T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
DRAMATİK SANATLAR BİLİM DALI

TÜRKİYE'DE MEDDAHLIK VE MEDDAHLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan: Cenk ŞEN

KOCAELİ 2020

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

TÜRKİYE'DE MEDDAHLIK VE MEDDAHLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Cenk ŞEN

Dr. Öğr. Üyesi Erbil GÖKTAŞ

Tezin Kabul edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No:
05.08.2020/19

KOCAELİ 2020

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER..... i
TEŞEKKÜR..... ii
ÖZET.....iii
ABSTRACT.....iv
SİMGE VE KISALTMALAR LİSTESİ.....v
GİRİŞ.....1
BİRİNCİ BÖLÜM.....4
1. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MEDDAH ÖZELLİKLERİ.....4
1.1. MEDDAH TARİHİ.....4
1.1.1. Hikayecilikten oyunculuğa meddah tarihi.....4
1.1.2 Kadın Meddahlar.....8
1.2. MEDDAH HİKAYECİLİĞİ.....19
1.2.1. Yer alan konular ve üslup.....1
1.2.2. Doğaçlama.....26
1.3. MEDDAHLIKTA CANLANDIRMA 35
1.3.1. Karşılaştırma ve Canlandırmanın Önemi.....35
1.3.2. Aksesuar.....45
İKİNCİ BÖLÜM.....49
2. TARİHSEL GERÇEKLİKLE MEDDAH TANIMI.....49
2.1. MEDDAHIN ÖZELLİKLERİ.....49
2.1.1. Hikayeciliği.....51
2.1.2. Canlandırması.....54
2.1.2.3. Aksesuar.....57
3. MEDDAHLAR FİHRİSTİ.....60
SONUÇ.....68
KAYNAKÇA.....71
ÖZGEÇMİŞ.....75

TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleştirilmesinde, çalışmam boyunca yardımlarını esirgemeyen saygı değer danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Erbil GÖKTAŞ ve bu çalışma için beni cesaretlendiren saygı değer hocam Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ ile çalışma süresince ve hayatımın her evresinde bana destek olan değerli aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Cenk ŞEN

Kocaeli, Temmuz 2020

ÖZET

Tarihin başlangıcından bu yana insanların hikaye anlattığı varsayılır. Yüksek olasılıkla günümüzdeki gelişmiş anlayışıyla bir "dilin" varlığından söz edemeyeceğimiz zamanlarda bedenin dili ön plandaydı. Yıllar içinde dil gelişimiyle anlatı biçimi de değişti ve hem sözlü hem bedene dayalı bir biçime evrildi.

Mimus oyunculuğundan, ozanlardan, ilk halleri olan “meth edici” "meddahlardan" sözü ve bedeni dengeleyen bir "Meddah" biçimi ortaya çıktı. Osmanlı'nın batılılaşma süreciyle başlayan toplumsal değişimlerde birçok nedenden ötürü Geleneksel Türk Tiyatrosu neredeyse yitip gitme noktasına gelmiştir. Yitip gitmeyen bu sanatlarımızın, yitip gitmemesinin sebebi onu, nesli tükenmekte olan bir canlı gibi korumaya çalışan az sayıda insan sayesinde olmuştur.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'na ilişkin incelenen yazılarda Karagöz, Ortaoyunu vb. sanatlarımızın olduğu gibi meddahın da korunmasının ve günümüzde icra edilmesinin gerekliliği vardır. Bazı sanatlarımız örneğin Karagöz için daha yetkin çalışmaların olmasıyla birlikte, Meddah için genel geçer kabul edilen bir tanımlama yoktur. Biçimsel olarak birbirinden çok farklı işler yapan pek çok sanatçımızın yaptığı iş için "meddah" denmektedir. Korunan birçok değer korunmak için ister istemez biraz köşeli ve kurallı bir tanıma ihtiyaç duymaktadır.

Bu tezde bugüne kadar meddahlıkla alakalı bulunmuş olan olgular incelenip meddahlığın tanımına bir zemin oluşturmak ve bu karmaşıklığın giderilmesi amaçlanmıştır. Tarihte meddahların kendine özgü birçok özellikleri vardır. Kimi hayvan seslerini iyi yapar, kimi iyi gazel okur, kimi başka bir özellikle ön plana çıkar. Fakat meddahların çoğunluğunun kullandığı bazı ortak özellikler vardır. Bu çalışmada özellikle meddahların ortak özelliği olan hikaye, canlandırma, doğaçlama yönlerinden incelenmesi temel alınmıştır. Amaç bahsettiğimiz yönlerden incelenen meddahın, edindiğimiz tarihi bulgularla bir tanımlamasını yapıp koruduğumuz kültürel mirasımız olan "Meddah" sanatımızın bozulmadan geleceğe aktarılmasına bir katkı sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Hikaye, Hikaye Anlatıcısı, Öykülemek, Doğaçlama

ABSTRACT

It is assumed that men have told stories since the beginning of history. In all probability, body language was in the forefront when what we today call “language” in its modern sense was non-existent. Development in language throughout the years has changed the form or mode of narration, evolved into both oral and bodily language.

Out of the mime players, bards and “meddahs” who were “laudatory” in their infancy came a sort of “meddah” who could balance the word and body. In the social changes beginning with the westernization process of the Ottomans, traditional Turkish theatre almost came to the brink of disappearance and loss for several reasons. Why these artistic forms of ours managed not to disappear and get lost was thanks to few people who tried to protect them as if they were beings in danger of extinction.

In the writings on traditional Turkish theatre, it is reported that it is necessary to preserve and perform our arts such as karagoz, ortaoyunu, etc. as well as the meddah. Even though there are more efficient and effective studies on some arts of ours, on Karagoz for example, there is not a commonly accepted definition for meddah. The work performed by many artists who do stylistically different things is called “meddah”. To preserve any value that needs preservation, there is somewhat a need for a regular and proper definition.

This thesis is designed to lay the ground for the definition of “meddahlık”by analysing the facts and concepts found relevant to it so far, and to eliminate this complexity and complication. In history meddahs have a lot of peculiar characteristics. Some imitate animal sounds well and some others read ghazal well, or others come out with a specific characteristic or ability. However, there are some common characteristics used by most of the meddahs. The aim in conducting this study is to analyse the story, impersonation, improvisation as the common features of meddahlık. Thus the study is expected to make a full and exact definition of meddah upon analysing it from the reported perspectives and with the historical findings acquired and to make contribution to the transfer of “meddahlık”, our cultural heritage under preservation, to the future generations with no modification or degeneration in it.

Key Words: Story, Story-Teller, Narrate, Improvisation

SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

s : Sayfa

vb. : ve benzeri

BKM : Beşiktaş Kültür Merkezi

GİRİŞ

Oyunculuk sanatı üzerine yüzyıllardır birçok söz söylenmiş, birçok eser yazılmıştır. Oyunculuğun daha ideal nasıl icra edilmesi gerektiği üzerine post-modern dünyamızda da parçalanmış gerçeklikler vardır. Kuramcıların bu işi icra etme, yani dışsal etmenlerde görülen tarafında daha fazla mutabıklardır. "İyi oyunculuk nedir?" görüşü sübjektif olsa da, iyi oyunculuğa giden yolun belirlenmesi daha fazla ayrı görüşe yol açmaktadır. Farklı görüşler olduğunu kabul ederek iyi oyunculuk için nasıl bir içsel yolculuk gerektirdiğine dair çalışmalar yapsam dahi ilk önce ilgimi çeken taraf biraz daha "iyi oyunculuk" olmuştu. Bunun da kişisel gelişim, yani oyuncunun donanımından geçtiğini söyleyebiliriz. En donanımlı icrayı bulmak için, oyunculuk icralarının gerçekleştirildiği yer olan sinema ve tiyatronun alt başlıklarını araştırmak gereklidir. Bu başlıklara baktığımızda "Müzikal Tiyatro" en göze çarpan başlık olur. Bir oyuncunun tüm özelliklerini ortaya serdiği alan, hem iyi dans edeceksin, hem iyi şarkı söyleyeceksin, hem iyi oyunculuk yapacaksın. Yıllardır icra edilen kabul görmüş yaygın türleri düşünerek "batılı" anlamda bakarsak bu doğrudur. Müzikal Tiyatro oyuncunun gelişmek için en zorlanacağı türdür. Fakat bu özellikler yeterli mi? Oyuncuyu daha fazla zorlayacak dolayısıyla daha fazla geliştirecek başka bir tür yok mu?

Arayış hem okumalara, hem izlemelere, hem atölyelere katılmaya devam edilirken yeni bir karar Doğaçlama Tiyatro ile var oldu. Doğaçlama Tiyatro tamamen özgür bir alan. Sahnede seni kısıtlayacak dekor, metin, mizansen gibi unsurlar yok. Dünyadaki örneklerine bakıp hakkıyla yapmak istiyorsan; şarkı söylemen, oyunculuk yapman, dans etmenin yanında; senaristlik yaparak hikaye yazman, yönetmenlik yaparak oynayacağın sahneyi seçmen, seyirciyle etkileşimde olman, sahnede kullanılacak efektleri bedeninle veya ağzınla yapman... vb. özelliklerde olması gereklidir. Bütün bunların o anda olması da ayrı bir lezzet. Gerçekten o an, zaman vermek gerekirse sahneye çıkarken bir ila üç saniye arası, sahnedeyken bir saniyenin dahi altında karar vermek, hatta karar vermeden hemen uygulaman gerek. Bu arada çok benzer özellikler taşıyan fiziksel tiyatro ve clown yolculuğu da var. Çok benzer özelliklerin yanında fiziksel anlatını çok kuvvetlendirecek bir alan. O zaman bu daha

geliştirici alan doğaçlama tiyatro yani impro mu? Diğer özelliklerin yanında fiziksel anlatımı güçlendirecek olan clown mu?

Şarkı söylemek, dans etmek, oynamak, senaristlik, doğaçlamak, yönetmenlik, ses taklitleri, seyirciyle etkileşim...vb. durumların yanında tek başına olmak... Meddahlık. Meddahlık tüm bunları aynı potada eriten bir sanat. Doğaçlama Tiyatro'da seni düştüğün zaman kurtarabilecek arkadaşların var. Ancak meddahlık sanatını icra ederken tüm bu özelliklerin olmasının yanında tek başınasın. Diğer sanatlarda olduğu gibi tüm bu özelliklerin zorunlu olmamasıyla birlikte kendini zorlamak ve daha fazla geliştirmek isteyen bir oyuncu için en zorlayıcı alan meddahlıktır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu uzun yıllardır var olan bir gerçek. Lakin bu gerçeğin göz ardı edildiği, geleneksel sanatların da pek az icra edildiği bir gerçek. Bu az icra edilmenin yanında birçok sanatçı, akademisyen Türk Temaşası'nın korunması ve günümüzde uygulanmasının gerekliliği adına yazılar kaleme almıştır. Bu sanatların icralarının olmaması, olsa dahi çok güdük kalmasının nedenleri yıllardır sorgulanmış ve tartışılmıştır. Bu yazıları okuyanlar ve bu tartışma içinde kalanlar konu başlıklarına hakimdir. Çağdaşlığın yakalanmaması, artık günümüze uygun olmamaları, teknolojik gelişimler, usta-çırak ilişkilerinin bitmeye yüz tutması... vb. birçok yorum yapılmıştır.

Bu tartışmalar ve araştırmalar içinde zamanla görünen bir durum oldu. Birçok akademisyen ve sanatçı için meddahlık hakkında mutabık olunmuş bir görüş yok. Kimileri sadece eski dönem kıyafetleriyle eski dile uygun bir biçimde bu sanatın gerçekten yaşatılabileceğini, kimileri masal anlatıcılarını aynı kefeye koyuyor, kimileri anlatıya dayalı tek kişilik tüm gösterilere meddah yakıştırması yapıyor. Teşbihte hata olmaz, orijinalliğini korumak için ülkelerin meşhur yemeklerinin dahi bir standardı oluyor. Türkiye'nin baklavasının nasıl bir standardı, İtalya'nın Napoliten Pizza'sının ve daha nicelerinin nasıl standardı varsa tüm tiyatromuzda bu standardı oturtmalıyız. Bir şeyi korumak istiyorsak önce onun kabul gören bir standardını oturtmamız gereklidir.

Fakat bu standardı oturturken romantik bir bakışla olduğundan fazla yukarılara kimsenin ulaşamayacağı bir seviyeye çıkarmamak gerekir. Aynı şekilde her tek kişilik gösteriye meddah yakıştırması yapmak da kavram karmaşasına yol açar. Günümüz

koşullarını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Fakat bu göz önünde bulundurma, geçmişten gelen biçimi kökten değiştirecek bir şekilde olmamalı. Böyle bir değişimde bu ismi kullanma gerekliliği ortadan kalkar.

Alanda yapılan çalışmaların sayısının azlığı kabul gören bir gerçektir. Fakat çok değerli ve bu tezde de birçoğundan faydalandığımız çalışmalar vardır. Yapılan bu çalışma geçmişten gelen değerler ışığında bu sanatı tanımlamak, gelecek nesillere aktarmayı sağlamak ve icracıya hakkıyla "Meddah" diyebilmek için bir denemedir. Amaç çalışmanın sonunda alanda kabul gören bir tanımlama yapmaktır. Belki tanımlama bu çalışmayla neticelendirilmeyebilir, ancak meddahı tanımlamak için atılan güçlü bir adım, bir deneme olacaktır. Bu meselenin tartışılması, alana katkı için bir görüş niteliğindedir.

Günümüzün azalan tiyatro salonları, küçülen sahneleri, açılan oda tiyatroları, tiyatronun eskiden kahvehanelerde olduğu gibi günümüz kafelerinde olması neticelerin iyi ve kötü yanlarıyla birlikte, tek başına yapılan bu tiyatro sanatının da yükselmesi pekala beklenebilir. Meddahın günümüzde az miktarda icracının katkısıyla zor ayakta durmasındansa, genele yayılıp oynanması ve izlenmesi tercih edilecek bir sanat olması umudu vardır. Bu ve bunun gibi çalışmalar az veya çok, bir şekilde bu ideale katkı sağlayacak. Geleneksel sanatlarımız küçük büyük tüm çalışmalarla tekrar hatırlanacak...

Hak Dostum Hak!

BİRİNCİBÖLÜM
1. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MEDDAH ÖZELLİKLERİ

1.1. MEDDAH TARİHİ

1.1.1. Hikayecilikten Oyunculuğa Meddah Tarihi

Tiyatro konusunda kuramsal olarak ortaya çıkan ilk görüşler Antik Yunan'da şekillenmiştir. Sevda Şener'in "Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi" isimli önemli eserinde ilk bölüm "Antik Yunan'da Tiyatro Düşüncesi" ile başlar. Tragedya ve Komedya türleri de bu zamanlarda ortaya çıkmıştır;

"Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.Ö. VII. ve VI. yüzyıllarda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen dithirambos şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. (...) Yunanca teke anlamına gelen tragos sözcüğü ile şarkı anlamına gelen aoide sözcüğünün birleşmesi ile bu konuşmalı şarkı tragoidia (tragedya) adını aldı ve dinsel örenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüştü. Komedya'nın da Dionysos için düzenlenen bağbozumu törenlerinden doğduğu varsayılır. Bolluğu, üremeyi kutsayan ve köylerde yapılan halk geçit törenlerine "komos" deniliyordu." (Şener, 1982, s. 15)

Yine kitabın aynı sayfada koro elemanlarının Dionysos tarafından kutsal olarak kabul edilen teke hayvanının kılığına girerek kaba dans etmelerinden zamanla bir biçime ve kalıba girdiklerinden bahseder. Koronun olduğu bu törenlerde konuşarak koronun şarkılarına yanıt veren hipokrites de konulunca artık diyalog başlamış ve günümüzdeki tiyatronun temeli atılmıştır. Koronun karşısına geçip diyaloğu sağlayan ilk oyuncu olarak kabul edebileceğimiz kişi Thespis'tir. Thespis'ten sonraki süreçte koronun değerinin yavaş yavaş azaldığını ve günümüz tiyatro anlayışına daha da yaklaşıldığını görüyoruz.

"Tragedya, ağır ağır gelişerek son biçimini almıştır. Aiskhylos, ikinci aktörü eklemiş, dialoğu öne çıkarmış, koronun önemini azaltmıştır. Sophokles, oyuncu sayısını üçe çıkarmış, boyalı dekoru getirtmiştir." (Şener, 1982, s. 24)

Farklı kaynaklarda aynı Dionysos dini törenlerinde olduğu gibi Mısır Rahipleri'nin de benzer ritüellerinin olduğunu biliyoruz. Tarihe baktığımızda dini ritüellerden tiyatro sanatı şekillenmiş gözüküyor. Ancak temel bir çerçevesi olsa da genelinde doğaçlamanın hakim olduğu bu ritüeller zamanla belli biçim kalıplarına göre şekillenmiştir.

Tiyatronun etimolojisine bakacak olursak şunları görürüz:

"Eski Yunancada izleyici yeri (theatron) anlamına gelen tiyatro, zamanla drama sanatı anlamında kullanılmaya başlandığı gibi, tiyatro yapıları ile tiyatro toplulukları anlamında da kullanılmıştır." (Çalışlar, 1993, s. 5)

Tiyatro başladığından bu yana devletin finansal desteğine de, yasaklarına da maruz kalmıştır. Bunun yanında en özgür alan sokaklar veya halkın devletten bir nebze ayrıldığı alanlar olmuştur. Örneğin bir kahve, bir pazar meydanı, bir yalı vb. birçok yer, Antik Yunan Dönemi'nde de tragedyalarda anlatılan kahramanlık hikayelerinin ve tanrıların olduğu destanlar dışında halkın hikayeleriyle halktan beslenen “mimus” isimli bir tiyatro dalı da vardı. Mimus oyunculuğu birçok açıdan Meddah'a çok benzer. Doğaçlama başlığında bu konuya derinlemesine değineceğiz. Halkın hikayelerini yine halka anlatan ve maddi olarak da halktan beslenen mimus oyuncularının biçimi Roma'da da devam etmiştir. Daha sonra İtalya'da Commedia Dell Arte'ye uzanan bir süreci vardır. Kuvvetle muhtemel Commedia Dell Arte'den de bizim tiyatromuza Orta Oyunu olarak yansıması olmuştur.

Batı'da yazılı, Doğu'da sözlü anlatım daha fazla etkin olmuştur. Tabi ki iki anlatım biçimi de vardır. Fakat tarihsel gidişatta bu şekilde bir süreç işlemiştir.

Fehim Efendi Kamphoevener'a özellikle masallarını kaleme almamasını istemiştir. Bu görüşe katılan Kamphoevener ise artık göçebeliğin yavaş yavaş

bitmesiyle bu masalların yitip gideceğini düşünerek masalları kitaba almıştır. (Kamphoevener, Türk Masalları I. Cilt Aşk Hilesi, 2004, s. 9)

Çünkü anlatıcı her masalı her defasında eklediği doğaçlamalarla ve kendisini geliştirmesiyle farklı anlatabilir. Ancak masal yazılırsa tek tip olur. Usta çırak ilişkisiyle masallar ezberde tutularak süreç devam etmiştir. Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyet sonrası geleneksel sanatlarımız yavaş yavaş yok olmaya yüz tutmuştur. Çok değerli çalışmalar yapılsa da birçok masalın yitmiş olduğu tahmin edilebilir. Kamphoevener gibi düşünmeyen ve bir sürü masal bilen kim bilir kaç sanatkar bildiklerini kaleme almamıştır. Günümüzdeki masal çalışmaları yapan akademisyenler kim bilir kaç masala ulaşmamıştır. Ancak uzun bir zaman bu usta çırak ilişkisi süre gelmiş ve masallar nesilden nesile aktarılmıştır.

Meddahın hem Orta Asya'nın hem Arap Yarımadası anlatıcılarının etkisiyle başlayıp günümüze değin uzanan bir serüveni vardır. Meddah kelimesinin kökeni ve değişimi hakkında Boratav şunları söylemiştir:

"Şarkta meddahlığın, yani hikâye anlatıcılığının tarihçesini yapmış olan Fuad Köprülü'nün Türk hikâyeciliğine dair elde ettiği neticelere göre, İslâm tesirinin Türk zümre arasına yayılmasından evvel Türkler arasında bu işi ozanlar yapıyorlardı. Meddah kelimesi yayılmadan önce Türkler arasında, Acemlerin kıssahân, şehnámehân tâbirleri kullanılıyordu. Herhalde, XIV. asırdan itibaren ozanlardan ayrı bir kıssahânlar zümresi teşekkül etmişti. XV. asırdan itibaren, meddah tâbiri. kahramanların maceralarını anlatan ve böylece onların medihlerini yapan sanatkârlar mânasında, kıssahân'la aynı manaya gelmek şartiyle, kullanılmağa başlıyor. Bu asırlarda artık kıssahan, şehnámehán, meddah aynı mânadadır. XVII. asırdan sonra meddah tabiri daha çok kullanılmağa başlıyor. XV. asra kadar, güzidelerle halk arasındaki mesafe çok açılmış değildir; onun için yazılı edebiyatta da, meddah kıssahân hikâyeleri (meselâ Hamzavi'nin Hamzanâmesi) yer alıyor. Sonradan bu, ayıp görülmeğe başlıyor; ve meddah kıssahân hikâyeleri daha çok sözlü edebiyatın malı oluyor; yazılsa bile, bunlar belli sanatkârların eseri olarak değil, sanat kabiliyeti ve adı sanı olmayan kimselerin basit bir tesbit işinin mahsulü halinde ortaya çıkıyor." (Boratav, Halk Hikayeleri ve HalkHikayeciliği, 1946, s. 126)

Daha geniş bir anlatım için Nutku kitabında Meddahlığın Tarihçesi isimli kapsamlı bir bölüm ayırmıştır. Meddah kelime olarak Arapça kökünden meth etmekten geldiği söyleniyor. 14. yüzyılda yaşamış Hüseyin Vaiz Kaşifi, Fütüvvet-Name-i Sultani isimli eserinde ilk meddahın peygamberin şairi olarak nitelendirilen Hassan bin Sabit olduğunu söylüyor. Meddahların üstün bir mevkide olduğu da eserde geçen anekdotlardan anlaşılıyor. Meddahların serüveni de Antik Yunan'da tanrılar ve kahramanların meselelerinde olduğu gibi "önemli meseleler" ile başlıyor. Etimolojik köken bu yönde olsa da hikaye anlatıcılığı tarafına baktığımızda İslamiyet öncesi Türk'lerde Ozan'lar kopuzlarıyla bu görevi üstleniyordu. Ozanlarda en başlarda tanrıların meseleleri üzerine, daha sonra da kahramanlık hikayeleri üzerine anlatılar gerçekleştiriyorlardı. (Nutku, Meddahlık ve Meddah Hikayeleri, 1976, s. 14, 16)

Boratav ve Nutku, Köprülü'nün İslamiyet öncesi Türk'lerin hikaye anlatıcı tarafı olduğu görüşüne katılıyorlar.

Tarihsel gelişimini düşündüğümüzde tüm sanatlarda olduğu gibi dönemin ruhuna göre farklı birçok değişkenden etkilenmiştir meddah sanatı da. Şu ana kadar verdiğimiz bilgiler ışığında fazlaca etkilendiği taraflar olarak değerlendirebiliriz. Kopuzlu Ozan'lar, bağlamalı Aşık'lara dönüşümünde Aşık ile Meddah aynı manada kullanıldığı dönemlerde var. Boratav'ın bahsettiği gibi kıssahan ile aynı anlamda olunan dönemlerde. Karagöz'den daha sonra Orta Oyunu'ndan da etkilendiğini söyleyebiliriz.

