen, Nasreddin Hoca gibi bir kişilikti.

- İran'da bir kentten başka bir kente ya da bir köyden başka bir köye giderek hikayeler anlatan ve türküler söyleyen dervişlerin yanı sıra , *nakkal* denilen anlatıcılar vardı. Bunlar gerekli yerlerde, anlatmayı ezgilerle destekleyip konuyu ve kişileri hareketlerle süsleyerek, hikayeyi olabildiği kadar ilgi çekici yapmaya çalışırlardı. İran'da Peygamber kıssalarını

söyleyenlere *kıssa-hân*, Firdevsi Şeh-nâme'sinden parçalar okuyup anlatanlara da *şehnâme-hân* denildiğini biliyoruz.

- Orta Asya'daki Türk kavimlerindeki anlatıcılı üstünde kısaca duracak olursak; Şamanlar halka iyi vakit geçirten sanatçı durumundadırlar. Türkistan'da Kırgızların çeşitli eğlence kolları, dansçıları ve özellikle çok sayıda hikayecileri olduğunu gören bir sosyolog, bu hikayecilerin çeşitli kavga sahnelerini konuşma biçimi içinde canlandırdıklarını belirtir. Türkistan'da sesini çeşitli biçimlerde kullanarak bir hikayeyi dramatize eden sanatçılar vardır. Bunlara *Viduşaka* denilirdi. (Nutku, 1976: s. 1-12)

Bu bilgiler ışığında şunu söyleyebiliriz ki, dünyanın dört bir yanındaki toplumların ve kültürlerin hemen hemen hepsinde hikaye anlatıcılığına rastlayabilmekteyiz ve hepsinde Meddah ile ortak yönler bulmak mümkün; Hikayeyi anlatırken taklide, müziğe ve dansa başvurulması, toplumda saygıdeğer bir yere sahip olmaları, göstermeci / açık biçim olması, dini öğelerin ağırlığı, bir kıssası olması, eğlendirmenin yanında hüzünlü hikayeleri barındırması gibi. Meddahı ve özellikle Asya ve İslam coğrafyasındaki hikaye anlatıcılarının Avrupa'dakilerden en belirgin ve büyük farkın ise dinleyicilerin ya da seyircilerin dinleme kabiliyeti ve karşısındakini dinlemeye önem vermeleri olduğunu söyleyebiliriz.

Meddahlığın kaynaklarından birinin İslam kültürü olduğunu söylemiştik. Meddahlar, Peygamber soyunu yani Ehl-i Beyt'i, anlattıkları hikayelerde sürekli andığı ve övdüğü için yerleri en yüksek mertebede görülür, bütün sanatçılardan yüksek olduğu kabul edilirdi. Kâşifi, **Fütüvvet-Name-i Sultani**'de meddahlığı başlatanın Hassan Sabit olduğunu; Evliya Çelebi ise **Seyahatname**'sinde, pirlerinin Hazret-i Risalet'in meddahı Sâhib-i Rûmi olduğunu yazar.

Peygamber'in huzurunda yerleri çok yüksek olan meddahların nasıl yüceltilmeleri ve sayılmaları gerektiği yine Kâşifi'nin **Fütüvvet-Name**'sinde belirtilmiştir. Ona göre meddahı gerçekten de yürekten yapanlara üç çeşit yüceltme ve saygı yakışır: du'a, sena ve atâ, yani dua, övgü ve bağış. Bunların her birinin anlamları ise şöyledir: du'a, meddahları

dinleyenin hayır duasıdır; sena, meddahların övülmesi ve beğenilmesidir; atâ, onlara armağanların verilmesi gerektiğidir. (Nutku, 1976: s. 15)

Georg Jacob'un Türklerin, meddahı da gölge oyunu ve Nasreddin hoca fıkraları gibi Araplardan aldıkları iddiasına; Nutku, Araplardaki meddahların yalnızca din kapsamında kişiler olmasına karşın, Türklerin Müslümanlığı kabul etmeden önce de Şamanlığa kadar uzanan bir hikaye anlatma geleneği olduğunu söyleyerek karşı çıkar. Günlük konuları gerçekçi bir biçimde işleyişi, anlattıkları hikayelerdeki din dışı kaynakları ile Türk meddahların Araplardan farklıdır ancak onlardan alındığı kesin olan şeyin "meddah" sözcüğü olduğunu da ekler.

Türk Tiyatrosu'nun tarihsel gelişim sürecini anlatırken başlangıç olarak aldığımız Orta Asya geleneklerini göstermiştik. Meddahlığın da İslam uygarlığının Türkler üzerindeki etkisinden çok daha önce Şamalıktan başlayan ve göçebe Türk toplumlarında halk hikayeciliğinin; ellerinde kopuzlarla diyar diyar gezip, Oğuz Han'ın anıları gibi eski kahramanların hikayelerini anlatan *ozanlar* tarafından yapıldığı bilinmektedir. Oğuz boylarının kahramanlık hikayeleri "Dedem Korkut" adlı çok eski bir ozana dayandırılarak kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Bu ozanlar, 15. Yüzyıldan sonra İslam uygarlığı etkisiyle kopuzun yerine ellerine sazlarını alıp anlatıcılığı devam ettiren Azeri ve Anadolu Türklerinde *Âşık* (saz şairi) , Türkmenlerde de *Bakşı* (Bahşı) ismini almıştır.

Halk şair- bestecileri ve hikayecileri sayabileceğimiz Bakşı'ların bir bölümü dervişti. Oğuzların *Bakşı* ile aynı anlamda kullandıkları *Ozan* sözcüğü, Yakutlardaki *oyun-şaman* sözcüğünün aynı gibi görünür ve bizdeki *Âşık* dediğimiz halk şair- besteci – hikayecilerine verilen addır. Bunlar ellerinde sazlarıyla hikayeler anlatır, ezgiler söyler, kıssahanlık, hatta bakıcılık yaparlardı. Oğuzlarda, ozanlar kentten kente, obadan obaya, kopuzları ellerinde gezerler, düğünlerde, şöenlerde **Oğuz Destanları'nı, Dedem Korkut Hikayeleri'n**i söylerlerdi. Selçukluların saraylarında gördüğümüz ozanları ise, 15.yüzyıl ortalarına kadar Anadolu'daki Türk

beylerinin saraylarında görürüz. Aşıklar, halk arasında dolaşarak menkıbeler, destanlar, hikayeler anlatırdı. Halk menkıbeleri, bunların maddi ve gövdesel sevgiden manevi ve ruhsal sevgi aşamasına erişmelerini, saz çalıp şiir söylemeyi de kutsal araçlarla – yani ya bir mürşidin, pirin ya da Hızır Peygamber’in düşte ya da gerçekte görünmesi ile – öğrendiklerini aktarır. Büyük ve ünlü âşıklar halk arasında kutsal sayılmış, onlara Tanrı’nın esin kaynağı olduğu düşüncesi benimsenmiştir. (Nutku, 1976: s. 16-18)

Meddahlığın kaynaklarına değindikten sonra şimdi de tarihsel gelişim sürecine bakalım. Selçuklular döneminde saraylarda hikaye ve şiir okuyan ozanların bulunduğu Bizans ve Doğu kaynaklarındaki belgelerde geçmektedir.

Osmanlı saraylarında da, başlangıcından itibaren ozanlar, nedimler, oyuncular bulunduğunu, I.Bayezit’in padişahlığı sırasında Bizans İmparatoru II. Palaiologos’un anılarından öğreniyoruz ve bunu Evliya Çelebi doğrulayarak ilk Osmanlı “lâf ebeleri”inden bahseder ve Yıldırım Bayezit döneminde, taklitleri ve zekasıyla padişahı güldüren Kör Hasan’ı anar. Bu sanatçı, padişahın en kızgın anlarında bile sorunları şakacılığı ile çözdüğü hatta seksen kadı’nın padişah emriyle öldürölme kararından dönölmesini sağladığı söylenir. Yıldırım’ın sarayın yetişen bir diğer nedim de Âhmedi adındaki bir şairdir. Yine 14. yüzyılda bir halk meddahı olarak **“Varaka ve Gülşah”** adlı hikayelerin yazarı olduğu söylenen Yusufî adlı meddahın adı geçmektedir. 14. yüzyılda yazdığı **“Ebu Müslim Hikayesi”**ni Kötürüm Bayezid’e ithaf etmiş olan, Ahilerin meddahı olarak görölün Hacı Sadi Kastamonu isimli meddahtan bahsedilir.

Fatih Sultan Mehmet, sanatçıları seven ve sarayında nedimleri meddahları maaşa bağlayıp tutmasıyla bilinen bir padişaktır. 1457’de Edirne’de düzenlettiği şenlikte meddahlar gösteride bulunmuştur.

16. yüzyıldan sonra meddahlar ve kıssahanlar üzerine kaynaklar çoğalmaya başlıyor. Sanatçılara düşkünlüğü ile bilinen bir diğer padişah da III. Murat'tır. Padişah sarayındaki mukallit ve meddahlarla eğlenirdi. III. Murat'ın sarayındaki en ünlü ve önemli meddah 'Lâ'lin Kaba'' takma adıyla tanınan Bursalı Seyyit Mustafa Baba'dır. 16. yüzyılda mukallit – meddahların sokakta da gösteriler yaptığı yabancı bir tanığın günlüklerinden öğrenilmektedir.

17. yüzyıldaki Türk yaşamını ayrıntılı bir şekilde yazmış olan Evliya Çelebi, kendi döneminde meddahların sayısını 80 olarak vermiştir. Bu yüzyılın en önemli meddahlarından biri, bu dönemin ileri gelen şairlerinden biri olan Trabzonlu Tıflî Ahmet Çelebi'ydi. Kendi bulgusu olan hikayeleri ile tanınmış ve IV. Murat'ın nedimi olmuştur. Tıflî'nin hikayelerinde baş kahraman kendidir ve hikayelerini kendi başından geçmiş gibi anlatırdı. Bu konuda başka bir varsayım ise, günlük yaşamda gördüğü ya da duyduğu olayları hikaye biçimine getirmesi şeklindedir.

Meddahın, İstanbul merkezli hale gelmeden önce Bursa'da da fazlaca görüldüğü bilinir. Meddahın saray dışında halk arasında gösterisini icra ettiği temel mekan, kahvehanelerin açılmasıyla kahvehaneler haline gelmiştir. Evliya Çelebi, 17.yüzyılda Bursa'nın 75 kadar kahvehane olduğunu ve bu kahvehanelerde gazelhanların, meddahların gazeller okuyup hikayeler anlattığını söyler. 1675 yılında, IV. Mehmet'in Edirne'de düzenlettirdiği şenlikte de Bursevi kıssahan Emir Çelebi isimli meddah-mukallidin herkesi gülmekten kırıp geçirdiğinden bahsedilir. 18. yüzyılda **Mecmua-i Fevaid'** de yirminin üstünde ün yapmış meddahın ismi verilmiştir.

19. yüzyılda, dönemim padişahı II. Mahmut'un sarayında ve halk arasında ün yapmış çok sayıda meddah-mukallid olduğu bilinir. Bunların, padişah sarayında birbiriyle yarışıklarını, atışıklarını kaynaklardan öğreniriz. Bu dönemde sarayda olduğu kadar, İstanbul'da çeşitli semtlerde, İstanbul dışında da bir çok kentte çok sayıda meddah vardır. Şehzadebaşı'nın cümbüşlü Ramazan gecelerinde dükkanların önünde taklitli

masallar anlatan meddahlardan bahsedilir. Bu yüzyılda, padişah ve paşa haremlerinde hikayeler anlatıp taklitler yapan bir ‘‘kadın meddaha’’ ilk kez rastlanır. Kız Ahmet bu dönemin en başta gelen meddahları arasında sayılır. Meddahlar bu dönemde çok yönlü sanatçılardır. Meddahlık yaparken bir yandan Ortaoyunu’nda belli tipleri canlandırır başka bir zaman da Karagöz oynatırlardı.

19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında İstanbul’da sesini yabancı ülkelere duyurmuş olan en ünlü halk meddahı Aşk’i efendiydi. Meddah Şükrü’nün yanında yetişen Aşkî efendi, genç yaşta İstanbul’da meddah olarak parlamış ve ünü ülke sınırlarının dışına taşmıştır. Onun en önemli öğrencisi de Sururî olmuştur.

20. yüzyılın başlarında hikaye anlatma geleneği, büyük kentlere oranla Anadolu’da daha geniş bir şekilde devam etmiştir. Son büyük tuluat sanatçı olarak anılan İsmail Dümbüllü, arada meddahlık da yapmıştır ancak anlattığı hikayelerden çok yaptığı taklitleriyle tanınmıştır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ağırlıkla taklide dayanan ve çeşitli tipleri kısa skeçlerde canlandıran meddahlık denemesi yapan sanatçılarımıza örnek olarak : Münir Özkul, Erol Günaydın, Yılmaz Gruda, Metin Akpınar, Gazanfer Özcan, Ahmet Gülhan, Zeki Alasya isimleri verilebilir. Erol Toy’un yazdığı **Meddah** adlı oyunla yazılı bir metne dayanarak hem anlatıp hem oynamış olan Erdoğan Akduman’ı, günümüze en yakın meddahlardan biri olarak değerlendirebileceğimizi söyler Nutku.

Meddahın, Anadolu’da, Selçuklulardan başlayarak Osmanlı ve Cumhuriyet dönemindeki tarihsel gelişim sürecini kısaca anlatmaya çalıştık. Bu süreçteki meddahların isimlerini, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri** kitabında 14. yüzyıldan itibaren listelemiş olan Özdemir Nutku’nun bu listesine, meddah isimlerinden yola çıkarak yapılabilecek çalışmalara ön ayak olabileceği düşüncesiyle burada da yer vermek istedim:

XIV. YÜZYILINDAN BU YANA BULDUĞUMUZ MEDDAHLAR

XIV. Yüzyıl

Meddah Hacı Said

Candaroğlu ‘‘Kötürüm Bayezit’’

	Dönemi
	(1360 – 85)
Kör Hasan	I. Bayezit Dönemi (1389 – 1403)
Ahmedi	“ “ “
Meddah Yusufi	Fetret Dönemi
XV. Yüzyıl	
Harman Danası	Karaman Bey Dönemi
Hacı Kıssahan	II. Murat Dönemi (1421 – 1451)
Kıssahan Mustafa	II. Mehmet Dönemi (1451 – 1481)
Kıssahan Halil	“ “ “
Molla Hamidi	“ “ “
Balaban Lal	“ “ “
Meddah Ömer	“ “ “
Hamzavi	“ “ “
XVI. Yüzyıl	
Batıl Oruç	Kanuni Süleyman Dönemi
(1520 – 1566)	
Ankaralı İvaz	“ “ “
Nakkaş Hasan	II. Selim Dönemi (1566 –
1574)	
Edirnlere Vahdi	“ “
“	
Çokyedi Reis	“ “
“	
Derviş Eğlence	III. Murat Dönemi (1574 –
1595)	
Lalin Kaba (Ölümü:1601)	“ “
“	
Derviş Hasan	“ “
“	
Şirvanlı Nutki	“ “ “
Mustafa Cenani	“ “ “
Latife	“ “ “

Musahip Arap Muhammet

“ “ “

XVII. Yüzyıl

Saçakçızade
1618)

I. Ahmet Dönemi (1603 –

İncili Çavuş
1640)

IV. Murat Dönemi (1623 –

Trabzonlu Tıflı Ahmet Çelebi
(Ö1. 1659/60)

“ “ “

Mukallit Akbaba

“ “ “

Mukallit Sarı Recep

“ “ “

Çakman Çelebi

“ “ “

Çıkrıkçızade Süleyman Çelebi

“ “ “

Cilve Çavuş

“ “ “

Şebek Çelebi

“ “ “

Simitçioğlu

“ “ “

Şengül Çelebi

“ “ “

Şurna Çelebi

Deli İbrahim (1640 – 1648)

Ablak Çelebi

“ “ “

Kara Mehmet

“ “ “

Zülüflü İbrahim Çelebi

“ “ “

Sandalcı Halil

“ “ “

Derviş Kamili Mevlevi
1688)

IV. Mehmet Dönemi (1648 –

(Ö1. 21 Mayıs 1657)

“ “ “

Maraşlı Ahmet Ramazan

(Ö1. 1667 / 8)

“ “ “

Şair Hamdi (Ö1. 1683 / 4)

“ “ “

Medhi (Nuhzade Seyyit Mustafa (Ö1 15. VIII. 1680)“

“ “

Pertevizade Ahmet Çelebi

(Ö1. 1683 / 4)

“ “ “

Kıssahan Emir Çelebi

“ “ “

Kurbani Alisa Hamza

“ “ “

Şerif Çelebi.

“ “

Bursalı Harşene Mahmut

” ”

Kara firuz

” ”

Tireli Ali Bey

” ”

Veysi Çelebi

II. Süleyman

(1688 – 1691)

Kandillioğlu Ali

Hamza-i Ba Safa

Kasap Kürt

XVIII. Yüzyıl

Kırımı (Derviş Mehmet, Ö1. 1708/9)

III. Ahmet Dönemi

(1790 – 1754)

Madih Mustafa (Ö1. 1718)

” ”

İsmail Kem

” ”

Naim Efendi

” ”

Lenk Ahmet

” ”

Süleyman Efendi

” ”

Galatalı Şekerci Salih (Ö1. 1718)

I. Mahmut Dönemi

(1730 – 1754)

Miyancızade

” ”

Edirneli Kûlahi

” ”

Şehla Hasan

” ”

Galatalı Ahmet Çavuş

III. Mustafa Dönemi

(1757 – 1773)

Bekçi Mehmet (Ö 1. 1777)

” ”

Dilencioğlu

I. Abdülhamit Dönemi

(1773 – 1773)

Hekim Ali

III. Selim Dönemi

(1789 – 1807)

Sadık Efendi, Sandalcı Halil

Tekfurdağı Hacı İbrahim

Yenibahçeli Hasan Çelebi

Duhani Mehmet Çelebi

Sayıcızade

Baltacı İbrahim Çelebi
Çavuş İsmail Efendi
Akasyalı Takkeci İsmail
Fesçi Mustafa Çelebi
Biğsaati Mustafa Çelebi
Beyazı İbrahim Çelebi

XIX. Yüzyıl

Musahip çavuş Abdi Efendi (Ö 1. 1835) . . .
Dönemi

II. Mahmut

(1808 – 1839)

Camcı İsmail

“ ”

Mürekkepçi İzzet

“ ”

Lüleci Mehmet

“ ”

Kız Ahmet

“ ”

Meddah Salih

“ ”

Musahip Sa'id Efendi

“ ”

Başmusahip Hatif Efendi

“ ”

Cin Ahmet

“ ”

Piç Emin (Ö 1. 1837)

“ ”

Kör Osman

Aşık Hasan

Kurban Osep

Yahudi Osep

Yağcı İzzet

Abdülmecit

Dönemi

(1861 –

1876)

Kör Hafızlar

Hacı Müezzini

Muhasip Nuri

Ayvazoğlu

Tespilhçioğlu Nazif

Mustafa Reis

Kör Mustafa

Karamanlı Kenzi (Ö1. 1882)

Abdülaziz

Dönemi

(1861 –

1876)

Kasımpaşalı Hafız Efendi

Saraçzade (Sansar Mustafa)

Meddah Mustafa

Koca Yekta

Şaşı Hafız

Ayı Tahsin

Gümüş Reis

Meddah İsmet

II Abdülhamit

(1876 – 1904)

Meddah şükrü

“ ”

Kürt Ali

“ ”

Kavuklu ali

“ ”

Osman ali

“ ”

Meddah Tevfik

“ ”

Borazan Tevfik (öl. Ağustos 1920)

“ ”

Hazine Çavuşu Aziz

“ ”

