



**T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI TİYATRO
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**MEDDAHLIK KAVRAMININ SANATININ
DOĞUŞUNDAN GÜNÜMÜZE KADAR DEĞİŞİM
SÜRECİNİN GÜNÜMÜZDEKİ TEMSİLCİLERİ
ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Tanser YILMAZTÜRK**

**Danışman
Prof. Alev Meral TOKGÖZ**

İSTANBUL - 2020

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı Öğrencisi Tanser YILMAZTÜRK tarafından hazırlanan **“Meddahlık Kavramının Sanatının Doğuşundan Günümüze Kadar Değişim Sürecinin Günümüzdeki Temsilcileri Üzerinden İncelenmesi”** konulu çalışması jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 12.02.2020

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu):

İmzası

Jüri Üyesi : Prof. A. Meral TOKGÖZ
: Haliç Üniversitesi (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Saim AKÇIL
: Haliç Üniversitesi



Jüri Üyesi : Tolga İSKİT
: Doğu Üniversitesi



Bu tez Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulunun kararıyla kabul edilmiştir.



Prof. Dr. M.Burcu IRMAK YAZICIOĞLU
Vekil Müdür

MEDDAHLIK KAVRAMININ SANATININ DOĞUŞUNDAN GÜNÜMÜZE KADAR DEĞİŞİM SÜRECİNİN GÜNÜMÜZDEKİ TEMSİLCİLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

ORIJINALLIK RAPORU

%**21**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**18**

İNTERNET
KAYNAKLARI

%**3**

YAYINLAR

%**10**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	dergipark.org.tr İnternet Kaynağı	% 7
2	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	% 4
3	acikerisim.selcuk.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	% 1
4	www.turkiyat.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	% 1
5	islamansiklopedisi.org.tr İnternet Kaynağı	% 1
6	Submitted to Ankara University Öğrenci Ödevi	% 1
7	dergipark.ulakbim.gov.tr İnternet Kaynağı	% 1
8	aylikdergisi.com İnternet Kaynağı	<% 1

11./03./20

TEZ ETİK BEYANI

(Yüksek Lisans Tezi) Yüksek Lisans Öğrencisi olarak sunduğum “ Meddahlık kavramının sanatının doğuşundan günümüze kadar değişim sürecinin günümüzdeki temsilcileri üzerinden incelenmesi ” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Prof. Alev Meral Tokgöz’ün sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

(İmza)
(Tanser Yılmaztürk)



ÖNSÖZ

Her şey yıllar önce okuduğum bir gazetede Münir Özkul ‘un meddahlık ile ilgili söylediklerinin cezbediciliğini keşfettiğimde başladı. Bölümde okurken yazdığımız ve okuduğumuz makaleler, Geleneksel Türk tiyatrosuna olan ilgim, takip ettiğim çeşitli deneyimli ve tanınmış oyuncular ve onların hayatlarından edindiğim bilgiler ışığında bu hevesi duymaya başladım.

Zamanla ve bu tez dolayısı ile de meddahlığa olan ilgim daha arttı ve çeşitli meddah oyuncularını, onların oyunlarını, onların hayatlarını bulmaya gayret ettim. Çünkü meddahlığın ne kadar büyük bir birikim ve emek barındırdığının farkındayım ve şimdi daha da iyi analizde bulunabiliyorum.

Tiyatro benim hayalim olmuştur her zaman. Oyuncu olmak da keza öyle. Tiyatroyu hep bütüncül bir sanat olarak gördüm. Terzisinden, oyuncusuna, ışıkçısına, dramaturguna, kostümcüsüne, yönetmenine kadar hayranlık uyandırmayacak gibi değildi. Bu büyüye çok küçük yaşlarda kapıldım diyebilirim.

Meddahlık ise bana tozlu raflarda kalmış bir elmas gibi gözükmüştür hep. Değerinden hiçbir şey kaybetmemiş hatta bekledikçe daha çok parlamış bir elmas gibi. Yeri derin ve anlamlı. Onu araştırmak, anlamak ve tekrar onu günyüzüne çıkarmak için de bu çalışmayı yapmaya karar verdim. İlk okuduğum meddah örneklerini zihnimde canlandırmayı hayal ettim ve bunu diğer sanatseverlerle ortak yapmayı da hayalime ekleyerek konumu seçmeye çalıştım. Bu sebepten ötürü meddahlığı tarihsel bir çerçevede günümüze taşımak ve tanıtmak için emek vermek, ter dökmek istedim.

Doktora tezim için de son derece önümü açacağını düşündüğüm bu tez çalışmamda öncelikle bana yardımcı olan tez danışman hocam Prof. Alev Meral Tokgöz’e yardımlarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim. Tez yazma sürecimde destekçim olan ve bana farklı bir perspektif kazandıran arkadaşım Psk. Öznur Karaman ‘a ve bu süreçte yanımda olan canım annem, babam ve kardeşime teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	
KISALTMALAR LİSTESİ.....	VI
ŞEKİL LİSTESİ.....	VII
ÖZET.....	X
ABSTRACT.....	XI
1. GİRİŞ.....	1
2. TİYATRO VE TARİHSEL GELİŞİMİ.....	5
3. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU.....	9
3.1. Köy Seyirlik	14
3.2. Kukla.....	17
3.3. Karagöz.....	20
3.4. Orta Oyunu.....	22
3.5. Tuluat.....	24
3.6. Meddah	25
4. MEDDAHLIK SANATININ DOĞUŞU VE KAYNAĞI.....	34
5. MEDDAHLIK TANIMININ TARİHSEL SÜRECİ	39
6. MEDDAHIN NİTELİKLERİ.....	41

7. MEDDAHLIK İLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR.....	44
8. GÜNÜMÜZ MEDDAHININ GELDİĞİ YER	49
8.1 Kavuk ve Günümüzde Meddahın İncelenişi.....	53
9. SONUÇ.....	64
10.KAYNAKLAR.....	67
11.ÖZGEÇMİŞ	72

KISALTMALAR

SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

S : Sayfa

V.B : Ve benzeri

VS : Ve Diğer Örnekler

Ktp : Kitap

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1.1: Sultan III. Murad devrinin ünlü meddahı Lâlin Kaba'nın tasvir edildiği minyatür (Museum of Fine Arts – Boston/Amerika Birleşik Devletleri).....	3
Şekil 1.2: Thomas Allom'un XIX. yüzyılda çizdiği, meddah ve dinleyicilerinin tasvir edildiği gravür (R. Walsh, Constantinople and the Scenery of The Seven Churches of Asia Minor, London 1840, s.73).....	4
Şekil 2.1 :Orta Çağ Tiyatrosu	6
Şekil 2.2 :Commedia Dell'Arte.....	7
Şekil 2.3 : Yıldız Sarayı, Yıldız Tiyatrosu -Abdülhamid Dönemi Sanat Kültür Konser Opera ve Tiyatro Salonu. İstanbul-yıldız-opera. İkinci Abdülhamid, tiyatro oyunları yazar ve oynatırdı	8
Şekil 3.1:Minakyan yönetiminde Osmanlı tiyatrosu kadrosu	9
Şekil 3.2 :Geleneksel Türk Tiyatrosu	10
Şekil 3.3 :Meddah Tahsin Efendi Gülhane Parkında.....	12
Şekil 3.4 :18yy'da bir Meddah minyatürü.....	13
Şekil 3.5 Köy Seyirlik Oyunları :	14
Şekil 3.6 : Şamanizm ve Tiyatro.	16
Şekil 3.7 :El Kuklası.....	18
Şekil 3.8 :Türk Kukla Tiyatrosu.....	19
Şekil 3.9 :Karagöz Oyunu hala büyük bir zevkle izleniyor	21
Şekil 3.10 : Karagöz Oyun Tiplerleri	22
Şekil 3.11 : Orta Oyunun iki büyük ustası Kavuklu Hamdi ile Pişekar Küçük İsmail Efendi.....	23
Şekil 3.12 :1930'lu yıllarda Şehzadebaşı Letafet Apartmanı'nda oynanan Orta Oyunundan bir görünüş.....	24
Şekil 3.13 :Eski İstanbul'da bir Ramazan gecesi, eskiden Ramazan gecelerinde Meddah,Orta Oyunu ve Karagöz gibi oyunlar	25
Şekil 3.14 :Osmanlı Kahvehanelerinin vazgeçilmezi:Meddah	26