Osmanlı saraylarında en başlardan beri sanatçılar vardı. Evliya Çelebi I. Beyazıt zamanında padişahı şakalarıyla güldüren Kel Hasan'dan bahseder. Yine 14. yüzyılda Yusufi isimli bir halk meddahını görürüz. Sultan çelebi Mehmet döneminde de Karaman Beyi'nin "Harman Danası" mahlaslı bir meddahı vardı. Bu kişi hem mukallitlik hem kıssahanlık yapan bir nedimdi. Hem aynı dönemler hem öncesi hem sonrası birçok meddah var olmuştur. (Özdemir, 1976, s. 22, 23) Tarih boyunca genelde tek başına meddah değil, meddahın yanında başka sıfatları da olan kişileri görmekteyiz.

II. Mahmut döneminde gerek sarayda gerek halk arasında meddahlar hakkında bilgiler mevcuttur. Meddahların bu yüzyılda karagöz oynattıkları, ortaoyunu tipleri canlandırdıkları ve tuluat yaptıklarının bilgilerine ulaşabiliyoruz. Meddahlar o yıllarda insanlar tarafından çok aranır olmuşlardı. Birkaç sanatı birden yapıyorlardı. (Özdemir, 1976, s. 36) Hem meddahlığın iyice şeklinin oturduğu hem de yazılı çok kaynak bulduğumuz zamanlar.

Başta da belirttiğimiz üzere, 18. yüzyılda biraz daha son halini alıncaya kadar birçok sanatla etkileşimi oluyor meddahın. 18. yüzyıla gelirken de 18. yüzyılda da herhangi bir sanatta usta kişi, başka sanatları da icra ediyor. Orta Oyunu oynayan birisinin meddahlık da yapması gibi. Yazımız boyunca bazı etkilerinden meddahlığa birçok farklı sanattan bahsedeceğiz.

Nutku 19. yüzyıl için bu durumu şöyle yorumlamıştır;

"Bu yüzyılda, meddahlık yapanların, Orta Oyunu'nda belli tipleri canlandırdıklarını, Karagöz oynattıklarını, hatta bazılarının tuIûat tiyatrolarında çalıştıklarını görüyoruz. Özellikle, bu yüzyılın sonlarına doğru, meddahlar, gösteri sanatları alanında birkaç işi birden yürütür durumdaydılar." (Nutku, 1976, s. 36)

1.1.2 Kadın Meddahlar

Çok fazla kaynağa ulaşabildiğimiz Metin And ve Özdemir Nutku'un kitaplarında kadın meddah ile ilgili neredeyse hiçbir konu geçmiyor. Okuduğum, araştırdığım Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan bahseden kitaplarda da aynı durum geçerli. 2019 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi'nin 2017 yılından beri gerçekleştirdiği UHAK'a (Ulusal Hikaye Anlatıcılığı Kongresi) katıldım. Birçok atölyeye girme şansım oldu. 12 Ekim Cumartesi günü saat 15:00 AZ-12 salonunda "Geleneksel Hikaye Anlatıcısı Olarak Meddah" isimli Fatih Pazvantoğlu'nun atölyesine katıldım. İlk defa görüşlerime yakın modern bir meddah örneğiyle karşılaştım. Meddah'ın özelliklerinden bahsedip ufak birkaç deneme yaptık. Orada bir ifade geçti. Erkeklere meddah kadınlara “meddahe” deniyor diye. Ben hiçbir araştırmamda bu ifadeyle

karşılaşmadım. Daha sonra Fatih bey ile görüştüm. Notlarının yanında olmadığını ancak kaynağı ileteceğini söyledi. Bana İbrahim Ethem Arıoğlu'nun "Günümüzde Meddahlık" isimli doktora tezini attı. Orada "Meddahe" kavramı Rauf Altıntak tarafından geçmekte. Daha sonra şans eseri twitter da @omrfyzc nickname'e sahip Nane Molla mahlaslı Marmara Üniversitesi'nden Türkolog Ömer Faruk Yazıcı ile tanıştım. Bu bilgilerle alakalı soru sorduğumda o da yardımcı oldu ve Osmanlı Cilt 11 ansiklopedisini bana yolladı.

Ansiklopedide geçen kısım şu şekildedir:

"Meddah: İlk piri bilinmemekle birlikte, sonraki pirleri "Dede Korkut" ve "Lain Kaba" olarak tanınan bu san'at. 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." (Altuntak, 1999, s. 646)

Meddahların isimlerini incelediğim kaynaklarda da şunları görüyoruz:

Kapsamlı bir biçimde meddahı işlediği, Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun Meddah ve Meddah Hikayeleri isimli eserinde bulunan "XIV. YÜZYILDAN BU YANA BULDUĞUMUZ ÜNLÜ MEDDAHLARIN LİSTESİ" isimli bölümde (Nutku, 1976, s. 392, 397); Metin And'ın Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Fuat Köprülü dahil farklı kaynaklarda rastladığı meddah isimleri aktardığı bölümde (And, 1985, s. 236, 237) Müjdat Gezen'in Meddah kitabında (Gezen, 1982, s. 25) "meddahe" kavramına rastlamadım. Gerek örnek verdiğim eserlerde, gerek farklı kaynaklardaki okumalarımda da "meddahe" diye bir kavramın geçtiğini görmedim.

"Meddahe" diye bir kavrama rastlamadığım gibi bazı kaynaklarda kadınların meddahı dahi zor dinlediklerini (Sultanlar hariç) okudum. Metinlerde verilen meddah isimlerinde de bir tane kadın meddaha rastlamadım. Bildiğimize göre meddahlar erkek ve o dönem bile bile bir kadını çırak almazlar, alamazlar.

Sadece Lady Emelia Bithynia Macaroni Hornby isimli İngiliz kadın "Kırım Savaşı Sırasında İstanbul" (1863) isimli eserinde bir kadın meddahtan bahseder. Yazar 1855 yılında İstanbul'a gelmiştir. Bir paşa köşkünün harem bölümünde bu meddahla karşılaştığını söyler. Kadın meddahtan yabanıl ve olağanüstü etkisi olan bir kadındı diyerek bahseder. (Nutku, Meddahlık ve Meddah Hikayeleri, 1976, s. 37, 38) Ancak bu konuyla ilgili başka bir yerde bir bilgiye rastlamıyoruz. Bahsedilen kadın meddahın anlatım tarzını da bilmediğimizden kıssahan, masal ninesi, meddah gibi tam olarak bir yere konumlandıramamaktayız. İlerleyen kısımda masal ninesi, nağıl nene vb. kavramlardan da, başka kadın meddahlardan da bahsedeceğiz. İlk defa "kadın meddah" kullanımıyla bu şekilde karşılaştım. Ancak söylediğim gibi "meddahe" diye bir tanımlamayla hiçbir kaynakta karşılaşmadım. Bende konunun aslını, kaynağını öğrenmek için Rauf beye ulaşmanın daha doğru olacağını düşündüm.

Danışmanım Erbil Göktaş sayesinde daha önce meddahlık da yapmış Karagözcü Sibel Tomaç'a ulaştım. Tomaç Karagöz ve Masal Anneleri hakkında değerli bilgilerini benimle paylaştı. Meddahlar fihristi yaparken yararlanabileceğim kaynakları da söyledi. Ayrıca Sibel Hanım'dan da Rauf Bey'e ulaşma şansım oldu. Rauf beyle 23.06.2020 saat 18:17 - 18:46 arasında 29 dakika görüşmemiz oldu telefonda. Rauf Altuntak meddah sanatıyla ilgilenen bir kişiye içtenlikle zaman ayırdı ve beni kırmayıp hem konu özelinde hem de temaşa konusunda birçok bilgi verdi. Görüşmemiz karşılıklı sohbet şeklinde geçti lakin önemli noktaları bir özet niteliğinde buraya yazmayı daha uygun buldum. Yaptığımız görüşmenin bir kısmı şu şekilde;

İstanbul Şehzadebaşı Direklerarası'nda halk şairleri vardı ve bağlamalarla iki şair atışma yapardı. Bunlara da Aşık Meddah diyebiliriz. Ramazan ayında bu etkinlikler daha yoğun olurdu, aynı şekilde köylerde de yapılırdı. Etkinlikler teravi namazından sonra başlatılırdı. Hatta bir dönem Şehzadebaşı'nın imamı da ortaoyuncuydu. Teraviyi acele kıldırır cemaatle birlikte koşa koşa gider, arkadan kulise girer ve oyuna çıkardı. Cemaat önceden ayırttıkları yerlere otururlar ve gösteriyi izlerdi. Ortaoyunu teravi namazından sonra başlar sahura kadar sürerdi. Aşık atışmaları da sahura kadar sürer ve doğaçlamadır. Tuluatla bunu yaparlar, birisi

ortaya bir açmaz atar ve karşılıklı atışmaya başlarlar. Meddahlık oyununun ilk müzikli kısmı aşıklıktır.

Meddah erkek meddahe ise dişi kullanımıdır. O dönem haremlik ve selamlık vardı. Erkeklere meddah, kadınlara ise meddaheler hizmet ederdi. Meddaheler ellerinde deflerle evlenme törenlerinde şarkı söyler, konaklarda ve evlerde sahura kadar süren zamanda, uzun kış gecelerinde masallar anlatırlar. Mahallenin kadınları bir evde toplanır tandır başı hikayeler anlatırlar, çocuklara ninni söylerler. Ayrıca molla yani usta kişilerdi. Selçuklulardan bu yana varlardır ve kadın imamlarda denir. Mevlüt okutanları, namaz kıldıranları da vardır. Bu bilgiler bir yerde yazmayabilir ben bunları ustalarımdan öğrendim.

Altuntak'ın verdiği değerli bilgilerden "Meddahe" tanımı özelinde yazılı bir kaynak olmadığını görmekteyiz. Altuntak ve bu bilgiyi öğrendiği ustaları tarafından "Meddahe" tanımı kullanılmış olabilir. Ancak seyyahlar ve tarihçiler tarafından kabul görülmüş bir tanım olmamıştır.

Yapılan araştırmalara baktığımız da kadın masal anlatıcılar için "masal anası", "masal ninesi" gibi tabirleri görmekteyiz.. Özellikle Orta Asya'da kadınların aktif olarak hayatın içinde yer almasından gelen gelenekle birlikte kadınlarda masal anlatıcılığı önemli bir rol oynuyor. 1987 yılında Çukurova yöresinde araştırma yapan Esma Şimşek, Avşar'ların bölgede fazlaca olduğunu söylüyor. Avşar'ların yoğun olduğu köylerde birçok masalcı ile karşılaşmışlar. Yörede masalcı kadınlara "masal anası", "masal ninesi", "masalcı" ve "masal atası" gibi isimler verilen masalcılar varmış. Ayrıca yazısında Cığcık isimli köyde Döne Hayriye Akgöllü, Fadime Filik, İsmail Akgöllü gibi bir kaç kadın ve erkek masalcı örneği de veriyor. (Şimşek, 2020, s. 34, 35)

Şimşek'in yazısında gördüğümüz gibi Anadolu'da da pek çok masalcı kadın mevcut. Lakin okumalarımızda kadınların diyar diyar dolaşarak bu masalları anlatması gibi bir şey pek söz konusu değil. Köy içinde kalan, anadan kızına geçen bir masal geleneği var, bu erkek egemen bir düzende kahvehaneler veya meydanlar gibi yerlerden ziyade kapalı kapılar ardında kalmış. Ancak ev içinde hatta bazı özel

davetlerde para karşılığında masal anlatan "Nağıl Neneleri" de mevcut. Berrin Avcı Çölgeçen'in 2010 yılında Belgesel Film olarak çektiği Nağıl Neneleri (Masal Nineleri) halen daha geleneği sürdüren az sayıda temsilciyi göstererek masalcısını izleyiciyle buluşturuyor. Masalcı ninelerin de kendine has türküleri, tavırları, bazılarının oyunculuk tarafları da varmış.

Avcı ve Dilli'nin hazırladıkları yazıda özellikle Leyla Yaşar isimli masal ninesinin meddah formuna bir hayli yaklaştığını görüyoruz. Yazıda bazen gözlerini büyüterek çocuklara doğru onların dikkatini çekecek şekilde anlattığından bahsediliyor. Ayrıca Leyla nine hem mimiklerini hem de jestlerini kullanıyor. Bazı aktarımlardan bildiğimiz üzere eskiden meddahlar kahvehanelerde anlattıkları masallar sırasında hikayenin heyecanlı bir anında durup, hem izleyiciyi meraklandırmak hem de dinlenmek için kahvelerinden bir yudum alırlardı. Leyla ninenin hikayenin dramatik yapısıyla örtüşen bir kısımda duraksadığından bahsedilmiyor. O hikayenin heyecanına kendini kaptırıp anlattığı sırada dili damağı kuruduğunda, bu durumu belirterek çay ve şerbet istiyormuş. Meddahın özü olmasa da masal anlatıcılarının çeşitli nedenlerle ortak bir dinlenme veya heyecanı arttırma ortak dili oluşturduklarını düşünebiliriz. Ayrıca karakterlerin duygu durumuna göre de sesini alçaltıp yükseltiyor ve masalın içinde türküler de söylüyor. (Avcı & Dilli, 2018, s. 182, 192)

Yazı boyunca birçok farklı sanata değinerek, tarihsel gelişimiyle birlikte bazı kıssahanları ve orta oyuncuları da birbirlerine girişken yapılarından dolayı meddah olarak kabul ediyoruz. Nağıl Neneleri olarak bahsedilen kadınlar da (en azından oyunculuk yanları güçlü olanları) meddah tarafına bir hayli yaklaşıyor. Hatta bahsettiğimiz gibi farklı sanatlara değindiğimizde tarihsel süreçte kabul ettiğimiz meddahlara bakarsak, bunları meddah olarak kabul edebiliriz. Fakat tanım için Masal Nineleri demek çok da kabul edilebilir geliyor. Tüm bulgularımızı birleştirerek sonda yapacağımız tanımda meddah tanımımız daha da netleşecek. Ender olarak düğünlere ücretli olarak halka açık bir ortama çağırılsa da, kadın masal anlatıcıları toplum yapısından dolayı kapalı bir gelişim sağlamışlardır. Erkekler kamuya açık alanda kahvehanelerde toplanıp aşık ve meddahları dinlerken, masal nineleri de kadınların bulunduğu alanlarda sanatlarını sürdürmüşlerdir. Erkeklerin kahvede toplanması gibi onlar da evlerde toplanıp masal dinlermiş. Erişte yapmak gibi kışa hazırlık işlerinde de

ücreti mukabilinde bir masal ninesi tutarak ondan masal anlatmasını isterlermiş. Böylece sıkıcı ve uzun geçecek süreleri daha kolay atlatırlarmış.

Kadın meddahlık erkek egemenliğin günümüzden daha yüksek olduğu eski dönemlerde neredeyse mümkün olmasa da şuan bu mümkün. Nurhan tekerek Haşmet Zeybek'in yazdığı ZİLLİ ŞIH (1985) oyununu meddah olarak sahnelemiştir. Youtube da "Kemal Gönüleri" *youtube* kanalında yer alan "NURHAN TEKEREK "ZİLLİ ŞIH" Oyunu GİRİZGAHI" isimli 13:58 dakikalık videoda tekerlemeler, şarkılar türkülerle bir girizgah izliyoruz.

Girizgahta geçen türküler şunlardır

Uzun İnce Bir Yoldayım
Dere Geliyor Dere
Drama Köprüsü

Oyun ile ilgili **mimesis-dergi.org** sitesinde Banu Çakmak tarafından yazılan eleştiride şu bilgilere yer veriliyor:

"Oyun meddah geleneğine uygun olarak akıcı bir dil ve kafiyeli sözlerle yazılmış. Bu seyretme ve dinleme zevkini kat kat artırıyor. Öte yandan aralara serpiştirilen şarkılarla hem seyircinin katılımı teşvik ediliyor hem de alacağı keyif arttırılıyor. Bütün bu özellikleriyle oyun metni, oyunun yönetmeni ve oyuncusu olan Nurhan Tekerek tarafından çok iyi alımlanmış ve yorumlanmış. Öncelikle oyunda kullanılan tek aksesuar bir tef… Tef gerektiği zaman kendi işleviyle kullanılıyor gerektiği zaman simitçinin tezgahı, bakırcının tepsisi gibi farklı aksesuarların yerini tutuyor. Dolayısıyla meddahın elindeki değnek ve mendil, bu gösterimde yerini tefe bırakıyor. Oyuncunun yorulduğu zaman soluklanacağı ya da oturarak canlandıracağı sahnelerde kullanacağı bir masa ve sandalyeden başka bir dekor yok. Gerek dut ağacı, gerek çarşı gerekse Şıh'ın evi anlatıyla birlikte seyircinin hayal gücünde canlandırılıyor. Oyunda Zilli Şıh, Şıh'ın dört karısı, üzümcü, bakırcı, dilenci, dut ağacını kesenler, Mırzık Abdi'nin Yosma Dulu ve sayısız esnafın her biri birbirinden ayrı jest, mimik ve ses tonuyla, çok farklı şekillerde canlandırılıyor. Öyle ki oyunu izlerken oyuncunun performansı ve enerjisi izleyicide şaşkınlık yaratıyor. Yine meddahlığın en önemli özelliği olarak, oyunda seyirciyle ilişki kurma yoluna sıklıkla

başvuruluyor. Gerek şarkılarda gerek seyirciye sorulan sorularda seyirci, seyirci konumundan çıkıp adeta bir katılımcıya dönüşüyor. Bunun için oyuncu salonda seyirciyi sahneye davet ederken, kafede masa masa dolaşarak bunu bizzat yapıyor. Bütün bunlar bir araya geldiğinde gösterimden tam verim almak mümkün oluyor, seyirci sıkılmıyor, dikkatle izlediği öyküyü ve iletiyi anlıyor, gösterime katkı sağlıyor, en önemlisi de eğlenip keyif alıyor." (Çakmak, 2013) ifadesi geçiyor. Bu ifadeden anlayacağımız üzere oyun meddahlığın bazı öğelerini içinde barındırıyor.

Yazının devamında ise şunlar belirtiliyor:

"Burada vurgulanması gereken en önemli nokta Zilli Şıh oyunuyla birlikte Nurhan Tekerek'in ilk ve tek kadın meddah olması. Osmanlı'da meddahın hedef kitlesi olan halk yalnızca erkeklerden ibaretti. Tahmin edileceği gibi bu toplum yapısı içinde kadının akşamları değil erkeklerle beraber kahveye gidip oyun izlemesi, evden çıkması bile söz konusu olamazdı. Buna bağlı olarak Osmanlı'da meddahlar da asla kadın olamazdı. Ancak günümüz koşullarında oyuncunun da seyircinin de kadın olabilmesi dolayısıyla oyunun bir kadın meddah tarafından oynanması mümkün hale geliyor. Böylece alışılmışın dışına çıkmak, geleneği günümüz koşullarına taşımak ve bir kadın meddah olarak gösteri yapmak kuşkusuz radikal bir eylem. Bu yolla seyircinin meddahlık geleneği ve onun içine doğduğu erkek egemen yapıyla hesaplaşması da kuvvetle muhtemel. Buradan bakıldığında bu gösterim daha da önemli hale geliyor." (Çakmak, 2013) diye söyleniyor.

Başka internet sitelerinde eleştiri yazılarında da benzer ifadeler gördüm. İlk kadın meddah! Belki TRT'nin Meddah isimli televizyon programında Bedia Muhavvit'in Adile Naşit'în yer aldığı programları saymazsak ilk türk kadın meddah diyebilir miyiz? Keza doğru bir kullanım olduğuna karar vermemekle birlikte, Lady Hornby de harem de bir kadın meddah gördüğünü ifade ettiğini biliyoruz. Bu bilgilerle birlikte meddahlığı araştırırken Hornby'nin iddaasından sonra TRT kayıtlarımızdan önce bir kadın meddaha rastladım. Hem de usta-çırak ilişkisiyle yetişmiş erkek bir meddahın çırağı olmuş bir kadın. Okuduğum ve kendisinin "türk masalları" diye nitelendirdiği massallar da birçok anadolu motifine rastladığım kitapların sahibi olan Elsa Sophia van Kamphoevener (1878 - 1963). Kör Fehim (farklı kaynaklarda Fehmi diye de geçiyor) Efendi'nin çıraklığına aldığı kadın meddah.

Kamphoevener'ın yazdığı Aylin Gergin'in çevirdiği 3 ciltlik "Türk Masalları" kitabı şöyle bir girişle başlıyor:

"Ruh nükte ve Allah'a derinden bağlılık
Türklerin en eski değerleridir;
kitabı en derin saygım ve sevgimle,
bu büyük zenginliğe
Anadolu topraklarının anısına
ithaf ediyorum." (Kamphoevener, 2004, s. 5)

Bir sonraki sayfada ise;

"ALLAH selamet versin... ALLAH'a emanet...

Selamet ve emanet sözcükleri, bir masal anlatıcının her masalda kullandığı ve anlattıklarının özünü ortaya koyan sözcüklerdir. Bu masalların geldiği diyarlarda Allahsız bir iş yapılmaz, insana ruh ve akıl bahşeden Allaha derinden bağlıdır herkes" diye devam ediyor.

Elsa sefir babası nedeniyle Osmanlı topraklarını dolaşıyor. Özellikle meddahlar çok ilgisini çekiyor ve kervanlarda meddahları dinliyor. En fazla dinlediği meddaht da Fehmi'dir. Osmanlı'da bir kadının tek başına gezmesi, ata binmesi hoş karşılanmıyor. Bu yüzden Elsa tüm bu dolaşmalarını ve dinlemelerini erkek kılığında yapıyor.

Fehmi bir gün onu defalarca dinleyen Elsa'ya;

"Beyefendim, biliyorum ki masallarımı ezbere anlatabilirsin, bana bir iyilik yap ve bu gece benim yerime sen anlat o kadar yorgunum ki" diyor. Daha sonra Elsa bunu defalarca yapıyor. Fehmi Efendi konuştuğu kişinin bir erkek olduğunu düşünerek onu yanına çırak olarak alıyor. Ona bazı kurallardan bahsediyor.

"Fehmi'nin bana verdiği sorumluluklar şunlardı; masallar asla kaleme alınmayacaktı ve başka localara ait olan masallar kesinlikle anlatılmayacaktı." (Kamphoevener, 2004, s. 9)

Lakin daha sonra bu masalları yazması ve bu kitapları çıkartmasını şöyle açıklıyor:

"Bu yükümlülükleri yerine getirdim, ama Türkiye'deki göçlerin durmasıyla birlikte bu masalların unutulmaya yüz tutmasına gönlüm razı olmadı ve yaşasaydı Fehmi'nin de karşı çıkmayacağından emin olduğum için hazine değerindeki bu masalları kaleme almaya karar verdim. Bunu yaparken benim için en önemli şey, bu masalların Türklere ait oluğunu unutmayarak, Arap ve İran masallarıyla bütünleştirmeden kendi özelliklerini korumalarıydı."