Şerbetçi Emin

“ ”

Langalı Şemsi

“ ”

Cerrahpaşalı Küçük Ali

“ ”

Paytak İbrahim Hoca

“ ”

Hazineli Kambur Esat

“ ”

Cüce Yusuf

“ ”

Şişman İbrahim

“ ”

Deli Ahmet

“ ”

Turşucu Mustafa

“ ”

Çingene Said

“ ”

Şehreminli Mustafa

“ ”

Gabriel

Küçük Mümtaz

Kemteri (Ö 1. 1911)

Ulvi (Ö 1. 1913 ya da 1917)

Meddah Aşkî (1953 – 1934)

XX. Yüzyıl

Meddah Tahsin

Meddah Sururi (Ö1 1934)

Meddah Hasan

Beşiktaşlı Kemal

Mazlum Bey

Katrancı Kadri

Karındaş Mahmut

Meddah Hakkı Efendi (Doğ. 1875)

Küçük Ali

(arada sırada)

Hayali Memduh

“ ”

Naşit

“ ”

Dümbüllü İsmail (1897 – 5 Kasım 1973)

“ ”

Münir Özkul

(gösteri niteliğinde mukallitlik)

Gazanfer Özcan

“ ”

Erol Günaydın

“ ”

Yılmaz Gruda

“ ”

Metin Akpınar

“ ”

Zeki Alasya

“ ”

Ahmet Gülhan

“ ”

Levent Kırca

“ ”

Erdoğan Akduman

(yazılı metinle – tiyatro
olarak)

(Nutku, 1976: s. 392-397)

Özdemir Nutku'nun oluşturduğu bu liste eski meddahlar için güzel bir kaynak oluşturmakta ancak kitabın yayınlandığı 1976 senesinden günümüze 41 sene geçmiştir. Nutku, o dönemde Erol Toy'un yazar olarak, Erdoğan Akduman'ın da oyuncu olarak gösterdiği bu çabayı çağdaş meddahlık açısından ilginç sayılabileceğini söylemiş ancak bu çabanın

sürdürülmediğini, bu denemenin tek olarak kaldığını, çağdaş Türk meddahının henüz var edilemediğini söylemiştir. Meddah'ın çağdaşı olur mu yoksa meddah sürekli kendini yenileyen ve geliştiren bir sanat olarak kendiliğinden çağa uygun hale meddahlar tarafından getirilmeli midir gibi bir tartışmaya ileride günümüz meddahlığına bakarken daha ayrıntılı bir şekilde bakacağımız için, bu eserin yazıldığı günden bugüne dek bu listeye girmemiş ancak çeşitli biçimlerle tek kişilik sahne performansları ya da televizyon programları ve sinema filmlerinde canlandırdıkları rollerle meddah geleneğiyle birebir uyuşmasa da Nutku'nun ulaşılmasını istediği çağdaş meddaha, farklı tarzda tek kişilik gösteriler yaparak belki buna bir şekilde yaklaşabilmiş oyunculara örnek olarak şu isimleri sayabiliriz:

Müjdat Gezen, Öztürk Serengil, Nejat Uygur, Erkan Yücel, Altan Erkekli, Ferhan Şensoy, Münir Canar, Tekin Akmanşoy, Ali Poyrazoğlu, Ali Yalaz, , Uğur Yücel, Perran Kutman, Nurhan Tekerek, Behçet Mahir, Mehmet Esen, Sunay Akın, Levent Üzümcü, Ata Demirer, Hasan Kaçan, Ulvi Alacakaptan, Rauf Altuntak, Sinan Bayraktar, Ahmet Yenilmez.

2.2. Özellikleri

Nutku, meddahların, Doğu'da halk arasında önemli bir yeri olmasını Ehl-i Beyt'e hizmet eden ve çoğu okuma yazma bilmeyen halkın arasında eğitim görmüş, kültürlü kişiler olmalarına bağlarken; Gerçek, dinlemeyi değil konuşmayı seven Garplı'ların yanında Şarklı'ların geleneğinde, kültüründe olan dinleme kabiliyetine vurgu yaparak meddahın bütün şark ve İslam memleketlerinin ilk ve iptidai temaşası olduğunu söyler.

Meddah, bir anlatı türü olması bakımından Karagöz, Ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayrılrsa da, anlatı bölümlerinin aralarına söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kesimler yerleştirdiği için o da kolaylıkla dramatik türden sayılır. Meddah, yöntemleri bakımından Karagöz ve Ortaoyununa çok yakında da, bunların yalnız ve yalnız bir güldürmece tiyatrosu olmasına karşın, meddah çok zengin kaynaklara dayanması, hikaye dağarcığının çeşitliliği, güldürmecenin yanı sıra çeşitli havayı, mizacı yansıtması bakımından onlardan ayrılır. **Dede Korkut, Köroğlu** gibi geleneksel Türk

kaynaklarından gelen konular, İslam geleneğinden gelen dinsel konular, **Seyit Battal Gazi, Kerbela** olayının çeşitli oluntuları, Hazreti Hamza'dan, Hazreti Ali'den gelen konular, İran geleneklerinden efsaneler, destanlara, Şehnamelere dayanan konularla bu çeşitlilik içinde değişik mizaçları yansıtır. Meddahlar sonraki çağlarda daha çok güldürmeceye yönelmiştir. Karagöz ve Ortaoyunu'nun salt birer göstermeci tiyatro olmasına karşın meddahın seçtiği konulara göre benzetmeci, yanılsamacı tiyatroyu zorladığı görülür. Meddah seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişilerle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir. Fuat Köprülü'nün incelemesinde **Güldeste-i Riyaz-ı İrfan**'dan aktardığı bir olay, bu görüşü destekler. 1616 yılında Bursa'da şair Haylî Ahmed Çelebi kahvede Bedi ve Kasım hikayesini anlatırken kahve halkı kendini hikayeye öylesine kaptırmış ki , kimi Bedi'nin kimi Kasım'ın yanını tutmuş; her iki yan da, kendi kahramanının adı geçtikçe, coşup bağırırlarmış ve coşkunluk anında Kasım'ı tutan Haylî Çelebi, karşı yandan Saçakçızade adlı başka bir hikayeciyi kendisiyle alay ediyor diye bıçaklayarak öldürmüştü. (And, 1969: s.68-69)

Meddahların nitelikleri üzerinde dururken, bunların başlangıçta dörde ayrıldıklarını öğreniyoruz. **Fütüvvet-name**'de bu dört tür meddah şöyle gösterilmiştir: 1. Üstün yetenek ve söz ustalıklarıyla, Hazret-i Peygamber be Ehl-i Beyt'ini öven, onlarla ilgili söylentileri, hikayeleri ve menkıbeleri manzum olarak söyleyenler (Hasan Sabit ve Mevlana Hasan Kaşı gibi) ; 2. Büyüklerin şiirlerini ve başkalarının manzum olarak yazdıkları sözlerini okuyanlar ve halka yararlı olanlar. Bunlar olmazlarsa, değerli sözlerin yararı halka ulaşamaz. Bunlara *ravi* denilir ve meddah sayılırlar; 3. Bu sınıfa giren meddahlar, meddahlığın yanı sıra, halka yararlı olan başka işler de yaparlar (sakalık gibi); 4. Dağınık birtakım şiirler öğrenmiş olanlardır. Bunlar şiirleri kapı önlerinde okurlar bir kasideyi dilenerek satarlar. Peygamber soyunun övgüsünü dilencilik aracı olarak kullanırlar. Bu gruptakiler, meddah görünümünde de olsalar, meddah topluluğu içinde sayılmazlar.

Bugün için kabul edilen, meddah Şükrü efendinin XIX. Yüzyıl sonunda yapmış olduğu bölümlleme ise üçtür: 1. Kitaptan okuyarak ya da

ezberden *Hamza*, *Battal Gazi* gibi kahramanların yiğitlik ve kahramanlıklarından söz eden hikayeleri anlatan ya da o yiğitlerin menkıbelerini söyleyen meddahlar; 2. Saz eşliğinde destanlar, manzum özgüler düzüp hikayeler söyleyen meddahlar (ki bunların çoğu Erzurum, Kars ve yörelerinden yetişirler) ; 3. Taklitli hikayeler ve menkıbeler söyleyenlerdir.(bunlar da İstanbul'dan yetişirler) (Nutku, 1976: s. 53)

Meddahlığın nitelikleri üzerine en geniş bilgilendirmeyi yapanlardan biri Kâşifi'dir. Kâşifi'nin belirlediği özelliklerde, meddahın İslam kültürü içinde değerlendirdiğini, Peygamber soyunun meddahlarını, toplumda saygın ve örnek teşkil eden biri olarak görüp bu nitelikleri sıraladığını anlayabiliriz. Bu meddahların başlangıçta: *süngü*, *tuğ* (*yaygı*, *lamba*, *şedde*) ve *teberzin* (*küçük balta*) şeklinde simgeleri olduğunu belirtir ve bu simgeler değişik biçimlerde çağımıza dek sürmüştür. Süngüye Elif de denilir; çünkü bu süngüyü ancak elif gibi doğru duranlar kullanabilirler ve çoğu usta meddah ellerine süngü alırlar. Tuğun başı, sevgi uğruna başını vermek ve kardeşlerin yücelmesini istemek anlamındadır. Tuğun sapı ise dayanıklılık, sevgi ve doğruluk simgesidir. Meddahın lambasının yanması ise üç anlam taşır: 1.aydın yürekli olmalısın ve insanların sevgi ışığı yüreğinin köşesini aydınlatmalısın, 2.kendin yanıp toplantıyı aydınlatmalısın, 3.topluluğa karşı iyi niyetli davranmalısın. Şedde ise Uhud savaşında ordunun dağılmasını engelleyen düşen alem yerine süngüsünün ucuna bağladığı kuşağıdır ve bu şedde kutsal ve uğurlu sayılmaktaydı. Teberzin ise meddahın peygamberi övmesini engellemeye çalışanlara karşı koyması için Şehzade tarafından meddah Hasan Sabit'e verdiği süslü bir baltacıdır.

Kâşifi'ye göre, meddahların, olması gereken yirmi, olmaması gereken otuz özelliği vardır.

Olmaması gereken 20 özellik şunlardır: 1. Doğruluk, 2. Sabır, 3. Şükretmek, 4. Zühd, 5. Boyun eğme, 6. Yetinme, 7. Hesap görme, 8. Denetim, 9. Alçak-gönüllü olma, 10. Kendini Tanrıya bırakma, 11. Açık yüreklilik 12. Akıllı söz söyleme ve hareket etmek, 16. Tedbirli olma. 17. Her şeyi Tanrıya bırakmak, 18. Az yemek, 19. Az uyumak, 20. Sevecenlik.

Olmaması gereken 30 özellik de şunlardır: 1. Gaflet, 2. Kendini beğenmişlik, 3. Şaşkınlık, 4. İki yüzlülük, 5. İçki içmek, 6. Faiz almak, 7. Zina, 8. Huysuzluk, 9. Azarlayıcı olmak, 10. Çok yemek, 11. Uygunsuz sözler söylemek, 12. Sözünde durmamak, 13. Alay etmek, 14. Yersiz çıkışmak, 15. Yalan söylemek, 16. Yalan yere yemin etmek, 17. Müslüman kardeşin dedikodusunu yapmak, 18. İftira etmek, 19. Söz getirip götürmek, 20. Gammazlık etmek, 21. İnsanları yalan yere övmek, 22. Yersiz öfkelenmek, 23. Kıskanmak, 24. Hile yapmak, 25. İnsan dedikodusunu yapmak, 26. Varlık konusunda eli çok sıkı olmak, 27. Pintilik yapmak, 28. Kıyıda, eziyette bulunmak, 29. Pisboğazlık, 30. Çok uyumak. (Nutku, 1976: s. 57)

Meddah nerede duruyorsa orası meddahın sahnesidir. Sokak da saray da, kahvehane de paşa konağı da, bir berber dükkanı önü de bir şenlik alanı bahçesi de onun sahnesi olabilir. En büyük dekoru da oturduğu sandalye ya da minder olmuştur. İlk zamanlardaki süngü, tuğ ve lamba simgelerinden sonra meddahın son aldığı şekilde simgeleri ve aynı zamanda aksesuarları bir mendil ve bir bastondur. Gösteri sırasında önce omzuna yaydığı ve sonra kullandığı mendile ‘makreme’ denir. Makremeyi; dinlenmek için terini silmede, kadın oynayacaksa başını örtmede kullanır ve bu dinlenme sırasında terini silerken de bir yandan dinleyicileri gözlemler, onların durumunu analiz eder, gerekiyorsa hikayesini dinleyicilerin durumuna göre şekillendirir ve o bekleme sırasında dinleyicilerin iyice merakta kalmasını sağlar. İlk simgelerden şedde’nin bu makremenin kaynağı olduğu düşünülebilir. Diğer ana aksesuar da bir ‘değnek’ tir ve bu bir baston olabileceği gibi sopa da olabilir. Bu değneğin ilk zamanlardaki süngü ve tuğdan evrilmiş olabileceği tahmin edilebilir. Bu değnek, en genel başlangıç hareketi sayılabilecek yere üç kez vurup etraftakilerin dikkatini hikayenin başlayacağına çekmede kullanıldığı gibi, ellerindeki değneği yere atıp başlayan meddahlar da olmuştur. Bu değnek de yeri geldiğinde tüfek, kapı çalma sesi, at, süpürge gibi birçok nesne ve sesi karşılamak için kullanılır.

Türk meddahlar, Arap meddahlardan; toplum yaşamından kesitleri gerçekçi biçimde, canlı konuşmalar, şive taklitleri, hareketler ile dramatize ederek günlük yaşayışı aktarma özellikleri ile ayrılır. Türk meddahları aynı zamanda bir mizah ustasıdır. Büyük ve usta meddahlar, içindeki yaşadıkları toplumu, çevrelerini ve gördükleri kişileri çok iyi inceleyen iyi birer gözlemcidirler aynı zamanda. Günümüz teknolojik imkanlarına sahip olmayan meddahların onca insan ve şive taklitlerini yapabilmek için hayal güçlerinin yanında takip, gözlem ve çok iyi bir hafızadan başka çareleri yoktur. Meddahlar, hikayelerini anlatırken yaptıkları eleştirinin dozunu iyi ayarlayıp yöneticiler tarafında sıkıntı yaşamamak için dikkatli davranmışlardır çoğu zaman. Meddahların çoğu, okuma yazmaya bilmeyen büyük bir kitlenin içinde okuma yazması olan kültürlü kişilerdir ve meddahlar için dönemlerinin ayaklı gazetesi de denebilir. Hem saray hem de halk içinde yer alan meddahlarda, yeri geldiğinde padişahın emirlerini, istek veya duyurularını halka nakletmekte yararlanıldığı gibi, halkın sıkıntılarını da yine meddahlar padişaha nükteli bir dilde yumuşatarak aktarmayı bilmişlerdir.

Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu'ndan gerçekçi ve benzetmeci üslubuyla ayrıldığı gibi kimi zaman da hikaye sırasında olayın dışına çıkıp, esas hikayesinin arasına bir fıkra veya yemek tarifi sıkıştırarak hem kendisini dinleyenleri kimi zaman şaşırtıp kimi zaman dikkatlerini çeker hem de merak duygusunu artırır. Meddahların çoğu, hikayenin en merak uyandıran yerinde durup kendisini dinleyenlerden para toplama yoluna gider. Anadolu'da aşıklar sazlarını kendi çalıp söylerken, meddahlar çoğu zaman hikayelerine renk versin diye yanlarında çalgıcılar bulunduruyor, hikayelerinin arasında söylediği şarkı, türkülerde bu çalgıcılar kendisine eşlik ediyordu.

16. yüzyılın ikinci yarısında ilk kahvehanelerin açılmasıyla, günümüze kadar gelen Türklerin vazgeçemediği bir kahvehane kültürü oluşmuştur. Osmanlı döneminde bu kahvehaneler kimi zaman yasaklanıp, kapatılsa da hep varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bu kahvehanelerin, Meddahlar için de önemli bir yeri vardır. Meddahların halk ile en fazla

buluştuğu yer bu kahvehanelerdir. Meddah genelde varsa bir yükseltiye çıkıp ya da etrafına insanların toplanabileceği bir bölgede bir sandalyeye oturup hikayesini anlatır. Hatta zamanla kahvehanelerin çoğunda meddahlar için özel bir bölüm ve yükselti yapılmaya başlanmıştır. Ramazan günleri ve bayramlarda başkentin büyük kahveleri, müşterileri için meddah gösterileri düzenlerdi. 19. yüzyılın meşhur meddahlarından biri olan Kız Ahmet'in kendi işlettiği bir kahvesi olduğu da söylenmektedir.

Metin And, 19.yüzyılın ikinci yarısıyla 20.yüzyılın başlarında İstanbul'da meddahların gösteri yaptığı kahvelerin semt semt bir listesini çıkarmıştır:

- Aksaray'da: “Dilkuşa kıraathanesi” (yeşil tulumba), “Girilti Necati Efendi kıraathanesi “ (yeşil tulumba), İhsan Bey kıraathanesi “ (olanlar Dergahı), “merkez Kıraathanesi “ (tramvay Durağı).
- Ali Paşa caddesi : “Ahmet Babasının Gazinosu “.
- Babıali caddesi:”Bahçeli Gazino “(Yeni gazete bitişiği).
- Beşiktaş : “ İskele Gazinosu”, “Lazari'nin Kahvesi” (Köprübaşı, Hamam karşısı).
- Beyazıt: “ Afitab Kıraathanesi” (Tramvay Caddesi) ,” Mısır Lokantası Bahçesi” (Maliye karşısında).
- Büyükdere: “İskele Gazinosu”.
- Çemberlitaş:”Osman ağa Kahvesi”.
- Divanyolu: “Arif Bey Kıraathanesi”, “Hürriyet Kıraathanesi “ (esir pazarı) ,” Trabzonlu Şükrü Efendi kıraathanesi “, “Türkiye Kıraathanesi” (Parmakkapı Caddesi).
- Dolmabahçe: “Yüksek kahve” (Gaziantep Caddesi)
- Eyüpsultan: “iskele Gazinosu”.
- Fatih : ‘ ‘ Reşadiye Kıraathanesi” (cadde üzerinde)
- Fındıklı: ‘ ‘ Kadı Efendi Kahvesi” (hamam karşısı)
- Hekimoğlu Ali Paşa : ‘ ‘Hallik Efendi'nin Yeni Kıraathanesi”(Bostan Caddesi)
- Kadıköy: ‘ ‘Kurbağalıdere Kıraathanesi” (Söğütlüçeşme)

- Kadirga: ‘‘Mustafa Efendi Lokantası’’, ‘‘Kutucu Mustafa Efendi Kırathanesi’’
- Kasımpaşa: ‘‘Bahriye Kırathanesi’’ (Koltukçular’da)
- Kızıtaşı : ‘‘Hamdi Efendi Kırathanesi’’ (cadde üzerinde)
- Kocamustafapaşa : ‘‘ Dimitraki Kırathanesi’’ (cadde üzerinde, Çınar’da), ‘‘Yani Kırathanesi’’ (cadde üstünde)
- Kumkapı: ‘‘Kazım Ağa’nın Bahçeli Kahvesi’’(Nişanca Caddesi), ‘‘Şefik Kırathanesi’’ (İstasyonda)
- Makrıköy(Bakırköy) : ‘‘Enistin Tiyatrou’’ (Sakızağacı)
- Nuruosmaniye : ‘‘Letafet Kırathanesi’’ (Cadde üzerinde), ‘‘Nuruosmaniye Kırathanesi’’
- Samatya : ‘‘Coil Efendi Kargir Tiyatrosu’’ (Kayıkhanesi bitişiği)
- Saraçhanebaşı: ‘‘Nuri Baba’nın Kırathanesi’’ (cadde üstünde)
- Sultanahmet: ‘‘Köşebaşı Kırathanesi’’
- Şehremini: ‘‘ Hacı Salim Ağa’nın Kahvesi’’
- Tophane : ‘‘Arnavut Ahmet Efendi Kahvesi’’ (Tranvay Caddesi), ‘‘Beşir Efendi Kahvesi’’(Boğazkesen Caddesi), ‘‘Cihanyandı Kahvesi’’, ‘‘Selahattin’in Kahvesi’’ (Türbe-i Şerif karşıtı)
- Üsküdar: ‘‘İsmail Efendi Kırathanesi’’ (Çarşıyolu), ‘‘Taşçıbaşı Kırathanesi’’
- Yusufpaşa: ‘‘ İhsan Efendi Kırathanesi’’ (Oral, 2003: s.57-58)
-

‘‘Kıraat’’ kelimesinin anlamının ‘‘okuma’’ olduğunu düşündüğümüzde bile kırathanelerin nasıl bir kültür yuvası olduğunu çıkarabiliriz. Ancak zamanla kırathanelerin yerini yalnızca çay kahve içip, oyun oynanan yer haline gelen kahvehaneler, kahveler ve kafelerin alması, meddahların da zamanla kahvehanelerde yer bulamamasının nedenlerinden biri olarak görülebilir. Yalnızca yukarıdaki kahvelerin isimlerine bakarak bir dönemin toplumsal ve sosyolojik analizini yapmak mümkündür aslında. Hacı Salim Ağa ile Dimitraki Kırathanesi, Arnavut Ahmet Efendi Kahvesi bir arada bulunabiliyorsa, o dönemdeki hoşgörünün seviyesinin yüksekliğı, etnik ya da dini düşmanlıkların olmadığı ya da bugüne göre

karşılaştırıldığında çok daha az olduğu bir toplumda meddahların hikayelerini anlattığını görebiliriz.