Şekil 3.15 :Meddahlar 18.yy’da gazete işlevi de görmüşlerdi.	28
Şekil 3.16 : ‘Meddah Aşkî Efendi.....	29
Şekil 3.17 :İlk Kadın Tiyatrocu Afife Jale.....	33
Şekil 4.1 :Kızıldere’de Dans ve Gösteri	35
Şekil 6.1 :Osmanlı Kahvehanelerinin vazgeçilmezi Meddahlar.....	42
Şekil 6.2 :Tek Kişilik Osmanlı Tiyatrosu: Meddah	43
Şekil 7.1 : Tek kişilik Osmanlı Tiyatrosu : Meddah	48
Şekil 8.1 : Cem Yılmaz.....	51
Şekil 8.2 :Kel Hasan Efendi.....	55
Şekil 8.3 :İsmail Dümbüllü.....	56
Şekil 8.4 :Münir Özkul.....	58
Şekil 8.5 : Ferhan Şensoy.....	60
Şekil 8.6 : Rasim Öztekin.....	62
Şekil 8.7 : Ferhan Şensoy Kavuşunu Rasim Öztekin’e Devretti.....	63

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Tanser YILMAZTÜRK
Anasanat Dalı : Tiyatro
Programı : Tiyatro
Tez Danışmanı : Prof. Alev Meral Tokgöz
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Ocak 2020

MEDDAHLIK KAVRAMININ SANATININ DOĞUŞUNDAN GÜNÜMÜZE KADAR DEĞİŞİM SÜRECİNİN GÜNÜMÜZDEKİ TEMSİLCİLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

ÖZET

Sanatın çok önemli bir kolu olan tiyatro geleneğimizin yeri ve önemini yok sayamayız. Tiyatro toplumumuzun ve kültürümüzün büyük bir parçasını oluşturmaktadır. Türk tiyatrosunu araştırdığımızda “ Geleneksel Türk Tiyatro” sunun tarihine ulaşırız ve “ Geleneksel Halk Seyirlik Oyunları” çeşitliliğine varırız. Bu çeşitlilikler; köy seyirlik, ortaoyunu, Karagöz, tuluat ve meddaktır.

“ Meddah “ tanımını çok eskilerden almıştır. Orta Asya’da hikaye anlatıcılığı olarak bilinmektedir ve o zamanlarda bu hikaye anlatıcılığı “ şaman” lar ile başlamış ve ilerleyen tarihsel süreçte “ ozanlar” a uzanmıştır. " Meddah " kelimesi Arapçada "m-d-h" kökünden gelen " çok metheden, övücü, övgü " manasına gelmektedir ve anlamı zaman içerisinde kapsamlı hale gelmiş " halk hikayecisi, mukallit" anlamlarını da kazanmıştır. Daha ilerleyen zamanlarda ise taklit, canlandırma, bazı ekipmanlar ve sanatın icra edildiği sahnemiz de eklenerek tiyatronun önemli, zengin bir koluna dönüşmüştür.

Bu tezde meddahlık; tanımı, tarihi, nitelikleri, günümüzdeki konumu ve değeri, günümüzde onu tekrar canlandırabilmek adına neler yapılabileceğine yer verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Geleneksel Türk Tiyatrosu, Meddah, Orta Meddah

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Tanser YILMAZTÜRK
Field : Theater
Program : Theater
Supervisor : Prof. Alev Meral TOKGÖZ
Degree Awarded and Date : Master – October 2020

INVESTIGATION OF THE CHANGE OF PUBLIC STORYTELLER CONCEPT ON THE PRESENT REPRESENTATIVES OF THE CHANGE PROCESS

ABSTRACT

We cannot ignore art and theatre which is a part of art because their importance much in our custom. Theatre constitutes a big part of our culture and tradition. When we research Turkish Theatre, we can arrive ‘‘ History of Traditional Turkish Theatre ‘‘ and we can have knowledge of ‘‘ Traditional Turkish Folk Theatre Varities‘‘. These varieties are; theatrical village play, light comedy, Karagöz, public storyteller and improvisational theatre.

‘‘ Public Storyteller ‘‘ took on meaning days of old. It is known that ‘‘ storyteller’’ in Central Asia. Storyteller started with shamanists and it expanded with bards. The word of ‘‘ Public storyteller ‘‘ came in Arabic literature in ‘‘ m-d-h roots ‘‘ and it means that ‘‘ enthuse aover, praise, compliment and complimentary.’’ Than these means, be comprehensive with time and they take on meaning of ‘‘imitator, folk storyteller ‘‘. In the process, public storyteller is an important part of theater with mimics, vitalizations, some equipments and theater stages.

In this thesis, publis storyteller’s mean, history, qualities, importance in today analyzed and ‘‘ what we can do for making lively it ‘‘

Key words: Traditional Turkish Theatre, public storyteller,

1. GİRİŞ

‘‘Kültür’’ kelimesini analiz eden ilk dşnrmz Ziya Gkalp’tir. Onun bakışından ‘‘kültür’’: Bir medeniyetin milli benlik içinde kendine özgü oluşturduğu her şeydir. (Gökalp, 1926: 7). Bu nedenle her milletin kendine has bir kültür anlayışı vardır. Kültürü tanımlayacak olursak, süreklilik arz eden, gelişen ve değişebilen davranış biçimleridir. Başka bir anlamda görenekler topluluğudur. (Mercan, 2001: 487-495). Kültür kadar kültürel değişimler de görenekler topluluğu olarak kabul edilir ve zamanın ilerlemesiyle doğal bir sürece dahil olur. (Turhan, 1987: 107-108). Mustafa Necati Sepetçioğlu’na göre milli kültürünü temelleriyle benimseyebilmiş toplumlar büyük ve kudretli toplumlardır. Bu milli kültürün korunması dışında doğal değişim sürecinin de özümsenmesi gereklidir. Bu öğelerden eksik kalmış toplumların dik duruş sergilemeleri mümkün değildir. (Sepetçioğlu, 1969: Giriş)

Bu doğal değişim sürecinin bilinçli bir şekilde ilerlemesi gerekmektedir. (Turhan, 1987: 107-108). Bu sürecin bilinçli bir şekilde kontrol edilebilmesi için teknolojinin kitlesel ve kesintisiz devam eden gücünü kontrol altına almak gereklidir. (Güngör, 2003:23). Sosyologlara göre teknolojinin doğrudan olmasa da dolaylı etkilerini kontrol edebiliriz. Bu anlamda araştırmaların yapılması da kültürün teknolojiye direnmek için verdiği mücadelenin kanıtıdır. (Güngör, 2003:23).

Teknolojiyeye karşı korumaya çalıştığımız bir değerimiz de ‘‘tiyatro’’dur. Bu noktada tiyatro nedir? Her türlü eklerinden ayrılmış olarak, kendi başına ve öz olarak ‘‘tiyatro ‘‘ ne anlama gelmektedir? (Baltacıoğlu, 1941:13). Kendimize özgü bir ‘‘dram’’ımızın olmaması ‘‘Acaba Türk tiyatrosu var mıdır ?’’ sorusunu akıllara getirir. Halbuki Bizanslılar bile eski Yunan uygarlığının mirasçısı olmasına rağmen bin yıllık imparatorluk dönemlerinde kendine özgü bir dram anlayışı yapamamışlardır. Bu İşlam dini için de geçerlidir. Türk tiyatrosunun dram yönünün gelişim göstermemesine rağmen, oyunculuk yn kendine özgü bir tiyatro anlayışını göstermeyi başarmıştır (And, 1969: 11).

Bizim kültürümüzde tiyatronun gelişim süreci ‘‘ Geleneksel Türk Tiyatro’’su olarak ilerlemiştir. Başlarda ‘‘Türk Temaşası’’ olarak geçen ve sonradan Metin And’ında kullanımıyla ‘‘Geleneksel Türk Tiyatrosu’’ olarak devam etmiş fakat hala ‘‘ Halk Tiyatrosu ‘‘, ‘‘ Seyirlik Oyunları’’ gibi ifadelerde tercih edilmektedir (Düzgün,

2002: 487).

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu araştırmacılar "Köylü Tiyatrosu" ve "Halk Tiyatrosu" olarak iki farklı biçimde incelemeyi tercih ederler. Köy tiyatrosu daha çok köylerde olan dramatik gösteriler, halk tiyatrosu ile de daha çok şehirlerdeki oyunları sihirbazlık, hokkabazlık gibi el oyunlarına dayalı olanları açıklamaya çalışırlar. Köy tiyatrosunda ritüellerin devamı olarak törene ait olanlara daha çok vurgu yapılır ve takvim geleneğiyle bir şekillendirme yapılır. Eski oyunların güncel versiyonlarını ve konularını içeren yeniden yapılandırılmış oyunlar oluşturulur. Halk tiyatrosu bundan farklı olarak şehirli ve entel olarak kabul edilen kişiler değil halktan olan kişiler için geliştirdiği ve devam ettirdiği geleneklerdir. Halk geleneğinin köylü tiyatrosuyla farklı ritüel olaylara bağlı kalmayıdır. Bir diğer farklı noktası ise oyuncular ve eğitim almış, profesyonel sanatçılardır. (Düzgün, 2002: 487).