Aslında yaklaşık 50 yıl yeminini tutmuş Elsa, ancak en sonunda yukarda belirttiği sebeple masalları kaleme almış. Elsa meddahlar ve aynı masalları gibi yazılı olmayan kuralları hakkında da bilgiler veriyor:

"Anadolu'da sekiz yüz yıldır var olan bu masalların canlı kalmaları hiçbir zaman kaleme alınmamalarından kaynaklanır. Bu masallar göçebelere aitti ve sadece birkaç ailenin servetiydi neredeyse, öyle ki loncaların birleşmesiydi. Masalın çeşitliliği ve zenginliği lonca aileleri arasında mülkiyet olarak paylaştırılmıştı (aile burada ilgi topluluğu olarak anlaşılabilir). Bu mülkiyet kesin çizgilerle, yazılı olmayan yasalarla sınırlandırılmıştı, bir masal anlatıcının başka bir topluluğa ait olan masalı anlatması yasaktı. Böyle bir şey olduğunda bu suçu işleyen, at hırsızlığı kadar ağır sayılan bu suçtan yargılanırdı, nitekim bu suç doğu ülkelerinde en büyük suçlardan biri sayılırdı. Hırsız aşağılanır, ona ne su ne de ekmek verilirdi. Tanımadığı bir diyara göç etmesine izin verilirdi sadece. Anadolu'nun masal hazinesinin el değmeden günümüze kadar ulaşmış olması, bu düşünsel eserlerin ne kadar ağır şartlarda korunduğuyla ilintili olabilir. (...) Orada geceler genellikle atlıların, çobanların, her türlü hayvanın ve hayvan sürülerinin korunma alanı olan, kervansaraylarda geçirilirdi. Göçebe olarak hayatlarını sürdüren bu çobanlara neredeyse her zaman masal anlatıcıları eşlik ederlerdi, bunların görevi günler boyunca göç eden insanların çektikleri eziyeti biraz olsun hafifletmek ve geceleri nöbet tutanları ateşin çevresinde anlattıkları masallar sayesinde uyanık tutarak mallarını korumalarını sağlamaktı." (Kamphoevener, Türk Masalları I. Cilt Aşk Hilesi, 2004, s. 7, 8)

Bu bilgiler ışığında masalların ne kadar zor şartlarda korunduğunu görebiliyoruz. Günümüzde unutulmuş gelenekler neredeyse bazıları 800 yıllık ömrü olan masalları en azından Elsa'ya kadar ulaştırmayı başarmış. Kaynaklarda genelde okuduğum İstanbul'da sabit duran meddahların dışında gezici meddahlardan ve kurallarından bahsediyor.

Elsa aldığı tüm bilgi ve birikiminin erkek kılığına girmiş bir kadın meddah olarak yıllardır erkeklerin belleklerinde olan bu masalları öğrenmesi ince düşünülen bir intikam olabilir der. Öğrendiklerini kadınlara da anlatması bu intikamın devamıdır onun için. 1942 - 1945 de 2. Dünya Savaşı'nda gönüllü olarak cephelerde askerlere masallar anlatır. Yıllar önce kervansaraylarda yapılan etkinliği bu sefer cephelere taşımıştır. Erkeklerin ona taktığı "Dost Masalcı" lakabından dolayı gurur duyuyordu.

Ulaşabildiğim kaynaklara göre tarihte ilk defa "kadın meddah" kullanımını 1863 yılında yayınladığı "Kırım Savaşı Sırasında İstanbul" isimli eserinde Lady Hornby kullanmıştır. Ancak orada gördüğü kadın meddah ve sanatını icrası hakkında çok kısıtlı bir bilgimiz var. Daha sonra içerikle tam bağdaşmasa da farklı bir manada "kadın meddah" tabirine Selim Nüzhet'in "Türk Temaşası" isimli eserinde rastladım. Fakat orada meddahlık geleneğine uyan bir kadını görmekten daha çok dönemin kadın erkek algısına vurgu yapmak istenerek kullanılmıştır. Masalın hayali olduğu için kadın hikayesi olduğu, hikaye veya söz saçma olursa koca karı masalı dendiği gibi bir bakış açısını izah için geçmiştir. Kadın meddah diye geçen kısım bir ninenin torununa anlattığı hayali hikayedir. Fakat erkek meddah makulat yani akılla bağdaştırma arar şeklinde tespitleri olmuştur. Burada bir kadın meddahtan söz etmek doğru olmaz. Dönemin eril yapısının tezahürüyle bir tanımla yapılması için kullanılmıştır. (Nüzhet, 1930, s. 40) Daha sonra kendisi, masalları, meddahlık hakkında birçok bilgi veren Kamphoevener gelmekte. Kamphoevener hem usta çırak ilişkisiyle yetişmiş, hem birçok masalı aktarmış, hem meddahlık hakkında bilgi vermiş, hem de öğrendikleriyle bu sanatı icra etmiş bir isim. Altuktak'ın ustalarından öğrendiğine göre Meddahe kavramı kullanılmış. Fakat yazılı tarihte böyle bir kullanıma rastlamıyoruz. Kaleme alan erkeklerin, erkek egemen bir bakış ile yazdığını düşünsek dahi birçok konuda yazan kadınların anılarına baktığımızda böyle bir tabir yok. Bu tabir kullanılsa dahi yaygın olmadığı ve tarihte kabul görmediği aşikar. Hornby gördüğü kişiyi kadın

meddah olarak tanımlıyor. Daha önce belirttiğimiz gibi masal anlatan kadınlardan "nağıl neneleri", "masal atası" gibi tanımlarla bahsediliyor. Özellikle Nağıl Neneleri belgeselinde yapılan çalışmalara bakarsak, anlatım biçiminde meddah tanımına çok yaklaşan masal nineleri de mevcut. Şehirde de, köylerde de kadınların masal anlattığını biliyoruz. Kamphoevener anlatımında asa veya mendil herhangi bir aksesuar kullandığı konusunda bir bilgimiz yok. Bu açıdan bakarsak anlatılan masal nineleriyle yakın bir biçime sahip diyebiliriz. Fakat hem türk hem yabancı, hem erkek hem kadın tarihçilerden "kadın meddah" tabirini tek bir yer hariç göremiyoruz. Dolayısıyla kaynaklarda kadınların meddahlık yaptığına veya yaptıklarının meddahlık olarak tanımlanmasına dair net bir karşılık yok.

Elde ettiğimiz tüm bilgilere bakıldığında meddah kabul edilen bir kişiden usta-çırak ilişkisiyle bu eğitimi almış ve sanatını uzun süre icra etmiş bir kişi olarak tarihteki bilinen ilk kadın meddahın Elsa Sophia von Kamphoevener olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca bahsettiğimiz gibi "meddahe" tabiri hiç bir kaynakta geçmiyor. Kullanılmış olsa dahi bu tabirin yaygın ve kabul görmüş bir kullanımına rastlayamıyoruz. Nasıl gölge sanatımızda karagözcü, hayali, hayalci tabirleri kullanılıyorsa, meddahlık sanatını icra edenleri belirtmek için kadına da, erkeğe de sadece "meddah" demek yeterli olacaktır. Günümüzde bu sanatı icra eden erkeklerin de kadınların da sayısı azdır. Kadınların sayısı da giderek artmaktadır. Eğer alışılagelmişlikten dolayı bu yazının başlığında olduğu gibi mutlaka cinsiyet belirtme ihtiyacı hissedilirse "kadın meddah" demek yeterli olacaktır. Bunu hem tarihteki hem günümüzdeki kullanımına bakarak söyleyebiliriz.

Fakat şunu belirtmekte fayda var. En nihayetinde burada tanım yapma gayesi içindeyiz. Yaygın olarak "meddah" kavramının kullanımı ve onun tarihsel gelişimiyle aldığı biçimine dikkat ederek bir sonuca varmaya çabalıyoruz. Yoksa tarih boyunca kadınlarda erkeklerde masal anlatmışlardır ve anlatacaklardır.

1.2. MEDDAH HİKAYECİLİĞİ

1.2.1. Yer alan konular ve üslup

Boratav "Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği" isimli eserinde Meddah hikayelerini incelediği bölümde son dönem İstanbul meddah hikayelerinin temeli olarak beş adet hikayeye işaret eder.

1. Hançerli Hanım
2. Letaifname
3. Tayyarzade
4. Cevri Çelebi
5. Kanlı Bektaş

Son dönem İstanbul meddah hikayelerinin bu 5 hikayeyi örnek alarak oluşturulduğunu söyler. Bu hikayelerin bir özelliği de halk hikayelerindeki gibi herhangi bir olağanüstü unsurun bu hikayelerde yer almayışıdır. Ancak bu hikayeler yine son dönem kaleme alınan örneklerdir. Hikaye anlatıcılarını tanımlamak için meddah tanımının ilk kullanılmasından bu yana olan hikayeler değildir. Halk hikayelerindekiyle benzer yanı da Antik Yunan'daki "Deux Ex Machina"da olduğu gibi bir müdahaledir. Bu müdahale, Antik Yunan'daki tanrı yerine padişahın işe müdahale ederek durumu iyiye bağlamasıdır. Halk hikayelerinin, örneğin aşık hikayelerinin farklı ve şehirli varyasyonları meddah hikayelerine geçmiştir. Günümüzde olduğu gibi o dönemlerde birçok sanatın icrası iç içe geçmiş durumdadır.

Georg Jacob meddah hikayelerini ve halk hikayelerini meddah hikayelerinin realistik olmasıyla ayırıyor. Ancak bunun son dönem meddah hikayeleriyle geçerli olduğunu söyleyebiliriz. (Boratav, 1946, s. 124, 126)

Boratav'ın meddah anlatımının içeriği konusunda yaptığı tanım şöyledir:

"Bundan sonra hikâye başlar. Bu, realist bir hikaye olabilir. Bir masal, bir sergüzeşt hikâyesi de olabilir. Asıl meddahın mahareti ve temsili hüviyeti tatlı tatlı bir hikayeyi anlatması değil, hikayenin gerek kendi mevzuu içinde geçen muhtelif

tiplerin, gerekse hikayeye muhtelif vesilelerle sokulan diğer tali hikâye, fikra ve menkıbelerin, bazen kendi başından geçen veya geçmiş gibi gösterilen maceralara karışan türlü şahısları taklitlerini yapmasındadır." (Boratav, 1945, s. 70)

Dolayısıyla meddah hikayelerinin aslında her konuyu kapsayabileceğini anlıyoruz. Sadece Osmanlı'nın son dönemi İstanbul meddahlarının hikaye içeriğini göz önüne alarak meddah hikayelerini realistik bir kalıba sokmanın doğru olmadığı kanaatindeyim. Örneğin Elsa Sophia'nın anlatılarının çoğu içinde doğaüstü öğeler barındırır ve masal kategorisine girer.

Ayrıca masalların iklim şartlarına göre değişkenlik gösterdiğini de söyler. Bu iklim değişikliğinin farkı masallardan halı işlemelerine kadar varlığını gösterir. Bunları Anadolu kültürünün doğaya bağlılığıyla ilintili olduğuna değinir.

"Şimdi en ilgi çekebilecek şeyden bahsetmek istiyorum; doğaya bağlılık masallara da yansımıştır, öyle ki her değişik iklimin yaşandığı yerde buna uygun masallar anlatılırdı. Anadolu'da her çeşit iklimin mevcut olduğu bilinir; doğu bölgelerinde sert iklim koşulları, Anadolu'nun içlerinde daha ılıman, güneyde ise yumuşak deniz iklimi, kökenleri birbirine yakın olsa da, doğudan çıkan masallar sert ve korkutucuyken, iç bölgelerdekiler daha ayrıntılı ve uzun, meyve ve gül yetişen güneydeki masallar ise daha sevgi dolu ve neredeyse hayalcidir.

Masal türlerini anlayabilmenin başka bir yolu ise halk el sanatlarıdır; halılar ve işlemeler. Koyu renkler sıkı nakışlar kuzeyde, geniş yüzeyleri kaplayan düzensiz ağaçlı dallı motifler iç bölgelerde ve çiçeklerin canlı renklerin süslediği yumuşak motifler ise güneyde görülürdü. Nasıl ki masallar erkeklerin hatırındaysa kadınların yatırında da işledikleri motifler vardı, buna şaşmamak gerekir nede olsa bellekleri bu halk için en değerli şeydi." (Kamphoevener, 2004, s. 10)

Meddahlar uygun bir dille ve ona duyulan ayrı bir özgürlük, imtiyaz alanıyla birlikte kimsenin söyleyemediklerini söylerdi. Kız Ahmet başkalarının kellerinin gideceği meseleleri padişahın önünde anlatabilirmiş. (Nutku, 1976, s. 38)

Evliya Çelebi Yıldırım Bayezit döneminde yaşamış Kel Hasan'ın bir olayından bahseder. Yaptıkları kötülükten dolayı Bayezit 80 kadıyı ateşe atıp yaktıracakmış. Ancak bu kararı Kel Hasan'ın yaptığı zekice bir nükteden dolayı geri almıştır. (Nutku, 1976, s. 22)

Elsa, Meddahların halk üzerinde tesirini de şu sözlerle ifade ediyor:

"Unutulmaması gereken başka bir şey, Türkiye'de bir masal anlatıcının eleştiri yapabilen ve bunun için yargılanmayan tek insan olduğudur. Bir masal anlatıcı masal anlatırken, halkın içinde olan ama kimsenin dile getiremediği şeylerden bahsederdi. Bir sultana, vezire, değersiz zenginlere ve tüm zayıflıkları barındıran güçsüzlere halkın ne düşündüğünü açıkça anlatmaktan çekinmezdi. Güç sahibi insanların masal anlatıcılarından korkmaları ve halk isyanlarında hepsini barış olana kadar bir yere kapatmaları bundan kaynaklanırdı."

Meddahların bir haberci görevini görmesinde bu meselede etkisi var. Döneminde yaşanan olayları hikayeleştirip anlatıyor. Anadolu'da Köy köy dolaşıp hikayeler anlatarak geçinen meddahın isyan çıktığı haberlerini yaymaması için bu tavır olabilir. Ayrıca meddahların yapılan hataları eleştirerek siyasi konularda anlatı yaptıkları örneklerde görüyoruz. Bahsedilen bir yere kapatmanın bir nedeni de bu olabilir. Tarihte kadılar karagöze nasıl ayrıcalık sağlamışlarsa, meddahlara da benzer bir ayrıcalık, bir hoşgörü sağlanmış olabilir. Geçmişte kellesi gidecek olan meddahların son anda kurtulduğuna dair olaylar olduğunu da biliyoruz. Örneklerden anlaşıldığı kadarıyla meddahların kendine özgü tavırlarıyla yöneticilere eleştirilerini söylediğini yani siyasete de girdiklerini görüyoruz.

14. Yüzyıl'da rastladığımız Meddah Hacı Said Kastamonu'da hikayesini 10 günde anlatmaktadır. (Nutku, 1976, s. 23) Görüyoruz ki daha eski dönemlerde son dönem İstanbul meddahları gibi 1,5 - 2 saat süresinde biten anlatıların dışında çok daha uzun sürenlerde vardır.

Meddahların değişik kıyafetler giyip, insan ve hayvan taklitleri yaptıklarına da şahit olunmuştur.

Meddahlık sanatının yavaş yavaş yitip gitmesinde birçok değişken koşul vardır. Ancak dönemin algılısında bir nokta olarak, bu koşullardan biri belden aşağı söz kullanmak olabilir. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun kahveler dışında (hatta kahveler daha yokken) sarayda ve konaklarda da icra edildiğini biliyoruz. Osmanlının son dönemlerinde batılı anlamdaki tiyatro yüksek sanat olarak görünüp Geleneksel Türk Tiyatrosu tercih edilmemeye başlanmıştır.

Dönemin edebiyatçısı Namık Kemal'in sözleri Nurullah Tilgen'in eserinde şu şekilde aktarılmıştır;

"Orta oyunlarının halini biliyorsunuz. Bunlar olsa olsa, halkın fesat ahlâkta haiz olduğu dereceye nümune olabilir. Vakia tuhaflığı inkar olunmaz. Fakat ne derece mugayiri edep olduğu da meydandadır. Ekseri memaliki mütemeddinede tuhaf oyunlar oynanır. Hatta mebahisini en muteber şairler tertip eder. Fakat onların içinde kibar meclislerinde söylenemiyecek kadar kabih ve kabahati sarih bir kelime yoktur. Ekserisinin temaşası intibah ve tehzibi ahlâka hizmet eder. Halbuki mekanet mizacın ehemmiyetini lâyıkile takdir eden bazı hükema, anı bile tecviz etmemişlerdir. Bizim oyunların ise tabirati o derece şenidir ki kibar meclisinde değil, belki tulumbacı kahvesinde bile tefevvüh olunamaz. Hayallerin hali kezalik. Malùmunuzdur ki bu orta oyunları yaz mevsiminde bazı mesirelerde oynanır. Ve tarif ettiğim halile beraber, seyrine kadınlar ve belki muteber haremler bile geliyor. Acaba bundan eşnâ bir adet olabilir mi? Indimizde her şeyden ziyade namusca medhul olan Avrupalılar, kızlarına aşka dair bir hikâye kitabı bile okutmazlar." (Tilgen, 1948, s. 12, 13)

Farklı kaynaklarda da benzer ifadelere ulaşmamız mümkün. Selim Nüzhet Türk Temaşası eserinde;

"Eski Fransız sefirlerinden biri olan Marquis de Nointel sefaretnamesinde bir başkasını tekiden "Şarkta temaşanın yegane enmuzeci son derece gayri ahlaki olan Karagözdür" tarzında bir cümle görürüz" (Nüzhet, 1930, s. 68)

Ancak Nüzhet aynı eserde bu örneği verdikten sonra rastladığı 30 kadar Karagöz oyununda müstehcenliği görmediğini söyler. Olsa olsa gayri ahlakilikten söz eden yabancı seyyahların izledikleri konusunda kandırıldığını, izlediklerinin ancak Karagöz'ün bir taklidi olduğunu düşündüğünü söyler. Ancak bu konularda önemli

çalışmaları olan Metin And Karagöz'ün birçok yönü olduğu gibi müstehcen yönü de olduğu kanaatindedir.

" Bundan öncesinde ise Türk kaynaklara az bilgi verir, yabancı kaynaklar da, daha çok, Karagöz'ün açık-saçıklığı, utanmazlığı üzerine dem vururlar. Evet, doğrudur; Karagöz'ün birçok yanı olduğu gibi utanmaz bir yanı da vardı." (And, 1985, s. 293)

Hamit Sarı'nın "Gérard de Nerval'ın "Doğu'da Seyahat" adlı eserinin Osmanlı ekseninde incelenmesi ve değerlendirilmesi" isimli çalışmasında Nerval'in sözlerini şu şekilde aktarır;

“Bu densiz suretin, gençlerin eline verilmesi inanılmaz bir şeydir. Oysa, bir anne ya da babanın, çocuklarına çoğunlukla verdiği hediye de budur. Doğu’da, eğitim ve ahlak konusunda, bizdekinden farklı fikirler geçerlidir. Orada, bizim yatıştırmak istediğimiz cinsel duygular, geliştirilmeye çalışılır.” (Sarı, 2017, s. 5)

Sadece Karagöz özelinde değil bu görüşün Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun birçok aracına sirayet ettiğini görüyoruz.

"Evet bu yıllarda gerek orta oyununda ve gerekse karagözde yapılan nükteler, pek kaba idi." (Tilgen, Orta Oyunu Üstadı Kavuklu Hamdi, 1948, s. 13)

Yabancı kaynakların Karagöz eleştirilerini, Namık Kemal'in ve Nurullah Tilgen'in aktarımıyla da Orta Oyunu, Karagöz gibi sanatların belden aşağı sözleri pek fazla barındırdığı inancının yaygın olduğunu görüyoruz. Yaşadığımız dönemin elitlerinde olduğu gibi "küfürlü komediye" o dönemin elitleri de mesafeli ve aşağılayıcı bir gözle bakıyor. Ancak bu sanatların tek yapılma koşulunun müstehcenlik olmadığı da (daha sonradan değiştirilen 7 Karagöz metnin de olduğu gibi fakelore bir örnekten bahsetmiyorum) aşikar. Çünkü o dönemde okuduklarımızdan anladığımız kadarıyla müstehcen espriler olmadan da sanatını ve usta-çırak ilişkisini götüren sanatlar var. Tilgen dönemin Geleneksel Türk Tiyatrosu temsillerinde müstehcen dilin çokça tercih ettiğini kabul ederken sözlerine şöyle devam ediyor;

"Buna mukabil Hamdi Efendi, zamanın bütün komiklerinden ayrılarak zarif nükteleri kullanmağa çalışmıştı. Esasen halkın ekserisinin onu sevmesi de, onun nezaket ve edep dahilinde yaptığı nüktelerdendi. Hamdi Efendinin nükteleri nezih ve edep dahilinde olmakla beraber aynı zamanda zarif ve düşündürücü idi." (Tilgen, 1948, s. 13)

Bu zarif ve düşündürücü kimliği kazanana kadar Kavuklu Hamdi'nin de zorlandığını görüyoruz.

"Hamdi, ustası Hacı Bekçi'den kavukluya çıkmak icazetini aldığı zaman, galiz nükteler yapmayacağına da söz vermişti ve bunu tutmağa çalıştı. Ama yine eski alışkınlığın tesirile zaman zaman ağzından kaçıyordu. Bu hâdise, günün birinde, Hamdi Efendinin de başına gelmiştir.

Hamdi Efendi, ustası Hacı Bekçinin yanında yetişip de Kavukluya çıkma pozatını henüz almış, Kadıköy'ünde Mama'da oyun oynuyorlarmış.. Pişekârla olan tekerlemesi arasında eski bir alışkınlık eseri olarak ağzından galiz bir kelimenin ilk hecesi çıkıvermiş. Kelimenin ikinci hecesini söylerken seyirciler arasında, gözüne Hacı Bekçi ilişmiş. Derhal duralamış. Hacı Bekçi ise, anladığını ifade etmek üzere, çubuğunu üç kere iskemleye vurmuş. Oyundan sonra, ustası onu 20 gün orta oyunu oynamaktan menetmiştir. Bu yıllarda temaşamızda galiz kelimeler kullanarak, kaba nükteler sarfetmek ve çirkin jestler yaparak seyircileri güldürmek moda haline gelmişti." (Tilgen, 1948, s. 12, 13)

Yani 7 yıl boyunca ustasının eğitim görüp icazet almasına rağmen bu konuda halen daha serbest davranamadığını görüyoruz. Tilgen'in yaptığı yorumdan Hamdi zamanla ustası Hacı Bekçi'nin öğrettiği yolda gitmiş olacak ki zarif nükteleriyle nam salmış diyebiliriz. Lakin hem arada bir kaçırdığı kelimeleri hem de kitabın başka bir bölümünde Hamdi bir konakta gösteri yapacakkenki anekdotu Hamdi'nin bu kelimeleri pekte az kullanmadığı kanaatini daha bir güçlendiriyor gibi. Kara kara düşünen Hamdi ev sahibi yanına gelip artık saatinin geldiği hatırlatınca. Çok fazla paşa ve bey olduğundan kötü bir kelime kullanamam ne yapacağımı düşünüyorum

demiş. Sadece iki hikayeye bakarsak çıkarılacak sonuç Kavuklu Hamdi'de galiz kelimeler kullanıyor deriz. Ancak sadece Tilgen'in aktarımı değil farklı kaynaklarda da Kavuklu Hamdi Efendi'nin kibarlığından bahsediliyor.