2.3. Hikâyeleri

Halk hikayeleri, Türk kültür tarihinin zengin kaynakları içinde var olmuş ve her dönemde çeşitlenerek kültür birikiminin önemli öğelerinden biri olmuştur. Bu hikayeler, Türk Halk Edebiyatının özellik taşıyan bir biçimi olduğu gibi, bu hikayeleri anlatan ozanların da halk arasında saygın bir yeri vardır. Biz burada, yeri geldikçe aşıkların anlattıkları hikayelere değineceğiz. Ancak bu bölümün konusunu oluşturan gezici ozanların hikayelerinden biraz daha ayrıcalığı olan meddah hikayeleridir.

Georg Jacob, Türk halk hikayeleri ile meddah hikayeleri arasındaki ayrıcalığı belirtirken, birincilerin olayları ve kişileri idealleştirmesine karşılık, meddah hikayelerinin gerçekçi bir tutum gösterdiklerini söyler. Ozanların anlattıkları halk hikayeleri ile meddah hikayeleri arasındaki önemli bir ayrıcalık da, birincilerde, anlatıcı sanatçının getirdiği süsleyici açıklamaların meddah hikayelerinde bulunmaması; bunun yerine, çok kişi ve bol olay ile kişisel ilişkilere ve bu ilişkilerin taklidine gidilmesidir. Boratav, halk hikayelerini, meddah hikayelerine yakınlaştıran ve karşılaştırma olanağı bırakan ögenin, yalnızca her ikisinde de var olan dramatik nitelik olduğunu belirtir. Bu yönden meddahlık, halk edebiyatından çok, Türk halk tiyatrosunu ilgilendiren bir alan olarak kabul edilmelidir. (Nutku, 1976: s. 87)

Meddah hikayelerin, halk hikayelerinde olduğu gibi, kesin çizgilerle ayırmak kanımızda yanlış olur. Meddah hikayelerinin kaynakları çeşitlidir; ayrıca, meddah, kendi yeteneği ölçüsün de bu kaynakların bir ikisinden birden yararlanarak yepyeni bir hikaye çıkartabilmektedir. Onun içini, meddahlığın hikaye kaynakları halk hikayelerinin değişik kaynaklarından alınan bir karışım olduğu gibi, meddahın kendi bulgusu da olabiliyor. Söz gelimi, olmuş olaylardan yapılmış bir hikaye, klasik bir hikaye ile kaynaştırılabilir. Böyle bir karışıma en iyi örneklerden biri, elimizdeki

XVIII. Yüzyıl yazmasındaki Hazinekar Ahmet Ağa, **Yusuf ile Züleyha**'dan alınmış olduğu halde, hikayedeki olaylar ve hikayenin kahramanı o dönemde olmuş bir olayla özdeşleştirilmiştir. Nitekim, bu hikayeyi kağıda geçiren, hikayedeki kişilerin gerçek olduğunu da belirtir. Meddah bu karışımı başka kaynaklarla da yapıyor; halk masallarındaki ya da hikayelerindeki motifler, olmuş olaylar dizisine eklenerek yepyeni bir hikaye ortaya çıkarılabiliyor. Bütün bunları göz önüne alarak, biz, meddahların şu kaynaklardan yararlandıkları düşüncesindeyiz :

1) Halk arasında yaşanmış önemli olaylar, buna bir örnek Celali başkaldırısından kalan Köroğlu hikayeleridir.

2) Meddahın gördüğü, yaşadığı, duyduğu ilginç bir olay ; bunun en güzel örnekleri **“Tıflı Hikayeler Çemberi”**nde izleriz. Ünlü meddah Tıflı, başından geçenleri süsleyerek hikaye biçimine sokmuş bir şairdir ve IV. Murat'ın da nedimidir. Boratav, Tıflı'nın ve IV. Murat'ın olaylara karıştığı hikayeleri **Lataif-name, Hançerli Hanım, Sansar Mustafa, Cevri Çelebi** ve **Kanlı Bektaş** olarak saptamıştır. Boratav'ın sözünü etmediği, bizim bir XVII. Yüzyıl yazmasında bulduğumuz Celal – Çelebi başlıklı senaryonun konusu içindeki kahraman da Tıflı'dır. Tıflı bu hikayede sevgililerin yardımcısı ve kurtarıcısıdır. Serüvenin sonunda, öteki hikayelerde olduğu gibi, Tıflı olan biteni padişaha anlatır.

3) Bu kaynak tarihsel olayları içerir : meddah tarihçiler tarafından yazılmış bir olayı süsleyerek ilginç bir durumda dinleyicilere sunar. Bunalar dinsel ya da din-dışı olayları kapsar. *Battal Gazi, Hamza-name* ile ilgili hikayeler de yer yer masal havası egemen olur. Öbür yanda, din-dışı olaylar daha gerçekçi bir üslupla anlatılır: örneğin, Baltacı Mehmet Paşa hikayesi bu kesime girer.

4) *Destanlar, menkıbeler*: bunlar Dedem Korkut, Manas (İdgü) Destanı, Oğuz Destanı gibi hikayelerdir.

5) *Klasikleşmiş hikayeler ve masallar* gurubuna da Binbir Gece Masalları, Kırk Vezir Hikayeleri, Tahir ile Zühre, Varaka İle Gülşah, Ferhat ile Şirin ve benzeri hikayeler girer.

6) *Romanlardan meddah tarafından yapılan aktarmalar*: bu gruptaki hikayeler de, romanlar, meddahın anlatışına göre kısaltılıp uzatılabilmekte

ve meddahın yeteneğine göre süslenmektedir. Buna bir örnek Mehmet Tevfik'in Üç Gün Alaka Sonra İzdivaç'tır.

7) Bu grupta taksitlerin bir araya getirilmesiyle meddah tarafından derlenen hikayeler vardır. Örneğin, Küçük Ali'nin anlattığı İstanbul'un Taşı Toprağı Altındır adı verilen hikaye de üç ayrı taklit vardır ve meddahın aralarını doldurarak bu üç taklitten bir uzun hikaye çıkardığı izlenir. Bu hikaye de, Küçük Ali, meddah Sururi'nin Kastamonulu Aşçı Dükkanında, Kastamonulu Dolmuş Kayığında ve meddah Hakkı'nın Çocuk Hammalı taklitlerini birleştirmişti.

8) Bu grupta, özellikle son dönem meddahlarının Karagöz oyunlarından yararlanarak ortaya çıkardığı hikayeler yer alır. Bunlar arasında Küçük Ali'nin Sandıklı Ebe'si, Meyhane, Sünnet, Ters Evlenme gibi hikayeler vardır.

9) Bir de meddahların Atasözlerinden derledikleri hikayeler vardır: Gülme Komşuna Gelir Başına, İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz, Sarığın Beyazına Aldanma, vb. gibi. (Nutku, 1976: s. 93-94)

Meddahlar hikâyelerine başlar ve bitirirken çeşitli söz kalıplarına başvururlar. Çoğunlukla şöyle başlamak gelenek olmuştur:

Sühansaz-ı gülistan-ı nezâhet

Nihal-i gonçe-i bağ-ı zarâfet

Söyledikçe sergüzeşti verir bezme letâfet

Dinle imdi bende-i âcizden bir hoş hikâyet

Anlatılan hikâye düşle ilgiliyse şöyle bir dörtlük söyler:

Aşınamı gördüm bu şep manada giymiş hareler

Ol dihen içre dizilmiş bülbülü şehvareler

Lâl renk olmuş kızarmış olsefit ruhsareler

Gel muhabir eyle tâbir var mı derde çareler.

Bazen hikâyenin öğrenerek yönünü belirtir:

Edeyim meclise bir kıssa beyan Kıssadan hisse ala arif olan.

Meddah hikâyesinin eskiden bugüne gelişini şu sözlerle belirtir:

Raviyan-ı ahbar ve nakilân-ı asar ve muhaddisan-ı ruzigâr şöyle rivayet ve bugûna hikâyet ederler ki...

Bundan sonra hikâyenin nerede geçtiği, hikâye kahramanı tanıtılır. Hikâyenin kişilerini ve olaylarını kimse üzerine alınmasın diye bugün bazı filmlerin başında olduğu gibi şöyle bir uyarda bulunur:

İsim isime, kisip

kipse, semt semte benzer, geçmiş zaman söylenir yalan gerçek vakit geçer.

Bazen çeşitli ağızlardan kısa taklitler yapılarak hikâyeye başlanır. Tekerleme söylendiği de olur.

Örneğin Küçük Ali'nin bu yüzyılın başındaki örneklere uygun olarak anlattığı hikâyelerde söylediği iki tekerlemeyi buraya alıyoruz:

*Hak dostum hak! Yanıldım bir çırak aldım yanıma/ eve gelmez külhani
dükkânda yatır/ kovsam o da düşmez şanıma/ kibardır çarşafsız yorganda
yatır/ haşa huzurda ustası çırağını sever/ eşek aldı pazardan/ eşek göze
geldi çatladı nazardan/ eşek çıktı mezardan/ eşeğin aşkından ormanda yatır/
bizim çırak da hırtıyı pırtıyı toplamış/ külhanda yatır/ Zamani evailde...
İkinci tekerleme ise şöyledir:*

*Lâleli minaresi kabakulak sepetini mezata verip atlı karınca huzurunda
tevellüt eden zerzavatçı küfeleri aklına hiffet getirip dâr-üş-şifâya bendi
zincir
olmuşlardır dahi hatta geçen ayın çarşambasından bu ayın perşembesine
yedi buçuk metre kısa gelmiş, bilmem ki bunlar ne kadar kayısı pestili idare
eder, evet bunu heralde Yemiş İskelesindeki manavlardan sormak gerek, biz
gelelim hikâyemize...*

Hikâye bittikten sonra da hikâyenin sorumluluğunu hikâyenin sorumluluğunu hikâyenin sorumluluğunu hikâyenin kaynağına bırakıp özür diler:

Bu kıssadır bir mecmua kenarında kaydolunmuş, biz de gördük söyledik. Sakiye sohbet kalmazmış baki. Her ne kadar sürçü lisân ettikse affola, inşallah gelecek defa daha güzel bir hikâye söyleriz. (And, 1969: s. 73-74).

Türk profesyonel öykü anlatıcısı olan meddahların çok eski bir geleneği vardır. Değişik lehçe ve halkların özelliklerini taklit ederek birçok farklı tip insanı canlandırır. Bir karakteri basitçe betimlemek yerine onun bir kişileştirmesini yapar, kimi zaman bunun için, giydiği başlığı değiştirir ve bir değnek ve boynuna sardığı bir peşkirden oluşan iki donatımı uygun ses ve görüntü etkileri yaratmak için kullanır. Meddahlar ve onların gerçekçiliği hakkında anekdotlar vardır. Böyle bir anekdot, meddahların bir köprüyü, işportacıları, bilet kesen görevlileri ve tüm üzerinden geçenlerle çok gerçekçi bir şekilde betimlediklerini, dinleyenlerin kendilerini gerçekten köprü üstünde hissettiklerini anlatır.

Nutku, meddah hikaye bölümlemesinin, aşıkların anlatıları hikayelerin ana bölümlemesini andırmakla birlikte, daha değişik olduğu ortaya çıkmaktadır. Halk hikayelerine oranla daha yalın bir bölümlemeyi içeren meddah hikayelerinin şöyle geliştiği görülmektedir:

- I. *Başlangıç*: meddah ‘‘Halk dostum, Hak!’’ diye söze başlayarak bir divan oku. (*Hacı vesvese’deki Baki Divanı*) ya da bir tekerlemeye girer. (İstanbul’un Taşı Toprağı Altın, Sandıklı Ebe, Dünya Güzeli, vb. hikayelerdeki tekerlemeler gibi.)
- II. *Açıklama* : bu bölüm halk hikayelerindeki döşeme’ye benzer. Burada uyaklı ya da uyaksız hikayenin geçtiği dönem, kişiler ve bu kişilerin toplumsal ve ekonomik durumları sergilenir. Bazan da bir padişaha övgü yer alır.
- III. *Senaryo* : Bu gevşek dokulu, bazen içinde maniler, ata sözleri, deyimler ve türküler bulunan olaylar dizisinin kapsadığı bölümdür. Bu bölümde, bazen- halk hikayelerinde olduğu gibi – çeşitli etnik grupların temsilcileri ya da tipler kendi yönlerinin bir türküsüyle konuşturulur. (İstanbul’un Taşı

Toprağı Altın). Bazan da içeri giren yeni tipleri tanıtmak için meddah Karagöz ve Orta Oyunu'nda olduğu gibi, türkü söylettikten sonra söyleşiye başlar, şive taklitlerine yönelir. Hikaye'nin asal gelişim çizgisi üstünde, bağımsız küçük hikayelerle ya da fıkralarla çıkmalar yapılır. Söz gelimi, Kız Ahmet'in Lüleci Ahmet hikayesinde, Deveciler Fıkrası, Küçük Ali'nin Sandıklı Ebe'sinde Pırlatan Pekmez hikayesi söz konusu çıkmalara iki örnektir.

IV. *Bitiş* : Bu bölümde çoğu kez bir ‘‘ Kıssadan hisse ‘‘ vardır. Tanrubi Bursavi hikayesinde ‘‘çarşaf örtme meğer zaman-ı beladır. münasebetiyle kulak naklolunur,’’ tümcesiyle meddah sözünü bitirir. Burada, meddah , sonuçla birlikte ders alınması gereken şeyi de açıklar. Bazen *Hazinedar Ahmed Ağa*'da olduğu gibi, hikayede adı geçen bazı gerçek kişiler üzerine, hikaye sonunda bilgi verilir. (Nutku, 1976: s. 115-116)

2.4. Günümüzde Meddah

Günümüzde Meddah'ı değerlendirebilmek için günümüz toplumsal şartlarına ve o toplumu meydan getiren insanlara bakmak gerekiyor. Meddahın ana malzemesi insandır. Özünü oluşturan hikaye anlatıcılığını yapabilmek için, anlatacağı hikayeleri dinleyecek insanlar olması gerekiyor. Selim Nüzhet Gerçek, meddahın bizdeki kıymetinin Doğu toplumlarının dinleme meziyetine sahip olmasındaki büyük payından bahsetmesinin üzerinden 70 seneden fazla bir vakit geçti. Hala dinlemeyi becerebilen bir toplum muyuz acaba? Her şeyin ‘‘fast food’’ hale geldiği, insanların gitgide tahammülsüzleştiği, hoşgörüsüzleştiği, birbirini ötekileştirdiği bir toplum yapısı içinde Meddah'ı nerede konumlandırabiliriz? Meddah, çağdaş bir forma bürünebilmiş midir ya da bürünmeli midir? Tek kişilik gösteriler, stand-uplar günümüzün meddah gösterileridir denilebilir mi? Devletin, bu sanatı yaşatmak için üstüne düşen görevler nelerdir? Bu konuda yapılan çalışmalar ve çıkarılan sonuçlar ve bunların uygulama pratiği bulunabilmiş midir? Meddah sahnede ve görsel medyada kimler tarafından ve ne şekilde temsil edilmeye çalışılmıştır? Bu bölümde bu soruların cevaplarına değinmeye çalışacağız.

“Günümüz” kavramı da, baş döndürücü bir hızla değişen dünya döngüsünde özellikle akademik bir çalışmada eski yazılmış kaynaklardan yararlanma kısmında büyük farklılıkları doğurabiliyor. Örneğin, Müjdat Gezen’in 1982 yılında yazdığı **“25 Soruda Meddah”** kitabında: “Bugün meddahlar gazinolarda çalışmaktadır. Zaten eski kahvelerin yerini gazinolar aldığına göre bu doğaldır.” demiştir. Yazıldığı tarihe bakıldığında, ülkede büyük bir askeri darbe yaşanmış çok kısa bir süre olmuş, birçok sanatçı ve tiyatro zor durumda kalmış, insanlar apolitikleştirilmeye zorlanmış ve eğlence dünyasını gazinolar oluşturmuş. Özellikle bu dönemde politik görüşleri nedeniyle iş yapamaz hale gelmiş birçok tiyatro sanatçısı gazinolarda şarkı söyleyerek, Müjdat Gezen, Perran Kutman gibi tek kişilik komedi şovları yaparak hayatlarını devam ettirmeye çalışmıştır. Ülkedeki toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulları hem sanatçıları hem de izleyenleri farklı mecralara yönlendirmiş. İşte o dönemde gazino kültürünün zirveye çıktığı bir ortamda Gezen, meddahların sahnesinin gazinolar olduğunu söylemiş. Ancak günümüzde gazino kültürü o dönemdekinden çok farklı bir hale büründü ve artık meddahların yeri olarak görmemiz mümkün değildir. Kahvelerin yerini o dönem gazinolar almıştır, peki ya günümüzde gazinoların yerini nereleri almıştır? Eskiden olduğu gibi yine kahvehanelerde meddahlık yapmak mümkün müdür? Kahvehaneler başta İstanbul olmak üzere, Bursa, İzmir gibi büyükşehirlerde ilk zamanlarda bir kültür evi gibi kullanıldığında meddah için bulunmaz bir sahneyken, günümüzde büyükşehirlerdeki kahvelerde meddahlık yapmanın imkansız değil ama zor olduğu bir gerçektir. Yalnızca masa oyunlarının oynandığı, at yarışı ve spor iddialarının izlenip oynandığı bir kahve kültüründe meddahlara yer açılabilir mi? Bu noktada rotayı Anadolu’ya çevirdiğimizde, henüz büyükşehirlerin yozlaşmasına uğramamış insanların ve şartların olduğu yerlerde meddahlığın daha büyük bir ilgiyle karşılaşma ihtimalinin yüksek olacağı söylenebilir. . Başka bir açıdan bakmak gerekirse, insanların alkol aldığı, yalnızca eğlenmek için gittiği gazinolarda bu gösteri yapılabilmişse günümüzdeki kahvelerde neden yapılamasın ki? Bir dönem de yine yemeli içmeli bir seyirci ortamında “Kabare” yapılmış ve uzun

yıllar büyük ilgi toplamıştır. Günümüzde ise, son yıllarda kahvelerin ve gazinoların yerini alışveriş merkezleri ve kafe – bar tiyatroları almıştır diyebiliriz. Bunu en iyi şekilde değerlendiren kurum BKM olmuştur. BKM Mutfak ismini verdiği mekanda, özellikle tek kişilik gösterilere, izleyicilerin hem izleyip hem yiyip içebildiği bir ortam hazırlamıştır. Burada çıkan komedyenlere ya da stand-upçılara meddah denebilir mi? İşte şimdi uzun yıllardır tartışıl原因 bir konuya değinmeye çalışalım. Meddah nasıl modernleştirilebilir, çağdaş meddah nasıl olmalıdır? Stand-upçılara modern meddah diyebilir miyiz? Bu sorulara önce Ferhan Şensoy’un eleştirisi ardında da son usta meddahlardan sayabileceğimiz Erol Günaydın’ın yumuşak yaklaşımıyla bakalım.