Baltacıoğlu'nun tanımına göre tiyatro eklektik anlayış ile oluşmuştur. "Eklektik anlayış: Tiyatro, edebiyat, müzik, resim ve mimarinin sentezleşmesi ile oluşan bir sanattır. Bu tanıma göre ayrı kabul edilmiş tiyatro sanatı diye bölüm yoktur. Tiyatro birçok sanatın toplanmış ve birleşmiş halidir. (Baltacıoğlu, 1941:13).

Geleneksel Türk tiyatrosu türlerini; Karagöz, Orta Oyunu, Meddah, Köy Seyirlik Oyunları, Kukla, Tuluat vb. oyunları geleneksel olarak sıralayabiliriz. Daha çok "meddah"ı inceleyeceğimiz bu tezde meddahı sadece salt hikaye anlatıcısı olarak görmek doğru bir yaklaşım değildir. Meddah dediğimiz de birçok sanatı içeren, çok büyük bir tarihi ve yetenekleri içinde barındırabilen Geleneksel Türk tiyatro'sunun çok önemli bir figürü olduğunu unutmamak gerekir. Özellikle hikaye anlatmakta büyük bir yetenek söz konusudur. Ayşen Kaim bizim düşüncelerimize katkı olarak hikâye anlatımının interdisipliner alanda bir yeri olduğuna büyük bir inanın olduğunu belirtmektedir. Hikâye anlatmak, tiyatro açısından bakıldığında ekonomik olarak uygun olan ve tek kişiyle yapılabilen tiyatrodur aynı zaman da halk bilimi olarak bakıldığında konu çeşitliliği, psikoloji ve psikiyatride terapi yöntemi için kelime hazinesi, düşünce gücü aşlamak için tercih edilen bir sanat dalı olarak varlığını sürdürür. (Kaim, 2010:120).

Boratav'a göre de onlarda ki halk hikâyesi anlatan sanatçıların bizdeki tekabülü ozanlardır. Ozanların görevini büyük şehirlerde kıssahân-meddahlar, küçük yerlerde, halk şiirine önem verildiği yerlerde âşık-hikâyeciler görev almışlardır." (Boratav,

1969: 86)

Bir Türk / İstanbul meddahı, küçük bir izleyeci topluluğu önünde sözler, sesler, ve eylemler aracılığıyla taklit ile hikaye anlatır veya canlandırır. Meddahın genel tasviri ahşap bir sandalye tercih eden , elinde sopa veya baston olan, görülebilir büyüklükte bir mendil taşıyan bir adamdır. Ve bu adam konuşma havası şekilde bir hikaye anlatır. Genel kaniya göre meddahlar konuşma ve hitabet ustasıdır. Fakat bu yeterli bir tanımlama olmamaktır. (Sekmen, 2010:28).



Şekil 1.1 : Sultan III. Murad devrinin ünlü meddahı Lâlin Kaba'nın tasvir edildiği minyatür (Museum of Fine Arts – Boston/Amerika Birleşik Devletleri) (Erişim Tarihi ve Linki: 4 Aralık 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/meddah>)

Meddahları sadece bir hikaye anlatıcısı olarak görmenin çok uzağında hem çok iyi bir rol yeteneği olan, hem sahneyi bütünü ile doldurabilecek öz güven ve sahne kontrolüne sahip, nüktedan, kültürlere adapte olabilen bir komedi ustası olarak da görmek gerekir. Hatta belki biraz da zeki biri olmaları da beklenir (Sekmen, 2010:10). Sadece güldürmek de değildir onun işi aynı zamanda düşündürmektir de. Toplumsal sorunlar belli bir nükte çerçevesine yerleştirir; hem eğlendirir hem de düşündürür ve belki de derinlerde bir yerde toplumsal bir çözüme varma gayesi de taşır (Sekmen, 2010:10). Meddahlık bu anlamda çok önemli bir yerdedir bizim için.



Şekil 1.2 : Thomas Allom'un XIX. yüzyılda çizdiği, meddah ve dinleyicilerinin tasvir edildiği gravür (R. Walsh, Constantinople and the Scenery of The Seven Churches of Asia Minor, London 1840, s. 73) (Erişim Tarihi ve Linki: 4 Aralık 2019, <https://www.turkcebilgi.com/meddah>)

Meddahların nitelikleri bakımından başlangıçta dörde ayrıldıklarını biliyoruz.

Fütüvvetname'de dört meddahtan şu şekilde bahsedilmiştir:

1. Yüceltilmiş kabiliyetleriyle ve usta bir şekilde Hazret-i Peygamber ve Ehl-i Beyt'i öven ve onları konu alan duyulmuş hikâyeleri manzum şekilde aktaranlar.
2. Büyüklerin şiirlerini ve diğerlerinin yazı türlerinden manzum olarak yazdıklarını okuyanlar halka faydalı olmaya çabalayanlar.
3. Burdaki meddahlar, meddahlığın yanında topluma faydalı olabilecek başka işler de yaparlar.
4. Dağınık şiirleri bilenler. Şiirlerini evlerin kapı önlerinde okumayı tercih ederler. (Nutku, 1997: 47).

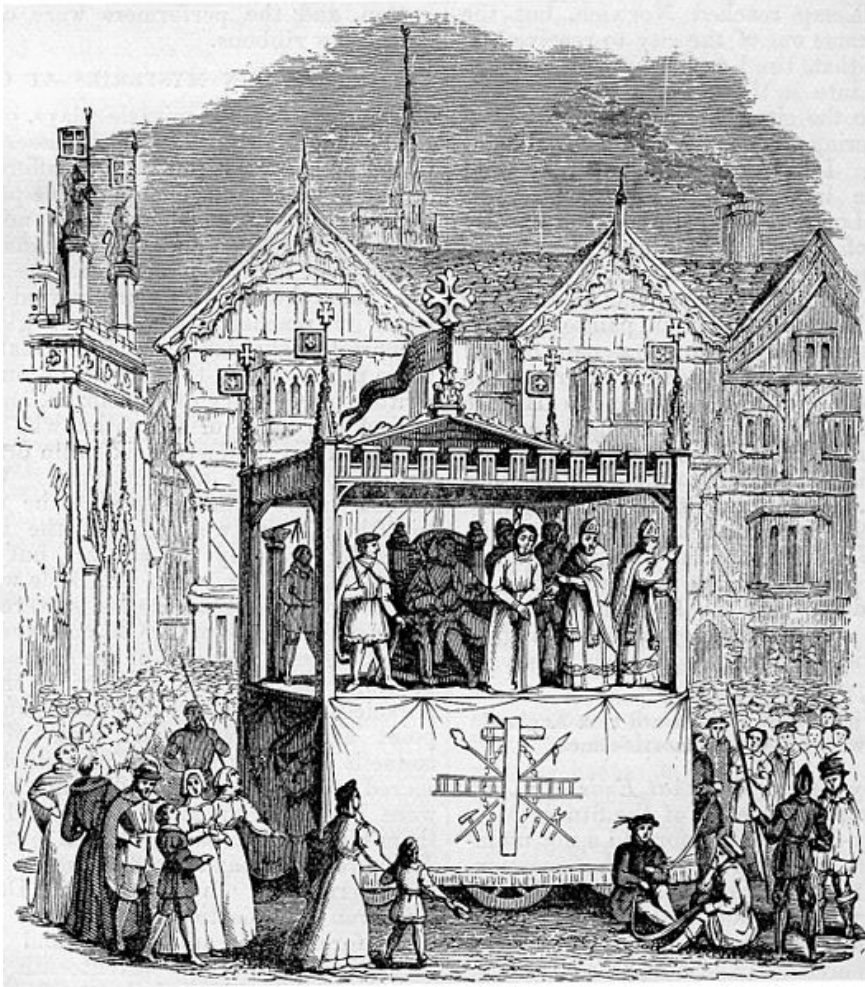
Meddah Şükrü Efendi ise meddahı farklı tanımlamış; 1. Kitaptan veya ezber ile okuyarak Hz. Hamza, Battal Gazi gibi kahramanların hayatlarını anlatanlar. 2. Sazları ile destanları taklitli seslendirmeler ile söyleyenler. 3. Olayları taklit ile de gösterenler. (Kabaklı, 1967: 432).