"Kavuklu Hamdi'nin Küçük İsmail Efendi'den önce Tosun Efendi adında bir Pişekâr'ı vardır. Ahmed Rasim, Hamdi ile Pişekâr'ı Tosun Efendi arasında geçen Uçma Tekerlemesi'ni iki anlama gelen kaba sözleri ve terbiye dışı ifadeleri çıkararak aktarır. Oysa seyirciler tarafından en çok beğenilen, gülünen bu terbiye dışı sözlerdir. Buna cinas yutturma, cinas söyleme de denirdi. Hamdi oldukça terbiyeli konuşan, özellikle kadınların bulunduğu ortamlarda, sünnet düğünleri gibi hususi oynayışlarda terbiyeli oynayan bir oyuncuydu. (Hamarat, 2010, s. 274)

Edindiğimiz bilgilerden şu bakış açısından şunu çıkartabiliriz. Günümüzdeki tiyatro biçimlerinden, tuluata en yakın doğaçlama tiyatro yani "impro" olduğundan onunla mukayese etmeyi uygun görüyorum. Günümüzde o kadar fazla belden aşağı yapan impro grubu var ki bu sanatın tek yolu bu olabilirmiş gibi bir algı var. Ancak ender de olsa yok denecek kadar az küfür eden, kadınları ve diğer bireyleri aşağılamayan ekipler var. Geçmişte Selim Nüzhet'in Karagöz'de küfür ancak bazı kıyıda, köşede vardır yoksa o kadar açık seçiklik yoktur savunması hariç bu şekilde bir yorum okumadım. Yeni yazılan bazı internet sitelerini saymıyorum. Karagöz, ortaoyunu, tuluat, meddah, Nasreddin Hoca fıkraları vb. şeylerde küfür edildiğine dair pek çok kaynak mevcut. Seyyahların kaynakları üstüne Namık Kemal gibi yazarlarımızın eleştirilerini de kattığımızda bunun olduğu algısı iyice pekişiyor.

Sonuç olarak günümüzde doğaçlama tiyatroda seyirciden reaksiyon alma uğruna sürekli bu belden aşağı espri biçimi kullanılmasının yanında bunu yapmayı tercih etmeyen gruplar da var. Aynı şekilde geçmişte bu tarz "geleneksel sanat"larımızda bu o kadar yaygınmış ki günümüzde olduğu gibi bu sanatlar ancak bu şekilde yapılır algısı oluşmuş. Demek ki o zamanlar, azınlıkta olsa Kavuklu Hamdi gibi dikkat etmeye çalışan, ustası Hacı Bekçi gibi "galiz kelime" kullanmamayı tercih eden kişiler de varmış. Günümüzde zaten meddah olduğunu söyleyerek sanatını icra eden kişilerde bu tarz kelimeler ya hiç duymadım ya da tek tük duydum. İki türlü de icra edilmiş yani zamanında. O zaman bu sanatların bu şekilde yapıldığına dair ne

kadar fazla dokümanımız olursa olsun farklı bir tercihle de icra etmemiz ve "galiz kelime" kullanmamamız mümkün diyebiliriz.

1.2.2. Doğaçlama

Tiyatronun oluşumunun temelinde aslında doğaçlama yatıyor. Kendi içinde belli kurallara bağlı olsa da olmasa da tiyatro en ilkel biçimiyle doğaçlamadan beslenerek ortaya çıkıyor. Thespis'le diyalog kısmına geçmeden önce ve sonrasında ayrı bir tür olarak metne bağlı kalmadan yani doğaçlama oynanan oyun biçimi de devam etmektedir. Mimus oyuncuları gerek sahnede gerek sokakta oyunlarını doğaçlama olarak icra ediyorlar. İ. Ö. 430 yılında Sophron mimus oyunlarını metinleştirene kadar süreç tamamen doğaçlama gelişmiştir. Bu oyun biçimini özellikle sokakta yapanların metinsiz süreci devam ettirdiği kanaatindeyim. Daha sonra Roma dönemi "Mimus" oyuncularından, "Commedia Dell Arte"ye oradan Geleneksel Türk Tiyatrosu'na ve günümüzde Impro'ya kadar doğaçlamanın tekrar ve tekrar var olduğunu görüyoruz.

Günümüzdeki doğaçlama tiyatro ile mimus oyunculuğu hakkında detaylı bilgiler verildiğini rastladığımız Kadir Çevik'in makalesinde;

"Dekor kullanılmaz, kostüm seçimleri gündelik hayattan alınmadır, maske kullanılmaz." (Çevik, 2008, s. 42) bilgisini öğreniyoruz.

Duygu Çelik'in yüksek lisans tezinde Mimus oyunculuğuna ilişkin ayrılan konuyu toparlayıcı bir bölüm var. Tezin Mimus oyunculuğu hakkında Gerhard Ebert'in Hermann Reich'ın görüşlerini aktardığı bölümünde;

"Mimus dönemi, doğaçlamanın ilk kaynaklarını bulduğu ve tarihsel olarak tekrarlanamaz olduğu bir ortamdır. Mimus, basit olayların bir takliti, avcı, köle, aşçı, tayfa, çiftçi, balıkçı, çoban, asker, sokak kadını, dilenci, fırıncı, ayakkabıcı, dadı gibi halkın temsilcilerinin eleştirel, burlesk bir yansıtılmasıdır.(...) Mimus genelde tapınma

ile aynı bağlamda alınmamalıdır, o başlangıçta kuskusuz doğaçlama gibiydi, yani, dramatik bir eylemin bir plana uygun akısının veya bir koronun oyuna katılmasının gerektirdiği hazırlığın oluşturacağı baskıdan uzaktı. Dans ve sahne olarak Mimus tamamen bir solo gösterimdir…" (Aktaran: Çelik, 2010, s. 42) bahsederken aynı tezde Gerhard Ebert'in Arnold Hauser'in konu ile ilgili su görüşlerine yer verilmektedir:

"Antikçağ'ın gerçek halk tiyatrosu Mimus'tu ve devletten destek almıyordu; onun amacı sadece seyirciyle iletişim kurabilmekti. İnsanlara trajik, yüksek sınıfa mensup karakterlerle canlanan oyunlar değil, her günkü hayattan alınan tiplerle oynayan oyunlar sunuyorlardı. Bu yüzden sadece halk için oynanan değil, aynı zamanda halkın içinden gelen bir tiyatro ile karsı karşıyayız. Mimus'ta oynayanlar, bu isi meslek olarak görseler bile halk oyuncuları olarak kalıyorlardı. Halktan geliyorlar, halkın zevkini paylaşıyorlar ve halkın bilgeliğini kendilerine kaynak olarak alıyorlardı." (Aktaran: Çelik, 2010, s. 24)

Bu kısımlara bakarak mimus oyunculuğu için şu sonuçlara varabiliriz;

-Maske yok, mimik kullanımları hakim ve kostümleri gündelik hayattan.

-Devletten bir desteği yok, hem halktan parasını kazanıyor, hem seçtiği konularda daha serbest.

-Taklitleri o günün meslekleri ve statülerine göre belirliyor.

-Büyük tanrılar ve kahramanlardan ziyade halkın hikayelerini anlatıyorlar.

-Başlangıcında tamamen doğaçlama ve tahmin ediyoruz ki devamında da bu şekilde icra edenler olmalı.

-Solo bir gösteri başka kişilere gerek duyulmuyor.

Bu özelliklere bakarsak peygamber hikayelerini "methederek" başlayıp daha sonra efsanelerle birlikte halk hikayelerine dönen 1800'lerdeki meddah ile Antik Yunan'daki mimus oyunculuğunun birçok benzerliği olduğunu görürüz.

"XVII. yüzyılın en önemli meddahlarından biri, hiç kuşkusuz, aynı zamanda bu dönemin ileri gelen şairlerinden biri olan Trabzonlu Tifli Ahmet Çelebi'ydi. (...) Tifli'nin hikayelerinde kendi baş kahramandır ve hikayelerini kendi başından geçmiş gibi anlatır. Başka bir varsayım ise, günlük yaşamda gördüğü ya da duyduğu olayları hikâye biçimine getirmesidir." (Özdemir, 1976, s. 30)

Daha sonra ki dönemlerde yaşayan meddahlarında günlük hikayelerden çokça beslendiğini biliyoruz. Hatta bazı tarihçiler son dönem "İstanbul Meddahları"nın hikayelerini baz alarak meddahların masal değil sadece hikaye anlattıkları dahi söyleyenler olmuştur. Ancak tarihte meddahların anlattıkları hikayeleri incelediğimizde çok yönlü olduğunu görüyoruz. Boratav'ın meddahın özellikleriyle ilgili yaptığı geniş tanımda hikaye içeriği kadar biçimsel birçok özelliği de görmemiz mümkün oluyor;

"Bu taklitler, ses taklidi ve mimiklerle temin edilir. Meddahın elinde, accessoire'i arasında bulunması teamülden olan mendil bunları kolaylaştırır. Gene hiç eksik olmayan bastonuna, türlü gürültüler, hareketler yapmak için aktör sık sık müracaat eder. Bu suretle dinleyiciden çok seyirci haleti ruhiyesinin içine sokulan hazirun, çok defa asıl mevzu ile alakasını tamamen kaybederek türlü sahnelerin gözünde canlanması ile temaşa zevkini tatmin hikâyelerinin çok defa kitaplarda zabtolunmuş şeyler olduğunu bize meddahın hikâyesinin sonunda ekseriya söylediği, "bu kıssadır, bir mecmua kenarında kaydolunmuş, biz de gördük, söyledik" sözleri anlatır. Nihayet söz, dinleyicilerden, "sürçü lisan ettikse affola, inşallah gelecek hafta daha güzel bir hikâye söyleriz." şeklinde karagöz ve orta oyununda benzerlerini işittiğimiz ananevi af talebi ve vaad ile sona erer." (Boratav, 1945, s. 70)

Ayrıca, belki de ilk kadın meddah olarak kabul edeceğimiz Elsa Sophia ustası Kör Fehim Efendi'den öğrendiklerini ve meddahlık konusundaki izlenimlerini şöyle aktarıyor;

"Eski Anadolu'da, çoğu zaman insanlar bir masalcıyı, örneğin Fehim Bey'i dinlemek üzere toplanırlar ve sonra heveslerini alınca bir başkasına giderlerdi. O zaman aynı öykü, aynı öykü olamazdı. Anlatıcı öyküyü değiştirmek, üzerinde oynamakta özgürdü ama asıl malzeme; yani başlangıç, gelişme ve sonuç her zamanki gibi olmalıydı ve öyle de kaldı." (Kamphoevener, 2000, s. 191)

Tüm bu bilgilere baktığımız da daha önce de belirttiğimiz gibi, mimus oyunculuğuyla meddah arasında çok büyük benzerlikler görmekteyiz. Meddahlar mimik kullanımına ve taklide çok önem verirlerdi. Bir meddah bir hamalı taklit etmek için günlerce peşinde dolaştığı söylenir. Commedia Dell Arte'de daha çok statü üzerine karakterler oturtulmuştur. Ancak orta oyunu ve meddah taklitlerinde etnik köken veya meslekle birlikte etnik köken vardır. Örneğin "kürt kahveci" veya sadece etnik kimlikle "laz" gibi taklitler mevcuttu. Halkın içindeki insanlarda, üst düzey mevkii de olan kadılar, vezirler dahi taşlamalardan nasibini alırmış. Lakin "padişah hariç herkese" gibi bir kuralları da olduğu söylenir. Tek başlarına gösteri yaparlar. Fatih döneminden beri sarayda maaşa bağlanmış meddahlar ve kıssahanların kayıtlarına ulaşabiliyoruz. Ancak birçok meddahın sokak ve kahvelerden de para kazandığını biliyoruz. Bir süre sonra konaklara da misafir olmuşlar. Her meddahın kendine göre olan tarzı ve anlattığı kitleye göre değişen bir anlatım biçimi var. Kör Fehim Efendi'nin de Kavuklu Hamdi'nin de yaptıkları gösteriler için duruma, koşullara uygun davrandığı sözleri mevcut. Aynı hikaye sarayda farklı, kahve de farklı, çocuklara farklı anlatılırmış.

Kavuklu Hamdi'den bahsedilen Ihlamur dergisinde yayınlanmış bir yazıda seyircilerde bulunanlara göre oyunun içeriğinin değiştiğini görüyoruz.

"Orta Oyunu oynanırken, ağza gelen söylenmez, seyirciler arasında saraya yakın kimseler var mı yok mu, didiklenir; oyundan evvel, izlemeye gelenler, kadınlı erkekli iyice bir yoklanırdı. Diyelim Suriye ya da Irak kökenli hatırlı bir zevatın seyirciler arasında olduğu bilinmişse, Baklavacı Hacı Baba; Arnavut kökenli bir zevatın varlığı bildirilmişse Bozac Arnavut; paşazadelerden veya damat beylerden biri oradaysa Razzakizade, rollerini üstünkörü oynayıp geçerlerdi. Salona ekabir takımının

eşleri ve kızları varsa, Hanım Nine ve kızları çaçaronluğa, dilli düdüklüğe pek yanaşmazlardı." (Demirci, 2016, s. 24)

Edindiğimiz bilgiler ışığında meddahın doğaçlama yönünü şöyle ayırabiliriz;

- İzleyici kitlesine göre (çocuk, yetişkin, sosyo-ekonomik vb.)

- Mekana göre (saray, kahvehane, meydan vb.)

- Dönemin yaşanan olaylarına göre (siyasi, ekonomik, güncel olaylar vb.)

- Kendi üslubuna göre

Bu 4 temel ayrımda meddah anlatacağı masalların doğaçlamasına yön veriyor. Aslında mekan ve izleyici kitlesini birleştirilebilir gibi düşünüselde ayrı yazmak daha uygundur. Örneğin etrafı bezlerle çevrili halkın olduğu bir meydan, bir çadırla, sarayın ve bir konağın üslubu farklılıklar gösterecektir. Dört unsura baktığımızda bu unsurların her biriyle alakalı bir bilgi sahibi olması gerek. Özellikle gerçekçi hikayelerde şehirde olan olayları da hikayenin içine uygun bir şekilde katabilir.

Günümüzde ortaoyunu olarak oynanan Sadık Şendil'in yazdığı "7 Kocalı Hürmüz", "Kanlı Nigar" gibi oyunlar sahnelenirken yukarıda verdiğimiz örneklerden herhangi birisi gözetilerek veya gözetilmeyerek doğaçlama yapılmaz. Tamamen metinli tiyatro olarak oynanır. Genel olarak metinli tiyatro ahlakıyla şekillenen süreçte doğaçlama pek hoş karşılanmaz. Metinli tiyatroda metne tamamen hakim oyuncu kendisi veya o an sahnesini paylaştığı oyuncu unutursa doğaçlamaya oyunu bozmadan kurtaracak şekilde doğaçlama yapar. Amatör tiyatrolarda metinli bir oyunda doğaçlama yapmak hem unutmak, hem de unutulmasa dahi seyirciden reaksiyon almak adına zoraki bir biçimde kullanılabilir. Günümüz ortaoyunlarında da oyuncular genellikle doğaçlama kullanmayıp, kullandıklarında da bahsettiğimiz biçimlerde kullanır.

Eskiden bildiğimiz üzere Commedia Dell Arte'de, orta oyununda da, meddahta da doğaçlama bilinen bir kanava üzerine yapılır. Meddah üç farklı sanat olan "yazarlık, yönetmenlik, oyunculuk" sanatlarını aynı potada eriterek sahnesini hazırlar. Bu üç sanatı aynı potada eritip sahneye koyan bir başka türde doğaçlama tiyatrodur. Hatta meddahta hikayenin omurgası olması gerektiğini düşünürsek "yazarlık" kısmında meddahtan çok daha fazla serbest alanı vardır doğaçlama tiyatronun. Yazımızın başından beri değindiğimiz noktalara bakarsak, tiyatro tarihinin başlangıcından beri doğaçlamanın kullanıldığını bilmekteyiz. Günümüzde de konservatuar oyunculuk bölümlerinde doğaçlama çalışmaları yapılmakta, yaratıcı drama gibi eğitimsel alanlarda da bolca kullanılmakta. Ancak bizim değinmek istediğimiz doğaçlama "sahne doğaçlaması" uluslararası literatürde "impro" olarak geçen doğaçlama tiyatro biçimi. Meddah, ortaoyunu, Commedia Dell Arte gibi türlerde hikayenin dramatik omurgası bellidir. Bu dramatik omurganın üzerine o günün magazini, şehirde olan olaylar, siyaset vb. birçok değişkeni harmanlayarak yapılan bir doğaçlama söz konusu. Ancak impro bir dramatik omurga üzerine doğaçlama yapmayı da reddeder. Dramatik bir kurgu, anlatılacak hikayenin herhangi bir omurgası olmadan hikaye anlatılmaya başlanır. Tek bir kelime, tek bir cümle, tek bir ses, tek bir hareketten herhangi biri alındıktan sonra 1 ila 3 sn. arasında sahneye ekipten birisi çıkar ve 3-5 dakikalık kısa form veya 1 saatin üzerinde uzun form doğaçlama tiyatro gösterileri yapılır.

Impro için en başa dönecek olursak miladı Viola Spolin'le başlar. Koray Tarhan'ın "Doğaçlama İçin El Kitabı" isimli eserinde Tom Salinsky ve Deorah Frances-White'ın bu konuda ki sözlerini şöyle aktarır;

"Spolin..., çalışma tekniği hakkında yaptığı halka açık sunumda, seyircilere dönüp bir tema istedi ve yepyeni bir teknik doğdu. Birçokları için seyirciden tema almak doğaçlamanın yatağıdır. Bu yöntemi izleyerek bütün gösterilerini seyircinin yönelimleri üzerine kuran birçok topluluk var," (Aktaran: Tarhan, 2013, s. 13)

Tarhan'ın aynı eserinde Amy Seham'ın ifadesiyle impronun tarihinin üç dalgadan oluştuğunu söyler. 1. dalga Viola Spoli'nin yaptığı çalışmalar, 2. dalga Keith Johnstone'un 70'li yıllarda Kanada'da yaptığı çalışmalar 3. dalga ise 80'lerin sonu ve

günümüzü kapsamaktadır. İlk kurulan ekip Viola Spolin ve oğlu Paul Sills'in de yer aldığı "The Compass Players" isimli grup olarak kabul ediliyor.

Doğaçlama eskiden beri birçok sanatın içinde var olan bir tavır. Günümüzde uygulanan impro kurallarını alıp meddahla birleştirildiğinde karşımıza başlangıçta herhangi bir çerçevesi olmayan bir meddah çıkar. Meddah bir hikaye üzerine, anlattığı seyirciyi ölçüp biçip kendine göre yorumlar katarak doğaçlama yapar. Ancak üstüne doğaçlama yapacağı hiç bir omurga olmasa? O an orada bulunan seyirciyle birlikte kurulan bir anlatı çıkar ortaya.

Ben Doğaçlama Tiyatro ile ilk olarak tanıştığım yılı tam hatırlamıyorum. Takriben 2005 ile 2009 arası olması gerekiyor. Ancak 2013 yılında Merter Uner ile doğaçlama tiyatronun icrasıyla tanıştım. O vakte kadar doğaçlama tiyatroyu dışarıdan gözlemimle gördüğüm kadar biliyordum. Birlikte Pulp Impro isimli doğaçlama tiyatro ekibini kurduk. Ekibin ismini ve logosunu tasarlamış oldum. Uner evrensel karşılığından dolayı isimde mutlaka impro geçmesini istiyordu. Pulp Fiction filminin açıklamasında geçen tanıma göre "Pulp" isminin doğaçlama tiyatroyla çok benzeştiğini düşünerek bu ismi önerdim ve ekibe bu isimle devam etme kararı aldık. 2013 sonunda başladığımız çalışmalar sonucunda 2014 Mayıs ayında ilk defa ortağı olduğum kafede sahneye çıktık. 1,5 yıl ekiple birlikte çalıştıktan sonra ekipten ayrıldım. Bu ayrılıktan yaklaşık 1 yıl sonra da Meddah Kumpanya isimli ekibe katıldım. Daha sonra halen daha devam eden Dosi Sanat isimli ekipte sürece devam ettim.

2018 yılından beri çalıştığım kurumlarda deneyimlediğim alan için yeni bir süreç var. Meddah olarak izleyicilerim karşısına çıkıyorum. Ancak önceden bildiğim bir masalı anlatmak yerine, anlatacağımın ne olduğunu bilmeden genelde 3 temel soruyla bir masal veya hikaye anlatmaya başlıyorum. Bunlar doğaçlama tiyatro yaparken ilk cevaplanması gereken sorular olan "Kim? Nerede? Ne yapıyor?" du. Giriş, gelişme sonucu olan anlatıları o an yazıyor ve canlandırıyordum. Jest, mimik, ses tonu, şive gibi birçok özelliği katarak sahneleri canlandırıyorum. Pantomim de kullanıyor ortamı daha iyi yaratmak için rüzgar, yağmur sesleri ile hayvan sesleri de çıkartıyorum. Özellikle gerilimli anlarda yaptığım kalp sesi anaokulu ve ilkokul 1.

sınıf çocuklarını çok etkiliyor hemen dikkatlerini toparlıyor. Çalıştığım Odtü Kyöd okullarında ve Kocaeli Huzurevinde bu süreci 2 - 3 hafta arası gerçekleştirdim. Anlatımım toplamda her bir ders saatini düşünürsek ortalama 2 saat sürüyordu. İlkokul ve anaokulu öğrencileriyle birlikte kurduğum hikayeler ile masallarda, birçok hayvanda oldum, deniz altına da indim, uzaya da çıktım, hayvanlarla futbol maçı da yaptım. Huzurevinde ki yaşlı bireylerle genelde hikaye kategorisine alınacak gerçekçi hikayeler ortaya çıktı. Arada bir izleyicileri de hikaye de çıkan karakterler olarak gösteriye dahil ediyordum. Hikayenin bazen yabancılaştıran öğelerine, bazen de kilit noktalarına izleyicilerden aldığım yönelimlerle devam ediyordum. Bu anlatılar mutlaka bir sonuca bağlanıyordu. Bu sonuçların büyük çoğunluğunda da herhangi bir konuda ders alınacak nitelikteydi. Bu hikayelerde bazı sonlar dramatik açıdan biraz daha zayıf bazıları ise daha güçlü olur. Zira ne olacağı tasarlanmıyor tıpkı doğaçlama tiyatro gibi bir bina kurarcasına izleyiciden aldığım yönelimler ve kendi bilgi birikimimle o an yazıyor, yönetiyor ve oynanıyordum. Bunu yaparken aksesuar kullanımında baston veya sopa kullandığım zamanlarda, eşarp veya mendil kullandığım zamanlarda oldu. Ayrıca yeşil bir kapşonlu hırkamı da dramatik olarak anlatılarımda kullanıyordum. Genelde ayakta ve yarattığım karakterlerin halini ve tavrını canlandırıyordum.

Hiç gösterisini izleme şansım olmadı ancak aynı yıl yine birçok açıdan benzeyen bir gösteri duydum. Daha önce işlettiğim kafede hem iki kişilik doğaçlama tiyatro gösterisi "Davul Tozu"nda Koray Tarhan'la birlikte, hem de "Olay Rusya da Geçiyor" oyunuyla sahne alan Burak Tamdoğan. Tamdoğan daha önce hem meddahlık yapmış hem de meddahlık eğitimi vermiş bir isim. Ortak akıl ile bu işi yaptığımızdan haberimiz olmadan aynı sene çok benzer bir sürece girmişiz. Tamdoğan benden çok önceden beri doğaçlama tiyatro ile tanışmış ve icra eden birisi. Yine benden çok daha önce meddahlık sanatıyla uğraşan bir sanatçı. Ulaştığım kayıtlara göre ilk olarak 2018 yılında "Kuka" isimli tamamen doğaçlama meddahlık gösterisine başlamış.