Post modern yaşam tarzının eklektik bir uzantısı olan sitdown, stand-up komediler ve talk-show’lar aracılığıyla -, Amerikan tarzı eğlence anlayışının popülist yansımalarını, çağdaş meddah varyasyonlarının dışında bıraktığını özellikle belirtmeliyim. Nitekim, geleneksel kaynaklarımızla modern tiyatroyu sentezleyen tiyatro sanatçılarımızdan Ferhan Şensoy da, stand-up’çılarla kıyaslandığında böyle bir karşılaştırmaya karşı çıkıyor. Stand-up komedileri izleyenleri “F tipi İnternet Gençliği” diye adlandıran Şensoy, tek kişilik oyunla stand-up arasındaki farkı şöyle anlatıyor. “Stand-up dünyanın her yerinde 20 dakikalık bir gösteridir. Mikrofon komikliğidir. Biri çıkar bir hikaye anlatır. Türkiye’de stand-up’çı diye değerlendirilen arkadaşlar Ferhangişeyler’le büyüdükleri için stand-up’ın iki perde , iki saat olması gerektiğini düşünüyorlar. ‘Ferhan sahnede ne yapıyor, gazete okuyor, bir şeyler anlatıyor, ben de anlatırım abi’ diyen birileri çıkıyor. Ama boru değil bu, olmuyor. (...) Bunlar tiyatro değil, benim yaptığım iş de stand-up değil. Sağına soluna iki yaka mikrofonu zımbalamış, mikrofonda bir şeyler anlatıyorlar. Sahnede durmayı bilmez, elini nereye koyacağını bilmez. Stand-up zaten bunları gerektirmiyor. İnsanlar gidiyormuş, bana ne? Giderse gitsin. İnsanlar maça da gidiyor, bir yerde bomba patlasa ona bakmaya da gidiyor.” (Aktaran: Tekerek, 2010: s. 105) Ferhan Şensoy, yakın bir zamanda Münir Özkul’dan devraldığı kavuğu Rasim Öztekin’e devretmiştir ama yaptığı bu açıklama kendi sert ve

iğneleyici üslubuyla birlikte yine tam bir kavuklu üslubunu göstermiş diyebiliriz.

Şensoy'un bu biraz sert diyebileceğimiz açıklamasının ardından Erol Günaydın'ın bir söyleşide kendisine meddah ile stand-upçı arasındaki fark sorusuna verdiği yanıtı bakalım bir de: "İsmi ne olursa olsun yaptıkları meddahlık sanatıdır. Âşık Veysel'e sormuşlar: 'Âşık, senin türkülerini gitarla aranje ediyorlar, alafranga aletlerle çalıyorlar. Ne diyorsun?' Cevabı: 'Vallahi bunun özü domatestir. Kimisi sirkeli yer, kimisi limon sıkar, kimisi ısıtır, kimisi doğrar yer. Ama özü domatestir.' olur. Stand-up'mış veya talk-şov'muş; ne olarak adlandırılırsa adlandırılsın bunun özü meddahlıktır. Yani tek kişilik gösteridir. Farklılığı şudur: Meddah denen adam tıpkı tiyatro oyunu gibi bir oyunu oynar. Dramatizedir. Başından sonuna kadar hikayesi vardır. Hikayesini bitirir ve sonunda 'Edeyim meclise bir kısa beyan, bu kıssadan hisse alan arif ola'' der ve mesajını halka verir. Ama şimdikiiler çağa uygun olarak güncel ve günlük esprilerle, küçük küçük hikayelerle biraz politik, biraz dedikoduya kaçarak konularını işliyorlar. Daha çok güldürü tarafına kaçıyorlar." (Aktaran: Dursun, 2010 s. 84) Günaydın da bu cevabıyla meddahlık yönünü çok iyi kullanmış, anlatmak istediğini Aşık Veysel'den kısa bir alıntı ile arif olana kıssadan hisse alabileceği bir cevap vermiştir.

Hülya Nutku da, stand-up komedilerin, meddah geleneğinden ve tek kişilik oyunlardan ayrıldığını söyleyerek, şöyle sürdürmekte stand-up komedi hakkındaki değerlendirmesini; "(...)Anlaşılan o ki kavramda bir kargaşa var. Kim bunu icra eden adam, bu adama hikaye anlatıcı anlamına gelen "story teller" denilebilir mi? Hayır.! Yapılan işte her zaman öykü olması zorunluluğu yok. Tek kişilik oyun, monodram ya da konulu oyun denilebilir mi? Hayır çünkü bu anlamda teyetrallik değil. Modern meddah mı? Sanmam! Çünkü meddahlıkta oyunculuk donanımı gerektiği kadar, taklitten çok dramatize edilen bir öykünün canlandırma çabası ve meddahlığın başlı başına bir felsefeye sahip olan bir etkinlik olması söz konusu. Öyleyse tek kişilik oyunlar, konusu ve oyuncusuyla farklı, içeriğiyle farklı, meddahlık ise

felsefesi, otantik öğeleri ve aktarmacı, göstermeci tutumuyla farklı bir yapı arz ediyor.” (Aktaran: Tekerek, 2010: s. 106)

Günümüzde hem özel tiyatrolarda hem de kurumsal tiyatrolarda pek çok tek kişilik oyun sergileniyor. Son yıllarda meddahı sahneye en yakın şekilde taşıyan iki oyuncu ve oyun örnek gösterilebilir. Biri, Levent Üzümcü’nün ‘**Anlatılan Senin Hikayendir**’ ve Fırat Tanış’ın ‘**Gelin Tanış Olalım**’ oyunları.

Levent Üzümcü, bu oyunda sahneye girmeden önce boş bir teneke atarak geleneksele daha oyunun başında bir selam göndermektedir. Anlattığı bizim topraklarımızın insanların hikayeleridir ve kimi zaman güldürürken kimi zaman da hüznölendirerek iki duyguyu da yaşatmaktadır. Tiyatro sahnesinin ve teknolojik imkanların ışık oyunları ve banttan müzikle kullanılması ve minimal de olsa bir dekorun kullanılıyor olması, bir metin yazarı ve yönetmenine sahip olması dışında konusu, biçimi, hikayeleri, taklitleri, şarkısı ve dansıyla oyunculuğun tüm imkanlarını kullandığı meddahlığa en yakın gösterilerden birini yapmaktadır.

Fırat Tanış ise, meddahlığın daha çok aşık kültürüne yakın kısmına yönelmiştir **Gelin Tanış Olalım** oyununda. Tıpkı aşıklar gibi yeri geldiğinde kendi sazını çalıp türküler dile getiriyor, kimi zaman arkasında belli belirsiz duran müzisyenlerin eşliğinde türkülerini söylüyor, aralarda ise ünlü düşünürlerimizden, halk ozanlarımızdan anıları, hikayeleri aktarıyor. Oyunun tanıtım yazısı kendini en güzel şekilde ifade ediyor: ‘ ‘Gelin Tanış Olalım” bir Abdal hikâyesidir. Bugünden bir Abdal anlatır hikâyeyi... Bu hikâye, her şeyin ateş ve kül olduğu, rüzgarların külleri savurduğu, avuçlarımızın bomboş kaldığı bir kâbusun ortasında sıçrayıp uyandığımızda anlatıldı. Hayatın kutsallığını, suyun, toprağın doğurganlığını, göğün her şeyi saran muhteşem yüzünü, yağmurun rahmetini, göğün kanatsız kalmış bulutlarını, o kadîm sıradağları, yollar boyu yıllar boyu aradığımız hakîkati, en çok da o yolları, bir yere varmasa da baş koyduğumuz, revan olduğumuz, yoldaş olduğumuz o yolları, karıncaların çalışkanlığını, karacaların sevinçli sekişini, kuzuların melemesini, o suya giderken görülen o kara gözlü, kalem

kaşlı, sevdasına yandığımız, deli divane olduğumuz o yâr'ı, o'nun kirpiğinin kaşına değdiği zamanı, yar kıyısında biten dağ lalelerini, meyline umrumuzu vermediğimiz dünyayı, minnet eylemediğimizi, baş eğmediğimizi kısaca adına insan denen o büyük ummanı anlatır.

Türkülerin yollarından geçerek, ezgilerin izlerini sürerek, aşktan ve hayattan, ayrılıktan ve vuslattan, sıla ve gurbetten, haktan ve hakikatten, dağların başından, suların kıyısından, ekinlerin içinden geçerek anlatıldı bu hikâye...

Tanışalım, bakışalım, konuşalım, gönülden söyleşelim diye. Türkü söyleyelim, salınalım, oynayalım diye... Kavilleşelim, yolda buluşalım, suyu ekmeği paylaşalım diye... Türküler gibi çoğul, türküler gibi sıcak bir hayatımız olsun diye.. Gelin tanış olalım, işi kolay kılalım.”

Günümüzde meddahlığa en yakın gösterilebilecek kişilerden biri de şair, yazar Sunay Akın'dır. Tarihin izini çok iyi bir şekilde sürüp, araştırmalarıyla birçok ilginç hikayeye ulaşan ve bu hikayeleri gerek televizyonda gerekse de sahnelerde tek kişilik gösterileriyle, heyecanlı ve merak uyandırıcı bir üslupla anlatan Sunay Akın, önce televizyona hazırladığı sonrasında sahneye taşıdığı **“Mahya Işıkları”** gösterisinde de kendini meddah olarak tanıtmaktadır. Ramazan ayında, belediye desteğiyle Ortaköy'de sokağa kurulan bir sahnede, yoğun bir yağmur altında, seyircisi ıslanırken kendi de üstü kapalı yere kaçmadan seyircisiyle aynı şekilde ıslanarak devam ettiği **“Mahya Işıkları”** gösterisinde kendini meddah olarak tanıttıktan sonra şöyle bir meddah tanımı yapar: **“Meddah, bir saate bin kitabın ışığını sığdıran insan demektir.”**

Meddah, teknoloji ile birlikte hayatımıza giren başta televizyon ve sinema gibi görsel medya ve sanat alanlarının içinde doğrudan ya da dolaylı olarak yer almıştır. Yakın zaman önce Trt'nin arşivini açmasıyla, Trt'de özellikle Ramazan aylarında Münir Özkul, Erol Günaydın'ı, Tekin Akmansoy, Gazanfer Özcan gibi oyuncularla meddah gösterilerinin hem tanıtılmaya hem de birebir icra edilmeye çalışıldığını görürüz. Televizyonun avantajı ve montaj tekniğinin yardımıyla, her tiplere için ayrı çekim

yapılarak oyunculara tiplerini ayırmada kolaylık sağlanmış olsa da çoğunda meddahın geleneksel özelliklerinin korunarak aktarıldığını söyleyebiliriz.

2014 senesinde, Batur Emin Akyel'in yazıp yönettiği ve Geleneksel Türk Tiyatrosu hakkında üniversitede ders ve atölye çalışmaları da yapan oyuncu Münir Canar'ın başrolünde oynadığı **“Meddah”** filminde meddah beyaz perdeye de taşınmıştır. Hatta bu filmin ilk sahnesi, günümüzde kahvehanelerin yerine alışveriş merkezleri mi almıştır sorusuna bir gönderme olacak şekilde, eski bir meddahın kendisini bağırış çağırış içinde ve çok az sayıda yetişkin ve çocuğa bir alışveriş merkezinin meydanında meddahlık yapma çabasında görebiliriz. Alışveriş merkezinin büyüklüğü, karmaşası, gürültüsü ve kendisini dinlemeyen bir seyirci kitlesi ile meddahlığın buralarda acı bir tablosunu sergilemektedir filmin bu sahnesi.

Televizyonda ise 2002'de ATV'de yayımlanmaya başlayan ‘‘Ekmek Teknesi’’ dizisinde Hasan Kaçan'ın oynadığı ‘‘Herodot Cevdet’’ karakteri meddahın televizyon dizilerine girmiş bir temsili olarak gösterilebilir.

Yukarıda bahsettiğimiz tüm oyuncular ve projeleri meddahlığa çok yakın işler yapmış olmakla birlikte geleneksel meddah özellikleri açısından bakarsak, bir tarafları eksik kalmaktadır. Ya geleneksel üslup, biçim tam oturmaz ya ekranın soğukluğu araya girer, ya bir kısma eksik kalır, bir tat eksiktir işte Bu eksiklik onların yaptıkları işleri elbette değersizleştirmez ancak meddahın geleneksel formuyla icra edebilmenin mümkün olup olmadığına tam bir cevap da oluşturmamaktadırlar.

Özdemir Nutku, meddahlık sanatını, günümüz açısından değerlendirirken, bu konunun çağdaş bir senteze ulaştırılması gerekliliği üzerinde durmaktadır. Bu önemli halk gösteri sanatının çağdaş değerlendirmesini yaparken, meddahlığı müzelik durumuyla bugüne aktarmanın işlevsiz ve yanlış bir çaba olacağını söylemektedir. Kaldı ki, çeşitli yerlerde ve televizyon kanallarında geleneksel gösterimlerimize, özellikle meddaha sıklıkla yer verilmesine karşın bu programların birçok yanlış beraberinde getirdiğine değinmektedir. Bu durumun, bilgi eksikliğinden ve yeterli araştırma yapmaktan ortaya çıktığı kadar meddahlığa çıkan sanatçıların bu işe önemle sarılmadıklarından da ileri

geldiğini söylemektedir. Meddahlık programı hazırlayan televizyon yapımcılarının bu programları hazırlarken doğru dürüst bir araştırma yapmaları, sanatçıların da bu işi iyice özümlemeleri gerektiğini belirten Nutku, işte bu yüzden, televizyon ekranında, ne kaynaktaki meddahlığı ne de çağdaş meddahlığı göremediğimizi vurgulamaktadır. Her şeyden önce ekrandaki açıklamalar yetersizdir. Sonra çeşitli uydurma başlıklarla, başı ve sonu belli olmayan, daha doğrusu konusu olmayan, birkaç tip ve şive taklidini içeren mukallitlik sergilenmektedir. Mukallitlik ile meddahlık değişik sanatlardır. Kamera gerçeğine dayanıp meddahlık sanatı yozlaştırılmaktadır. Ayrıca, makyaj, giysi gibi meddahlık sanatının özünde bulunmayan yardımcı öğeler, meddahlık estetiğine ve tekniğine ters düşen şeylerdir. En önemlisi de, taklitlerin çağdaş içerikleri olmamasıdır. Çağdaş meddahlık sanatı için ülkemizde çok bol malzeme olduğu bir gerçektir. Dünyaya adlarını duyurmuş, soluklu, keskin zekalı, güncel sorunları ustalıkla yansıtan hikaye ve masal yazarlarımız da vardır. Bunlar, meddahlıkla ilgilenen ve ustalığını kanıtlamış oyuncularımız için zengin birer kaynaktır. Meddahlık ile tiyatro oyunculuğunu da birbirine karıştırmamak gerekir. Meddahlık, en yalın biçimiyle dramatik bir anlatım sanatıdır, sanatçı dramatizasyonu ortaya çıkartmak için elbette ses- ifade - hareket ile belli ölçüde bir oyunculuğa girecektir. Ama bunu makyajsız bir yüzle, aksesuarsız ve dekorsuz bir çevre içinde yapacaktır. Eline işine yarayabilecek bir değnek alacak, eğer istiyorsa omzuna da bir çevre atacaktır. Ancak bütün bunlar biçimsel olan, görünüşle ilgili şeylerdir. Meddahlık tarihi içinde değneksiz ve çevresiz iskemle üzerine çıkan ya da bir sedire bağdaş kuran meddahlar görülmüştür. Sorun tarih içindeki meddahın kabuğunu bugüne getirmek değil, meddahlığın gerçeğini iyi kavrayıp halka yararlı içeriği seçmek ve her sanatçının kendi özellikleri içinde meddahı yeni baştan yaratabilmesidir. Oysa meddahlık sanatı açısından estetiğin ne olduğu, meddahın bir hikayeyi anlatırken, taklitleri nereye koyduğu, nerede dinlendiği, dinleyiciyi nerede oyuna soktuğu, nerede anlatıma geçtiği önemlidir. Başka bir deyişle, genç kuşak sanatçıları meddahlık estetiğini anlamadan, meddahın mummyasını karşımıza çıkartmakla yetinmektedirler. Bu yalnızca biçimle uğraşma işlemine, öteki

geleneksel gösterilerimizde de rastlıyoruz. O halde, XXI. yüzyıla girmek üzere olduğumuz dönemde, yapılacak ilk iş, çağdaş öze ilgili ve ilişkili olmaktır. Genç kuşak sanatçıların daha büyük bir yanılsı, konu seçimlerindedir. Bu sanatçılar, eski fıkraları ve taklitleri hiç değıştirmeden, yüz yıl öncesinin içeriğı ile bugünün dinleyicisi ve seyircisi karşısına çıkmaktadırlar. Uygarlık ve vahşetin yan yana bulunduğu çağımızda dünyada ve ülkemizde bir çok büyük çelişki vardır, bunları halka yansıtmak meddahın görevidir. O halde, bugünün meddahının yapmak zorunda olduğu ikinci iş, güncel sorunlara ışık tutacak, halka katkıda bulunacak konuları işlevsel bir durumda var etmek olmalıdır. Meddahlıkla ilgilenen genç kuşak sanatçıları, meddahlık sanatının temeli olan hikaye ile ilgilenmemektedirler. Bunlar yalnızca içi kof taklitlerle yetinmektedirler. Bunun bir nedeni de, son meddahların daha çok taklitte uğraşmaları, hikaye anlatımına pek yer vermemeleridir. Oysa taklit yapmak, hikaye anlatmaktan çok daha kolay ve basit bir olaydır. Bizim bu işle ilgilene sanatçılarımız, bu açıdan kolayca kaçmaktadırlar. Hikaye anlatımı, hikaye yazarlığı kadar zor, başlı başına bir sanattır. O halde, çağdaş meddah olmak isteyenlerin yapmaları gereken üçüncü iş, taklitleri bırakıp hikaye anlatımına yönelmeleridir. Taklitler nasıl olsa hikaye içinde yine karşımıza çıkacaklardır. (Aktaran: Göktaş,1999: s.29-30)

UNESCO'nun, Türk meddah hikâyelerini “İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Başeserleri Listesi”ne almasından sonra Türkiye’de halk anlatıları ve halk gösteri sanatları konusunda yapılan ilk toplantı olma özelliğini taşıyan ve Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü ile UNESCO Türkiye Millî Komisyonu tarafından ortaklaşa düzenlenen “Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları” Uluslararası Sempozyumu 25-27 Kasım 2004 tarihlerinde GÜ Mimar Kemaleddin Konferans Salonunda gerçekleştirildi. Sempozyuma Almanya, Azerbaycan, Kırgızistan, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Moldova-Gagauz Yeri, Rusya Federasyonu, Altay Cumhuriyeti, Hakas Cumhuriyeti, Başkurdistan, Tataristan, Özbekistan, Türkmenistan ve Türkiye’den 74 bilim adamı katıldı. (Milli Eğitim Dergisi, 2004)

Bu sempozyumda, Murat Cankara, ‘‘Cem Yılmaz bir ‘Modern Meddah’ mıdır?’’ sunumunda, Türkiye’de şu an da popülerliğini koruyan, en ünlü stand-upçılardan olan Cem Yılmaz’ın gösterileri üzerinden stand up ile meddahı karşılaştırmıştır. Önce bu karşılaştırmayı kısaca aktarmaya çalıştıktan sonra, benimle röportaj yapmayı kabul eden ve ‘‘Meddah’’ gösterisini de izleme fırsatı yakaladığım Mehmet Esen üzerinden bir karşılaştırma da ben yapmaya çalışacağım.