2.TİYATRO VE TARİHSEL GELİŞİMİ

Tiyatrodan tarih boyunca hep korkulmuştur. Özellikle de ilkel toplum ve kabilelerde bu çok daha yoğundur. Tiyatro diğer tüm sanat dalları gibi insanlara bir şeyler aktarır. Diğer sanat dalları da bunu yapabilmekte ustadır ama tiyatro gerek görselliği ve metnin edebi kalitesi açısından hem görsel hem metinsel olarak zengin ve dans veya müzik gibi birçok sanatı sentezleyerek kolektif bir oluşum gerçekleştirdiği için aktarımı daha kuvvetli olabilmektedir. Bu yüzden hep korkutucu bulunmuştur. Çünkü bir yerde kötülük hakimse tiyatro bunu dağıtabilecek ve aydınlatabilecek güce sahiptir. Tarihin hep en karanlık dönemlerinde tiyatroların bu yüzden üzerilerine kara örtüler atılmaya çalışılmıştır. (Sadri Alışık Kültür Merkezi, 2019)

Tiyatro ‘‘dram’’ sanatı kabul edilir. Dramatik olma durumu, insanla kapsayan ve onunla ilgili bir duygudur. İnsanın hayatını merkez alan ve içindeki bir problemi, bir anı, bir düşünceyi taşıyan bir görüntüdür. Dram sanatıysa insanla ilişkisi olan bu dramatizeliği sanatla birleştirerek üretme halidir. (Nutku, 2001:28)

Antik Yunan ve Roma döneminde tiyatro geleneği yaygındır ama Orta Çağ’da skolastik düşünce ve din baskısı tiyatronun gelişiminin önünü kesmiştir. Tiyatro, Hristiyanlık’ta kendisini yokken var kıldı diyebiliriz, kendi inançlarından üzerine tiyatro türetmiştir. Orta Çağ’da, kilise tiyatrosu yaygındı ama bunun yanında akrobatların, soytarılının, hokkabazların tek olarak veya gruplar şeklinde olan oyunları da yaygındı. Ama tiyatroyu kurallı bir hale getiren, yani sanat haline getiren, oyunun yazılı halini isteyen yine kilise oldu. (Sadri Alışık Kültür Merkezi, 2019)



Şekil 2.1 : Orta Çağ Tiyatrosu .(Erişim Tarihi ve Linki : 4 Aralık 2019
<https://prometeatro.wordpress.com/2013/04/12/ortacag-tiyatrosu/>).

Orta Çağ tiyatro düşüncesi yeni bir akım yaratamamıştır. Türlerin farkını anlayabilme, ahlak eğitimi gibi antik çağ düşünürlerinin düşüncelerini tekrar etmiş, tragedya için de sonunun bir ‘’ kader’’ olduğunu belirtmiştir. Tiyatronun o dönemde gelişmemiş olmasının nedeni, Orta Çağ’da tiyatronun yasak hale gelmesi, dini yetkilere sahip kişilerin ‘’Tiyatronun Zararları’’ gibi konuları olan bildirgeler yayınlamış olmalarıdır. O dönem bir yazar tiyatroya ‘’Şeytanın Kilisesi’’ benzetmesinde bulunmuş ve tiyatroyu lanetliymiş gibi gösternişt (Sadri Alışık Kültür Merkezi, 2019:2).

Bir papaz tiyatro hakkında kaleme aldığı yazıda, Hamlet’in oyunculara dini anımsatan öğütlerde bulunduğunu belirtir. ‘’Adem ne zaman karşılık vereceğini iyi bilmeli, sözleri ne çok çabuk, ne de çok yavaş olmalı. Yalnız o değil, bütün oyuncular acelesiz konuşmaya alıştırılmalı, sözlerine uygun hareketler yapmayı öğrenmeliler... Cennetin adını anan kimseler cennete doğru bakmalı, göstermeli cenneti.’’ Cennet de

sanki sahnelenecek gibidir. “Güzel kokulu çiçekler, yapraklar serilmeli, çevresine, içine sallanan meyveleriyle ağaçlar yerleştirilmeli; öyle ki bakar bakmaz çok tatlı bir yer olduğu anlaşılsın.” “Adem” bildiğimiz kadarıyla kilise dışında oynanmış ilk kilise oyunu.” (Sadri Alışık Kültür Merkezi, 2019:2)

Rönesans zamanına baktığımızda; Rönesans tiyatrosu ilk olarak İtalya'da başlamıştır. Fakat en değerli eserlerini verdiği ülkeler arasında Rönesans'ı diğer ülkelere göre daha sonra deneyimleyen İngiltere gibi ülkeler vardır. Rönesans Dönemi'nin başlarında İtalyan tiyatrosu sabit bir şekilde kuralcıydı, klasik ölçütlere ve Aristoteles'in zaman, mekan ve eylem bileşenlerine bağlılığını sürdürerek uzun bir zaman cansız ürünler vermiştir. Oyunlarında düzenlenilmiş senaryolar vardır, ama her oyuncu senaryoda kendine olan kısmını istediği gibi şekillendirebiliyordur. (Sadri Alışık Kültür Merkezi, 2019:3)



Şekil 2.2 : Commedia Dell'Arte. (Erişim Tarihi ve Linki: 4 Aralık 2019, <http://www.sakinsehirseferihisar.com/commedia-dell-arte-ve-pierrot-italyanin-gurur-duydugu-geleneksel-tiyatrosu.html>)

17. yüzyılda Avrupa'da diğer ülkelerde de ulusal tiyatrolar kurulmuştur. Ama bu ulusal tiyatroların büyük bir kısmı kısıtlı bir seyirci kitlesine hitap edebilen saray tiyatroları şeklinde varlığını sürdürmüştür. Opera ve bale de gene soylu sınıfa ait bir seyirlik sanatları olarak devam etmiştir. (Sadri Alışık Kültür Merkezi, 2019:3)

Bizdeki tiyatro gelişimine bakarsak; tiyatronun oluşmasında İran, Arap gibi İslam ülkelerinin kültürlerinin de etkisi olmuştur. Bu unsurun tiyatroya etkileri daha çok olumsuz olup gelişmeyi geciktirmiştir. Toplum içinde kadının sınırlı bir alanı

olduğu ve Tanrı gibi yaratıcılık etkinliği olan resim, heykel ve tiyatro gibi sanat kollarına gerek yok gibi düşünülmüştür. Çünkü inanışa göre Tanrı bütün varlıkları yoktan var edendir. Bu da İslam tiyatrosunun gelişmesini önlediği gibi Geleneksel Türk tiyatrosundaki ilerlemeyi de yavaşlatmıştır (And, 2019:15).

Türk tiyatrosunu 4 kısma ayırabiliriz.

- 1- Köy Tiyatrosu
- 2- Halk Tiyatrosu
- 3-Saray Tiyatrosu
- 4- Batı Tiyatrosu (And, 1969:16-17).



Şekil 2.3 : Yıldız Sarayı, Yıldız Tiyatrosu -Abdülhamid Dönemi Sanat Kültür Konser Opera ve Tiyaro Salonu. İstanbul-yıldız-opera. İkinci Abdülhamid, tiyatro oyunları yazar ve oynatırdı. (Erişim Tarihi ve Linki; 4 Aralık 2019. <http://osmanli.site/sanat-osmanli-sanatci/tiyatro-ve-opera/osmanli-klasik-bati-muzigi-turk-musikisi/>)

3. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Bizde tiyatronun gelişim gösterdiği süreç ‘‘ Geleneksel Türk Tiyatro’’su olarak kabul edilir. XII. yüzyılda Bizans Prensesi Anna Komnena’nın yazdığı ‘Aleksiyal’ isimli eserde Selçuklulardan taklit içeren oyunların olduğunu yazması Selçuklularda tiyatro olduğunun da işaretidir (And, 1969:17-18). ‘‘Tanzimat ve İstibdat tiyatro’’su adını verdiğimiz ikinci evre 1839- 1908 yılları arasındadır. Kısa zamanda hızlı bir gelişmeyle tiyatro binalarının yapıldığı, yeni tiyatro eserlerinin yazıldığı tiyatro sevgisinin artırıldığını ve oyuncuların yetiştiği bir dönemdir (And, 1969:18). 1923’den günümüze kadar olan bölümü de ‘‘Cumhuriyet Tiyatro’’su olarak adlandırılır. Tiyatronun taşlarının yerine oturduğu devletin destek ve denetimi ile kendini gösterdiği bir dönemdir (And, 1969:18).