Kuka isimli gösteriyi izlemedim ancak "Sanattan Konuşalım" isimli *youtube* kanalında 30 Nisan 2019 tarihinde yayınlanan videoda oyun hakkında bilgilendirme mevcut. Youtube içeriğinde 3 farklı hikaye anlatılarak hepsinin en sonunda birbirine bağlandığını aktarıyorlar. Tamdoğan 3 Farklı hikayeyi birbirine bağladığı bilgisinden

ötürü Del Close'un yarattığı Harold yöntemiyle bu sanatı icra ettiğini düşündürüyor. Ayrıca görüntülerde gördüğüm kadarıyla aksesuar olarak hem bir sopa hem de bir eşarp var. Bunları da hikayenin dramatik öğesi olarak kullanıyor. Ayrıca arada bir sandalyesine oturarak arada bir de ayakta karakterlerini ses tonu, jest ve mimiklerini kullanarak canlandırıyor. (Koç & Saraç, 2019)

Bu iki süreçte görüntülerden ve anlatılanlardan gördüğüm kadarıyla benzerliklerimiz; aksesuar kullanımı, ayakta karakteri canlandırmak, jest, mimik *kullanımı*, doğaçlamanın gereği yönelimleri seyirciden almak olarak gözlemledim. Bahsettiğim video içeriğinde pantomim kullanımı görmedim fakat "Davul Tozu" ismindeki doğaçlama tiyatro gösterisinde gördüm diye hatırlıyorum, bu da benzer özelliğimiz olabilir. Farklı olarak Tamdoğan Harold yönteminde 3 farklı hikayeyi birbirine bağlayarak sonlandırıyor. Ben ise bir hikayeyi baştan sonra anlatıyordum. Ayrıca izleyicileri bazen hikayede var olan karakterlerin rolünü vererek onlarla da karşılıklı diyalog kuruyordum. Bazen seyircinin verildiği yönelimlere göre hayvanlara hatta cansız nesneleri konuşturmaya da giriyordum. Sadece gerçekçi olarak hikaye mi anlatıyor yoksa masal formuna da giriyor mu? Tamdoğan'ın bunu yapıp yapmadığını bilmiyorum.

Meddahlıktaki aksesuar kullanımını ve doğaçlama tiyatronun icrasını düşünerek söylüyorum daha önce böyle bir türe rastlamadım. Doğaçlama tiyatroda dünya da örnekleri olabilir. Türkiye'de ilk olarak iki kişiyle yapılan doğaçlama tiyatro gösterisini 2013 yılında işletmesine ortağı olduğum kafede Güya Oyuncular icra etmiştir. Anıl Acar ve Cengizhan Eren'in kurduğu Güya Oyuncular iki kişilik "Uzun Hikaye" isimli uzun form doğaçlama tiyatro gösterilerini 2013 yılında izleyiciyle buluşturdular. Daha sonra da Türkiye'de iki kişilik uzun form doğaçlama tiyatro gösterisi yapan isimler "Davul Tozu" isimli gösterileriyle Koray Tarhan ve Burak Tamdoğan'dır. Ancak tek kişilik uzun form doğaçlama tiyatro gösterisini ilk defa muhtemelen ilk yaptığımızda bu icradan haberimiz olmadan ayrı yerlerde Burak Tamdoğan ve bendeniz Cenk Şen icra etmiştir. Hem meddahlık için hem uzun form doğaçlama tiyatro için yeni bir alan açılmıştır böylece. Meddahlıkta doğaçlamadan bahsederken daha önce belirttiğimiz geleneksel doğaçlama biçimlerinin yanında icra

edilen bu yeni süreçten de bahsetmek gereklidir. Tamamen doğaçlamadan oluşan bir hikaye ve masal anlatım biçimi.

1.3. MEDDAHLIKTA CANLANDIRMA

1.3.1. Karşılaştırma ve Canlandırmanın Önemi

Zaman içinde akıllara gelen meddah algısında canlandırma tarafı neredeyse yok satılmıştır. Belki günümüzde meddahlık yapanlardan bu böyledir, belki de günümüz de meddahlık yapanlar bu algıdan dolayı böyle meddahlık yapmaktadırlar. Meddahın canlandırması dediğimizde algılarda şekillenende, sahada uygulananda biraz mimik ve biraz da ses tonunu değiştirerek yapılan bir canlandırma oluyor. Halbuki bu durum tarihsel gerçeklikte böyle midir? Meddah oturduğu yerde arada bir ses tonunu ve mimiklerini değiştiren bir masal/hikaye anlatıcısı mıdır? Bu gibi soruları cevaplayabilmek için tarihsel gelişimi ve günümüzde ki uygulanış biçimlerini algılamamız, karşılaştırmamız gerekmektedir.

Boratav Folklor ve Edebiyat eserinde yaşadığı bir anısından bahseder;

"Geçenlerde bir doktor arkadaşımla beraber, kış geceleri, bulunduğum kasabanın birçok kahvelerinde sanatlarını gösteren halk hikayecilerinden birini dinlemeğe gittik. Memleketin bu bölgelerinde halk hikâyeciliği ananesi hâlâ kuvvetle yaşamaktadır. Oturduğumuz kahvede 50-60 kişi toplanmış, yüzlerinde heyecan ve alâkanın tam bir ifadesi, hikâyenin sözlerini ve hareketlerini ciddiyetle takip ediyorlar. Âşık, üç buçuk saat kadar kahvenin ortasında dolaşarak çaldı, çağırdı ve anlattı. Sazını, hikâye anlatırken bir omuzuna asıyor, türkülerin geçtiği yerlerde ise göğsüne dayıyor, ve yine ayakta -tıpkı orta çağ kitaplarında resimlerine rastladığımız Troubadourlar gibi - yüzüne türkünün istediği ifadeyi, mimikleri vererek, vücudüne, bazan da ellerinden birini sazdan ayırmak suretile, eline ve parmaklarına vakaların tasviri için lüzumlu jestler yaptırarak, gâh sesini yumuşatıp hazinleştirerek, gâh, hikâyede vasfedilen «arslan yiğitlerin» dağları gümbürdeten naralariyle gükriyerek teller üzerinde bazan ezgin, hicranlı melodiler, bazan da ferah dolu şen, şakrak havalar, yahut oynak oyun ritimleri gezdirerek gözlerimizin önünde tek aktörlü bir temsil sahnesi yaratıyordu. Bu

sahnede tiyatrodan, şiirden, müzikten, hattâ operadan birer parça bir şeyler var; fakat her şeyden çok roman var. Bir insanın mukadderatı: mücadelelerinin, elemlerinin, iştiyaklarının, hikâyesi, saatler diren maceralar içinde anlatılıyor. Hikâyeci, çok defa kahramanın ta kendisi oluyor; bilhassa kendisi gibi bir «aşık» ın maceralarını anlatırken şahsiyetini hikâye kahramanının şahsiyetinde tamamen eritiyor. Biz kahramanın asırları aşıp geldiğini, 1941 senesinde bir küçük kasaba kahvesinde köylü aşıkın dilinden bize başından geçenleri anlattığını duyar gibi oluyoruz." (Boratav, 1945, s. 33, 34)

Boratav burada Meddah olarak tanımladığı bir sanatçıdan değil, yazısında da belirttiği gibi bir Aşık'tan bahsediyor. Lakin burada okuduğumuz aşığı ben meddah ve aşık arasında bir yapıda görüyorum. Zira genelde günümüzdeki aşık sanatının icrasında, izlediğimiz eski videolarda, okuduğumuz yazılarda bağlamasıyla "oturduğu yerden" hikayeler anlatıp, anlattığı hikayelerin arasında dramatik bağ kurduğu türkülerini söyleyen bir sanatçı görüyoruz. Yer yer hikayelerini anlatırken ses taklidi ve mimik kullandığı bilinir. Ancak ayağa kalkması, dolaşması, elini ve parmaklarını vakanın tasviri için kullanması ve Boratav'ın sanatını icra eden aşık için gördüğü manzara karşısında " gözlerimizin önünde tek aktörlü bir temsil sahnesi yaratıyordu" ifadesini kullanması Aşık'ın Meddah sanatıyla sıkı bir bağ içinde olduğu görülüyor. Hatta burada izlenen Aşık genel Aşık tasvirinden çok Meddah tasvirine daha yakın bile. Neredeyse ayıran tek özellik elinde bağlama çalması diyeceğiz. Lakin burada yapılan sanat sanki meddah ve aşık arasında bir ara tür gibi. Nasıl ortaoyuncular meddahlık yapıyorsa kendini farklı özelliklerde geliştirmiş bir aşık da pekala olabilir.

Günümüzde meddah, orta oyunu, karagöz hacivat vb. sanatlarımız "Ramazan Eğlenceleri" olarak hatırlanır olmuştur. Günümüzde meddahlık yapan kişilerin gösterileri incelendiğinde meddahlığın canlandırma yönü pek azalmış, genelde tonlama ile ses taklidi yapan masal anlatıcılarına dönüşmüştür.

TRT'nin "Meddah" isimli programının TRT Arşiv *youtube* kanalının kayıtlarına baktığımız da canlandırma tarafının aksesuar, ağız, tavır olarak yer aldığını söyleyebiliriz. Meddahın tek başına tüm karakterleri canlandırması, canlandırdığı karakterlerle farklı jest ve mimiklerle bir tavır vermesi, tüm hikayeyi tek başına

anlatması, tekerleme ve/veya gazel ile giriş bölümü kullanılması gibi öğeler bilinen meddah gösterisine benzer özelliklerdir. Bahsettiğimiz TRT kayıtlarında meddahın hikayenin sonundan başına değin kullandığı asa, mendil, sandalye gibi aksesuarların devamlı kullanılmaması, baştan sona tek seferde değil de parça parça yapılan çekimler ile tüm karakterlerin baştan aşağıya kıyafetleri değişmiş bir vaziyette kullanılmasını da bilinen meddah gösterisinden farkları olarak söyleyebiliriz. Meddah programının 1. bölümünde Münir Özkul, 2. bölümünde Gazanfer Özcan, 3. bölümde Erol Günaydın, 4. bölümde Tekin Akmansoy, 5. bölümde Bedia Muvahhit, 9. bölümde Adile Naşit ile 6 farklı kişiden meddah örneği görmekteyiz. Bazı bölümlerde tiyatro sahnesinin dışına çıkıp olayın geçtiği mekanlar dahi kullanılmıştır. Bir öykümüz var isimli başka bir TRT programında da Levent Kırca'yı, daha sonra başka bir kayıtta Yılmaz Gruda'yı günümüzde uygulanan biçimine yakın şekilde jesti kullanmadan mimik ve ses tonuyla oturduğu yerden hikayeyi anlatır biçimde izleriz. Ayrıca Hakkı Karadayı'nın olduğu bir kayıtta benzer biçimde sanatı icra ettiği şekilde Kolları Bağlı Odysseus isimli *youtube* kanalında yayınlanmıştır.

Hakkı Karadayı

(Odysseus, "Hak Dostum Hak!" - Hakkı Karadayı'nın Meddah Gösterisi, 2018)
https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=AJfrzss18cU

Münir Özkul

(Odysseus, "Hak Dostum Hak!" - Münir Özkul'un Meddah Gösterisi, 2017)
https://www.youtube.com/watch?v=-vMz6OWfbsg

Gazanfer Özcan

(YANKAŞ, Gazanfer Özcan Meddah Gösterisi TRT ARŞİVİ, 2017)
https://www.youtube.com/watch?v=EiecgqDRzVY

Erol Günaydın

(Odysseus, "Hak Dostum Hak!" - Erol Günaydın'ın Meddah Gösterisi, 2018)
https://www.youtube.com/watch?v=1FnQE3CbSVw

Tekin Akmansoy

(YANKAŞ, Tekin Akmansoy Meddah Gösterisi 1972, 2017)
https://www.youtube.com/watch?v=oOIFMTwthEg

Bedia Muvahhit
(Muvahhit, 2019)
https://www.facebook.com/bediamuvahhid/posts/1787676908043403

Adile Naşit
(romano, 2020)
https://www.youtube.com/watch?v=h6M5nnYBLKU

Levent Kırca
(Arşiv, 2019)
https://www.youtube.com/watch?v=3tkpFIhIIzQ

Yılmaz Gruda
(Yankaş, 2017)
https://www.youtube.com/watch?v=nzFyA-6xs-s

Günümüzdeki meddah örneklerinde *Semerkand TvFan youtube* kanalında birçok hikaye anlatan Yusuf Duru isimli meddahı ayakta mimik ve ses taklidiyle anlattığı hikayeleri ve masalları görmek mümkündür.

Yusuf Duru
(TvFan, 2012)
https://www.youtube.com/watch?v=eTzp3aV6hOU

Yukarıdaki örneklerden ayrılan tek bir tane kayıta ulaşabildim. Yine Erol Günaydın'a ait bu kayıtta jesti, mimik kullanımının yanında baston ve mendilde kullanılıyor. Hikayenin dramatik öğesi olarak bastonu sadece bir kez canlandırdığı karakter olan teyzenin tramvaya binerken destek alması şeklinde kullanıyor. Mendili de eski okuduğumuz kaynaklarda aktarılan gibi canlandırdığı teyzenin başörtüsü olarak kullanıyor.

Erol Günaydın

(Odysseus, "Hak Dostum Hak!" - Erol Günaydın'ın Meddah Gösterisi, 2018)

https://www.youtube.com/watch?v=YQLiQRz_J8U

Beşiktaş Kültür Merkezi *youtube* kanalında Altan Erkekli'nin sergilediği bir meddah örneği yer almakta. Yine mendilin kullanılmadığını sopanın da 3 defa vurma geleneği dışında bir kaç defa vurularak kullanıldığını görüyoruz. Mendil birçok örnekte olduğu gibi kullanılmayan bir süs niteliğinde durduğu için bir süre sonra düşünüyor ve fark edilmiyor.

Altan Erkekli

((BKM), 2018)

https://www.youtube.com/watch?v=EyyBCHyI03o

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları'ndan yayınlanan "Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikayeleri" isimli 2 ciltlik geniş bir çalışması olan Behçet Mahir'in TRT arşiv kayıtlarında kısa olan kaydında ayakta hikayesini anlattığı görülür. Bulunduğu yöresine özgü şivesiyle hikayelerini anlatır. İzlenebilen kısa video kaydında da hazırlanan kitapta da diğer öğeleri kullanmamaktadır. İzlenen videoda bastonu ile ayakta hikayesini anlatmaktadır. Ancak kitapta geçen "Behçet Mahir'in Hikaye Anlatma Tekniği 1. Hikaye Anlatırken Fiziki Yapısında Görülen Değişiklikler" başlıklı bölümde yer alan şu ifade ile;

"Mahir hikayelerini anlatırken kendini gençlik yıllarına götürmekte ve bir anda 25-30 yıl gençleşivermektedir. O, bir kahvede veya başka bir mekanda hikaye anlatırken kendisinde fiziki değişiklikler gözlenmektedir. Bu mekandaki dinleyicilerin kültür seviyesi de onun fiziki hareketlerini etkileyen bir başka faktördür. Fiziki değişikliklerde, elindeki baston, sigara, mendil ve ses tonunun önemli rol oynadığını biliyoruz" (Sakaoğlu, Alptekin, Sakaoğlu, & Şimşek, 1997, s. 14) Burada mendil kullanımının olduğundan söz edilebilir. Fakat bunu geleneksel türk tiyatrosu kitabında And'ın Geleneksel Türk Tiyatrosu eserinde bahsettiği gibi dramatik bir unsur olarak

mendilini kullanıp kullanmadığını bilemiyoruz. Behçet Mahir'in sopasını ve mendilini bu şekilde kullandığı eserde geçmiyor.

Eserde geçen "Mahir'in hikayelerinde göze çarpan bir başka husus ise onun, hikaye anlatırken kendisini tam anlamıyla hikayeye vermesidir. Onu sınıfa götürdüğümüzde; odamızda hikaye anlatırken elindeki sigarayı içmeyi unutur, hatta parmaklarını yaktığından bile haberi olmazdı." ifadesinden yukarda geçen "Fiziki değişikliklerde, elindeki baston, sigara, mendil ve ses tonunun önemli rol oynadığını biliyoruz." (Sakaoğlu, Alptekin, Sakaoğlu, & Şimşek, 1997, s. 14) cümlesinin acaba oyun içinde bir araç olarak mı bunları kullandığı yoksa duygusal ve fiziksel bir değişimi işaret ettiği için mi "önemli rol oynadığını biliyoruz" deniyor ondan tam emin olamıyoruz.

Behçet Mahir
(Şentürk, 2018)
https://www.youtube.com/watch?v=G1u5SC8_bLA

Tezde yer vermediğimiz farklı meddah kayıtlarında da mendil genel adıyla makremenin kullanıma rastlamadık. Erol Günaydının belirttiğimiz gösterisi hariç makreme ya süs olarak omuzda yahut boyunda asılı duruyor, ya da hiç kullanılmıyor. Aynı şekilde değnek çeşitli şekillerde karşımıza çıkıyor. Baston, dal, sopa... vb. aksesuar 3 defa yere vurmak için kullanılıyor bir daha gösteri boyunca kullanılmıyor. Hem değnek hem makreme bir kayıt hariç ulaşabildiğimiz tüm kayıtlarda aynı kaderi paylaşmakta. Meddah gösterisi olarak adlandırılan ancak bu iki aksesuarın hiç kullanılmadığı gösteriler de mevcut.

Meddahın tavrına yönelik Özdemir Nutku'nun Meddahlık ve Meddah Hikayeleri kitabından "Hayranlık verici bir ustalık ve akıcılıkla konuşurken, anlattığı kişilerin özelliklerini ve ses tonlarını başarılı bir gerçekçilikle getiriyor ve çeşitli rolleri, durumları komik ve ustaca canlandırıyordu. Böyle bir şey beklemiyordum; Türklerin tekdüze ciddiyetinden dolayı böyle bir şey benim için gerçekten beklenmedik bir olay oldu. (...) Gerçekten de, bizim en iyi aktörlerimizi seyrederken duyduğum ilgiyi ve hazzı onu seyrederken duyuyordum. Yanımda bir çevirmenim

vardı ve bana hikayenin özetini veriyordu. Gerçi hikayeyi ayrıntılarına kadar anlayamıyordum, ama bu bana anlatılanla meddahın taklit ve oyununu bağdaştırınca bunun ne kadar yetkin ve doğal olduğunu görüyordum. Böylece, onun canlandırdığı kişileri, konuşmaların tümünü anlamasam bile kafamda değerlendirebiliyordum" (Aktaran: Nutku, 1976, s. 62) ifadeleri görebiliriz. Meddah anlattığı dili bilmeyen bir kimseye dahi bedenini, mimiklerini ve sesini kullanarak hikayesini anlatabiliyor.

Evliya Çelebi 17. yüzyıl da yaşayan meddahlar hakkında birçok bilgi verir. Çok iyi espri yapanlar, hikayeleri güzel anlatanlar, çok iyi taklit yapanlar vardı. O dönemde suratı hiç gülmeyen ancak insanları çok güldüren, kanını istediği kadar parmağından kan akıtıp istediği zaman durduran, 17 değişik lisanda hikaye anlatan gibi farklı özellikte meddahlardan bahseder. Ayrıca insan taklitlerini yapmayan tüm hayvanların taklidini büyük ustalıkla yapanda vardır. Bu kişi yaptığı hikayelerde köpekleri dövüştürür, develeri güreştirirdi. (Nutku, 1976, s. 30, 31)

Elsa Sophia'nın Mustafa Tüzel tarafından çevrilen "Kervansaray Ateşlerinin Başında" isimli eserinde "Türk dili düşünülebilecek en tutumlu anlatım biçimidir. Çok şeyi jestlerle ve el kol hareketleriyle, gözlerindeki ifadeyle tamamlar." (Kamphoevener, 2000, s. 192) ifadesinden hareketin ne denli önemli olduğunu değinir.

Özdemir Nutku Meddahlık ve Meddah Hikayeleri kitabında bu hal tavır durumuna çok örnek mevcuttur:

"İri yarı bir meddahı Boğaz'ın Anadolu yakasındaki bir kahvede seyreden bu yabancı tanık, "bazan kibar bir efendi gibi konuşuyordu; bir bakıyorduk yaşlı bir kadını taklit ediyor, sonra Ermeni, Frenk ya da Yahudi gibi konuşuyordu. Bütün bunları da hayran edici bir gerçekçilikle yapıyordu" (Aktaran: Nutku, 1976, s. 62)

Sadece konuşmak ve hikaye anlatmak değildir meddahın niteliği. Böyle söylersek bir anlatıcı konumunda bulundururuz meddahı.

"1830 yılında İstabul'da , bir kahvehanede yaşlı bir meddah seyreden Webster, bu meddahın, ayakta bir oraya bir buraya yürüyerek, mimik ve ses çeşitlemeleriyle bir

hikaye anlattığını söyler. (...) XIX. yüzyılın ilk yarısında İstanbu'a gelen ve bu kentte bir süre kalan Walsh, meddahın, çeşitli tipleri karikatürleştirirken " hem hareketle, hem de konuşarak" bu işi yaptığını belirtmektedir." (Nutku, 1976, s. 64)

Ayağa kalkarak canlandırma bu örneklerle sınırlı değildir.

"Köprülü, nedimlerin yalnızca hikayeler anlatan kimseler olmadığını, bunların aynı zamanda çeşitli giysilere bürünerek değişik tipleri ve hayvanları canlandırdıklarını da yazar; hatta mukallit-kıssahanların hikayeleri anlatmakla yetinmediklerini, tipleri, ayağa kalkarak ayrı ayrı canlandırdıklarını da sözlerine ekler." (Aktaran: Nutku, 1976, s. 62)

Nutku Milliyet Sanat'ta çıkan yazısında bahsettiğine göre. yabancı bir tanığın Kız Ahmet'in ayağa kalkıp hikaye anlatmasının dönemin ünlü İngiliz oyuncu Matthews'e benzediğini söyler. (Nutku, 1975, s. 6)

Görüldüğü üzere meddah sadece oturarak hikaye anlatan bir sanatçı değildir. Aynı zamanda ayağa da kalkar. Meddahın ayağa kalktığının başka örneklerini de görürüz.

Meddahın canlandırma özelliklerine devam ederken burada çok önemli tarihi bir yanılgıya değinmek gerekir. Meddah örneklerde gördüğümüz üzere sadece oturarak hikaye anlatan bir sanatçı değildir. Meddahın sanatını ayakta icra ettiğini gören ve bunu belirten tanıklarda olmuştur. Oturarak hikaye anlatmak daha çok mısır taraflarında kullanılan Arap meddahlarının bir özelliğidir. Bu biçim Anadolu'da ve İstanbul'da da yaygın olarak kullanılmıştır. Fakat ayakta canlandırarak bu anlatımın yapıldığı gerek yazılı örneklerde "ayakta" ibaresi çok geçmediğinden gerekse fotoğraflardan sanatın bu kısmı yok sayılmıştır. Verdiğimiz "ayakta" örneklerini düşünürsek buradan önceki ve sonraki kısımları daha iyi anlamlandırabiliriz.