Cankara, yazısında, Osmanlı’nın son dönemindeki mizah anlayışının günümüz mizah anlayışıyla ilişkisi üzerinde durmaya çalışırken, ‘‘Cem Yılmaz bir ‘Modern Meddah’ mıdır?’’ sorusundan yola çıkmayı seçmiş. Cankara da, stand-up ve tek kişilik gösterilerin ve meddahın karşılaştırmasında iki görüşe de yer vermiştir. Birinde Hülya Nutku’nun açıklamasını referans alarak stand-up’ın meddahlık olamayacağı görüşü, bir diğeri ise Hasan Pulur’un 13 Şubat 2002 tarihli Milliyet’teki köşesinde Cem Yılmaz için ‘‘çağdaş meddah’’ şeklinde bahsetmesini ve tek kişilik gösteri yapan Yalçın Menteş’in ‘‘biz meddahız, meddahların geçmişi de 16. Yüzyıla kadar gider’’ sözleriyle tek kişilik gösteri ve stand-up yapanların da meddah olduğu görüşü ve buna kendisi de net bir cevap vermekten kaçınmış ancak bu soruyu kullanarak geleneksel mizahın nasıl ve hangi nedenlerle dönüşmüş olabileceğini, bugünkü gülmece anlayışımız etkileyip etkilemediğini, her iki mizah anlayışı arasında ne gibi farklılıklar bulunduğu gibi soruları gündeme getirmiştir. Bunu yaparken de benzerliklerden çok farklılıklara odaklanmıştır. Bu karşılaştırmayı yaparken de, Cem Yılmaz’ı, çağımıza en yakın on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başlarında, İstanbul’da, genellikle kahvehanelerde ve Ramazan gecelerinde, çoğunlukla mizah ağırlıklı hikayeler anlatan hikaye anlatıcılarını göz önünde tutmuştur.

Meddah temsiliyle Cem Yılmaz’ın tek kişilik gösterisi arasında biçimsel bazı benzerlikler var: Her iki temsil de tek kişilik. İkisinde de dekor, kostüm, makyaj, ışık, müzik gibi sahne etmenleri -istisnalar dışında- kullanılmıyor. Seyirciyle diyalog kuruluyor. Doğaçlamaya yer veriliyor. Taklit, diyalog ve yabancılaştırma, her iki temsilin de sık sık kullandığı teknikler. Seyirci açısından ele alındığında, her iki temsil için de bir çeşitlilik söz konusu. Tüm bunların ötesinde, meddah anlatısının zaman

içinde gülmeceye dönüştüğünü göz önüne alırsak, her iki temsil de "komik". Cem Yılmaz'ın bazı gösterilerine elinde kılıçla başlaması ve daha sonra bu kılıcı hiç kullanmaması meddahların ellerindeki sopayı yere vurarak hikayelerine başlamalarını andırıyor. Anlattıkları hikayeyi keserek o an akıllarına gelen bir fıkrayı anlatmak hem Yılmaz'ın hem de meddahların adetlerindendir.

Geleneksel meddah hikayesi ile Cem Yılmaz'ın anlatıları arasındaki en büyük fark, Yılmaz'ın başı, ortası ve sonu olan klasik hikayeler anlatmamasıdır. Bir meddahın ya da "hikaye anlatıcısının" anlatılacak hikayeleri vardır. Cem Yılmaz ise anlatılacak bir hikayeden çok, bir bakış açısına sahiptir. Dolayısıyla burada bir "hikaye anlatıcısı" değil, yalnızca bir "anlatıcı" vardır. Diğer bir deyişle vurgu "hikaye"den "anlatıcı"ya kaymış durumdadır. Bir diğer önemli fark ise, meddahın sözlü kültürün diğerinin ise yazılı kültürün bir ürünü olmasıdır. Cem Yılmaz'ın mizahının geleneksel meddahinkinden nasıl farklılaştığını kavrayabilmek için gerekli bazı ipuçları bulunabilir: 1) uygarlığın kısıtladığı düşmanlık, cinsellik itkileri ve bunların dolaylı ifadesi olarak espri. Bir başka deyişle, hazza ulaşılmasını sağlayan, uygarlığın tıkadığı yolları yeniden açan espri; 2) modern(saldırgan) esprinin işlevinin yerine getirilebilmesi için bir üçüncü dinleyenin varlığının gerekliliği. Espriyi yapan kişi, esprinin hedef alındığı, saldırdığı kişi ve espriye gülen (haz üretme amacı kendisinde doyurulacak) kişi bir üçgen oluşturur. Oysa meddahlar daha hikayelerinin başında dinleyicilerini gücendirmemek için "isim isme,cisim cisme, semt semte benzer" gibi tekerlemelerle başlamaktadır. Temel farklılıklardan biri de, Cem Yılmaz'ın gösterisinin bireye dayalı olmasıdır. Hayal'ı Küçük Ali, modern anlamda birey olarak çıkmaz dinleyicisinin karşısına. Kendisinden "biz" diye söz eder. Karşısındaki seyirci topluluğu da "siz"dir. Hikayesinin kıssası kendi bireysel görüşü değildir. Sözlü gelenek içerisinde devralınan bir hikaye söz konusudur. Cem Yılmaz ise "ben" olarak çıkar seyircisinin karşısına ve gösterisinin verdiği mesajlar onun kendi fikirlerinden oluşur.

Tüm bu benzerlikler ve farklılıklar göz önüne alındığında, Cem Yılmaz, "meddahlık yapmayan bir meddahtır" benzetmesinde bulunur

Cankara. Ancak tüm bunlara rağmen Cem Yılmaz'ın meddah olup olmadığına ve stand-up'ın meddahlıktan tamamen farklı olduğuna net bir cevap vermemiştir. (Cankara, 2006)

Gösterisinin adı da ‘‘Meddah’’ olan ve kendisini şu anda meddahlık yapan tek kişi olarak adlandıran Mehmet Esen ile oyunu izlemeden önce beni kırmayıp verdiği röportaja ekler kısmında yer verdim. İzleme şansı bulduğum ‘‘Meddah’’ üzerine birkaç şey söylemek gerekirse;

Oyun, İstanbul’un Taksim’den sonra tiyatroların merkezi durumuna gelmiş Kadıköy semtinde, Moda Sahnesi’nde, ana sahnesinin dışında bir de günümüzde sayıları gittikçe artan Alternatif Tiyatro sahnesi mantığıyla kurulmuş küçük Stüdyo Sahne’de sergilendi.

Mehmet Esen, bir pantolon ve gömleğinin üstüne işlemeli bir yelek ile sade bir kostüm giymişti. Fuayede, gösterisinden önce seyircileriyle sohbet edip, salona seyircilerle birlikte girdi.

Meddahların simgesi olmuş mendil ve değnek kullanmıyordu. Sahnedeki tek dekor, ahşap bir sandalyeydi. Geleneksel girizgah olan ‘‘Hak dostum Hak!’’ ve ardından bir tekerleme kullanmayı da seçmedi. Seyirciler arasındaki bir çocuğa soru sorarak başladı gösterisine ve fuayede başladığı seyircileriyle iletişimi oyunun başından sonuna dek devam ettirdi.

Kendi hayatından ve yaşadıklarından çıkan hikayelerini, taklitler ve toplumsal tespitlerle renklendirerek anlatırken, hikayelerine seyirciyi de aktif olarak soktuğu kısımlar oldu. Hikayelerinde güldürü unsuru ön plandaydı. Gösterinin ikinci bölümünde 5-10 dakikalığına, sahneyi bir çırağına, bir meddaheye bıraktı.

Politik göndermelere fazla girmeden ancak başından geçen birkaç acı olayı kara mizah ile hafifleterek anlattığı ve finalde söylediği şarkısıyla yine toplumsal hicve de yer verdiği kısımlar oldu.

Şu an meddahlık yapan tek kişi olduğunu belirten Mehmet Esen, meddahın bazı geleneksel öğelerini kullanmasa da, hikaye anlatma sanatını, usta çırak ilişkisini, seyircisi ile kurduğu iletişimi, taklit yeteneği ve yanında yetiştirdiği ustalardan biriktirdiklerini aktarması ile günümüzde tek yapan ifadesi çok iddialı ise de geleneğe en bağlı sanatçılardan biri olarak değerlendirilebilir.

Bir ülkede sanatın ve sanatçının gelişebilmesi için önemli ihtiyaçlardan biri de devletin doğru bir kültür politikasına sahip olması ve bunu yürütebilmesidir. Buna kurum tiyatrolarıyla seyirciye uygun fiyata büyük prodüksiyonlar izletme şansı yaratmanın yanında özel tiyatlara destek konusu da önemli bir ihtiyaçtır. Özellikle kendi kültürünü ve sanatını hem ulusal hem uluslararası anlamda koruyup, temsil edebilmek için çalışmalar ve desteklerde bulunması gerekir. UNESCO'nun İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası listesine aldığı Meddahlık için de bu destek ve çalışmalara ihtiyaç vardır.

“Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları” Uluslararası Sempozyumu'ndan sonra bu konuda en somut adım, 22-23 Aralık 2010'da Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü'nce yapılan ve akademisyen, araştırmacı ve uygulayıcılarla birlikte bu alanda görevli bakanlık personelinin katıldığı **Meddah ve Meddahlık Geleneği'ne ilişkin Meddah Çalıştayı** olmuştur.

Meddah Çalıştayı'na bilgi ve birikimiyle katkıda bulunan kurumlar: A. Ü. DTCF Tiyatro Bölümü Başkanlığı, Anadolu Üniversitesi GSF Tiyatro Bölüm Başkanlığı, Atatürk Üniversitesi Tiyatro Bölümü, Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Kocaeli Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Bölüm Başkanlığı, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Başkanlığı, Hacettepe Üniversitesi Konservatuvarı Tiyatro Bölümü, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir

Tiyatroları, Kukla Karagöz Derneği, Milletlerarası Kukla ve Gölge Oyunu Birliği (UNIMA) Türkiye Milli Merkezi Ankara, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu Bursa Şubesi, UNIMA İstanbul Şubesi.

Katkıda bulunan akademisyen, uzman ve uygulayıcılar ise; Ziver Armağan Açıl, Erdoğan Akduman, Fatih Aksüt, Ulvi Alacakaptan, Rauf Altıntak, Çetin Azer Aras, Nadir Avcı, İmran Baba, Füsün Balkaya, Sinan Bayraktar, Münir Canar, Yusuf Duru, Dilaver Düzgün, Metin Ekici, Alpay Ekler, Müjdat Gezen, Erol Günaydın, Mehmet Tahir İkiler, Hayrettin İvgin, Çiğdem Kara, Süreyya Karacabey, Nurhan Karadağ, Ahmet Karakman, Muhtar Kutlu, Özdemir Nutku, M. Öcal Oğuz, Ünver Oral, Mevlüt Özhan, Saim Sakaoğlu, Nail Tan, Nurhan Tekerek, Cemal Ünlü, Ali Yakıcı, Ahmet Yenilmez, Halil İbrahim Zengin'di.

22-23 Aralık 2010 tarihlerinde oturumlarda tartışılarak, önerilerle yeniden şekillenen Meddahlık Eylem Planı'nda pek çok eylem önerildi. Önerilen bu eylem programını şöyle özetlemek mümkün:

- Meddahlıkla ilgili Danışma Kurulu oluşturulması
- Genç sanatçıların eğitilmesi amacıyla seminer, atölye vb. çalışmalar yapılması
- İlköğretim programlarında var olan meddahlıkla ilgili bilgilerin geliştirilmesi için Milli Eğitim Bakanlığı'na önerilerde bulunulması
- Meddahlık geleneği ile ilgili çalışma yapmak isteyen üniversite öğrencilerine burs sağlanması yönünde girişimlerde bulunulması
- Meddahlık geleneğine Milli Eğitim Bakanlığı'nın teşvik ettiği yazılı eserlerde yer verilmesi.
- Devlet konservatuarlarının oyunculuk ve GSF'lerin sahne sanatları bölümlerine bağlı geleneksel tiyatro meddahlık anasanat dalının kurulması.
- Meddahlık geleneği ile ilgili genel bir arşiv ve yaşayan müze oluşturma çalışması yapılması ve çalışma sonucunda ortaya çıkarılan belgelerin elektronik ortama aktarılması. Arşivden yararlanma koşullarının pratik ve ücretsiz olması. Arşiv çalışmasının bütçesinin Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından tahsis edilmesi.

- Düzenlenen bu arşivden elde edilecek bilgiler ve veriler ışığında konu ile ilgili bilimsel ve sanatsal toplantılar düzenlenmesi. Bu toplantılarda sunulan bildirilerin yayın haline getirilmesi.
- Meddah gösterilerini izleyen ya da dinleyenler üzerinden çeşitli bilimsel araştırmalar yapılması.
- Gençlerde meddahlık geleneği farkındalığının artırılması amacıyla ülke çapında özellikle eğitim kurumlarına yönelik projelerin üretilmesi ve desteklenmesi için Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın teşvik etmesi ve projelerin üretilmesinde Milli Eğitim Bakanlığı'nın sorumluluğu üstlenmesi.
- Yazılı ve görsel medyada meddahlık geleneğine yer verilmesi, tanıtım amaçlı var olan olanakların kullanılması, yeni olanakların sağlanması.
- Periyodik olarak meddahlık alanında festivaller, şenlikler ve gösteriler düzenlenmesi. Var olan festivallerde meddahlık sanatına daha çok yer verilmesi.
- Senaryosunu kendinin yazdığı ve oynadığı meddahlık yarışmaları düzenlenmesi.
- Meydan sahnelerin yaygınlaştırılması.
- Meddahlık konusunda belgesel, film, katalog gibi yayın ve yapım projelerinin hazırlanması ve desteklenmesi
- Meddahlık geleneği ile benzerlik gösteren, Türkçe konuşan topluluklar ve komşu ülkelerin sözlü kültür miraslarının mukayese edilmesi ve değerlendirilmesi amacıyla ulusal ve uluslar arası bilimsel toplantılar düzenlenmesi.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı'nca yürütülen "Özel Tiyatrolara Yardım Yönetmeliği"nde değişiklik yapılarak UNESCO'nun SOKÜM Temsili Listesine kaydedilen Meddahlık ve Gölge Oyunu Sanatlarımız hakkında pozitif ayrımcılık yapılarak en yüksek yardım ödeneğinin verilmesinin sağlanması.
- Geleneksel tiyatro sanatçıları (meddahlar) gelir vergisi ve KDV oranlarında SOKÜM çalışmaları çerçevesinde indirimle gidilmesi yönünde çalışmalar yapılması, salon tahsislerinin ücretsiz olması ya da indirimli olması.

- Üçer aylık periyotlar halinde tarafların yaptığı projelerin ve faaliyetlerin Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğüne gönderilmesi.
- Yukarıda özetlenen söz konusu eylemlerden sorumlu kurum ve kuruluşlar olarak; Başbakanlık, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı, Dış İşleri Bakanlığı, Üniversiteler ve Yüksek Öğretim Kurumu, RTÜK, TRT, Yerel Yönetimler, Medya Kuruluşları, STK'lar, TİKA, TÜRKSOY ve tüm taraflar önerildi.

Meddah geleneğinin Somut Olmayan Kültürel Miras içinde daimi olarak yer alması ve bu bağlamda yaşaması, gelişmesi, zenginleşmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması sözleşmeye taraf olan devletlerin eylem planlarını gerçekleştirmesine bağlı. Bu konuda devletin ilgili kurumlarının desteği başta olmak üzere, kurumlararası ve kişiler arası topyekun bir karşılıklı güven ve işbirliği şart. Böylece UNESCO-SOKÜM Sözleşmesi'nde yer alan yardım fonlarından da yararlanarak meddah geleneğini yaşatmak, korumak, yaygınlaştırmak, geliştirmek ve kalıcı bir dünya kültür mirası haline getirmek mümkün. (Nurhan Tekerek, 2011)

Bu çalıştay, meddahlık özelinde diğer geleneksel sanatlarımız için de örnek teşkil edebilir ve güzel bir yol açabilir. Ancak üzülmeliyiz ki, 2010 yılında yapılan bu çalıştayın ikincisi henüz düzenlenmemiştir ve bu çalıştayda alınan kararlar ve oluşturulan eylem planı ne kadar eylem haline dönüşebilmiş, uygulanabilmiş diye baktığımızda maalesef atılan somut adımlara rastlanamamaktadır. Devletin, her alanda uzman ve yeterli seviyede sanatçılardan temsilcilerden oluşturacağı bir kurul ile, uzun vadeli ve uygulanabilir hesaplar içinde sağlam bir kültür politikası çizmesi Türk kültür ve sanatı için çok önemlidir.

SONUÇ

Ülkemizdeki çoğu tiyatro oyuncusu ya da oyuncu adayı gibi ben de Geleneksel Türk Tiyatromuz ile çok geç tanıştım. Hatta itiraf etmeliyim ki, şu an doğru bulmadığım, Tanzimat Dönemi aydın sınıfıyla, geleneksel tiyatromuzun artık çağa uygun olmadığı, Batı tiyatrosunun gerçek ve asıl tiyatro olduğu ortak fikrindeydim. İlk olarak Ankara’da tanıştığım, İstanbul’da Müjdat Gezen Tiyatrosu’nda oyunculuk yaparken Müjdat Gezen’in geleneksele verdiği önemle ısındığım, son çalıştığım kurum olan Gösteri Sanatları Atölyesi’nde ise tam olarak üstüne düştüğüm Geleneksel Türk Tiyatrosu’nu tanıdıkça, okudukça, araştırıp dinledikçe dipsiz bir kuyuyla karşılaştım. Bu dipsiz kuyu iki anlamdaydı. Hem çok eskiye dayalı ve okuyup öğrendikçe bitmeyen bir kültür birikimimiz olduğunu görmek hem de halen aydınlatılamamış, çevirisi yapılmamış, derlenmemiş yahut yazıya geçirilmediği için unutulmuş birçok bilgi ve hikayenin karanlığıydı bu dipsiz kuyu. Bu ikinci sorunun kaynağının da sözlü kültüre dayanan geleneğimiz olduğunu ve tiyatronun başlangıcının Eski Yunan olarak kabul edilmesinde Batı tiyatrosunun metine dayalı bir tiyatro tarihine sahip olmasının büyük paya sahip olduğunu gördüm.

İşte bu tez çalışmasında, elbette o kuyunun dibini aydınlatmaya yetecek yeterliliği yakalayamazdım ancak benim gibi Geleneksel Türk Tiyatrosu ile geç tanışan ve bunu kendine dert edinecek tiyatroya gönül vermiş herkes için Türk Tiyatro tarihimiz ve geleneksel tiyatromuz hakkında genel bilgiye ulaşabilecekleri bir kaynak oluşturmaya çalıştım.