Şekil 3.1 : Minakyan yönetiminde Osmanlı tiyatrosu kadrosu (Erişim Tarihi ve Linki: 4 Aralık 2019, https://www.wikiwand.com/tr/T%C3%BCrk_tiyatrosu,)

Tiyatronun tarihini, ilkel toplumların kut törenlerinde oynadıkları daha çok taklit yoğunluklu oyunlarından itibaren başlangıç kabul edersek, Türk tiyatrosu’nun kökleri Orta Asya Türklerinin Şaman törenlerindeki gösterilerine kadar götürebilir. Tiyatronun oluşumunda bir etken de Yahudi, Rum, Ermeni gibi azınlıkların çabaları

ve katkıları dışında Osmanlıların üç büyük kıtada kurmuş olduğu bu büyük imparatorlukta yaşam sürdüren budunların ve etnik gruplarının kültürel değiş tokuşu ile sağlanmıştır (And, 1969:15). Anadolu’da yaşamış olan ilkel kavimlerin mevsim ritüellerinde yaptıkları kabul edilen oyunlardan kalanlaraysa, bugün için büyü özelliğini kaybetmiş şekilde var olan ve ‘‘Seyirlik Köylü Oyunları’’ şeklinde tanımladığımız taklit içeren oyunlarda rastlıyoruz. (Şener, 1999:11) And, Geleneksel Türk tiyatrosunun diğer bölümünü oluşturan ‘‘ Halk Tiyatrosu Geleneği’’nin en fazla şehirlerde olduğunu ifade eder. Bu, metni ve sahnesi olmayan bir gelenek olup Avrupa’da olan halk tiyatrosuna benzeyen aydın ve yarı aydın orta sınıfın tiyatrosudur. Metine bağlı kalmayan, doğaçlama, yaratıcılığa bağlı bir gelenektir. (And, 1969:9)

Türk seyirlik oyunlarında Türklerden önce Anadolu’da var olmuş eski uygarlıkların etkisi büyüktür. Türk kültürünün gelişmesinde de önemli rol oynamışlardır. Bizans ve Türk seyirlik oyunlarında bazı ortak noktalar görölse de bundan bir etkileşme sonucunu hemen düşünmemek gerekir. Tabi Türk seyirlik oyunlarında başlangıçta Rum sanatçılarınin çoğunlukta olması sebebiyle katkıları da yadsınamaz (And, 1970:13).



Şekil 3.2 : Geleneksel Türk Tiyatrosu (Erişim Tarihi ve Linki: 1 Aralık Nisan 2019, <https://sahne-de.blogspot.com/2018/04/her-toplum-tarihsel-ve-kulturel.html>)

Geleneksel Türk tiyatrosu kültürümüzde genellikle soğuk kış gecelerinde

toplumu bir arada tutan, aralarındaki bağı sergilenen oyunlar ile kuvvetlendiren ve baştan sona kültürümüzü yansıtabilecek şekilde olmaktadır. (Töre, 2009:2187) Türk tiyatrosu Anadolu Türkleri Selçuklulardan başlayıp Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar olan tiyatro ve tiyatroculuğunun tümünü kapsamaktadır (And, 2019:13). And'a göre, Anadolu kültürünün etkisiyle drama sanatının beş faktörün bir arada oluşmasıyla kabul edebiliriz. Bu etkenler : Yer, soy, imparatorluk, İslâm ve Batılılaşma''dır. (And, 1983:7-8). Halk tiyatrosu ile köylü tiyatrosunun ortak özellikleri sahnesiz bir tiyatrodur. Ayrıca yazılı bir metni yoktur. Güldürmek ana öge olmakla beraber şarkı, dans, söz oyunları genel özellikleridir. Kişilerin karakter niteliği yoktur. Önceden belirlenmiş kalıplaşmış tiplerdir (And, 1970: 20).

Köy seyirlik oyunlarının konularında kültürümüzde olan gerçeklikler vardı. Kız kaçırma, kız isteme, beşik kurtması, töre cinayetleri, namus davası, kadına yönelik şiddet ve bizdeki daha birçok toplumsal sorunlar v.s. bunlar sahnelenerek topluma bazı gerçeklikler sanat yolu ile aktarılmaya çalışılırdı. Sadece sorunlar değil elbette toplumumuza ait güzel geleneklerimizde sahnelenir ve mizahileştirilirdi. Misafirverliğimiz, mutfaklarımız, kültürümüz, bağlarımız ve daha birçok milli özelliğimiz... (Töre, 2009:2187)

Halk tiyatrosunun amacı hem güldürmek hem de düşündürmeyi hedefleyen bir gelenekten gelmiştir. Halk tiyatrosu olay ve iğnesi her zaman batırır, ama burdaki amacı sadece güldürmektir. Eğlence dışında başka bir amacı yoktur. Dönemin aksak yönlerini komik bir şekilde dile getirmeyi amaçlamaktadır. (Balay, 1996:16). Halk tiyatrosunu "her zaman muhalif" bir tiyatro olarak kabul etmek doğru bir yaklaşım olacaktır. Ama bu konuda amacı mevcut politika ve politikacılara alternatifler üretmek ya da onları sürekli kötü bir şekilde eleştirerek çökertmekten ziyade, bu politika ve politikacıların çelişki ve yanlışlarını yansıtmaya yoluyla güldürmektir. (Balay, 1996:14).



Şekil 3.3: Meddah Tahsin Efendi Gülhane Parkında Halkı eğlendirirken (Erişim Tarihi ve Linki: 4 Aralık 2019, https://3.bp.blogspot.com/-vCHVHVmLbsk/WC3uFIseq0I/AAAAAAAAAI-8/Sqc59eC8CHcwsd725wE-L_rTgn6nNhIdwCLCB/s1600/meddah-tahsin-efendi-gulhanede.png)

Ulaşım sıkıntılarından dolayı köylü—kentlisi ikiliği yüzünden birbirlerinden ayrı düşerek köydeki ve şehirdeki toplumlar farklı farklı tiyatrolar oluşturmuştur (And, 1970:13). Önce dramatik olan ve olmayan veya sözlü ya da sözsüz oyunlar olmak üzere ikiye ayırabiliriz (And, 1970:20).

Geleneksel tiyatromuzda izleyicinin, yanılsamasının tiyatrodaki gibi, sahnede oyunun içinde yaşanan gerçeği deneyimlemek yerine o gerçeğin anlatılmasını seyretmesi vardır. Yapılan anlatımda, oyuncunun anlatılan gerçeğe dair yorumu son derece önemlidir, bu yorum da sadece oyuncuyla izleyici arasında mesafe bırakılması ile sağlanabilir. (Pekman, 2010:27)

Geleneksel Türk tiyatrosunun ‘‘mizah’’ yapı taşlarından biridir. Aşılması beklenen mesajlar mizahi yolla daha kolay ve başarılı bir şekilde aktarılacağına inanılmaktadır. Meddahlar özellikle bu konuda usta kişilerdir. Böylece tiyatro Geleneksel Türk tiyatrosu’nda yerini oluşturmuş ve kendini var etmiştir. Türk halkının ilk tiyatroları kabul ettiğimiz; Canbazlık, Hokkabazlık, Taşbazlık, Şişbazlık, Ateşbazlık, Kâsebazlık, Sihirbazlık, Curcunabazlık vb gibi eski oyunlar vardır. Bu oyunların amacı izleyiciyi güldürmekken; diğer yandan halkı yiğitlik, cesaret, korkusuzluk gibi kavramlarla onları teşvik etmektir. (Töre, 2009:2186)

Metin And, Türk tiyatrosunu Türkçe konuşan budunların tiyatrosu olarak görüyor. Çağlar boyunca birbirinden ayrı kalan Türk budunları dil ve soy bakımından

benzer özellikleri olsa da kültürel gelişmeleri farklı yönlerde olmuş. Böylelikle ayrı toplumlar olarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Bu açıdan Kazan Türklerinin tiyatrosu ya da Azeri tiyatrosu da Anadolu Türklerinin tiyatroları gibi başta geleneksel tiyatro sonrasında Batı tiyatrosuna açılmak gibi benzeşen gelişmeler geçirmelerine rağmen farklı yollara sapıp birbirlerine yabancı toplumlar haline gelmişlerdir. Bundan dolayı Türk tiyatrosu Anadolu Türkleriyle sınırlı kalmıştır (And, 1970:11).



Şekil 3.4 : 18.yy'dan bir Meddah minyatürü . (Erişim Tarihi ve Linki: 20 Kasım 2019, <https://www.fikiravm.com/turk-tiyatrosunun-tarihi-gelisimi-geleneksel-turk-tiyatrosunun-modern-tiyatroya-katkilari/>)

Geleneksel Türk tiyatrosunu yapılan çalışmalar neticesinde genel olarak dramatik ve dramatik olmayanlar olarak ikiye ayrılmaktadır (And, 1970:16). Dramatik olmayan oyunlar gösteriye dayalı oyunlardan oluşmaktadır. Düğünlerde, bayramlarda, sanatkâr ve esnaf loncaları şenliklerinde, meydanlarda izleyicileri neşelendiren, keyiflendiren ve meraklandıran gösterilerden oluşur. Bunları dramatik olan oyunlardan ayırmak için isimlendirmeler önemlidir. Farsça “Oynayan” anlamında olan “-baz” son eki ile adlandırılırlar (Töre, 2016:13). Metin And da bu oyunları, canını tehlikeye atanlar (canbaz), göz oyunları yapanlar (sihirbaz), dans edenler (çengi), güç ve denge sanatçıları (perendebaz), hayvanlarla gösteri yapanlar (ayıbaz), fişekle gösteri yapanlar (ateşbaz) olarak altı kısma ayırmaktadır. (And,1970:16).