"Walsh, gördüğü meddahların bir "dramı tek başlarına bütün karakterleri canlandırarak oynayabildiklerini" söyler. (Aktaran: Nutku, 1976, s. 63)

Özdemir Nutku'nun kendi çıkarımları da meddahın anlatıcıdan çok bir oyuncu olduğu yönündedir; "Bizde meddahlık, halk edebiyatından çok, Türk halk tiyatrosunu ilgilendiren bir alandır. Çünkü seyirci-dinleyici önünde çeşitli hikayelerin "dramatizasyon"unu yapan meddah, bir anlatıcı olmaktan çıkmış, daha çok bir oyuncu durumuna girmiştir." (Nutku, 1976, s. 63)

Kavuklu Hamdi'nin Ortaoyunu kolunda da, Bertrand'ın Pantomim Topluluğu'nda da yer almış Naşit Özcan'ın (Komik Naşit Efendi, Komik-i Şehir Naşit Bey) tüm özellikleri harmanlayarak sahnede kullanıyordu;

Tekerek Sait Faik'in bir öyküsünde bir kumpanya oyuncusu olan Dayı Remzi isimli karakter Naşit'in oyunculuğundan şöyle bahsettiğini aktarır:

"Ben, bir gün Naşit'i sahnede Kürt kıyafetiyle mangal karıştırır, kahve pişirir, çubukla tütün içerken görmüştüm. Ortada ne mangal,ne maşa, ne ateş, ne çubuk, ne cezve, ne fincan vardı. Ama, Naşit sanki bütün saydıklarım önündeymiş gibi hareketler, mimikler yapıyordu. Seyircilerden pek hödükler müstesna, hemen hepsinin gülmekten yerlere yatıp katıldıklarını gördüm, bendeniz da haşa huzurdan sancılandım, hatta biraz patiskayı da ıslattım" (Tekerek, 2000, s. 213)

Burada meddahın sahnede pantomim kullandığını açıkça görüyoruz. Yabancıların hareketlerle birçok şeyi dil bilmeden anlamasına ve seyirlik zevk aldığına dair birçok örneği düşünürsek bahsedilenin adı pantomim olarak konmasa dahi sadece karakterin canlandırılan karakterin tavrı, yürüyüşünden olmayacağı açıktır. Nasıl ki bir nebze pantomim olmadan tiyatronun olmayacağı gibi. Tiyatro da içi boş bir bardaktan su, çay, kahve içer gibi yaparken, hafif malzemeden yapılmış bir kayayı ağır gibi kaldırırken, boş bir bavulu ağırmış gibi taşırken nasıl pantomim kullanmak zorundaysak burada da kullanıldığını anlayabiliriz. Vapur gibi araç, rüzgar gibi doğa, kuş gibi hayvan seslerini yapıp meddah anlattığı mekanın adeta içinde yaşatıyordu seyirciyi. Bastonunu at, silah vb. mendilini başörtüsü vb. kullanıyordu. Canlandırdığı karakterin şivesi, ses tonu, jest, mimikleriyle nasıl bir karakter olduğunu bize anlatırken, yaşadığı olaylar karşısında o karaktere özgü verdiği tepkiyle karakterin duygu, durumunu da bize gösteriyordu. Yabancıların aktarımlarında çok

defa yer alan benzer ifadelerle ayağa kalktığını, karakterleri canlandırdığını ve "el kol","jest mimik" gibi tabirleri Sait Faik'in karakterinin (Büyük olasılık Sait Faik'in yaşadığı bir durum) sözleriyle birleştirirsek yabancıların nasıl olayları anladığını geçmişteki meddahlarında adı öyle konmasa bile pantomimi de aktif olarak kullandığını söyleyebiliriz.

Aliziyadın kölesi Ebu Rebube Basrada Kerh eşek anırmasını kalın, ince, horultulu, tiz, pes bütün sesleri toplayıp bir anırma yaptı. Bu öyle bir anırma ki yaşlı, genç, yorgun, dinç tüm eşekler bu anırmayı duyunca anırmaya başlardı. Hatta gerçek bir eşek anırsa bu kadar farklı eşekten hep bir ağızdan tepki gelmezdi. Meddahlar dünyadaki insanların taklit edebilirler. (Nüzhet, 1930, s. 9) Bazı meddahların birçok farklı özelliği bir arada bulundurmasıyla birlikte, bazı meddahlarda bir takım konularda kendilerini çok geliştirirlerdi. Meddahlar canlandırmalarını güçlü yapmak adına sadece insanların şiveleri değil, hayvan taklidi gibi taklitler yapardı.

"Yalnız konuşturduğu kişilerin değil - Acem; Anadolulu, Çerkes, Arnavut, Yahudi gibi - ağızları değil, fakat çeşitli hayvan ve doğa seslerini de taklit eden meddahın iki aracı vardır. (And, 1985, s. 223, 224)

"Bu zatlar kabilinden bir de yağcı İzzet tanıdık ki daha yirmi beş sene mukaddeme kadar berhayat idi. Meselâ bu zat bir köprü taklidi icra ederdi. Siz istirahatgâhınızda oturduğunuz halde köprünün resmi mürur alan memurlarından saillerine, gelip geçenlerine satıcılarına hem de sizce avaz ve ahengi mazbut olanlarına kadar her şahıs pişi hayalinizde tecessüm eder. Kendi kendinizi köprüden mürur ediyor sanırsınız." (Nüzhet, 1930, s. 31, 32)

Nüzhet'in söylediğine göre Yağcı İzzet anahtar halkası satan kör bir Ermeni'den, mendil satan Acem'e, fıstıkçı Arnavut'tan sigara kağıdı, kav kibrit satan çocuklara kadar orada bulunan birçok kişiyi canlandırır. Bu tabiri yaparken kökenlerinden bahsetmiş olunması, bu canlandırmanın sadece o kişilerin ses tonu değil ağızlarını da yaptığını gösterir. Eyüp'e, Kadıköy'e diye çağıran kayıkçıların sesini de yapar. Ayrıca Yağcı İzzet bu köprü tasvirini yaparken sadece canlıların sesleriyle yetinmez. Geçen at arabasının gürültüsünü, boğaz içi vapurunun dahi sesini yapar.

Canlı, cansız tüm gürültü patırtıyı yaptıktan sonra izleyici olarak kendinizi orada zannedersiniz. Yağcı İzzet bu kişiler canlandırmak için çok detaylı gözlemler yapar. Yapmak istediği bir taklidin şivesiyle, ahengiyle oturtmak için aylarca peşinden ayrılmadığı olur. Nüzhet'in anlatımından anlayacağımız üzere meddah denildiğinde sadece anlatması ve hal tavır olarak kişileri canlandırmakla kalınmadığını görürüz. Bunların yanında mekanı da fevkalade iyi tasvir eden bir meddah söz konusu. (Nüzhet, 1930, s. 31, 32)

Meddah Şükrü'de aynı şekilde ortam seslerini çok iyi icra ederdi. Bu sesler arasında, çıkrık, bez tezgahı, bostan dolabı, hayvanlar, çocuk sesleri vardı. Hatta çocuk seslerini gülerek, ağlayarak bambaşka şekillerde icra edebiliyordu. (Nutku, 1976, s. 167)

Ortamda bulunan sesleri yapan bir başka meddahta Aşki'ydi. Aynı zamanda Aşki'nin arkadaşı olan Friedrich Schader gösteride deniz seslerinin taklidinden bahseder. Aşki iceli, kalınlı vapur düdükleri ve makine sesleriyle o ortamı tasvir eder ayrıca çalgı ile türkülerde söyler. (Nutku, 1976, s. 64)

1.3.2. Aksesuar

Tarihte meddahlarda bahsedilen mendilin genel ismi makremedir. Makremenin sözlük anlamı "Meddahın benzetme ve öykü canlandırmada kullandığı büyük boy mendil" olarak geçer. Makremeyi yukarda bahsettiğimiz gibi hikayenin içinde bir parça olarak kullanır. Makremenin kaynağı olan Şedde'yi Kaşifi açıklar. Uhud savaşında İslam ordusu yenilmeye başlar, alem düşer ve Peygamber ölüler arasına gizlenir. Hz. Ali ardına baktığında alemi yerinde göremez ve Hz. Resul'ü o halde görünce belindeki kuşağı çözüp süngüsünün ucuna bağlayarak alem yapar. Kaçan İslam ordusu bunu görünce geri döner. Nutku'ya göre meddahın kullandığı makremnin kaynağı da işte bu Şedde'dir. İlk Meddah Hassan bin Sabit süngüsünün ucuna takarak tuğ yaptığı bez parçasıdır. Değnek ise meddahın tuğunun değişmiş halidir. En başta meddahlar sanatlarına başlamadan önce tuğ dikerlerdi. Bu yerini bazı meddahların

yere değneğini atmasıyla, bazılarının ise 3 kere yere vurmasıyla değişti. (Nutku, 1976, s. 56 - 58)

Değneğin bir kaynağı olarak Anadolu'da sıkça simge olarak kullanılmış phallus da akıllara gelebilir. Bununla ilgili Nutku'nun şöyle bir görüşü var;

"Bu ritüellerden kalan phallus ile de simgelenebilir. Ancak Pisekar'ın pastavi ile meddahin değneği arasında uzaktan bir ilişki olsa da, meddahin süngü'den gelen değnegi de ile Pisekarin bolluk simgesi phallus'tan gelen kaynakları değişiktir, kanısındayız." (Nutku, 1976, s. 58)

Kaynağı konusunda en net anlatıma Nutku'da rastladığımız aksesuarların kullanımları hakkında birçok gözlemde mevcut. Daha önce Boratav'ın metninden aktardığımız gibi meddahın accressoire'i (baston, sopa, değnek) ve mendil yaptığı taklitleri kolaylaştırır. Bastonunu türlü gürültüler ve hareketler yapmak için kullanır. Bu iki araç meddahın en belirgin araçlarından birisidir. Birçok kaynakta meddahın bu araçları kullandığına şahit oluyoruz.

16. yüzyılda taklitçi bir meddahın sokak ortasında birçok satıcıyı canlandırdığını öğreniyoruz. Bu meddahın da elinde süpürge var ve sırtında bir sepet asılıydı. Elinde ki torbayı göstererek "Halis kum, halis kum" diye bağıran meddah akabinde balıkçı gibi giyinip "Taze morinalarım var, taze yengeçlerim var" diye birçok esnafın taklidini yapar. Bu taklitlere de halk çok gülermiş. (Nutku, 1976, s. 28) Burada taklitçi olarak nitelendirilen meddahın sokak ortasında farkı taklitler yaptığını ve elinde değnek diye nitelendirebileceğimiz bir süpürgenin olduğunu görüyoruz.

"Bunlardan biri omzuna attığı ya da boynuna doladığı mendili, ötekisi de sopasıdır. Meddahın sopası, döşemeye vurup oyunun başladığını haber vermek, kapı çalındığını bildirmek v.b. gibi çeşitli sesler çıkarmak için kullanılan bir araç olduğu gibi, onun sazı, süpürgesi, tüfeği yerine de geçer. Mendille de çeşitli başörtülerini, başlıkları taklit eder. Eski Türkçe sözlükte "Boğazıma, makreme takılı" deyiminin "kusuruma bakma, suçumu bağışla, ocağına düştüm, aman canıma kıyma" anlamına geldiği ileri sürülmüştür. Bir başka incelemeci ise mendilin, meddah bir kusur yaparsa,

sopayla dayak yiyip, mendille de boğazının sıkılacağı anlamını taşıdığını belirtiyor." (And, 1985, s. 223, 224)

"Omuzunda asılı duran mendili onun en çok kullandığı bir alettir. Taklit yaparken onunla ağzını kapar. Rahatça bir nefes alabilmek, bir kaç saniye olsun dinlenebilmek için onu muhtelif bahanelerle alır, kullanır ve gene omuzuna atar. Bu müddet zarfında da sözlerinin samiin üzerinde uyandırdığı alâkayı dinlemiş ve onların heyecanına bir kaç saniyelik bir merak ilave etmiş olur." (Nüzhet, 1930, s. 6)

Nüzhet'in de sözleri Boratav gibi mendilin taklitleri kolaylaştırdığı yönünde. Yani meddah mendili sadece eskiden kalma bir süs olarak omzuna atmıyor. Onu anlattığı hikayenin içinde dramatik bir unsur olarak kullanıyor. Ayrıca hikaye içeriği dışında meddaha bir soluklanma evresi ve anlattığı kitlenin kısa süreli analizini yapmasını sağlıyor. Pekala kullandığı değneği de hikayenin dramatik bir unsuru olarak yanında bulunmaktadır.

"Bu müellifin sözlerine göre, bu hikâyeciler ellerine bir değnek alır, ve, bazan birkaç gece süren uzun hikâyeler anlatırlarmış. Görülüyor ki bunlar, sazla hikâye anlatan âşık - hikâyeciler değildir. Gerçi, meselâ bana birkaç hikâye tesbit ettiren Erzurumlu Aşık Battal da saz çalmaz; kahvelerde de hikâyelerini sazsız olarak sadece eline saz makamında bir değnek alarak anlatırmış; ama anlattıkları türkülü hikâyelerdir, ve türküleri de geleneğin icap ettirdiği makamlarda çağırır. Keza, F. A J. Arundell'in bahsettiği Uşaklı Aşık da sazsızdır: elinde saz yerine bir çubuk (Pfeifenrohr) vardır. Fakat onun hikayeleri de türkülüdür, ve bu türküleri, bizim âşık hikayecilerimiz gibi makamlı çağırdığını ingiliz seyyah tasrih ediyor." (Boratav, 1946, s. 47)

Nutku'nunda farklı bulgularla Boratav'ı destekler nitelikte araştırmalarını görüyoruz.

"Böyle bir anlatıcının varlığını A. r. Yalgın'ın Gazi Antep ve Kahraman Maraş bölgelerinde derinlemesine yaptığı araştırmalar desteklemektedir. Araştırmacı, hikâye geleneklerini saz çalmadan sürdüren anlatıcılara rastlamıştır. Bunların, İstanbul

meddahları gibi, genellikle gerçekçi hikâyeler anlatmakla yetinen sanatçılar olmadıkları anlaşılıyor. Saz çalmadan menkibeler ve destanlar anlatan bu sanatçıların hikâyeleri bazan kırk gece bile sürebiliyormuş. Oysa meddah hikâyeleri en çok bir ya da bir buçuk saat sürer. Ancak bu hikâyeciler, tıpkı meddahlar gibi, kahvenin köşesine otururlar, ellerine 45-50 cm. uzunluğunda bir değnek alırlar ve hikâyelerine başlarken bunu üç kez masaya vururlarmış". (Nutku, 1976, s. 19)

İki farklı gözlemde de değnek kullanılmakta. Ayrıca meddahların şarkı, türkü söyleyenlerinin de olduğuna şahitlik ediyoruz. Jacob'ın dediği gibi meddahın sadece gerçekçi hikayeler anlatmadığını da görüyoruz. Boratav'ın hem Nutku'nun hem Kamphoevener'ın bireysel deneyimleri ve araştırmaları meddahın hikayelerinin hem doğaüstü hem gerçekçi olabileceği fikrini destekler nitelikte.

Yanında aksesuarı olan meddah var mı diye baktığımızda Meddah Aşki yanında taşıdığı zembilinde değişik başlıklar bulundurur, yaptığı karaktere göre fes, külah, takke vb. başlıklar giydiğini görüyoruz. (Nutku, 1976, s. 64) Ayrıca günümüze daha yakın bir tarihte de 1972 de Yaman Korur Akbaba dergisinde izlediği bir gösteriyi aktarıyor. Farklı taklitleri canlandıran meddahın kıyafet değiştirdiğini görüyoruz Yazısında "Bir anda sahne arkasında kaybolup, belinde peştamal, ayağında takunya döndü" diye bir ifade geçmekte. (Oral, 2003, s. 183) Çok fazla olmakla beraber, meddahların bazen şapka gibi küçük, temsili bazen de tüm kıyafetini değiştirecek biçimde aksesuar kullanabildikleri de oluyor.

İKİNCİ BÖLÜM

2. TARİHSEL GERÇEKLİKLE MEDDAH TANIMI

2.1. MEDDAHIN ÖZELLİKLERİ

Meddahlığı da aynı mimus oyunculuğu gibi tiyatro sanatının içinde değerlendirmeliyiz. Tiyatro kuramcıları Thespis'le birlikte diyaloğun tiyatro tarihine girmesiyle tiyatronun başladığını söylerler. Dolayısıyla "Bir Delinin Hatıra Defteri"(Nikolay Gogol) gibi monoloğa dayalı oyunlar, "tek kişilik tiyatro" kavramı bakış açısıyla baktığımızda yeni bir tartışma boyutu getirmektedir. Tek kişilik tiyatrolarda genelde baş karakter kendi karakterinden ayrılmadan ya kendi kendine konuşuyor ya da sahnedeki karakter dış ses yardımlarıyla yine tek karakterde kalarak sanatını icra ediyor (örneğin Becky Mode'un "Tamamen Doluyuz", Seçil Mutlu'nun "Kurdele Ya Da Artı Sonsuz" oyunları). Salt koro varken değil de, Thespis'in koro ile diyaloga girmesi sonucu tiyatro başlamıştır anlayışını kabul edersek tek kişilik tiyatro adı altında yapılan oyunlar yeni bir tartışma zemini açıyor. Belki dış ses kullanılan oyunlarda diyalog kurulduğu için bu tartışmadan kolayca ayrılabilirler. Bunun yanında "Bir Delinin Hatıra Defteri" gibi tamamen monologa dayalı oyunlar için bu tartışma geçerliliğini koruyor. Fakat meddah "tek kişilik tiyatro" konusunda ki bu tartışma zeminine girmeden "tek kişilik tiyatro" unvanını alabilir. Sahnede tek başına monolog kurarak anlatıyor ve canlandırma kısmına geçtiğinde canlandırdığı karakterleri birbirleriyle konuşturarak diyaloga giriyor. Dünyada mutlaka lokal farklı örnekler çıkabilir. Ancak elimizdeki bilgiler ışığında bakarsak, belki de tek "tek kişilik tiyatro" meddahtır. Aynı anda hikayenin omurgasını sadık kalsa da yaptığı doğaçlamalarla yazarlığı, nereleri gösterip nereleri göstermeme konusunda yönetmenliği, canlandırmalarıyla oyunculuğu aynı potada eriten bir sanattır meddah.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun yaşatılması üzerine söylemler vardır. Bu konuyu meddah özelinde ele alırsak yapılan çalışmalar pek azdır. Bu tezde yer alan ve yer almayan önemli, alana değer katan eserler vardır. Fakat bu eserlerin az olduğu

gerçeği, tanışmaya ve sohbetine nail olduğum alanda birçok meslektaşımın kabulü olmuştur.

Meddahlığın tarihsel gelişimine baktığımızda kıssahanlık, aşıklık gibi sanatlarla beraber kullanılmıştır. Meddahlar sadece meddah olarak anılmamış farklı sıfatları da olmuştur. Ancak en nihayetinde tüm bilgilerimizi toparlayarak bir meddah tanımı yapmak durumundayız. Çünkü eğer meddahın tanımını bir standarda oturtmazsak onu koruyamayız. Konuştuğum kişilerin birçoğu masal anlatan veya tek kişilik gösteri yapan herkese "meddah denebilir" demekte. Kime meddah diyeceğimizin standardı tam olarak ortaya konmadığı için tahmini görüşler ortada dolanmaktadır. Bu tanımlamayı ortaya koyduktan sonra yaşatmak için girişimler yapılabilir.

Bu tanımlamayı yaparken de dikkatli olmalıyız. Tarih boyunca meddahların yaptığı tüm güzel özelliklerin hepsinin yapılmasına zorunluluk yüklersek, günümüz şartlarında gerçekçi bir yaklaşım olmaz. Bir sanatı aslında yüceltmek için kutsallaştırıyoruz. Ancak din dışında kutsallaştırılan her şey kutsallaştırdığı şeye zarar verir. Meddahı var olduğu gerçekten çok ulaşılmaz yerlere çıkartıp kutsallaştırırsak onu zaten kimse yapamaz. Şahsen meddahlık yaparken şarkı söylemek, pantomim yapmak, doğaçlama yapmak, hikaye anlatmak, canlandırma yapmak, hayvan taklidi yapmak, insan taklidi yapmak, makreme ve değneği dramatik bir biçimde kullanmak gibi birçok işlevi yapıyorum. Ancak tarihteki meddahlardan bunların sadece bazılarını kullananlar olmuş. Bir kaçını veya daha fazlasını kullanan da olmuş. Bizim tarihsel gelişime bakarak en asgari düzeyde bir zorunluluk oluşturmamız gerekiyor. Gerçekten tarihteki meddahların bir çoğunun ortak özelliklerini toparlayıp bu tanımlamayı yapmamız gerekir.

Bu yüzden bu kısmı iki bölüme ayırmak gerekir. Meddahın kesinlikle olması gereken özellikleri ve olursa meddahın gösterisine zenginlik katan özellikleri. Olmazsa olmaz özellikleri meddahın gelişim sürecinde pek çok farklı kaynakta rastladığımız dolayısıyla ender rastlanan bilgilere nazaran doğruluğundan ve kullanımından emin olduğumuz öğeler olmalı. Bu bilgilere rastlarken net çizgimiz meddahın anlatı sanatıyla dramatik bir ilişki kurulup kurmadığıdır. Şu bölümlere ayırarak inceleyebiliriz;

a. Hikayeciliği

b. Canlandırması

2.1.1. Hikayeciliği

Meddah'ın tarihsel gelişimine baktığımızda Boratav'ın tanımının en uygun tanım olduğu kanaatindeyim. Meddah fıkra, özlü söz, masal, hikaye her şeyi anlatabilir. Konu açısından herhangi bir zorunluluğu yoktur. En başta destanları anlatan ozanlardan Peygamber hikayeleri anlatan meddaha, daha sonrada her konuda anlatısını gerçekleştiren bir biçime dönmüştür. O yüzden anlattığı konular meddahın kendi karakterine, tercihlerine göre değişkenlik gösterebilir. Meddah hikayeleri sadece güldürmek için değildir. Hüzünlü hikayelerde anlatabilir. Ayrıca meddah anlattığı hikayelerde Geleneksel Türk Tiyatro'sunun yapı taşlarından biri olan yabancılaştırmayı da kullanmalıdır. Bu bir yemek tarifi, bir fıkra, seyirciyle iletişime geçme...vb. birçok yöntemle olabilir. Canlandırma kısmında da bundan bahsedeceğiz, ancak metin içeriği açısından da yabancılaştırmayı kullanması gereklidir.

- Masal da hikaye de anlatabilir
- Komik veya hüzünlü anlatılar yapabilir
- Doğaçlama yapabilmelidir
- Yabancılaştırma kullanmalıdır

Meddah birçok sanatta olduğu gibi, tarihinin en başlarında dini ve efsanevi konulardan bahsediyordu. Zaman içinde masallara, ilerleyen zamanda da gerçekçi hikayelerle birlikte masallara bir geçişi oldu. Meddahın aslında şu konuyu seçer gibi bir tanımlaya gitmek doğru olmaz. Meddah eskiden anlatılan masallar ve hikayeleri anlatabilir. Günümüzde yeni masallar ve hikayeler yazıp onları da anlatabilir. Hayatın içinde ne varsa meddahın anlatılarının konusu olabilir. Anlatacağı konu bakımından tek engeli kendi yaratıcılığıdır.

Geleneksel sanatlar geçmişimizden günümüze güldürü üzerine icra edilmiştir. Fakat geçmişte belli ki aşıkların kavuşama ihtimalinden aşıkların kavuşması için meddaha bıçak çekildiği zamanda olmuş, büyük ödül vaatlerinin geldiği zamanlarda. Bu yorumumuz bu sanatın yüzyıllar boyu güldürü üzerine devam ettiği gerçeğini değiştirmez. Fakat günümüz şartlarında hem komedi, hem trajedi anlatması meddahın sanatından bir şey kaybettirmez. Komedi türünde hikayeleri anlatması ve canlandırması yeğ dursa da trajedi, hatta hem komedi hem trajedi unsurları barındıran hikayeler anlatması ve canlandırması pekala olabilir.

Meddah önceden var olan bilinen hikayeleri anlatsa da, yeni bir hikaye yazıyor olsa da doğaçlama yapmak durumundadır. Doğaçlama, meddaha doğasından gereği bir özgünlük katar. Anlatılan hikayelerin tekrar tekrar farklı meddahlardan dinlemesindeki sebeplerden biri de anlatan meddaha özgü olmasıdır. Ayrıca anlattığı seyirciye göre belli hususlara dikkat eden meddahın bu açıdan da doğaçlama yapması kaçınılmazdır. Çocuk tiyatrosunun, yetişkin tiyatrosunun kendi içinde dinamikleri, farkları yok mudur? Bir nevi nasıl Grimm Kardeşler'in masallarını Walt Disney değiştirmiştir. Tarihte ki var olan örnekleri gibi, meddah aynı hikayeyi sokakta anlatımı, yetişkinlere anlatımı, çocuklara anlatımı farklı olacaktır. Bu da doğaçlamayla mümkün olur.