Eğer tiyatroyu bir denize, Geleneksel Türk Tiyatrosu’nu da o koca denizde bir gemiye benzetecek olursak, Meddah o geminin kaptanıdır diyebilirim. Ve eğer bu gemi su almaya başlar da batacak gibi olursa gemiyi en son terk eden, kaptan yani Meddah olacaktır. Çünkü Meddah, tiyatrosunu yanında taşıyan oyuncudur. William Shakespeare’in meşhur “Bütün dünya bir sahnedir” sözünü en iyi şekilde temsil edebilecek, gittiği her yerde tüm malzemesi kendi olan meddah gösterilerini yapabilecek ve insanlığın bitmeyecek olan hikayelerini aktarmaya devam edecektir.

Meddahlığın günümüzdeki yerine baktığımızda ise, ilk bakışta karamsar bir tablo varmış gibi görünse de insanın içinde var olan anlatma ve dinleme isteği bitmeden Meddahlığın da bitmeyeceğini söyleyebiliriz. Elbette elinde süngüsü ,tuğu kahvelerde Ehl-i Beyt'i anlatan meddahlara artık günümüzde rastlamamız değişen yaşam ve toplum koşullarından dolayı çok mümkün görünmüyor ancak Meddah'ın hakkıyla yapıldığında hala izleyicinin dikkatini çekeceğine şüphe yoktur.

Meddahı, "tek kişilik oyunlar"dan ve stand-up'tan kesinlikle ayırmak gerekmektedir. Bu ayrımı, Hülya Nutku'nun, Özdemir Nutku'nun, Ferhan Şensoy'un, Murat Cankara'nın ifadelerinde ve tespitlerinde yer verdim. Ancak toparlayacak olursak; Meddah, "başı-ortası-sonu" olan büyük bir hikayeyi anlatan, sözlü kültüre dayanarak ustalarından dinlediği ve kendine ait olmayan, hikayenin özünde saklı "kıssa"yı ileten ve topluma doğru yolu göstermeyi, yeri geldiğinde ayaklı bir gazete gibi olaylardan haberdar etmeyi görev bilen, felsefesi, otantik öğeleri, dini ve ahlaki değerleri, dinleyicisine gösterdiği saygı ve incitmemek için özen göstermesi, dağarcığındaki hikaye zenginliği ve kendisini dinleyenleri çok iyi analiz edip gelen tepkilere göre hikayesine yön verebilme becerisi, dekor ve aksesuara ihtiyaç duymadan, yazar ve yönetmene bağlı kalmadan kendine has bir üslup ile hikayesini aktarması, merak unsurunu ön planda tutup bunu para toplamak, dikkati kendine çekmek için kullanması gibi temel özellikleri ile stand-up ve tek kişilik oyunlardan ayrılmaktadır.

2010 yılında yapılan çalıştayda çıkarılan eylem planı, Meddahlığı günümüzde daha görünür kılabilmek için güzel fikirler üretmiştir ancak iş bunları uygulamaya geldiğinde eylemsizliğin daha ağır bastığı görülür. Mehmet Esen ile yaptığım röportajda, onun da belirttiği gibi devlet bu konuda ilgisiz kalmaktadır. Elbette her şeyi devletten beklememek gerek ancak "devlet" dediğimiz kavram kendi kültürüne, sanatına, gelenek ve değerlerine sahip çıkabildiği ölçüde gelişir ve refah düzeyine ulaşır. Bu anlayışın tam olarak yerleşmemesi halinde atılacak her adım temeli zayıf kalmış ve her an yıkılma tehlikesi altında bir bina dikmeye çalışmak olacaktır. Bu konuda, şu an çalışmakta olduğum kurum, Gösteri Sanatları

Atölyesi, hedeflediği ölçüde ilerleyebilir, kendine has bir üslubu ve eğitim sistemini oturtabilirse, devlet desteğinin somut karşılığının alınacağı çok kıymetli bir Türk Tiyatrosu üretim ve tanıtım merkezine dönüşebilir ve bu birçok başka belediye ve kurumsal yapılara örnek teşkil edebilir.

Türk Tiyatro geleneğimizdeki en büyük sıkıntılardan biri olan yazılı kaynakların kısıtlı oluşu Meddahlık için de geçerlidir. Ancak, bu topraklar çok büyük ve başarılı hikayeciler, yazarlar, şairler yetiştirmiştir. Onların öyküleri günümüz Meddahları için ciddi bir kaynak oluşturabilir. Tekrar aynı hataya düşmemek için ise belki de hala gün yüzüne çıkmamış ama nesilden nesile aktarılan hikayelerimiz araştırılmalı, çok zengin kültürel bir kaynağa sahip bu toprakların öyküleri derlenip, kayıt altına alınmalıdır.

Ülkemizde, özel tiyatroların sayısının fazlalığına karşın oyunların sahnelenebileceği yer imkanı kısıtlıdır. Bu mekan, sahne sorununa çözüm bulma çabaları Alternatif Sahneleri yaratmıştır. Meddahın gösterisini yaptığı kahveler de aslında o dönemin bir çeşit alternatif sahnesi görevini üstlenmiştir. Özel tiyatrolarda, ekonomik kaygılarla, kalabalık kadrolu oyunlar yapılması zorlaşmakta, iş bekleyen ve ekonomik sıkıntı içinde olan oyuncuların sayısı artmaktadır. İşte tam bu noktada, tiyatrosunu yanında taşıyan oyuncu diye tanımladığım meddah ve meddahlık geleneği; sahne, dekor sıkıntıları yaşamadan, tek başına ayakta kalmak için oyuncunun bir can simididir. Mehmet Esen de verdiği röportajda, işsiz kaldığı bir dönem kahvelerde meddahlık yaparak para kazandığını aktarmıştır. Benzer bir durum, son olarak Levent Üzümcü örneğinde de kullanılabilir. Güzellikler evi olan Şehir Tiyatroları'nda işine son verilince, o da tek kişilik yukarıda meddaha yakın bir oyun olarak örneğini verdiğimiz "Anlatılan Senin Hikayendir", tek kişilik oyunuyla her yere, tek başına olmanın avantajıyla daha kolay gidip gösterilerini yapmaktadır. Ferhan Şensoy'un uzun yıllardır oynadığı Ferhangi Şeyler de en fazla turneye çıkan oyunlardan biridir ve tiyatrosunu ayakta tutan, bu tek kişilik oyunun az maliyet ile çok fazla yere gidip oynanabiliyor olmasıdır. Bu oyunlardan, ışık ve müzik gibi teknik destekleri çıkarıp, işin özündeki hikaye anlatıcılığı ele alındığında tüm

sokaklar, meydanlar onlar için artık bir sahnedir aslında. Yıllarını tiyatroya vermiş ve artık usta sayılan çoğu tiyatro oyuncusunun da bu tek kişilik gösterilerle, isimlerini de ortaya koyarak tiyatrolarını ayakta tutmaya çalıştığını görebiliriz. Bu oyunculara örnek olarak, Ferhan Şensoy, Müjdat Gezen, Genco Erkal, Ali Poyrazoğlu isimlerini verebiliriz.

“İnsanlık” , birçok savaş, acı, kan, gözyaşı, doğal afet görerek yara almış ancak aynı zamanda hayatın sürekliliği içinde yine gülmeye, eğlenmeye de devam ederek geçmişten günümüze kadar gelmiştir. Bu süreçlerin hepsi sanatta yankısını bulmuş ve bir çok akım ve biçim doğurmuştur. Meddah da bu süreçte kendine yerler aramış, şekillenmiş ve bir dönem belki de yok olma tehlikesiyle yüz yüze kalmış olsa da hâlâ vicdanlı, duyarlı, dinlemeyi bilen “insan”ların çoğunlukta olduğunu düşündüğüm, düşünmek istediğim bu topraklarda, anlatacak hikayeler bitmeyecektir ve bu nedenle “Meddah” hiçbir zaman ölmeyecek ve halkın arasında yaşamaya devam edecektir.

UNESCO’nun İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası listesine aldığı Meddahlık, Türk Tiyatrosu’nu hem ulusal hem uluslararası alanda hem de Türk oyunculuk üslubunun yaratılmasında göz ardı edilmemesi ve reddedilmemesi gereken bir miras zenginliğidir. Bu mirasa sahip çıkmak için kişisel çabaların yetersiz kaldığı yerde devlet, sivil toplum örgütleri, kitlesel iletişim araçları ve sosyal medya gibi destekleyici güçlere ihtiyaç vardır. Meddah hikayelerinin, Türk Edebiyatı’nda yerini bulabilmesi ve daha geniş kitlelere ulaşabilmesi için, bu hikayeleri derleyecek ve yazacak olanlara kamu kurumlarınca maddi ve manevi destek verilmesi gerekir. Çocukların gelişiminde drama eğitiminin, hikaye ve masal anlatıcılığının öneminin farkına varıp eğitim sisteminin içinde, ilköğretimden itibaren zorunlu hale getirilmesi, konservatuarlarda “Geleneksel Türk Tiyatrosu” alanında derslerin ağırlığının artırılması hatta yalnızca Geleneksel Türk Tiyatrosu eğitimi verecek bir tiyatro okulu oluşturulup, burada artık teker teker kaybettiğimiz ustaların tecrübelerini genç kuşaklara aktarabileceği bir eğitim kurumu meydana getirilmesi, geleneksel tiyatromuzun en önemli

ihtiyaçlarından biri olan yazılı ve kuramsal çalışmaların artacağı akademik bir zemin oluşturup, ‘‘Meddah’’ ve ortaoyunu, Karagöz, kukla, köy seyirlik gibi her bir tür için uzmanlık alanlarının açılması, önerebileceğim çözüm yollarıdır.

Her geçen gün gelişen teknoloji ile birlikte dünya daha hızlı dönen bir gezegene dönüşmekte. Ancak bu hızlı değişimin yarattığı sorunların farkına varmaya başlayan toplumlar, bunun panzehirinin tekrar kendi geçmişlerine ve özlere dönmek olduğunu keşfetmeye başlamışlardır. Meddah da, bu arayış içinde Türk Tiyatrosu’ndaki yeri ve önemiyle yeniden hatırlanacak ve çağdaş tiyatromuzu şekillendirmede hak ettiği yere en kısa süre içinde kavuşacaktır.

KAYNAKÇA

1. Kitaplar

- Abdülkadir**, Emeksiz(2001) . Orta Oyunu Kitabı. İstanbul. Kitabevi
- Akı**, Niyazi (1963). XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi. Erzurum. Ankara Üniversitesi Basımevi
- And**, Metin (1970). 100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi. Gerçek Yayınevi
- And**, Metin (1983). Türk Tiyatrosunun Evreleri. İstanbul. Turhan Kitabevi
- And**, Metin (1969) . Geleneksel Türk Tiyatrosu. Ankara. Bilgi Yayınevi
- Boratav**, Pertev Naili (1969). 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. İstanbul. Gerçek Yayınevi
- Dursun**, Adem (2010) . Yaşamlarını Tiyatroya Adayanlar. İstanbul. Pia Yayınları
- Gerçek**, Selim Nüzhet (1942). Türk Temaşası. İstanbul. Kanaat Kitabevi
- Gezen**, Müjdat (1982). 25 Soruda Meddah. İstanbul. MİYATRO Tiyatro-Filmcilik-Yayıncılık
- Kudret**, Cevdet (1973). Ortaoyunu, Cilt: 1. Ankara. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Kunos**, İgnacz (1978). Türk Halk Edebiyatı. İstanbul. Tercuman 1001 Temel Eser Serisinin 127. kitabı, Kervan Kitapçılık
- Kurtuluş**, Hilmi (1974). Türk Tiyatrosu. Toker Yayınevi
- Oral**, Ünver (2003). Meddah Kitabı. İstanbul. Kitabevi
- Pekman**, Yavuz (2002). Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik. İstanbul. Mitos Boyut Yayınları
- Sevengil**, Refik Ahmet (2015). Türk Tiyatrosu Tarihi. İstanbul. Alfa Yayıncılık
- Sönmez**, Sevengül (2000). Karagöz Kitabı. İstanbul. Kitabevi
- Şener**, Sevda (1999). Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Şener**, Sevda (2011). Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu. İstanbul. Mitos Boyut Yayınları

- Nutku**, Özdemir (1995). Tarihimizden Kültür Manzaraları. İstanbul. Kabalcı Yayınevi
- Nutku**, Özdemir (1976). Meddahlık ve Meddah Hikayeleri. Ankara. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Nutku**, Özdemir (2008). Dünya Tiyatrosu Tarihi 2 . İstanbul. Mitos Boyut Yayınları
- Nutku**, Özdemir (2011). Dünya Tiyatrosu Tarihi 1 . İstanbul. Mitos Boyut Yayınları
- Tekerek**, Nurhan (2008). Köy Seyirlik Oyunları. İstanbul. Mitos Boyut Yayınları
- Tekerek**, Nurhan (2010).Geçmişten Geleceğe Oyundan Seyirciye. Bursa. Uludağ Üniversitesi Basımevi
- Sağlam**, Yusuf (1999). Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatro Öğeleri. Ankara. T.C Kültür Bakanlığı
- Yücel**, Ayşe , İsmet Çetin, Ali Yakıcı (1999). Geleneksel Türk Tiyatrosu. Ankara. Türk Kültürü Araştırma ve Tanıtma Vakfı Yayını

2. Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

- Arioğlu**, İbrahim Ethem (2011). Günümüzde Meddahlık. Doktora Tezi, Gazi Üniveristesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Cankara**, Murat (2006). “Cem Yılmaz bir ‘Modern Meddah’ mıdır?”, Gazi Üniversitesi Türk Halk Birimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları:5, Ankara
- Göktaş**, Erbil (1999). “Tek Kişilik Oyun” Olgusunun Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosuna Yansıması. Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir
- Kaim**, Agnieszka Ayşen (2006). “ Sözlü Edebiyat ve Gösteri Kültürünün Buluşma Noktası: ‘Meddah’ Tek Kişilik Tiyatro. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Dergisi, 46,1 s. 271 – 282
- Kaim**, Agnieszka Ayşen(2010). “Meddah Geleneğinden Kültürlerarası Hikayeciliğe Uzanan Bir Serüven”. Tiyatro Araştırmaları Dergisi. Sayı:30. s.111-112

Töre, Enver (2009). ‘‘Türk Tiyatrosunun Kaynakları’’. Turkish Studies, Volume 4 /1-II Winter, s. 2181- 2348

Ünlü, Ömer Barbaros (2014). ‘‘ Dans Tiyatrosunun Oluşumunda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları ve Anadolu Danslarından Model Önerileri’’ . EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi. Sayı:4 s. 21-36

3. Elektronik Kaynaklar

Mimesis Dergi (2015) . <http://www.mimesis-dergi.org/2015/06/meddah-dogunun-ilk-tiyatrosu/> . 02.04.07

Mimesis Dergi (2011). <http://www.mimesis-dergi.org/2011/01/somut-olmayan-kultur-mirasi-baglaminda-meddahlik-ve-meddah-calistayi/> 15.03.17

Tc. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü (2011). <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,12240/unesco-insanligin-somut-olmayan--kulturel-mirasi-temsil-.html> / 23.05.17

<http://www.trtarsiv.com/> 16.03.17

‘‘Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları’’ Uluslararası Sempozyumu, Milli Eğitim Dergisi (2004), Sayı: 164, http://dhgm.meb.gov.tr/yayimlar/dergiler/milli_egitim_dergisi/164/ozkan.htm/ 15.03.2017

Ek 1. Eski Meddah Hikayesi Örneği

Ünlü meddah Kız Ahmet tarafından anlatılan bu XIX . yüzyıla ait hikaye, İstanbul’da Ermenice harflerle, Türkçe olarak basılan iki hikayeden ikinci hikayenin birinci bölümüdür. Bu hikayenin tam başlığı, ***Meşhur Kız Ahmet Efendi’nin Rivayet ettiği Lüleci Ahmed’in Menkıbesi’dir***. Bu iki hikayenin biri Georg Jacob’un özel belgeliğinde, öbürü de “Deutsche Morgenlaendische Gesellschaft” (Alman Doğu Ülkeleri Derneği) kitaplığındadır.

Esası gülünç sahnelerden kurulu olan bu hikayenin dramatik bir özelliği vardır. Hikayenin olaylar dizisi – istendiği zaman ekler, taklitler konulması ve budamalar yapılması için - gevşek bir dokuyla ortaya çıkarılmıştır. Bu hikaye deher meddaha göre, değişik bir görünüş alabilir ve tad verebilir. Açık biçimin, kolaj düzenlemesine uygun tipik bir meddah hikayesidir.

Bu hikayede, Sabuncu ile Etbaa arasında geçen konuşma yanlış anlamaya dayandırılmış ve bundan da güldürü ögesi elde edilmiştir. “ Sağır anlamaz, uydurur “ sözü bu hikayede somut bir görünüş kazanır. Meddahlar,*Hırsız ve Yankesici* hikayesinde olduğu gibi hırsızlara ve dolandırıcılara ait gülünç hikayeleri anlatmada çok ustaydılar. *Lüleci Ahmet* hikayenin ikinci bölümü de bu tür anlatımı içerir. Bu hikayede Tıfli’ye ait bir bölümde vardır. Tıfli, Lüleci Ahmet’e selam vermeden geçince, o da padişaha bir dilekçe verip padişahı Tıfli’den daha çok eğlendiremediği takdirde kendisine istenilen cezanın verilmesi dileğiyle Tıfli’ye meydan okur.

“ MEŞHUR MEDDAH KIZ AHMED EFENDİNİN RİVAYET ETTİĞİ LÜLECİ AHMED’İN MENKİBESİ”

Asitane-i âliyede Lülecî Ahmed Ağa isminde bir kimesne var idi. Bu âdem her ne kadar zengin değil idi ise de, fakir de değil, ancak kendi halinde zevki, cümbüşü bilir bir zât idi. Hânesi ittisâlinde dükkânı olarak, bir nev’i eğlence güya lüle yapıp satar; amma geçinmesi dükkanda lüle satmaktan değil ise de, ancak kendisini arayanlarbulsun deyu resmen oturur idi. Kimlerden aranır? Vüzera ve ricâl, kibar konaklarından, zirâ kendisini ziyade sevindirmiş, âlâ münasebetli sohbetlerle, arada hoşça tebessüm, bir de tuhaf mazmûn fıkralarla eğlenir ve kendisi dahi eğlenib vakit geçirir idi.

Gice kaldığı konaklardan sabahısı nasıl çıkardı? Hayli kuruşla. Lakin dalkavukluk sıfatı ile değil, verdikleri ve kendi aldığı parada ne yolda? Yolu şu ki yaptığı lülelerden bir çift pamuğa sarı ve bir muhafaza derunine v’az idüb koynundan eksik değil; sabahısı çıkdı mı, işte hangi konakta ise, efendi çağırır: Âlâ lülen var mı? Deyu sual ider. Bu da “Var efendim,” deyib koynundan çıkarır, özenerek muhafazanın kağıdını açub iki parmağı ile lüleleri pamuktan çıkarmaksızın, “ Nazar idin efendim, mahsus zât-ı âlileriniz için yaptım, “ der. Efendi de, Maaşallah pek güzel olmuş, bunun bahası, “ dedi. “Artık yüz elli kuruş kıymeti var, amma siz bilirsiniz.” Efendi dahi kendi hazinedarına emr ider, akçesi verilir. Her gittiği yerler böyle. Efendi ne yapar lüleyi? Etbaalar alır, kahve ocağına götürür, öte beri bırakır kırılır, kimsenin nazarında değil; niçin? Ya, kullanılacak bir şey değil, âdi şişman işi tabir olunan lülelerdendir; ol devirde sekizi onubir para ider, ya itmez. Laki lisanı satdırır ne faide, böylelikle senede on gice ancak evine gidebilir, sebep şu ki: birbirine çekiştirerek dükkandan kaldırdıkları gibi götürürler.