Dramatik oyunlar ise daha çok bir canlandırmayı ya da yeniden yorumlamayı içinde bulundurmaktadır. Dramatik oyunlar kaynağını yaşamın gündelik anlarından alarak gelişmektedirler. (Töre, 2016 :14).Kendi aralarında ‘meddah, kıssahan, kukla, çengi, köçek, curcunabaz, Karagöz, orta oyunu, hokkabaz, savaş oyunları’ı şeklinde ayrılmaktadır (And, 1970:17). Bu kategoriye şehirdeki tiyatronun yanında kırsalda da oynanan ve dramatik özelliklerin varlığını gösterdiği ilk tür olan köy seyirlik oyunlarını da ilave etmek doğru olacaktır. Bu ayrımı yapmakta olan dramatik ifadesi oyunların temel içerik özelliklerini karşılama dışında zaman içinde farklı anlamlara da sahip olmaktadır. Türkçe Sözlük’te “1. Sahne oyununa özgü olan. 2. İçinde gerilim, çatışma vb. olaylar bulunan, insan ilişkileri ile gelişen eser, olay. 3. Coşku veren, duyguları kamçılayan. 4. Acıklı” anlamlarıyla verilir (Viki Sözlük, 2018:1).

3.1. Köy Seyirlik Oyunları

Ahmet Kutsi Tecer Köy seyirlik oyunları için ‘köylü temsilleri’ ifadesini kullanmayı tercih etmiştir. Köylü temsilleri dendiğinde aktarmak istediği, köylüler tarafından tasarlanmış ve hayata geçirilmiş oyunlardır.” (Yakıcı, 1999:98). Yakıcı köy seyirlik oyunu için şu notu bizlerle paylaşmıştır: “Köylülerin uzun kış aylarında ve husus ile düğünlerde, bayramlarda eğlenmek ve vakit geçirmek için düzenleyip oynadıkları dram 9 karakterli temsillerdir. Bu temsiller, tarihi kaynakların verdiği bilgilerden anlaşıldığına göre çok eski bir sözlü geleneğe dayanmaktadır”. (Yakıcı, 1999:99)



Şekil 3.5: Köy Seyirlik Oyunları (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Ekim 2019, <https://folk-portal.org/gosteri-sanatları/tiyatro/gunluk-yasam-ve-olayların-koy-seyirlik-oyunlarına-etkisi/>.html)

Oyunların bütününe baktığımızda köylülerin kültür ve ekonomik yaşantısından baz alıp, köylülerle birleşen bir durum şeklinde yorumlanır. Çünkü seyirlik oyunlarında öncelik köylünün kendisi olmalıdır. Köylülerin yaşantılarının bir parçası veya kolu gibi düşünmek gerekir. Onu köyden ayrı göremeyiz ikisini bir bütün olarak görmeliyiz. (Karadağ, 1978:15). İlk insan duygu ve düşüncelerini gösterebilmek için hayvan seslerinden jest ve mimiklerini kullanarak taklit etmeyi buldu diyebiliriz. Taklit zamanla temsile dönüştü. Temsil ise daha sonradan hayatı hareket halinde sergilmeye çalışan bir tiyatro sanatı oldu. (Elçin, 1991:31).

Belirli metin çerçevesinde olmayan ve bazı günlerde köy çevrelerinde köylüler tarafından konulmuş geleneksel tiyatro kuralları ile devam eden gösteriler, ve eğlencelere “ Köy Seyirlik Oyun”u denilebilir. (Yakıcı, 1999:100).Şaman, kam, ozan, bahşi, oyun vb. dinsel içeriği yoğun olan törenlerin köy seyirlik oyunları üzerinde büyük bir etki alanı olduğunu ve bu durumda Orta Asya ‘daki Türklerin ve Türk kültürünün en büyük nedeni olduğunu vurgulayan bazı saygıdeğer araştırmacılarımız vardır. Bizdeki şu üç unsur oyunlarımızı şekillendirir. Bunlar “yer”, “soy” ve “din” unsurudur. “Yer “ faktörünün bu oyunlar üzerinde kapsamı geniştir ve oyunlar bazen bu yer ve konum kriterlerine göre biçimlenmiştir. (Yakıcı, 1999:100-101)

Dramatik sanatlar temelde bir kuralı temel alır ile ve bu ilkede “ taklit”tir. Taklitsiz bir oyun, düşünülemez ve taklit ilkemizi dahil etmekteyiz. (Yakıcı, 1999:101)

Durkheim baş temsilcilerinden olmakla birlikte “yer “ve “soy” kavramları dışında “din” kavramında zaman içerisinde dini konular ve dini gayelerin dışına çıkmıştır ve kendi bütünselliğini ortaya koyabilmiştir.

Türk kültürüne baktığımızda üç dikkat çeken tören vardır. Bunlar; şölen (kurban), sığır (av) ve yuğ (yas) törenleridir. Türk boylarında farklı isimler alabilirler. Şaman, kam, baskı, oyun, ozan, bugu vb. olarak tanınan kişiler bu törenlerin yönetmenliğini yapmaktadırlar. Sanatçı olmalarının yanında dini niteliklere sahip olmaları gelmektedir. (Yakıcı, 1999:102). Köylülerin gözünden bakarsak; bu bahsedilen oyunlar, destan, masal, atasözleri gibi türlerimizle aynıdır. Hepsi atalarımızdan kalan mirastır. Onlara göre oyunlar bir buluş değildir. Çok eski tarihlerden beri vardır. Zamanla yenileri eklenmiş ve zenginleşmiştir. (Yakıcı, 1999:103). Görüşlerin büyük kısmı şu yöndedir: “din” faktörü önemlidir elbette ama burdaki bahsedilen din İslam olmaktan ziyade “ Şamanizm” ve onun gelenekleridir.

Arap Oyunu’’ eski Türk – Hun dönemi ve Şamanizmin özelliklerini taşımaktadır. Şamaniz için iyilik Gök Tanrı, kötülük Karanlık Tanrısıdır ve bu iki tanrı sürekli zıtlaşmaktadır. Ak Tanrı ile Kara Tanrı arasındaki savaş oyunlarda gösterilmektedir. (Yakıcı, 1999:104).



Şekil 3.6 : Şamanizm ve Tiyatro (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Eylül 2019, <https://www.ceviriblog.com/2018/03/27/gecmisten-gunumuze-tiyatro-cevirisi/>)

Araştırmalarımıza göre “ bizim kültürümüzde oynanan oyunların çoğunluğunda siyah ve beyazın temsileyeti olan Ak ve Kara tanrıları üzerinden savaşmaktadır’. Bu savaşta belirtilmiş olan akla kara diğer yan anlamlara da gelebilmektedir. Bunlar; yeni ve eski, dün ve bugün, iyi ve kötü, bereket ve kıtlık, yaz ve kış, kudret ve zaaflıyet. (Yakıcı, 1999:105)

Oyunu yöneten din adamlarıdır ve onlara hoca, dede, oyuncu başı, elebaşı, köse, oyun ağası, reis, kâhya vb. isimlerle hitap edilmektedir. Gelenler, kılık değiştirme, makyaj, abdest veya namaz kılmak gibi ritüellere tabi tutulurlardı. Oyunun konusu önceden bilindiğinden nerede susulması ve konuşulması gerektiği de bilinirdi. Oyunların kendilerine uygun olan alanları vardı. Meydanlar, evlerin önleri gibi yerler oyun için uygundu. Oyunlar belirli günlerde gösterime girerdi. Oyunlarda dans ve müziğe alan açmaya çalışırlardı (Karadağ, 1978:15)

Özetle; köy seyirlik oyunları kaynağı Eski Türklere dayanmaktadır ve benimsedikleri dinlerin de üzerlerinde büyük etkileri bulunmaktadır. Bu dinlerdeki törenler bize göç ederek Anadolu'ya gelmiş, İslamiyeti benimsemiş ve diğer çeşitli kültürlerle etkileşim içinde bulunan iğneleme ve mizahın birlikte yer aldığı, taklitin büyük yer kapladığı, genellikle köylerde, belirli zaman ve seçilmiş yerlerde, genellikle eğlendirmek ve güldürmek için oynanan, sözlü bir iletişim halinde ilerleyen , ama şehirlere taşınmanın yaygınlaşması ile ve teknolojinin devasa ilerlemesi ile de birlikte zamanla öneminin azalması önlenememekte olan geleneksel tiyatro türü olarak kabul edilmektedir.(Yakıcı, 1999:107). “Köy temsilleri” olarak kabul edilen köy seyirlik oyunları “çalgılı” ve “çalgısız oyunlar” diye de bilinmektedir. Konu ve işlev olarak da bakıldığında: 1.Dini Temsil 2.Dini İçerik taşımayan Temsil. (Tekerek, 2008:36)