Meddahın söze "Hak dostum hak" diyerek başlaması gerekmektedir. Aslında bu hususta çok düşündüm. Bir yanım kullanılmasının günümüzde zorunlu olmayabileceğini söylerken, öbür yanım baskın geldi zorunlu olmalı yorumumu yapmamda. Meddahı bu sözden ayırmak yaygınlaşması için veya icra edilmesi için bir sorun teşkil etmez. Uzun yılladır rastladığımız bu söz meddahın sopasını 3 defa yere vurması gibi artık kalıplaşmış bir unsur olmuştur.

Zorunlu olmayan hikayecilik unsurlarına değinecek olursak:

Siyasi taşlama yapmalı mıdır? Aslında bu özelliği neredeyse zorunlu özellikler arasında bahsedecektim. Fakat hem meddahın sarayla ilişkisini, hem salt eğlendirme amaçlı birçok örneği okuduktan sonra en azından zorunluya katmamak gerektiğine kanaat getirdim. Bu kanaati getirdiğimi beyan etmem bunun olmaması gerektiğini söylediğim anlamına gelmez. Bilakis meddah için mutlaka olması gereken özelliklere

en yakın özelliktir. Bu durumun geleneksel tiyatromuzda çok örneği vardır. Ancak aynı şekilde büyük usta olarak adlandırılan birçok üstadın sadece eğlendirme amaçlı sanatını icra eden ve taşlama yapmayanları da vardır. Yazılanları incelediğimizde genel tercihin haksızlığa karşı pratik zekasıyla kör göze parmak olmadan kötülük yapanın dahi kızamayacağı şekilde söylemesidir. Tabi ki bu hata yapan kişinin tahammülüyle, hoşgörüsüyle mümkündür. En öfkeli, sert mizaçlı padişahlara dahi kimsenin bir şey diyemediği meselede bu işi çözen meddahların birçok anekdotu mevcuttur. Bu yüzden haksızlığa karşı en tepe de herkesin çekindiği kim varsa güzel bir dille bunu söyleyebilen meddah daha iyidir. Sadece "böyle bir tutumu olmazsa meddah değildir" demememiz gerektiğini belirtiyorum. Yoksa meddahın muhalif tarafının olması ve sözünü sakınmaması çok daha makbuldür.

Hikayenin can alıcı noktasında hikayesini keserek para toplamak güzel bir gelenektir. Ancak bu zorunlu olmaktan ziyade eskiden olduğu gibi meddahın anlaşmasıyla ilgilidir. Meddah bir meydanda sanatını icra ederken bunu kullanabilir. Bir kahve de bunu yaparken kahveciyle anlaşmasına göre bunu kullanabilir. Sahnede biletli olarak da yapabilir. Bu zorunlu bir durum değildir. Gerektiği durumlarda kullanılması hoş olur.

Mutlaka eski usul bir dil kullanmanın lüzumu yoktur. Meddahların güzel konuşan, güzel söz söyleyen kimseler olduğu bilinmektedir. En başlarda döneminin bilgin kişileri olan meddahlar, özellikle son yüzyılında daha çok okumamış kimseler olmuştur. Buradaki eski usul dil kullanımının gerekli olmamasının gerçeği, şiirden, uyaklı, kafiyeli sözlerden anlamayan kimseler icra etsin bu sanatı gibi anlaşılmamalı. Sadece bu sanatı icra edenler çağdaştı. Çağının gerekliliklerinde güzel konuşuyorlardı. Geleneksel sanatların icrasında bolca Osmanlıca kelime kullanmak gibi bir eğilim var. Aynı kıyafette olduğu gibi bunun anlatıma bir katkısı yoktur. Çağımızda güzel söz kavramı değişmiştir. Kafiyeli sözler kullanmak pekala meddahın güzel söz özelliği için kullanılabilir. Fakat anlaşılan şekilde kafiyeli sözler. Halk sanatımız dediğimiz meddahlık için "geleneği yaşatmak" adı altında seyirciye geçmeyen sözler kullanılmamalıdır. Bu asla yapılamamalı gibi bir karşı geliş değil. Bilakis bu şekilde yaparak seyirciyle iletişimi kuran kişiler icrasına devam etsinler. Ancak gözlemcilerin aktarımında, meddahların bu sözleri kullanış biçiminden çok herkesin pür dikkat

dinlediği, izleyenlerin kahkahaya boğulduğu, izleyenin kendini başka alemde sanarak hikayenin içine kapılıp gittiğine dair övgüler vardır.

2.1.2. Canlandırması

Oyunculuk biçimi olarak gözlemlediğimiz de göstermeci oyunculuk biçimindedir. Farklı bir biçimde de oynayamaz deriz. Zaten yaptığı sanat gereği ister istemez bu durumda kalacaktır. Farklı karakterleri tek kişinin oynaması, karakterden çıkıp hikayeyi anlatmaya devam etmek gibi unsurlar seyirciye bir oyunda olduğu gerçeğini hatırlatır. Fakat bu yeni yazılmış bazı eleştirilerde ki "epik tiyatro" olduğu gibi yanlış bir algıya yol açmamalıdır. Çünkü seyirci de uyandırdığı his benzetmeci oyunculuk gibidir. Farkı sinemadan bir örnekle şöyle açıklayabiliriz. Meddahın göstermeciliği biraz Dogville filmi gibidir. Dogville filmi epik tiyatronun neredeyse tüm öğelerini içeren bir filmdir. Epizotik anlatım, tiyatro sahnesinde oluşu, evlerin duvarlarının ve kapılarının olmayıp bunu seyirciye hayal etmek için bırakmaları, dış ses anlatıcı olması... vb. birçok epik tiyatro öğesi vardır. Fakat filmde gerek seslerin kullanımı (hayali kapı pantomimle açılırken gerçek kapı açılma, kapanma sesinin verilmesi), gerek oyuncuların hiç rolden çıkmadan sürekli gerçekçi bir biçimde role devam etmeleri ve en önemlisi bütün özellikleri yıkıp geçen en sonunda katharsis olması. Filmde daha önce Brecht'in filmleri hariç hiç bir filmde görmediğim (hatta bazılarını onlarda bile görmedim) kadar fazla epik tiyatro öğesi var. Ancak iliklerinize kadar katharsisi hissediyorsunuz. Yani film Brehcht'in epik tiyatrosu olarak gözükse de, aslında epik bir film değil. İzlerken bir süre sonra kapı sesleri ile oyuncuların bu ortama verdiği tepkilerden yabancılaşmanız gidiyor ve filmin içine giriyorsunuz. Sonunda da katharsisi yaşatıyor ve epik bir film olmaktan ayırılıyor. Örneğin Nutku bir yazısında meddahları 3'e ayırır. Yalnızca hikaye anlatanlar, yalnızca taklit yapanlar, hem hikaye anlatıp hem taklit yapanlar diye. Özellikle son dönem meddahlar birçok değişkenden ötürü (batılı tiyatro, plakların kayıt süreleri, halkın talebi vb.) daha çok taklit yapmaya dönmüşlerdir. Fakat işe gerçekten iyi bir hikaye anlatma biçimi katıldığında ve bu iyi canlandırıldığında izleyici ister istemez o dünyaya girer. Meddah epik tiyatroda olduğu gibi özellikle yabancılaştırma kullanmaz. Organik bir biçimde

doğalında bu yabancılaştırma ortaya çıkar ancak seyirciyi epik tiyatrodaki gibi sürekli uyarıda bulunmaz. Yani seyirciyi girdiği dünyadan çıkartmaya çalışmaz. Bunun sonucunda da izleyici hikayenin ve masalın büyüsüne kapılır. Meddah izleyicilerinin anlatılan hikaye istediği gibi bitmezse tartışmada birbirlerini veya meddahı bıçaklaması hatta öldürmesi, hikayenin gidişatı istediği gibi gitsin diye büyük ödüller verilmesi bu tespiti doğrular nitelikte. Birçok epik tiyatro öğesi olmasına rağmen katharsis yaşatan bir sanattır meddah. Aslında göstermeci oyunculuk yapmasına rağmen, benzetmeci bir biçimde seyirciyi gerçeklikten koparıp başka bir dünyaya sokar.

Günümüz koşullarında zaten meddah sanatını kadın da erkekte pekala icra edebilir. Herhangi bir nedenle meddah sanatını yalnızca erkeğin yapabileceği gibi bir iddia yanlıştır. Edindiğimiz bulgulara bakarsak tarihsel herhangi bir gerçekliği de yoktur. Tarihte kadınlarda meddahlık yapmıştır, günümüzde de yapmaya devam ediyordur. Ayrıca alanı taradığımızda "meddahe" diye bir tabirle karşılaştığımız doğrudur. Fakat bu literatürde kullanılmayıp, kabul görmemiş bir tabiridir. Özellikle etimolojik olarak dişil, eril bir ayrımın yapılması günümüz açısından da tarihi süreçten de ötürü gerekli değildir. Nasıl karagözcü, hayali veya hayalci diyorsak, bu sanatı icra edenlere de sadece meddah denmesi yeterlidir. Eril bir egemenliğin kabul gördüğü dünya tarihinden günümüze geldiğimizde, eskiden sadece erkeklerin yaptığı işleri kadınlarında yapmasına şaşırmak genel bir eğilimdir. Çok belirtmeye ihtiyaç duyulursa tezimizde belirttiğimiz gibi "kadın meddah" denmesi yeterlidir. Umarız günümüzde bu sanatın tekrar yaygınlaşmasıyla birlikte, bunu belirtmeye de gerek kalmayacaktır.

Canlandırmada da duruma göre doğaçlama yapması gereklidir. Oynadığı tipleri hem ses tonu, hem tavır, hem ağız olarak hikayenin gidişatına göre belki de karakter olarak canlandırabilmelidir. Belli çalıştığı stereotiplerin o an tavrına girebilir. Hikayenin gidişatına karşı yeni karşılaştığı bir tipinde tavrını o an bedenen doğaçlayabilmelidir. Jestlerinin ve mimiklerinin de metinli tiyatroda ki gibi "şurada durup şunu yapacak" gibi bir hazırlığı yoktur. Bu durumda canlandırma tarafı o an "şimdi ve burada" ilkesiyle içinden ortaya çıkmalıdır.

Meddah gösterisini hem oturarak yaptığı kadar ayakta da yapar. Bunun örneklerini zaten verdik. Ancak direkt olarak ayakta gören tanıkların verdiği örnekler dışında diğer örneklerin de ayakta canlandırmayı destekler nitelikte olduğunu düşünüyorum. Daha önce belirttiğimiz tanık yanındaki kişinin hikayenin özetini çevirmesine rağmen meddahın hareketleriyle birleştirince ne anlatıldığını anlayabildiğini söylüyordu. Yine birçok örnekte meddahın hayvan taklitleri yaptığını, bazı meslek gruplarını çok iyi canlandırdıkları anlatılmıştır. Bu canlandırmaların hepsini "çok iyi" yapmak oturarak daha zordur. Büyük ihtimalle uzun süren anlatılarda meddah bazen oturup bazen ayağa kalkarak bu canlandırmaları yapıyor olmalı. Meddahın hareketlerinden hikayeyi anlayabiliyordum diyen, canlandırmalarını öven tanıklar bunları anlattıkları metinde yalnız "ayakta" kelimesini kullanmamışlar. Buna gerek duymamış olabilirler. Kalabalık önünde olan resimlerde, fotoğraflarda poz verirken genelde oturarak gözüküyor meddah. Nutku'nun Meddahlık ve Meddah Hikayeleri eserinin kapağında olduğu gibi ayakta olan meddahlarda mevcut. Özetle hem tanıkların bize izledikleri meddahın "ayakta" olduğunu belirttikleri anılarından, hem de meddahın canlandırma özelliklerinden bahsettikleri anılarından bu sanatın bazen ayakta bazen oturarak icra edildiği çıkarımını yapmak mümkün. Genelde olan meddahın tamamen oturarak hikayelerini anlattığı ve oturduğu yerden kalkmadığı algısı hatalıdır. Hatta meddahın canlandırma yönünün bu denli törpülenip, sadece bir anlatıcı olarak düşünülmesine yol açan unsurlardan da biridir.

Mekan olarak meddah her mekanda oynayabilir. Sahne, sokak, ev, bar, kahvehane vb. herhangi bir yerde meddah sahne alabilir. Bu yerin önemi içinde ki insanlardır. Bulunduğu mekanı iyi tahlil ederse orada bulunan insanları da iyi tahlil eder. Sahne bu tavsiyeye dahil olmakla birlikte, özellikle sahne dışında kahvehane veya meydanda gösterisine çıkıyorsa daha dikkat etmelidir. Sosyo-ekonomik olarak bulunduğu mekanı iyi gözlemleyip öyle hikayelerine başlaması daha makbuldür.

Zorunlu olmayan canlandırma unsurlarına değinecek olursak:

Hayvan seslerini çıkaran meddahlar görüşmektedir. Hatta hayvanı da aynı insanlar gibi gerek fiziksel, gerek mimik olarak canlandıran meddahlarda vardır. Aynı

şekilde ortam seslerinin taklidini yapan meddahlarda var. Bu konuda neredeyse zorunlu diyebileceğimiz kadar fazla örneğe sahiptir. Gözlemciler birçok örnekte ses taklitleri yapabilen meddahlardan övgüyle bahseder. Hayvan, doğa, eşya, araç... vb. çevrede anlatısına katkıda bulunacak sesleri çıkarabilen meddah daha iyi kabul edilir.

Sesi güzel olan gazel ve türküler okuyan meddahlarda, dans edip göbek atan meddahlarda vardır. Yine bu meziyetlerinin olmasının iyi olacağını söyleyip, zorunlu olmadığını belirtiyoruz.

Meddah: Boynunda makremesi, elinde değneği olup, bunları dramatik unsur olarak kullanan, tercihine göre eskiden gelen, güncel, magazin, siyasi...vb. konular seçip masal veya hikaye olarak anlatan, anlatılarındaki canlı cansız her varlığı, jestleri, mimikleri, aksesuarları ve sesiyle canlandırarak anlatan bir sanatçıdır.

2.1.2.3. Aksesuar

Değnek ile makreme meddahın belki de en eski aksesuarlarıdır. Daha önce kullandığı balta gibi aksesuarlar zamanla yitmiştir. Ancak Osmanlı'nın son dönemine ve Cumhuriyetin ilk dönemlerine kadar bu aksesuarlar kalmıştır. İnternetten ulaşıp izlediğimiz Erol Günaydın hariç neredeyse tüm meddah videolarında, bireysel olarak şahit olduğumuz meddah gösterilerinde makreme sanki bir süs gibi kullanılıyor. Yılmaz Gruda'nın videosunda hem makreme hem baston kullanılıyor. Fakat kullanılan kısım bir gösteri değil meddahın özelliklerinden bahseden bir video kaydı. O yüzden dramatik kullanım olarak sadece Erol Günaydın'ın kaydını alıyoruz. Sadece eski fotoğraflarda böyleymiş bizde omzumuza atalım veya boynumuza asalım gibi bir algı mevcut. Bu arada makremeden kastımız büyükçe bir mendil, eşarp vb. nesneler. Aynı işleve sahip benzer nesnelerin tümü için bu ifadeyi kullanıyoruz. Yine değneği de benzer şekilde kullanmak gerekli. Değnek, bir asa, bir baston veya uzunca bir dal parçası olabilir. Yeni dönem meddah ismiyle çıkanların çoğunda değnek ve makreme yok. Zaten olanlarda da gösterdiğimiz örneklerde ki gibi hikayenin dramatik yapısıyla bir eşleştirme yok. Levent Kırca'nın da Altan Erkekli'nin örneğinde de mendil eskiden

kalma bir aksesuar olarak omuzlarında durmakta. Sadece bu sanatçılarımız özelinde demiyorum bu durum yaygın olarak böyle. Aynı durum belki daha da vahimi değnek için geçerli. Sadece arada bir yorulduğunda dayanmak veya sadece hikayenin girizgahında 3 kez yere vurmak için bir baston kullanılmakta. Eskiden okuduğumuz gibi silah, at, bağlama... vb. hikayeye dramatik olarak bağlı bir şekilde kullanımı hiç yok. Makreme de bir tek Erol Günaydın'ın daha önce belirttiğimiz kayıtlı bir gösterisinde gerçekten işlevine layık olarak kullandığını görüyoruz. Eski yeni onlarca sanatçı bu iki öğeyi de kullanmıyor.

Belirttiğimiz üzere bu aksesuarların kullanılmama sebebinin hikayeyle dramatik bağ kurmamaktan dolayı olduğu kanaatindeyim. Günümüzde hala kullanılmakta olan bu objelerin kullanılmaya devam etmesi ve bu kullanımın mutlaka hikayeyle bir bütün oluşturması gereklidir. Yoksa işlevsizliğinden dolayı ağırlık yapmasına gerek yok denerek köşeye atılması gayet olası ve olağan bir dönüşümdür.

Meddahın değneğini yere atmasına da rastlamamıza rağmen, değneğini yere 3 kere vurması çok daha kabul gören bir başlangıçtır. Tuğ dikmekten gelen köklerinin mantıklı bir kökü olduğunu düşünürsek yere atmakta kullanılabilir. Ancak ya değneğini yere atman, ya da değneğini yere 3 defa vurma geleneğinden mutlaka birinin kullanılması gerekmektedir.

Zorunlu olmayan aksesuarlara değinecek olursak:

Her ne kadar sandalye veya tabure meddahla özdeşlemiş görülse de tarihte bulduğumuz örneklere bakarsak gerek oturarak gerekse ayakta pek çok örnek mevcuttur. Hatta bir açıdan bu "sandalye" meddah için zararlı bile olmuştur diyebiliriz. Zira zaman içinde "oturduğu yerden hikaye anlatan" ve aslında doğru olmayan algıya yol açan araçlardan bir tanesidir. Özetle sandalye zorunlu araçlardan biri değildir çünkü meddah tarihte hem oturarak hem de ayakta icra edilmiştir ve sandalyenin anlattıklarıyla doğrudan dramatik bir ilişkisi olduğuna dair bir bulguya rastlanmamıştır. Tabi ki sandalyeyi, hikayesini anlatırken canlandırdığı karakterinde hikayede oturmasıyla birlikte, hikayenin dramatik öğesi olarak kullanabilir. Ancak

oturup dinlenme amaçlı kullanılması da yaygındır. O yüzden sandalye olabilirde, olamayabilirde.

Yanında yaptıkları taklide göre kullanmak için, zembilin içinde şapka gibi aksesuarlar taşımış olan meddahlarda vardır. Sahne arkasına geçip kıyafetini değiştirenlerde. Ancak bu olması zorunlu bir durum olarak karşımıza çıkmıyor. Gösteriye çıkan meddah tercihen yan aksesuarlar kullanabilir de kullanmayabilirde.

Müzisyen ile birlikte sahne alan meddahlarda, kendi müzik aleti çalanlarda var. Yine rastladığımız kaynaklara bakarak bu durumunda tercih meselesi olduğunu söylemekte fayda var.

Meddahın kıyafetinin de aslında meddahın sanatını gerçekleştirmesinde dramatik bir rol oynamamakta. Eski cübbe, hatta kaftan giyenler dahi oluyor. Bu yine olabilir de olmayabilir de diyeceğimiz bir durum. Zira zorunluluğu yok. Eskiden yaygın kullanıldığı dönemin kıyafetleri cübbe ve şalvar olmuştur meddahlardan böyle giyinmiştir. Osmanlı'nın son dönemindeki meddah fotoğraflarına baktığımızda kumaş pantolon ve yelek giyimi yaygınlaşmıştır. Buradan meddah çağdaş olan neyse onu giyer diyebiliriz. Anlattıkları ve sanatını icra etmesiyle giydiği kıyafetlerin bir bağlantısı yoktur.

4. MEDDAHLAR FİHRİSTİ

Bu bölümde rastladığım tüm kaynaklardan A'dan Z'ye kişilerin meddah dediği veya kendisinin meddah olduğunu iddaa edilen tüm sanatçıları en altta kaynakları verecek şekilde sıralamayı düşündüm. Zira okumalarımı yaparken bazı meddah isimlerini araştırmam çok uzun sürdü. Acaba meddah olarak kabul edilmiş mi? Tek kaynakta bulduğum bir isim başka bir yerde geçiyor mu? Benzeri birçok soruyla çok zamanımı kaybettim. En azından bir kişi bir gün bir isim araştırırsa, bu fihristi inceleyerek "Böyle bir isim tarihte bir yerlerde meddah olarak geçmiş mi?" diyerek bulabilir. Umarım bu fihrist zamanla büyür ve birçok meddah sürece katılır. Ayrıca böyle bir çalışmayı belli bir tarihten öncesi ve sonrası olarak ayırmak daha uygun olur. Bu ayrım tarihsel olarak bazı karışıklıkların bir nebze önüne geçer diye düşünmekteyim.

Bir meddahın isminin başında ortak anlamlar var. Bu yüzden isimlerini önce, unvan ve isimlerini parantez içinde yanına yazmayı daha uygun buldum. Tabi sadece mahlası olanları, tek başına mahlas olarak yazacağım. Ancak mahlasla birlikte ismi olanlarında önce ismini yazıyorum. Örneğin "Meddah Hacı Said" yazmak yerine "Said (Meddah Hacı Said)" yazacağım. İsimlerin başında "Hacı, Meddah, Kıssahan" gibi birçok unvan olduğu için isim bilinirliğinden bu şekilde yazılırsa daha kolay bulunacağının kanaatindeyim. Örneğin Nutku'nun listesinde geçen "Lalin Kaba" ulaştığım bilgiye göre "Bursalı Seyit Mustafa Baba" olarak geçiyor. Nutku'nun listesinde ise isminin önüne geçmiş mahlasıyla "Lalin Kaba" olarak geçiyor. Bu şekilde kulağa günümüz fonetiğiyle isimden ziyade tamamen mahlas olarak tınlayan tanımlarda "Kaba (Lalin Kaba)" yazmak yerine fihristte sadece "Lalin Kaba" olarak geçmesini daha uygun buldum. Tabi dil bilgisi yetersizliğimden dolayı isim ve mahlası konusunda emin olamadığım ve karıştırarak yazdığım yerler de olabilir. Bu konuda affınıza sığınıyorum. Umarım çok daha düzgünü ileride yapılacaktır.

İlk bölüm Nutku'nun 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan meddah, mukallit ve kıssahanları almış olduğu tarihlemesiyle başlayacak. Fakat 20. yüzyıl kısmında 20 yıl öncesi ve sonrası bir sapma olabilmesiyle birlikte tarihi 1970 sonrası olarak böleceğiz. 1970 sonrası yaptığımız bu tarih net ve keskin bir çizgi değildir. Bazı isimler 1970 öncesi de meddahlığa başlamış olabilir. Bundan ötürü 1970 yılını ortalama olarak kabul ederek göz gezdirelim.

Burada belirtilen isimler tezimizin sonunda yapacağımız meddah tanımlamasına uymasına veya uymamasına bakılmaksızın yazılmıştır. Tarihi kayıtlarda bir yerlerde meddah veyahut döneminde çok yakın bir sanatta (kıssahanlık gibi) kullanılmış olması yeterlidir. Ayrıca kendisini meddah olarak nitelendiren veya etrafındakilerin (örneğin çıkan haberlerin) meddah olarak onu nitelendirmesi yeterlidir. Görüşümüzün tarihsel kanıtlarla tezimizin önerdiği çerçevenin meddah olarak kabul edilmesidir. Ancak bu tanım bu listenin yapıldığı tarihte kabul görmediği için, Nutku'nun yaptığı gibi geniş bir yelpazede değerlendirmenin daha iyi olacağı kanaatindeyim.