Hal bu ki, bir vakitten sonra dükkandan çıkmak icab itdi, çıktı, üst yandaki sokakda bir dükkana tutdu.; çıktığı dükkana da bir sabuncu taşındı. Şimdi o dükkana gidib Lüleci’yi sorana, zavallı sabuncu kulakları işitmez, anlayışı tahmindir. Her sağır öyledir malum-ı zerafetiniz a! Bakarsın ki öteden etbaanın biri dükkana gelir, bakar ki kisb de değişmiş, adem de. “Lüleci Ahmed nerde?” deyu sual ider. Bu da sabunu sorar zann iderek der ki: “ Bu Hanya, bu Girid” dedi: Hayır canım! Ahmed Sağa’yı soruyorum.” Bu gine parmağı ile sabunun cinsini gösterir,”Otuz para, elli para.”

Etbaa der ki: “Dostum sen bu dükkana gelmeden evvel burada başka bir adem var idi.”

Sabuncu : Ey! Şimdi anladım.

Etbaa : Hah! İşte onu sorarım.

Sabuncu : (Hiddetlenerek) Bir para aşaida olmaz. İster al ister alma!

Etbaa : Amma lakırdı anlamıyormuşsun ha!

Sabuncu : Ben lakırdı anlamıyormuşum ha!

Etbaa : Eyvallah, diyerek yoluna gider.

Karşısındaki tütüncü bu işin farkunda olduğundan buna der ki: “Her dükkana gelen sabunu sormaz ki, cinsini, fiyatını anlatırsın.” “Ya ne sorarlar?” dedikte anlatır. “ ne deyim? Nereye gitdi o âdem? Gelib sorana üst yandaki sokağa gitdi deyiver.” Sabuncu, “ Eh” der gider yerine oturur, dersini beller, lakin her gelen lüleci sormaz a! Elbet sabunu da soran olur, ona da öyle,”Üst yandaki sokakta .” deyecektir.

Bir gün birisi dükkana gelibsabunun fiyatını sorarsa, ona da üst yandaki sokağı gösterir. “Bunlar sabun değil midir?” derse, gine “Üst yandaki sokakta dedik a! Vay, amma da çatdık.” Sabunu soran adam bakdı ki anlatamayacak, bırakır yoluna gider.

Bu haller böyle olmada evvelki dükkana gelen etbaa hayli yolunur, Lüleci’nin dükkânını bir türlü bulamaz da, “Bari evinden sual edeyim,” der. Gider, Lülecinin evine kapuyu dak ider.Lüleci ise henüz gelmiş, bahçede,

havuz başında, çubuğu yakmış keyif çatmada, karısı pencereye çıkıp, “Kim o?” deyu sual ider. Dedi: Ahmed Ağa burda mı? “Bakayım,” deyib doğru kocasına gider. “Seni sorarlar,” der. Kocası der ki: “Burda değil de.” Def’a karısı pencereye çıkar der ki: Baksanıza, burda değil de deyor.” Lüleci içerden:” De deyoru kaldır, hey havruz!” deyerek anladiki olmayacak, kalkıp kapuyu açar, dedi: Hayı ola, kapu yoldaşı ağa!” Dedi: “Hayırdır, bu akşam efendinin misafirleri zuhur idecek, sizin de bulunmanızı ister.” Dedi: “Efendiye mahsus dualar iderim ve ayaklarını öperim, bu gicelik afv itsin.” Dedi: “Vallahi efendim, söylemesini bendeniz söyleyim, fakat beni def’a buraya yollar, gayet de yorgunum, reca iderim, yok dime, senle beraber gitsek.” “Pek güzel.” deyib dooğru konağa giderler ve o gice güzelce eğlenirler.

Malum a! Etbaalar içinden bazen evliler de bulunur ki haftada bir gice evlerine gitmeğe izinlidirler. Lüleci’nin geldiğinin ilinci giceye tesadüfen o gice ol etbaalardan birinin eve gitmesi zuhur ider. Gitdikte bakar kıkarsı sofrayı hazır etmiş, oturur. Taama derken çorba gelir, kaşıkla ağzına alır almaz, mazmun hatırına gelir, etbaa pırt edib gülmede, ağzından pirinç taneleride dışarı fırlar. Karısı dönüb der ki: “Ay! Efendim, ne gülüyorsun? Açıkda bir şey mi gördün? Ne oldun?” “Vay açıkda gören güler mi? Dedi. “Ne bileyim, üstüne haline bak.” Dedi. Ağası: Hanım, akşam Lüleci bizim konakta idi, şu itdiği mazmun hatırıma geldi de güldüm.” Deyu tarif itmesi ile hanım dayanamayıb:” Aman ! Hasibe hanımada söyleyeyim,” dedi. “Dur, dur sonra söyle, yemek soğur.” “Ben çabuk gelirim,” deyerek dışarı çıkar ve diğer odaya gidib pencereyi açar başlar çağırmaya: Hasibe hanın hu!” Mezkure ise çocuğunu henüz beşiğe koymuş, daha uykusu götürmemiş ağılıyorken, beşiğin altından çıkıp pencereye gelir, der ki: “Hayır ola!é Dedi: éHayırdır! Karındaşım bun gice efendi geldi, evvelki gice Lüleci konakta imiş şunu söylemiş.” Deyu tarif itdikte kendi güldükten maada beşikteki çocuk dahi ağlarken “Hi! hi!” deyu gülmeye başlar.

Bu yalan böyücek ise, cüz’i ufaldalım. O vaktin dehrinde, devciler padişaha arzuhal virirler, şöyle ki: “Aman, efendim, aziz başın için olsun, şu Lüleci Ahmed kulunuzu bu civardan geçmenin men’ine fermen buyurun,

zira develerimiz onu gördükde gülerek yere çarpmalarından kömürlerimiz toz olub para itmez oluyor.” Bunu dahi yazdım, amma evvelki yalandan bir fark yok ise de, yazmış bulundum, okuyan ve dinleyen de canı isterse inansın, yani zor ile değil bunlar bir cilve-i şeyveden ibarettir. Gelelim, Lüleci’ye, bakalım ne yapacak!

Bir gün yalı kenarında gezinirken, bakar ki Tıfli kayıktan çıkmış, ata binmiş öteden geliyor, bittesadüf Lüleci bir kenara çekilib selama durdukda Tıfli yüzünü gördüğü anda, öte yana çevirir.”Ta üstünde durayım, bakayım.” Dedi ve önüne geçti

. Tıfli “Vay! Bu ne? Bizim muhabbetimiz kadim idi, bugün böyle ha!” deyub kendi kendine söylenerek doğru arzuhalci dükkanına gider, hırslı hırslı: Selamün aleyküm.é

Arzuhalzci : Aleyküm selam kardaş.

Lüleci : Yok! Kardaş mardaş lazım değil!

Arzuhalci : Celallenme, hele otur.

Lüleci : Yok, otur-motur da bilmem!

Arzuhalci : Ey! Nasıl edelim?

Lüleci : Nasıol edeceksin be, kardaş?

Arzuhalci : Bağırma canım!

Lüleci : Bağırma mı? Alim Allah kızmışım ki, bak hele tepeme!

Arzuhalci : Bakim, ne var tepende?

Lüleci : Duman çıkıyor mu?

Arzuhalci : Orası Zeytin Burnu’nun fabrikası mı duman çıkacak?

Lüleci : Canım, efkarımın arasında eğleniyor musun sen de?

Arzuhalci : Eğlenme değil, yani efkarınız insin deyi vakit geçiriyorum.

Lüleci : Eyi pekala, ey yazacak mısın ?

Arzuhalci : Ne yazayım ?

Lüleci : Ağzımdan çıkanı.

Arzuhalci : Evverla tükürük çıktı yazayım mı?

Lülecî : Canım, tükürük yazılır mı? Yaz, Tıflî aleyhine: şöyle gelmiş, böyle gitmiş deyu, bu kadar kibirlik bir Tanrı selamına nail olamadık ha! deyiver!

Arzuhalci : Bu muhabbetnamre kime ?

Lülecî ; Nasıl name, arzuhaldir, padişaha vereceğim.

Arzuhalci : Canım anlayamadım maddeyi. Vaz geç, efkarı bırak, Ahmed Ağa İstida ne göna ise, ona göre yazalım, zira böyle arzuhal bir kimseye verilmez, nerde kaldı padişaha?

deyib arzuhali parça parça etdi.

Lülecî'nin akli başına geldi ve olanca ahvali arzuhalciye anlattı, o da ona göre yazıp eline verdi. O gün de Cum!aya tesadüf idüb Selamlıkda doğru arzuhali padişah sundu. Mezkur alıb kıraat etdi, şöyle ki, padişaha bir çok hamdü-senalar, ba'dehu:

“ Arzuhal kuralları min gayri hadd-i layıka reca-yi acizanem budur ki, hizmeti Şahanenizde bulunmaklığı şan u iftiharım beyanı ve her veçhile Zat-ı Şahanenizi Tıflî bendenizin eğlendirdiğinden pek çok ziyade hoşnut etmez isem, emriniz üzre ceza-i sezama müstehakım, Efendim. Eğer bu niyazım şayan bulmazsa, kulunuz da başımın çaresine bakayım.

(Nutku, 1976: s. 235-240)

Ek 2. Yeni ve Özgün Meddah Hikaye Örneği

Yazan - Meddah : Hüseyin Emre ŞEN

ÖDEMİŞ'Lİ MEHMET'İN SÜNNETİ

(Sandalyede oturmuş; başında fes, omzunda allı pullu kırmızı bir şal ve elinde baston. Elindeki bastonu yere üç kez vurduktan sonra söze başlar.)

Hak dostum Hak!

İsim isme, cisim cisme, semt semte benzer,
anlatacağım hikayedeki kahramanlar bizlere benzer.

Huzur-u hazirun, cemiyet-i irfan,
laindir, dinsizdir, münafiktir şeytan.

Şeytanın lainliğine, dinsizliğine

Rahmanın birliğine,

Beni izleyen siz seyircilerimin sağlığına, sıhhatine diyerek başlayalım söze. Efendim, zordur kadın olmak bu topraklarda. Hani deriz ya, kadınlar çiçektir diye, en kolay da o çiçekleri kopartırız aslında. Ama unutmamalıyız ki, eğer her birimiz burada nefes alıp veriyorsak, bundaki en büyük pay, cenneti ayaklarının altına serdiğimiz o mukaddes kadınlarda, analardadır. Dedim ya zordur kadın olmak bu topraklarda, zordur ama, erkek olmak da hiç kolay değildir ha! Yani, erkek olmak için aşılması gereken iki en önemli aşama vardır ki; o aşamaları aşmayanlara kız bile vermezler-di, şu anda belki biraz değişmiş olabilir. Aramızda erkek arkadaşlar daha çok ama kadınlar da bunu tahmin etmiştir aslında. Evet, biri sünnet; ikincisi de askerlik. Erkek olmak için bu aşamalar yeterli olabilir, hee bir de adam olmak vardır ki, o daha da zordur. Hele adam gibi adam olmak, bu zamanda kolay bulunmaz.

Efendim, işte bizim hikayemiz, Ödemiş’li Mehmet’in erkek olma hikayesi. Erkekliğe ilk adım attığı, yani sünnet düğünü hikayesi. Daha sonra da onun adam olma hikayesini sonuna ekleyeceğiz.

Efendim, sene 1964, yer İzmir’in Ödemiş ilçesi. Mehmet, o zamanlar altı yaşında. Daha kendisinden bir sene doğacak küçük kardeşi Fatma dünyaya gelmediği için, beş kardeşin en küçüğü. Bekir, Ramazan, Şükran ve Emine isimlerinde; iki abisi ve iki ablası vardır ve bu üç erkek kardeşin artık sünnet zamanı gelmiş çatmıştır. Mehmet’in sünnetinden unutmadığı anlara geçmeden önce; Ödemiş’teki sünnet düğünlerini biraz anlatmak isterim sizlere. O zamanlar çoğu yerde olduğu gibi, şimdiki o kapalı, kasvetli, boğucu salonlarda değil de böyle mahalle aralarında, meydanlarda yapılırdı düğünler. O zamanlar davetiye bastırıp dağıtmak yoktu. Yani, o zamanlar “okuyucu” ya da “okuntu” ismi verilen; mahallenin sevilen, sayılan ağabeyleri, ablaları vardı. Onlar kapı kapı dolaşır, kapılarını çalar ve düğün sahibinin düğününü duyururdu.

(Baston ile yere vurur)

- Huu! Komşu! Bene bak bene, bişey deyivecem sene. Hani bizim terzi Hatçe kadın vaa ya, heh onun bu pazar oğlanlarının sünnet düğünü vaa, sizi de bekliyolaa mutlaka, unutmayın ha. Geliverin gari. Hadi görüşürüz komşum daha başkalarına da gidecem.

Şeklinde kapıları dolaşır, düğün tarihini ve düğün sahibini tanıtırlandı ve davet ederlerdi. Efendim, düğün günü, öğle namazından sonra eve hocalar gelir, Kur’ an okunurdu. Tabi evde Kur’ an okunurken çocuklar da, at ile ya da fayton ile şehir turuna çıkarlardı. Çoğu yerde ya ata ya faytona bindirilir. Bizim hikayemizdeki Mehmet’in ve ağabeylerinin durumu faytonla başlıyor. Üç kardeş üç ayrı faytona biniyor, bir faytona da müzisyenler biniyor. Müzisyenler davul zurna ya da davul klarnetten oluşuyor. Sünnet çocukları ve sünnet çocuklarının arkadaşları faytonlara doluşur, şehri turlamaya başlarlardı. İşte bizim Mehmet’in o yaşta unutmadığı ilk anısı ve

kişi bu faytonla başlıyor. Diğer iki abisininkinden farklı bir faytondu Mehmet'in bindiği fayton. Mehmet'in faytonu, Ödemiş'in en renkli, en fiyakalı, en yanar dönerli, en süslü püslü faytonuydu. O fayton, Faytoncu Rıza'nın faytonuydu. Evet, Faytoncu Rıza'nın mesleği faytonculuktu ama kendisine halk arasında iki isminin arasına bir sıfat daha eklerlerdi; Faytoncu Pezevenk Rıza. Rıza, böyle kısa boylu -benim zıttım bir şekilde- ve gömleğinin düğmelerinin yarısı açık, tam bir bitirimdi. Yumurta topuklu (ayakkabısı), kendine güvenle dolaşan bir adamdı. Faytonunu bir kenara çeker;

- (ıslık çalar) Salih abi, bi çay verivee de içelim be. Bütün gün alnımızın teri akıyo, oraya müşteri taşı buraya müşteri taşı. Len! Gel len buraya! Sene bi tur attırverem mi len şehirde?

Böyle bir abimizdi. Tabi Faytoncu Rıza'nın başına gelen sıfatın neden olduğunu merak ediyorsunuzdur. Anlatayım. O zamanlar Ödemiş'te ve çoğu yerde olduğu gibi halka bir şey anons edileceği zaman, böyle direklerde asılı hoparlörler bulunurdu; oradan vefat eden birisi ya da şehirde yeni bir bilinmesi gereken bir şey varsa oradan anons edilirdi. Ama Rıza'nın yapacağı mesleğin oradan anons edilmesi şöyle olurdu ki, belki hiç hoş olmazdı, yapılamazdı da zaten; " Sayın Ödemişlilee! Kerhanemize yeni bi garı gelmiştir. Onu görmek isteyen erkekleri bekleyipdururuz garı." Bunu yapamazlardı tabi. O yüzden bu görev bizim Faytoncu Pezevenk Rıza'ya düşerdi. Bizim Rıza'nın faytonu pavyon, yürüyen pavyon gibiydi ve eğer Ödemiş kerhanesine yeni bir kadın gelirse, bütün gün müşterileri dört nala koşturup da taşıyan faytonuyla; ağır aksak adımlarla, Mezarbaşı'ndan Ödemiş'in ana caddesi Saraçoğlu Caddesi'nde ağır ağır ilerlerdi. Ee, kerhaneye yeni gelen ablamız da, en süslü püslü, en güzel entarilerini giyer, faytonun arkasına kurulur, önde Faytoncu Pezevenk Rıza atıyla giderken; o da Ödemiş halkına bir şekilde kendini sergilerdi. Ee sağda solda, esnaf, gören duyan bütün erkekler ; bıyıklarını bura bura : "Len bizim oğlan gördün mü yeni garıyı? Güzel garı gelmiş ha! Bu seferki sarışın, geçenki esmerdi çok iyi değildi." Tarzında konuşmalarla bunu duyururdu. İşte

bizim Mehmet'in faytonu bu faytondu. Bu faytonla gezmek güzeldi tabi ama bu fayton turunun sonu çok hoş bitmemiştir. Çünkü Mehmet'in babası Veli Efendi; dini bütün bir adamdı, haliyle bizim Pezevenk Rıza'dan pek hoşlanmazdı. Bizim Rıza da bahşişini almadan bizim Mehmet'i faytondan indirmek istemez. Bizim Veli Bey de bahşiş vermek istemez. Rıza bir kolundan tutar babası bir kolundan tutar, Mehmet'i faytondan indirmeye çalışırlar ama ikisi de birbirine vermez, bırakmaz. O ara Mehmet'in dayısı yardıma koşar, Rıza'nın cebine bahşişini sıkıştırır ve Mehmet o faytondan iner ve kurtulur.

Efendim, fayton turu bittikten sonra evde Kur'an okumaları da biter, yavaş yavaş eğlencelere geçilir. Bu eğlencelerde, mutlaka gelen misafirlere yemek dağıtılır ve çoğu yerde olduğu gibi –daha önce bahsedildiği gibi- bu dağıtılan geleneksel yemek genelde keşpektir. Keşkek; - daha önce biliyorsunuzdur belki ama gene size anlatayım- buğday ve etle yapılan bir yemektir. Buğdaylar bir gün öncesinden ıslatılır, ertesi gün büyük kazanlarda odun ateşinde uzun uzun kaynatılır, ardından içine et doğranır ve mahallenin genç delikanlıları davul zurna eşliğinde ellerinde tokmak, döne döne, döne döne uzun süre dönerek onu döverler ve yenecek kıvama getirirler. Ve o zamanlar misafirlere ikram edilen keşkekten aslında sünnet sahibinin ekonomik durumunu da anlayabiliriz. Mesela durumu daha iyi olan biri; iki dana kesip, on kazan keşkek yaparken, durumu daha orta halli birisi bir kuzu kesip iki kazan keşkek yapabilir. Ama o keşkek hep fazla yapılır, o zamanlar gelen misafire göre yemek ayarlamak falan yoktur, hep fazladır ve bereketlidir keşkek, hep artar yeter yani herkese.