“ A) Ritüel Oyunlar

1. Yıllar Arasındaki Değişimi Konu Alan Oyunlar.
2. Soyut Fikirler İçeren Oyunlar
3. Kültürde Var Olan Hayvan İmgesi İle İlgili Oyunlar
4. Bitki Kültü İle İlgili Oyunlar
5. Mezhep Merasimleri

B) Profan (Kutsal Olmayan – Dünyevi) Nitelikli Oyunlar

1. Günlük Hayattan Alınmış Oyunlar
2. Masalları İçeren Oyunlar
3. Destanlara veya Saz Şairlerinin Yaşamlarını Baz Alan Oyunlar
4. Tarihi Olaylara Bağlı Oyunlar
5. Hayvan Taklidi İçeren Oyunlar
6. Kukla Oyunları
7. Samit ve Lâl Oyunları (Dilsiz Oyunları) “(Tekerek, 2008:39-40)

Ayşegül Yüksel, köy seyirlik oyunlarının önemi için şöyle düşünmektedir ; Anadolu'da zengin bir ritüel çeşitlilik vardır.Bu sayede Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda da yeni yapı oluşturmalarının kolay olduğunu söyleyebiliriz. Bu yapının sözden daha çok şarkı, dans ve fiziksel anlatıma yer vermesi, halk tiyatrosu geleneğinin daha çok söz odaklı olma tabusunu yıkmakta, kültürün sözlü olmayan gösterimleriyle evrensel olarak anlaşılmasını sağlamaktadır (Aktaran: Tekerek, 2008:13).

3.2 Kukla

Kukla; sanatçının belli bir ses ve taklit yolu ile bir simgeyi canlandırarak oynadığı oyuna verilen addır. (Boratav, 1969:203) İnsanlar kuklalar ile ilgili

konuşurlarken, izleyici tarafından algılanmış figürlerden bahsederler. Tasarım, hareket ve çoğu zaman konuşma eklenmiş nesneleri seyirciler onların canlı olduğunu hayal ederek algılarlar. (Tillis, 1992: 28).

“Kukla” kelimesi ile ilgili çeşitli tasvirler yapılmaktadır. Bu tasvirlerden biri Jacob’a aittir ama Jacob’un gözden kaçırdığı şey ise şudur: Türkçede “bebek” anlamında olan ve Anadolu’da hala daha varlık gösteren “korçak, kudurcuk, kuçak, kavur, konçak, kabarcuk, kavurcak, goğurcak” kelimeleriyle gölge oyunu arasında ve Orta Asya Türk’lerindeki “Çadır Hayal” ve “Kol Korçak” la gölge oyunu arasında bir bağlantı kurmaya çalışmış olmasıydı. Bu yanlış anlamlandırma bu iki kukla tipi hakkında yeterince bilgi sahibi olmamaktan ve onu tanımamaktan kaynaklanmaktaydı. Ayrıca Çadır Hayal’deki “hayal” sözcüğünü gölge oyunu zannettiği için olmaktaydı. “Hayal” kelimesi çoğu kaynakta gölge oyunundan çok kuklayı tanımlamak için tercih edilmektedir. “Çadır Hayal” ipli kukla diye geçmekte, “Kol Korçak” ise el kuklası olarak bilinmektedir. (Nutku, 1969: 82)

Orta Asya’da oynanan iki kukla çeşidi olan Kol Korçak (el kuklası) ve Çadır Hayaldir. Bu iki kuklanın Selçuklu Türklerinden varlığı kukla geleneğinin Anadolu Türklerine uzandığını anlamamızı sağlamaktadır. Orta Asya’daki arkeoloji çalışmaları da bu etkiyi bize göstermektedir (And, 1970:14).



Şekil 3.7 : El Kuklası. (Erişim Tarihi ve Linki: 8 Eylül 2019, <http://mevlutozhan.com/Mkl019.aspx>)



Şekil 3.8:Türk Kukla Tiyatrosu. (Linki : <http://mevlutozhan.com/Mkl019.aspx>)

Türklerde farklı kukla çeşitleri bulunmaktaydı. Ayak kuklası, yer kuklası, araba kuklası, dev kukla, iskemble kuklası, ev kuklası, çubuklu kuklası ve ipli kukladır. (Yakıcı, 1999:87-88).

Ayak kuklası; 17. yy ‘da yoğunlukla tercih edilen bir kukla türüdür. İki kukla olarak şekillenmektedir biri kuklacının ayağına bağlıdır ve o hareket ettikçe kukla da hareket etmektedir. Bazı kuklacılarımı sıralayabiliriz: Pehlevan, İbrahim, Pehlevan Suhte Hasan, Yusuf, Nuh Abdiş, Şehi... (Yakıcı, 1999:87-88).

Yer kuklası; ayak kuklasına yakındır ama burda üçüncü bir kukla da dahil edilebilmektedir. Kuklacı elindeki ve ayağına bağlı olan kukla ile yere yatar ve dizlerine bağladığı ebat olarak daha büyük olan kukla o iki kuklanın arasına girerek oyunu gerçekleştirir (Yakıcı, 1999:87-88).

Araba kuklası; kuklacı bir araba üzerine yatıyor ve gösteriyi bu şekilde sunmaktadır. Dev kukla; adının neden dev olduğuna bakacak olursak, insan boyundan daha büyükçe olan kuklalara bazen insanlar içlerine girerek onları hareket ettirir bazen de o büyük kuklalar iplerle idare edilirdi. (Yakıcı, 1999:87-88).

İskemble kuklası; bir iskemble altından ipler bağlanılarak sergilenen kukla oyunlarına verilen isimdir. (Yakıcı, 1999:87-88).

El kuklası; diğer tüm kuklalardan daha büyük kabul edilebilir. Boyu dışında cüssesi de daha iri olan kuklalar tercih edilir. Dışları kalın ve sert maddelerden yapılmış olmasına rağmen gövdeleri bezden yapılmış olan kuklalar tercih

edilmektedir. (Yakıcı, 1999:87-88).

Çubuklu kukla; diğer kuklalardan ayırt edici yani vücudunun bazı bölgelerine özellikle el ve ayaklarında çubuk bulunuyor oluşudur. (Yakıcı, 1999:87-88)

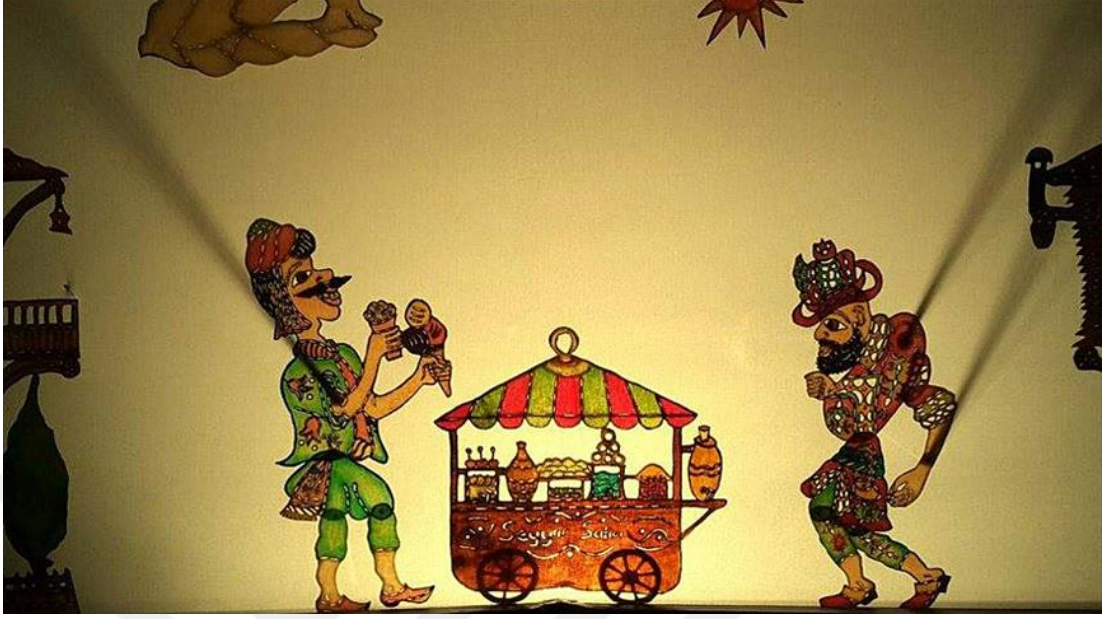
İpli kukla; kuklalar arasında en küçük kukla türleridir diyebiliriz. İçerik olarak alçı, plastik vb gibi maddeler tercih edilerek yapılmıştır. Kuklalarda ipler bulunmaktadır ve kuklacı bu ipler ile kontrolü sağlamaktadır. (Yakıcı, 1999:87-88)