14. yüzyıl - 20. yüzyıl (1970'e kadar)

Abdi (Musahip Çavuş Abdi Efendi)
Ablak Çelebi
Ahmedi
Ahmet (Cin Ahmet)
Ahmet (Deli Ahmet)
Ahmet (Galatalı Ahmet Çavuş)
Ahmet (Kız Ahmet)
Ahmet (Lenk Ahmet)
Ahmet (Pertevizade Ahmet Çelebi)
Ahmet (Trabzonlu Tıflı Ahmet Çelebi)
Ahmet (Maraşlı Ahmet Ramazan)
Ali (Cerrahpaşalı Küçük Ali)
Ali (Hekim Ali)

Ali (Kandillioğlu Ali)

Ali (Kavuklu ali)

Ali (Küçük Ali)

Ali (Kürt Ali)

Ali (Meddah Kavuklu Ali Bey)

Ali (Tireli Ali Bey)

Asım (Asım Baba)

Aşkî (Meddah Aşkî)

Ayvazoğlu

Aziz (Hazine Çavuşu Aziz)

Balaban Lal

Başmusahip Hatif Efendi

Cilve Çavuş

Çakman Çelebi

Derviş Kamili Mevlevi

Dilencioğlu

Edirneli Külahi

Eğlence (Derviş Eğlence)

Elsa Sophia Von Kamphoevener

Emin (Piç Emin)

Emin (Şerbetçi Emin)

Emir (Kıssahan Emir Çelebi)

Esat (Hazineli Kambur Esat)

Fehim (Kör Fehim Efendi)

Gabriel

Gümüş Reis

Hacı Bekçi

Hacı Kıssahan

Hakkı (Meddah Hakkı Efendi)

Halil (Sandalcı Halil)

Halil (Kıssahan Halil)

Halil (Sandalcı Halil)

Hamdi (Kavuklu Hamdi)

Hamdi (Şair Hamdi)

Hamidi (Molla Hamidi)

Hamza (Kurbani Alisa Hamza)

Hamza-i Ba Safa

Hamzavi

Harman Danası

Hasan (Aşık Hasan)

Hasan (Derviş Hasan)

Hasan (Hasan Kör Hasan)

Hasan (Meddah Hasan)

Hasan (Nakkaş Hasan)

Hasan (Şehla Hasan)

Hasan (Yenibahçeli Hasan Çelebi)

İbrahim (Baltacı İbrahim Çelebi)

İbrahim (Beyazi İbrahim Çelebi)

İbrahim (Paytak İbrahim Hoca)

İbrahim (Şişman İbrahim)

İbrahim (Tekfurdağlı Hacı İbrahim)

İbrahim (Zülüflü İbrahim Çelebi)

İncili Çavuş

İsmail (Akasyalı Takkeci İsmail)

İsmail (Camcı İsmail)

İsmail (Çavuş İsmail Efendi)

İsmail (Dümbüllü İsmail)

İsmail Kem

İsmet (Meddah İsmet)

İvaz (Ankaralı İvaz)

İzzet (Yağcı İzzet)

İzzet (Mürekkepçi İzzet)

Kadri (Kantarcı Kadri)

Kara Firuz

Kasap Kürt

Kasımpaşalı Hafız Efendi

Kemal (Beşiktaşlı Kemal)

Kemteri

Kenzi (Karamanlı Kenzi)

Kırımi (Derviş Mehmet)

Kör Hafızlar

Lalin Kaba

Langalı Şemsi

Latife

Mahmut (Bursalı Harşene Mahmut)

Mahmut (Karındaş Mahmut)

Mazlum Bey

Medhi - (Nuhzade Seyyit Mustafa)

Mehmet (Bekçi Mehmet)

Mehmet (Duhani Mehmet Çelebi)

Mehmet (Kara Mehmet)

Mehmet (Lüleci Mehmet)

Memduh (Hayali Memduh)

Miyancızade

Muhammet (Musahip Arap Muhammet)

Mukallit Akbaba

Musahip Sa'id Efendi

Mustafa (Biğsaati Mustafa Çelebi)

Mustafa (Fesçi Mustafa Çelebi)

Mustafa (Kıssahan Mustafa)

Mustafa (Kör Mustafa)

Mustafa (Madih Mustafa)

Mustafa (Meddah Mustafa)

Mustafa (Şehreminli Mustafa)

Mustafa Cenani

Mustafa Reis

Müezzini (Hacı Müezzini)

Mümtaz (Küçük Mümtaz)

Naim Efendi

Naşit

Nazif (Tespihçioğlu Nazif)

Nuri (Muhasip Nuri)

Nutki (Şirvanlı Nutki)

Oruç (Batıl Oruç)

Osep (Kurban Osep)

Osep (Yahudi Osep)

Osman Ali

Osman (Kör Osman)

Ömer (Meddah Ömer)

Recep (Mukallit Sarı Recep)

Reis (Çokyedi Reis)

Saçakçızade

Sadık Efendi

Said (Çingene Said)

Said (Meddah Hacı Said)

Salih (Galatalı Şekerci Salih)

Salih (Meddah Salih)

Saraçzade (Sansar Mustafa)

Sayıcızade

Simitçioğlu

Sururi (Meddah Sururi)

Süleyman (Çıkrıkçızade Süleyman Çelebi)

Süleyman Efendi

Şaşı Hafız

Şebek Çelebi

Şengül Çelebi

Şerif Çelebi

Şurna Çelebi

Şükrü (Meddah şükrü)

Tahsin (Ayı Tahsin)

Tahsin (Meddah Tahsin)

Tevfik (Borazan Tevfik)

Tevfik (Meddah Tevfik)
Turşucu Mustafa
Ulvi
Vahdi (Edirneli Vahdi)
Veysi Çelebi
Yekta Koca Yekta
Yusuf (Cüce Yusuf)
Yusufi (Yusufi Meddah)

1970 ve Sonrası

Adile Naşit
Ahmet Gülhan
Ahmet Yenilmez
Altan Erkekli
Aziz Saydut
Bedia Muvahhit
Burak Tamdoğan
Celal Şahin
Cenk Şen
Cevat Kurtuluş
Erdoğan Akduman
Erol Günaydın
Fatih Pazvantoğlu
Fatih Sevdi
Fatma Kandemir
Ferdi Tayfur
Gazanfer Özcan
Halil İbrahim Zengin
Hakkı Karadayı
Hasan Tikofiş
Hüseyin Emre Şen

Hüseyin Kodal
Kenan Olpak Çankırı
Levent Kırca
Mehmet Daldal
Mehmet Esen
Mehmet Tahir İkiler
Metin Akpınar
Mutlu Polat
Mücahit Şebin
Müjdat Gezen
Münir Özkul
Nurhan Tekerek
Orhan Boran
Osman Bozdemir
Öztürk Serengil
Rauf Altıntak
Sibel Tomaç
Sunay Akın
Uluç Esen
Yakup Efe
Yılmaz Gruda
Yusuf Duru
Zeki Alasya

Fihristi hazırlamak için kullandığım kitaplar;

(Nutku, 1976, s. 392, 397)
(Kamphoevener, 2000, s. 191)
(Tilgen, 1948, s. 28 - 31)
(Gezen, 1982, s. 31)

Bu fihristte özellikle 1970 sonrası için bireysel olarak aldığım duyumların yanında ulaşabildiğim tüm video kayıtları, haber siteleri, bloglar... vb. kaynaklardan da isimler yer almıştır:

(Özay, 2016)
(Akcar, 2018)
(Çakmak, 2013)
(Sözcü Kültür Sanat , 2017)

SONUÇ

Meddahlığın standardını ortaya koyduktan sonra eğitim çalışmalarına başlanması gerekmektedir. Çağdaş Drama Derneğine verdiğim tezde böyle bir çalışmanın kısa süreli bir kısmını yaptım. Hazırladığım eğitimde yaratıcı drama yöntemiyle meddahlık ve onun yaptığı sanatla tanışıyor katılımcılar. Toplam 6 oturumluk ve 12 ders saatli süren bir eğitim. Bu eğitim konservatuar öğrencilerinin, farklı bölümlerden öğrencilerin, ilgi duyan merak eden insanların Meddah Sanatı'yla tanışması için yeterli bir eğitim. Hazırladığım bu kısa eğitimi genişletilip en az 1 yıllık bir eğitim planı yapmak belki bunun önce üniversitelerde ders planı daha sonra 2 yıllık bir yüksek lisans programı daha sonra 4 yıllık bir lisans eğitim programı yapılabilir. Günümüzde düşününce bir hayal olarak gelebilecek bu öneri akademisyenlerle birlikte çalışılırsa kesinlikle başarılabilir.

Piyasa arz - talep dengesiyle ilerliyor. Şu an dünyanın meddah talep etmediği de doğrudur. O zaman böyle bir şeyi neden yapalım? Neden ihtiyaç olsun? Hem neden ihtiyaç olduğuna hem de nasıl ihtiyaç olabileceğine karşın bir görüşüm var.

İhtiyaç çünkü yıllardır öz tiyatromuzun kurulması gerektiği kitaplarda, makalelerde belirtilir ancak bu kurulamamıştır. İhtiyaç olabilir çünkü tezde bahsedilen şartlar ile yapılacak olan meddahlık eğitimi kapsamlı bir oyunculuk eğitimine eşdeğerdir. Bu eğitimin 4 yıllık modelinde Türk temaşası olarak ortaoyunu, karagözcülük...vb. sanatlarımız ile de birleştirilmesi gereklidir. Meddahlık eğitimi özelinde hikaye anlatıcılığı, masalın biçim bilimi, pantomim, doğaçlama tiyatro

(impro), müzik, tiyatro tarihi... vb. eğitimlerin verilmesi gereklidir. Zaten bu eğitimleri alarak mezun olan bir kişi tiyatroda da sinemada da oyunculuk yapabilir. Farklılık, var olan konservatuar eğitiminden farklı olarak bu topraklardan çıkan konuların ağırlığıyla bir eğitim olmasıdır.

Eğer mesele oyunculuksa bu konuların hepsinin eğitimi alan ve gerçekleştiren bir oyuncu örneğin; eline gelen senaryonun dramaturjisini daha iyi yapacaktır. Sadece oyunculuk değil hikayeciliği, yönetmenliği, doğaçlamasıyla çok farklı alanlarda karar vermek zorunda kalacaktır. Bu zorunluluk onu incelediği rolü daha iyi incelemesine yol açacaktır. Bu son söylediğim iki cümleyi diğer söylediklerimden ayırmakta yarar var. Dramaturjinin çok önem verilmediği yönetmenlerin bu işi yaptığı bilinen bir gerçek. Kişisel tiyatro ve kamera tecrübelerimde de oyuncuların hikayenin dramatik yapısıyla çok yüzeysel ilgilendiklerine şahit oldum. Mesel çalışması gibi çalışmalar yapıldığında dahi çok zor yanıtlar alınmakta. Bu konservatuar eğitimlerimizden ziyade çocukluk beri gerek formal gerek informal eğitimlerimizde fikir sorulmaması, öğrencilerin kendi ilgisizliği vb. birçok sorundan kaynaklı olabilir. Bu sorun burada bahsedilecek kısa bir yazıyla tespit edilip çözülecek bir sorun değil. Dediğim gibi bu paragrafta kişisel olarak bu eğitimden ve eğitim sonunda yapacakları meddahlık gösterisinden sonra oyuncuların daha iyi analiz yapacağını düşünüyorum. Hem hikaye anlattığı için metin yazmak zorunda kalıyor. Hem de yazdığı ve canlandıracağı noktaları yönetmen olarak seçip ortaya koyduğu için analiz yeteneğinizin daha fazla gelişeceği kanaatindeyim. Yoksa yine benzer sorunlardan dolayı bu gerçekleşmeye bilir fakat eğitimin özü gereği olma ihtimalinin biraz daha yüksek olacağını düşünüyorum. Günümüzde nasıl büyük sahnelerden oda tiyatrolarına doğru gerek ekonomik, gerek farklı değişkenlerden dolayı bir geçiş varsa meddahlığa geçişte olabilir. Dediğim gibi bu eğitimden çıkan kişilerin salt meddahlık yapması gerekmez. Aldıkları eğitimden mütevellit piyasanın istediği oyunculuk özelliklerini karşılar nitelikte olacaktır. Piyasa da talep edilen tiyatro, dizi, sinema gibi alanlarda tıpkı günümüzde ki oyuncular gibi oynayıp yer alabilirler.

Bu sanatların müzelik olduğu da gerçekçi olmayan bir yaklaşımdır. Eğer günümüzdeki insanların bağ kuramayacağı bir biçimde yapılırsa tabi ki bu sonuç ortaya çıkar. Fakat okullarda sınıfta yaptığım, öğrencilerimle beraber kurup

canlandırdığım hikaye ve masallarda büyük çoğunluğun ilgisi gayet yüksekti. Ortaya koyduğum tamamen doğaçlama olan biçim Meddah Sanat'ı için yeni bir tarz olabilir. Fakat çocukların ilgisinin bununla alakalı olduğunu düşünmüyorum. Yurtdışından gelen masalcılar okullarda gösteri yaptıklarında izlenmiyor mu? Yer yer canlandırma yaptıkları anlarda olsa genelde anlatıcı pozisyonundalar. Demek ki masal anlatmak ve dinlemek eskimiş, yapılamayacak bir sanat değildir. Sunuş ve yapış biçimimiz önemlidir.

Bu eğitimlerin olması gerektiğini söylesem de buna ekonomi karar verecek. Tepeden bir eğitim modeli geliştirilip bunun üniversite eğitimine sokulup gösterilmesi uzak bir durumdur. Yapılması gerekeni söylerken o yüzden eğitim sürelerini yavaş yavaş yükselecek şeklide yazdım. Tahminimce önce bildiğimiz kadar bu sanatı gerçekleştirebildiğimiz her yerde gerçekleştireceğiz. Ramazanda, kahvelerde, sokaklarda, sahnelerde, sempozyumlarda, kongrelerde hangi alanı bulursak anlatacağız. Bu alana ilgi biraz daha artacak. Benim ve başkalarının bu alanla alakalı uğraşılarıyla önce kısa atölyelerden, 6 aylık ve 1 yıllık eğitim süreçlerine gidilecek. Daha sonra popüler olan bu sanat akademiyle tamamen buluşabilecek. Bir "zeitgeist" zamanın ruhu vardır. Günümüzün bu yükseliş için doğru olduğunu düşünmekteyim. Tüm temaşacılara kolaylıklar gelsin.

KAYNAKÇA

(BKM), B. K. (2018, 05 23). *Güldür Güldür Show 180. Bölüm | Altan Erkekli - Meddah*. 06 10, 2020 tarihinde youtube: https://www.youtube.com/watch?v=EyyBCHyI03o adresinden alındı

Akcar, H. (2018, 02 16). *PINAR ARIK ATEŞ VE 'YALNIZ KADIN' 'MEDDAHLIK BİR OYUNCULUK HÜNERİ'*. 06 15, 2020 tarihinde http://www.esgundem26.com/: http://www.esgundem26.com/huseyin-akcar-ile-sanata-dair/pinar-arik-ates-ve-yalniz-kadin-meddahlik-bir-oyunculuk-huneri-h13890.html adresinden alındı

Altuntak, R. (1999). *O Günden Bu Güne Geleneksel Türk Tiyatrosu* (Cilt Osmanlı). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu.* İstanbul: İnkilap Kitabevi.

Arşiv, T. (2019, 02 02). *Bir Öykümüz Var-Levent Kırca*. 06 10, 2020 tarihinde youtube: https://www.youtube.com/watch?v=3tkpFIhIIzQ adresinden alındı

Avcı, B., & Dilli, Ş. (2018). Kadın Masal Anlatıcılarının Nağıl Neneleri Belgesel Filmi Üzerinden Değerlendirilmesi. *Kadın Çalışmalarında Güncel Konular* (s. 182, 192). Konya: Eğitim Yayınevi.

Boratav, P. N. (1969). *Az Gittik Uz Gittik.* Ankara: Bilgi Basımevi.

Boratav, P. N. (1945). *Folklor ve Edebiyat II.* Ankara: Recep Ulusoğlu Basımevi.

Boratav, P. N. (1946). *Halk Hikayeleri ve HalkHikayeciliği.* Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Çakmak, B. (2013, 07 05). *http://www.mimesis-dergi.org/2013/07/cagdas-bir-meddah-gosterisi-zilli-sih/*. 2020 tarihinde http://www.mimesis-dergi.org. adresinden alındı

Çalışlar, A. (1993). *Tiyatronun ABC'si.* İstanbul: Simavi yayınları.

Çevik, K. (2008). Tiyatro'da Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* , 42.

Demirci, N. (2016). KONUSUZ XVI. *Ihlamur* , 21, 28.

Gezen, M. (1982). *Meddah.* İstanbul: Tiyatro Filimcilik Yayıncılık.

Hamarat, Z. (2010). Ahmed Rasim'in Eserlerinde İstanbul Folkloru. *Yüksek Lisans Tezi* . İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Kamphoevener, E. S. (2000). *Kervan Saray Ateşlerinin Başında Eski Anadolu Hikayeleri - 1.* (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Gendaş Kültür.

Kamphoevener, E. S. (2004). *Türk Masalları I. Cilt Aşk Hilesi.* (A. Gergin, Çev.) İstanbul: Gendaş Yayınları.

Koç, S. Ö., & Saraç, S. (2019, Nisan 30). *https://www.youtube.com/watch?v=JiPL405tB-c*. Haziran 22, 2020 tarihinde https://www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=JiPL405tB-c adresinden alındı

Muvahhit, B. (2019, 28 10). *Meddah 5.bölüm*. 06 10, 2020 tarihinde facebook: https://www.facebook.com/bediamuvahhid/posts/1787676908043403 adresinden alındı

Nutku, Ö. (1975). Gerçek Halk Tiyatrosu Olan Meddahlık Günümüzde de Önem Kazanmalıdır. *Milliyet Sanat* , 6.

Nutku, Ö. (1976). *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Nüzhet, S. (1930). *Türk Temaşası.* İstanbul: Matbaai Ebüzziya.

Odysseus, K. B. (2018, 05 08). *"Hak Dostum Hak!" - Erol Günaydın'ın Meddah Gösterisi*. 06 10, 2020 tarihinde youtube: https://www.youtube.com/watch?v=1FnQE3CbSVw adresinden alındı

Odysseus, K. B. (2018, 05 07). *"Hak Dostum Hak!" - Erol Günaydın'ın Meddah Gösterisi*. 06 10, 2020 tarihinde youtube: https://www.youtube.com/watch?v=YQLiQRz_J8U adresinden alındı

Odysseus, K. B. (2018, 05 Cumartesi). *"Hak Dostum Hak!" - Hakkı Karadayı'nın Meddah Gösterisi*. 06 10, 2020 tarihinde www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=AJfrzss18cU adresinden alındı

Odysseus, K. B. (2017, 01 07). *"Hak Dostum Hak!" - Münir Özkul'un Meddah Gösterisi*. 06 10, 2020 tarihinde youtube: https://www.youtube.com/watch?v=illmeCXaRD8 adresinden alındı

Oral, Ü. (2003). *Meddah Kitabı.* İstanbul: Kitabevi.

Özay, E. (2016, 04 25). *Meddah Atölyesi "Antigone'nin Hikâyesi" ile başladı*. 06 15, 2020 tarihinde http://egazete.anadolu.edu.tr/: http://egazete.anadolu.edu.tr/kultur-sanat/34356/meddah-atolyesi-antigonenin-hikayesi-ile-basladi adresinden alındı

romano. (2020, 04 25). *Adile Naşit / Meddah*. 06 10, 2020 tarihinde youtube: https://www.youtube.com/watch?v=h6M5nnYBLKU adresinden alındı

Sakaoğlu, S., Alptekin, A. B., Sakaoğlu, Y., & Şimşek, E. (1997). *Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikayeleri I.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Sarı, H. (2017). Gérard de Nerval'ın "Doğu'da Seyahat" adlı eserinin Osmanlı ekseninde incelenmesi ve değerlendirilmesi. *Doğu'da Sehayat Gerard De Nerval* .

Sözcü Kültür Sanat . (2017, 01 18). *Sahnede bir kadın meddah*. 06 15, 2020 tarihinde sozcu.com.tr: https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/sahnede-bir-kadin-meddah/ adresinden alındı

Şener, S. (1982). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.* İstanbul: Adam Yayıncılık.

Şentürk, A. (2018, 03 21). *Meddah Behçet Mahir TRT Arşiv*. 06 10, 2020 tarihinde youtube: https://www.youtube.com/watch?v=G1u5SC8_bLA adresinden alındı

Şimşek, E. (2020). *Yazının elinden tutmak: Prof. Dr. Tarık Özcan'a armağan.* İstanbul: Hiperlink Yayınları.

Tarhan, K. (2013). *Doğaçlama İçin El Kitabı.* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Tekerek, N. (2000). Halk Tiyatrosu Geleneğimizde "Soyutlama-Abstraction" ve Yapılsal Yansımaları. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 213.

Tilgen, N. (1948). *Orta Oyunu Üstadı Kavuklu Hamdi.* İstanbul: Eyüp Halkevi Neşriyatı.

Tilgen, N. (1978). *Orta Oyunu Üstadı Kavuklu Hamdi.* İstanbul: Eyüp Halkevi Neşriyatı.

TvFan, S. (2012, 03 01). *"Bin Altına Bir Söz" - Meddah Hikayeleri Yusuf Duru*. 06 10, 2020 tarihinde youtube: https://www.youtube.com/watch?v=eTzp3aV6hOU adresinden alındı

Yankaş, A. (2017, 05 27). *Gazanfer Özcan Meddah Gösterisi TRT ARŞİVİ*. 06 10, 2020 tarihinde youtube: https://www.youtube.com/watch?v=EiecgqDRzVY adresinden alındı

Yankaş, A. (2017, 05 27). *Tekin Akmansoy Meddah Gösterisi 1972*. 06 10, 2020 tarihinde youtube: https://www.youtube.com/watch?v=oOIFMTwthEg adresinden alındı

Yankaş, A. (2017, 05 27). *Yılmaz Gruda Meddah Gösterisi TRT ARŞİVİ*. 06 10, 2020 tarihinde youtube: https://www.youtube.com/watch?v=nzFyA-6xs-s adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

15.05.1991 tarihinde İzmit'te doğdum. Ortaokulu 50. yıl Cumhuriyet İlk Öğretim Okulu'nda, liseyi Açık Öğretim Lisesi'nde okudum. 2012 - 2016 yılında Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarım Bölümü'nü bitirdim. 2016 yılında pedagojik formasyonumu aldım ve yine aynı yıl Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dramatik Sanatlar Tezli Yüksek Lisans Programı'nı kazandım.

2007 yılından bu yana uygulamalı tiyatro, yaratıcı drama, fiziksel tiyatro, pantomim, clown, şan, klasik gitar gibi alanlarda atölyelere katıldım, eğitimler aldım.

2007 - 2012 yılları arasında çeşitli müzik gruplarıyla sahneye çıktım. 2008'den günümüze kadar çeşitli tiyatro gruplarında, dizi ve reklamlarda oyunculuk yaptım ve yapmaya devam ediyorum. 2013 yılından beri kısa film, tanıtım filmi, müzik klibi yönetmenliği yapmaktayım. 2016 yılından bu yana çeşitli sanat merkezleri, dernekler, devlet okulları ve özel okullarda yaratıcı drama, tiyatro ve sinema alanlarında eğitimler veriyorum.

2018 yılından bu yana meddah.