Efendim, keşkek de yendikten sonra bizim kardeşlerin sünnet anı gelir. Bu çok korkutucu bir yerdir. Aslında o zamanlar şöyle bir şey vardır; doktor, hastane bulmak da o kadar kolay değildir. O zamanlar mesela mahalle iğne yapılacaksa, erkeklere askerliğini sıhhiyede yapmış erkekler; kadınlara da eli daha yatkın kadınlar iğne yapar ve öyle kullanan at enjektörler, iğneler yoktur o zamanlar. Bir tane iğne vardır belki ve o, suda kaynatıla kaynatıla sözüm ona sterilize edilerek tekrar tekrar kullanılır. Bu

şartlarda sünnet de ne kadar steril ve güvenli bir ortamda yapılır siz düşünün. Mesela o zamanlar öyle anestezi, uyuşturma falan yoktur. Mehmet'in hatırladığı kadarıyla, sünnetçi beyaz bir toz serper, ondan sonra makasın arasına sıkıştırıp usturayı vurdu mu iş biter. Dikiş falan da yok öyle. Dedik ya o zamanlar öyle doktor bulmak da kolay değil; bu işleri genelde mahallenin berberleri yapar. Berber aslında mahallede berberlik dışında başka mesleklere de sahiptir. Sünnetçidir, yeri gelir diş hekimidir. Bizim Mehmet'in unutamadığı diğer kahramanımız da Berber Tevfik'tir. Berber Tevfik, o mahallede aynı zamanda sünnetçilik yapan bir abimizdir ve o sünneti Berber Tevfik yapacaktır. Mehmet, bütün eğlencenin ardında artık kesilme anına geldiğinde odaya girer, iki abisi daha önce o kesimi yaşamıştır öyle yatmaktadır. Oda insan doludur. Mehmet altı yaşında, küçücük, her taraf insan dolu ve karşısında Berber Tevfik; bir elinde kayış bir elinde ustura, usturasını bilemektedir. Mehmet'in gözleri korkuyla dolar karşısında gördüğü manzara karşısında. Sonra, sonra bir anda elleri arkadan bağlanır, sırtına biri bastırır, dönüp baktığında; dayısı. Korkup kaçmasın diye sırtına ve omuzlarına bastırmaktadır. Hep bir ağızdan, odadaki herkes ; "allahu ekber allahu ekber" diye bağırmaya başlar. Mehmet, korkudan ne yapacağını şaşırır çünkü o yaşa kadar bunları, bu gördüğü manzara ve bu duyduğu sesi sadece kurban ya da adak kesilirken duymuştur. Karşıda elinde ustura tutan bir adam vardır ve herkes hep bir ağızdan allahu ekber diye bağırmaktadır. Benim başıma ne gelecek diye hüngür hüngür ağlamaya başlar. Tam o kadar ağlarken, neredeyse nefesi kesileceği anda nereden geldiğini anlamadığı bir el ağzına iki tane unlu lokum sıkıştırınca bizim Mehmet'in neredeyse nefesi kesilecektir. O arada, ölüm kalım savaşı sırasında da, etraftan: "oldu da bitti maşallah, oldu da bitti maşallah" sesleri arasında, ağlaya ağlaya yerine oturtulur.

Efendim, bu bizim Mehmet'in erkek olma hikayesiydi. Bir de dedik ya erkek olmak için - askerlik de vardır ama- bir de adam olmak vardır. İnsanı acılar olgunlaştırır. Hele bir erkek için babasını kaybetmek ne demektir belki aranızda yaşayan vardır..Erkek, babasını kaybedince bir anda büyür, adam olur. Bizim Mehmet de bu sünnet düğününden yedi sene sonra

babasını kanserden kaybeder. Bir ablası evlenmiştir, diğer abisi İzmir'e çalışmaya gitmiştir, diğer ablası dışarıda hemşirelik okur, bir abisi de dışarıda üniversite okumaktadır. Ve bizim Mehmet, kendisinden küçük, altı yaşındaki Fatma kardeşi ve kırk iki yaşında, güzeller güzeli dul kalmış annesiyle Ödemiş'te kalır. Bir anda evin erkeği olmuştur. Hem kardeşinin babası, abisi; annesinin de erkeği, kocasıdır aynı zamanda. Hatçe kadın, kırk iki yaşında, altı tane evladı kimseye muhtaç olmasın diye gece gündüz çalışır. Uyumaz; gündüzleri tarlaya gider, geceleri sabahlara kadar dikiş diker. Neredeyse hiç uyumadan çalışır. Mehmet bu manzaraya seyirci kalamazdır elbet, Mehmet de çalışmaya başlar. Mehmet, bir anda sadece annesinin ve Fatma kardeşinin değil, diğer kardeşlerinin de babası olmuştur. Eve bakmanın yanında, dışarıda okuyan kardeşlerine harçlık bile gönderiyordur. Dedim ya babasını kaybettikten sonra büyür insan. Mehmet, şu an ailenin en sevilen insanıdır. Hatta o kadar çalışıp didinmiştir ki belki kolay kolay olmayacak, üç ya da dört dönem Ege Bölgesi'nin bir sendika başkanlığını yürütür. Çok sevilir, herkes tarafından çok sevilir. Ve Mehmet hem adam gibi adamdır, hem babadır, hem ağabeydir, hem de anasının, Hatçe kadının biricik evladıdır. Ve Hatçe kadın, kimseye muhtaç etmeden altı çocuğunu büyütmüş, şu anda tek başına, çocuklarının yardımıyla, huzur içinde kendi evinde yaşamaktadır. Ve Hatçe kadının bir sözü vardır:

“YAVRUM, KARDEŞ KANAT, ANA NİMET, BABA DEVLET. BUNU ASLA UNUTMA OLUR MU?”

Her ne kadar sürç-i lisan ettiyse affaola..

Ek 3. Meddah Mehmet Esen ile Röportaj

Mehmet Esen'in, gençlere önem veren ve onlara kapısını kapatmayan tavrı ve mütevazılığı ile beni kırmayıp, çok samimi bir şekilde sorularıma yanıt verdiği röportajı :

Meddah ile ne zaman tanıştınız ? Meddah olmaya ne zaman ve nasıl karar verdiniz ? Haldun Taner'in yönlendirmesi ile başlayan süreci anlatır mısınız ?

Ankara Halk Tiyatrosu'nda Eşek'in Gölgesi diye bir oyun oynuyorduk. Ben orda dört farklı kompozisyon oynuyordum beni Haldun Taner izlemiş ve çok sevmiş bana neden meddahlığı denemiyorsun dedi. Ben o zamana kadar hiç düşünmemiştim meddahlığı. Bana kesin İstanbul'a gelmelisin Münir Özkul'un gençliği gibisin seni Münir Özkul'a götürüyüm yetiştirsin onun çırağı ol dedi ve beni Münir Özkul'a götürdü. Böylelikle meddahlık serüveni başladı.

Meddaha başladığınız yıllarda başka meddahlar var mıydı varsa kimlerdi ?

Modern olarak, günümüz hikayelerini anlatım olarak Erol Toy'un oyununu Erdoğan Akduman oynuyordu Ankara Sanat Tiyatrosu'nda. Ben seyredeemedim ama çok güzel bir oyunmuş. Meddahlığı tekrar gündeme getirmiş Erdoğan Akduman . Sonra Erkan Yücel oynadı ardından ben devam ettim.

Bu süreçte sizin izleme şansı bulduğunuz Meddah'ın usta isimleri diyebileceğiniz başarılı bulduğunuz isimler var mı ?

Bunu Erol Günaydın yaptı, Münir Özkul yaptı ama daha çok televizyona yaptılar. Benim profesyonel sahnede izlediğim Meddah, Erkan Yücel'dir.

Sizce Meddah kime denir ? Meddah nedir ?

Meddah canlı cansız her şeyin taklidini yapabilen onu dile getirebilendir. Meddah şaman döneminden başlıyor Osmanlı'da daha şekilleniyor. Padişah karşısında sandalyeye oturma yetkisine sahip tek kişi. Meddah halk ile padişah arasında köprü kuran devletin fikirlerini halka, halkın fikirlerini devlete götürüyor. Dalkavukluk yapmadan halkın eleştirilerini mizahi yolla padişaha götürmüşler ve çok sorunun çözülmesini sağlamışlar.

Meddahın bir politik yönü olmalı mıdır ?

Meddah hep politik yönünü ortaya koymuş ve birçok meddah'ın kellesi gidiyor çok ileri gitti diye. Ama hiçbir zaman bu tavrından vazgeçmemiş aksine yıkıcı olmamış hep yapıcı bir şekilde, en ağır eleştirileri bile güzel mizahi bir dille anlatmış.

Osmanlı'da en üst yöneticiler bile meddahlara dermiş böyle bir hata var düzeltelim diye. Maaşlar çıkmadığı zaman meddahlara söylerlermiş padişaha söyle diye. Hatta örnek vermek gerekir ise çizmeyi çıkarmaya çalışırken bu da maaşlar gibi bir türlü çıkmıyor demiş meddah ve maaşların ödenmesini sağlamış.

Meddahın Türk Tiyatrosu içindeki yerini nasıl değerlendirirsiniz ?

En ön sıralarda görüyorum. Meddah Türk Tiyatrosuna da yol açıcı ama maalesef cumhuriyet dönemi kraldan çok kralcılar bu geleneksel Türk Tiyatrosunu hor görmüşler, küçümsemişler. Devler tiyatroların açılması Avrupa kültürünün girmesi ile küçümsemeye başlamış. Halbuki bizim halk ile en iyi iletişim kurduğumuz şey meddahlar mesela karagöz hacivat bire bir kontak kuruyorsun ve hemen geçiyor. Zeki Alasya ve Metin Akpınar mesela. Günümüzde çok başarılı oyuncuların temelinde o tat var. Geleneksel tatlardan yararlanmak çok önemli mesela Kemal Aydoğan bunu çok başarılı yapıyor. En klasik oyunda bile geleneksel tiyatromuzdan faydalaniyor. En ağır oyun bile çok keyifli geçebiliyor. Meddah benim için yanlış hayır diyen kendi ışığını savunan bir sanatçı.

Bir çok araştırmacı Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun gerilediğini ve halk ile bağının koptuğunu savunuyor. Sizce bu kopma oldu mu ?

Bence kopmadı. Ben 1980 den beri oynuyorum ve hala seyircim var. Reddeden basın ve televizyon.

Meddah'ın artık modern meddah , çağdaş meddah olarak şekillenmesi gerektiğini söyleyenler var ne düşünüyorsunuz ?

Meddah hep moderndir ve çağdaştır . Başına modern kelimesinin koyulması çok yanlış.

Meddahların olmazsa olmazları bastonu, mendilleri vardı..

Onlar o dönem gerekli olan şeylerdi. Şimdi tiyatroda zil var, ışık var. O zamanlar bastonu kullanıyor ve yere vuruyor zil gibi insanlarda dönüyor o zaman izlemeye başlıyor.

Şu dönemde meddahlık sizce kahvelerde yapılabilir mi ?

Yapılabilir. Ben bir dönem çok yaptım 1980 yılında işsiz kaldım. Oynadığımız oyundan dolayı tutuklandık. Kahvelerde oynayarak para kazandım. Giryordum kahvelere merhaba diyordum anlatıyordum derdimi herkes dinliyordu. Sonra şapka açıp para topluyordum. Şimdi ki kahvelerde yapılabilir. Eğer halk ile bir kontağı var ise hemen yakalar o sıcaklığı meddah her yerde meddahtır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu öğelerinin Ortaoyunu, Karagöz, Meddah özellikle Ramazanlarda eğlence unsuru olarak özellikle alışveriş merkezlerinde animasyon gibi yapılıyor. Günümüz kahveleri alışveriş merkezleri diyebilir miyiz ?

Genellikle kötü yapıyorlar. Ama sözü olan biri her yerde yapmalı. Orada olmaz burada olmaz diyemeyiz. Sözün varsa alışveriş merkezi olması fark etmez sonuçta halk seyrediyor ve halk sahnedir.

Meddahlıkla stand up ayrı mıdır ? Bu ayrıma nasıl varabiliriz ?

Stand up' a meddahlık yol açmıştır. Ama stand up sabun köpüğüdür. Toplumsal bir söz söylemez stand up birey olarak yaşadıklarını anlatır. Suya sabuna dokunmaz.

Meddahın geçmişine baktığımızda bir köken olarak metheden peygamberimizin ve ailesinin hikayelerini anlatan sadece güldürme amaçlı değil bazen hüznü hikayeler anlatarak ağlatan, kahvede anlatılan hikayelerle birbirini öldürmeye kadar giden olayların olduğu geçer tarihte. Ama günümüzde sadece güldürmeye yönelik mi yapılıyor sizce ?

Benim oyunumda hepsi var. Bazen hüzünlenip ağlayan da oluyor, gülüp eğlenen de. Meddah daha gerçekçidir.

Ülkemizdeki durumu sormak istiyorum. Yurt dışından, Avrupa'dan daha iyi takip ettiklerini ilgilendiklerini söylüyorsunuz . Ülkemizde şu an meddahlığın durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz ? Meddahlık yapan kişileri nasıl yorumlarsınız ?

Meddahlığın durumu içler acısı. Şu an tek yapan benim. Dünyanın bir çok ülkesinde oynadım, üniversitelere gittim anlattım meddahlığı. Dünyanın bir çok ülkesinden insanlar kapılarını açtılar ama Türkiye'den hiçbir ilgi görmüyorsun. Türkiye'de cezalandırılıyorsun. Devlet hiçbir zaman iyi bakmadı. Devlet sanatçıya iyi bakmıyor zaten. Meddah sözünü sakınmadan söylediği için bu politik bizi eleştiriyor diyorlar hoş görmüyorlar.

Bizim gelenekselimizde usta çırak ilişkisine dayalı bir eğitim vardır aslında ancak günümüzde devlet konservatuarları, tiyatro okullarımızda Geleneksel Türk Tiyatrosu eğitimi, derslerine çok yer ayrılmıyor sanırım.

Doğru . Sadece Müjdat Gezen'in Geleneksel Türk Tiyatrosunu sevmesinden dolayı MSM'de iyi dersler verdi hocalar.

Sizce bu usta çırak ilişkisi günümüzde devam edebilir mi ?

Devam edebilir ama mesela ben Münir Özkul'un yanına gittiğimde Münir abi beni bir yıl çalıştırmadı . Bir yıl ben ona gittim geldim. Alışverişlere beni gönderdi ayak işlerini bana yaptırdı. Bir yıl boyunca Münir abi benim sabrımı çok sınadı. Sonunda baktı ki ben vazgeçmiyorum tamam dedi seni çalıştırıcım. İki oyun yaptık bir Münir Özkul'la. Erol Toy'un *Düş ve Gerçek* oyunu, orda 23 tane tiplere vardı. Sonra da Ahmet Önel'in *Kaşif-i Eyvah Efendi*, onda da 33 tane değişik tiplere vardı. Hepsini tek tek çalıştırdı. Ben iyi tiyatrolarda oynadım iyi ödülleri onlardan aldım. Ama Münir abinin de

iyi çırağı oldum ben. Şimdi geliyor genç biri hemen iki ders yapalım bitsin gitsin istiyor. Kimse durmuyor hemen sahneye çıkalım istiyorlar.

Günümüzde ekonomik kaygılar çok fazla ve daha çok hızlı işleyen bir süreç var ve gençlerde sabırsız. Peki bu usta ıracak ilişkisinde ustaların payı nedir sizce ? ıracıklarda da suç vardır belki ama ustalar ne kadar yetiştirebiliyor ne kadar ilgili oluyorlar sizce ?

Ben bu konuda faşist olmadığı sürece yeteneği varsa el veriyorum. 5’ er dk çıkartıyorum gelen gençleri. Bu oyunum da meddahe diyelim biz ona sadece meddahlar yok meddaheler de var. Bu oyunda 5 dk ona yer vericem.

Devlet’in Meddah’a bakışını konuştuk ama sizce devletin bu konuda yapması gerekenler nedir ?

Devlet hiçbir şekilde destek olmadı. İşte bir alıştay yaptılar. Beni bir gün önce aradılar Ankara’da alıştay var sizin katılmanızı istiyoruz diye . Nasıl katılayım bir gün önce ? Samimi olarak destek verilmiyor.

Bu alıştayla kalmış sanırım sadece ...

7-8 sene olmuştur. Mesela ben kültür bakanlığına yazıyorum bunu okullarda oynayalım çocukları etkileyelim , sevdirelim diye ama bir cevap gelmiyor.

Günümüzde sosyal medyanın çok büyük bir gücü var sizde bunu etkin bir şekilde kullanıyorsunuz. Meddahın daha çok kitleye ulaşabilmesi için sosyal medya veya televizyon gibi unsurlar nasıl kullanılabilir ?

Benim oyunum çekilecek bakalım onu yayınlamak isteyen çıkar mı bilmiyorum. Valla bilmiyorum sıcak bakarlar mı teklif edeceğiz bakalım.

Elimizde yazılı belgelerin olmaması yaşadığımız sıkıntılardan biri midir? Diğer insanlara aktarabilmek için nasıl bir çalışma yapılabilir ?

Hafızası zayıf toplumuz. Çok önemli Meddah ,Karagöz, Geleneksel Türk Tiyatrosu. Bizde ortaoyununda her şey var .Yurt dışında bunun üzerine makaleler,tezler var. Ama bizde ilgi olmadığı için çevrilmedi bile. Fransa’da var, Amerika’da var meddah kültürünü araştırmışlar. Günümde çevrilmediği için bir tek Özdemir Nutku ile yetiniyoruz. Onlar da olmasa hiç yazılı belge olmayacak iyi ki yapmışlar. Daha çok çeviri yapılmalı .

Almanya’da uzun bir süre yaşadınız sanırım .

Almanya’da bir burs kazandım ben 1989 da gittim sonra 1994 ‘e kadar orda kaldım yabancı basında çok güzel kritikler çıktı.

Meddahlıkta taklidin önemi ne kadar size ?

Çok önemi var. Düz bir anlatım olmaz taklitle güzelliği ortaya çıkar. Bütün öğeleri tek başında vücudunda toplayan kişidir meddah.

Eskiden meddahlıkta altı kalın çizilmiş tipler laz, kürt, çerkez, kabadayı gibi tipler vardı. Günümüzde bunu yakalamak için etrafımızda ki tiplere mi yönelmeliyiz yoksa meddahı ilk haliyle anlattığımızda ilgi çeker mi ?

Dili güncellemek gerekir. Dil çok değişti. Ama onun yanında kürt yine kürt, laz yine laz.

Çok hoşgörüsüz bir toplum haline geldik artık Karagöz metinlerini bile oynayamayacak hale geldik demişsiniz..

Orjinalini zaten oynayamazsın çok belden aşağıdır. Evet artık hoşgörüsüzlük var tahammülsüzlük var. Küçücük bir espriyi bile

yapamıyorsun. Küçük bir dolandırıcı doktor oynuyorsun doktorlar ayağa kalkıyor, mühendisi kalkıyor , herkes ayağa kalkıyor.

Tek kişilik bir oyunla meddahın farkını nasıl söylersiniz ?

Tek kişilik oyunda 30 tane tiplere yok.

Eskiden mahalle kültüründe insanların beraber daha mutlu ve güzel yaşadığını ve bundan beslendiğini düşünüyor musunuz ?

Tabi. Biz Rumlar, Ermeniler hep beraber büyüdük Cihangir’de. Onların kültürünü de aldık. (20. 05. 2017, İstanbul)



ÖZGEÇMİŞ

1988 yılında İzmir'in Menemen ilçesinde doğdum. İlk ve orta öğrenimimi burada tamamladıktan sonra, 2006-2011 yıllarında Hacettepe Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi lisans eğitimimi tamamladım. Ankara'da üniversite tiyatro topluluğu ile tanıştığım tiyatroya, Müjdat Gezen Sanat Merkezi, Ankara Başkent Tiyatroları'nda eğitimler alarak ve özel tiyatrolarda çocuk ve yetişkin oyunlarında oyunculuk yaparak devam ettim. 2011 senesinde, mezun olduktan sonra Müjdat Gezen Tiyatrosu oyuncu seçmelerini kazanarak İstanbul'a taşındım. 2011-2013 senelerinde iki sezon burada oyunculuk yaptım. 2013'te askere gidip döndükten tiyatro üzerine akademik eğitim alabilmek amacıyla başvurduğum Kocaeli Üniversitesi Yüksek Lisans Programı '' Dramatik Sanatlar'' bölümüne 2014 yılında kabul edildim. 2015 yılında başladığım Gösteri Sanatları Atölyesi'nde oyuncu olarak çalışmaya devam etmekteyim.