3.3.Karagöz

Karagöz'ü kukladan farklı olarak düşünebilir; oyuncularını aktör kabul edebiliriz ama bu aktörler pek tabi cansız aktörlerdir. Bu iki cansız aktörümüz arasında diyaloglar geçer ve belli bir hikaye üzerinden; doğaçlamalara olanak tanıyarak ilerleyen bir sahne sanatı olarak devam eder. Konuşmacıların birinin konuşması bittiğinde diğerine geçiş sırası onun başını sallaması ile olur. Böylece sözlü ve sözsüz birçok iletişim ile performanslar sergilenir. Karagözcü, dediğimiz ana karakterimizdir ve oyunun bütünselliğini o üstlenir. Bu yüzden şive, taklit vb şeyleri o gerçekleştirir. (Boratav, 1969: 209-210) Karagöz'ün Ortaoyun'undan ayrıldığı nokta ise sadece güldürücü üslupta olmayıp merak, acıma, korku, kahramanlık, cinsel duygu ve düşünceleri de harekete geçirmesidir.

Karagöz'ün ortaya çıkışı ile ilgili çeşitli söylemler bulunmaktadır. Bunlardan ilki Moğollardan Çinlilere oradan da Türklere geçtiği yönündedir ama bu iddia zaman içinde çürütülmüştür. (Boratav, 1969: 209-210). Diğer bir düşünceye göre de Karagöz ve Hacivet, Sultan Orhan döneminde yaşamış iki inşaat ustasıymış ve aralarında sürekli ironi tadında şakalaşıyorlarmış. Cami inşaatının geç tamamlanıyor oluşu Sultan Orhanı kızdırmış ve onları seviyor olmasına rağmen onların ölüm fermanını vermiş. Fakat emri vuku bulduktuktan sonra içini hüsrana kaplamış bu yüzden de ‘Şeyh Küsteri’ onun üzüntüsünü azaltmak için onların deriden yapılmış kukla tipi taklitlerini getirmiş gibi gerçek bir olay ve kişilerden geldiğine inanılan bir görüşte bulunmaktadır. Ama sanat bilim dünyasında en kabul görülen inanış şu yöndedir; Mısır'dan Anadolu'ya geldiğidir. Evliya Çelebi 'nin ‘Seyhatname’'sinde ilk defa bu oyunun ismi geçmektedir. (Boratav, 1969: 209-210). Evliya Çelebi kitapta şu şekilde yer vermiştir: ‘Kâmil bir gün bir gece germâ-germ âteş olduğundan sonra cümle dökücüyân ve âteş-endâhtân çelebi libaslarun çıkarup pabucları ve bir gûne nikâblı maskara külâhlar geyüp hemân gözleri görünür gûyâ her biri birer hayâl-i zıll-ı Karagözleri olup eyinlerinde yine keçeden bol maskara hil'atları geyüp hizmet

ederler.” (Çelebi, A.g.e: 215).



Şekil 3.9: Karagöz oyunu hala büyük bir zevkle izleniyor. (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Kasım 2019 <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/karagoz-oyunu-hala-buyuk-bir-zevkle-izleniyor/1269468>,)

Karagöz oyunun çeşitli bölümleri vardır ve bunlar şu şekildedir:

“MUKADDİME: Karagöz ve Hacivat’ın mizahi şekilde tartışmaya başladığı kısma kadar olan bölümdür. Bu bölümde Hacivat bir semai okur. Sonra oyuna başlaması için Karagöz’ü sahneye çağırır. Mukaddime için “ön giriş” diyebilmekteyiz.

MUHAVERE: “Vay Karagöz’üm, benim iki gözüm merhaba.” Hacivat bu bu sözü ile bu bölüm başlamaktadır. Burda asıl konulara giriş yapılır. Fasıldan farkı şudur sadece konuşma ve söz oyunları geçer; belli bir olay çerçevesi yoktur.

FASIL: Oyunun gerçekleştiği bölüm diyebiliriz

BİTİŞ: Tartışmaların dozu yükselir ve oyun sona doğru akış içinde ilerler.

Hacivat şu repliği bitirirken kullanır: “Yıktın perdeyi eyledin virân. Varayım sahibine haber vereyim hemân” Daha sonradan Karagöz de şu repliği ekler: “Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola. (And, 1969:147-163)

Karagöz oyunumuzun özelliklerine bakacak olursak şunları söyleyebiliriz: Gösteriyi yapan kişiye “hayali” ismi verilmektedir. Doğaçlamalara dayanır ve yazılı bir metinden ilerlemez. “Karagöz’ün Aşçılığı”, “Karagöz’ün Şairliği”, “Eskici”, “Telgrafçı”, “Çivi Baskını”, “Kanlı Kavak”, “Yalova Sefası”, “Sahte Gelin”,

“Hançerli Hanım” vb. gibi çeşitli bilinen Karagöz oyunları sunulmuştur. Karagöz oyunu o dönemki devletin siyasi, ekonomik vb konuları hakkında da bize önemli bilgiler verir. Aralarında geçen çatışmalar genellikle yanlış anlaşılmalardan ötürü olmaktadır (And, 1969: 167)

Karagöz’de çeşitli tiplerimiz mevcuttur. Bunlar; Karagöz, Hacivat, Çelebi, Zenne, Bebe Ruhi, Tuzsuz Deli Bekir Himmet ana karakterler olmak üzere bir de yan karakterlerimiz mevcuttur. Onlarda; Tiryaki (Laf ebesi), Laz (kayıkçı, kalaycı), Efe (zorba), Kayserili (pastırmacı), Acem (zengin tüccar), Matiz (sarhoş), Arap (köle) karakterleridir (And, 1969: 167).

Evrensel olarak gölge oyunları dört farklı şekilde oynanmaktadır:1. Uzak Doğu’daki “Çin ve Cava” gölge oyunundakilere benzer olarak dikey çubuklarla kullanılır.2. Türklerde yatay ve dik açılarla yapılan çubuklarla tercih edilir.3. Hint gölge oyunlarında ise, hem dikey çubuklar hem de ipler tercih edilmektedir. (And, 1969: 167)



Şekil 3.10: Karagöz Oyun Tiplerleri . (Erişim Tarihi ve Linki: 12 Ekim 2019, <http://archive.forum.travian.com.tr/showthread.php?t=67323>)

3.4. Orta Oyunu

Ortaoyununa Karagöz açısından bakacak olursak eğer; Karagöz’ü burda Kavuklu temsil etmekte, Hacivat’ı ise de Pişekar karşılamaktadır. Kalıplaşmış ve benzeyen karakterler mevcuttur. Orta oyunu da dört bölümden oluşmaktadır: a) Öndeyiş, b) Söyleşme, c) Fasil ve d) Bitiş. (And, 1969; 209-225). Öndeyiş kısmında “Pişekar” bir müzik eşliğinde sahneye gelir ve izleyicileri selam verir.İkinci kısımda

‘‘Kavuklu’’ da gelir ve böylece söyleşme bölümüne geçilir Burda Kavuklu ve Pişekar arasında tıpkı Karagöz ve Hacivat’ta olduğu gibi bir laf kavgası söz oyunları geçer. Bu bölümde ustalık gereklidir. Yanlış anlaşılmalara tekerlemeler çıkartılır. Olayların gerçek olmadığı gösterildikten sonra asıl oyuna geçilmiş olur. Laz, Ermeni, Arnavut, Rum, Balama, Frenk, Fransız gibi tipler de yanısıra burda seslendirilir böylece oyuna bir farklılık ve renk getirilmiş olur. Bitiş bölümünde ise sonuca bağlanılır. Yine oyunu Pişekar bitirir. Kibar ve daha eğitilmiş olan Pişekar seyircilere ayıp veya kusur işlemişlerse diye Kavuklu’nun hareketlerinden dolayı özür diler. (And, 1969; 209-225)



Şekil 3.11: Orta oyununun iki büyük ustası Kavuklu Hamdi ile Pişekâr Küçük İsmâil Efendi (Erişim Tarihi ve Linki: 2 Eylül 2019, <https://islamansiklopedisi.org.tr/orta-oyunu>)

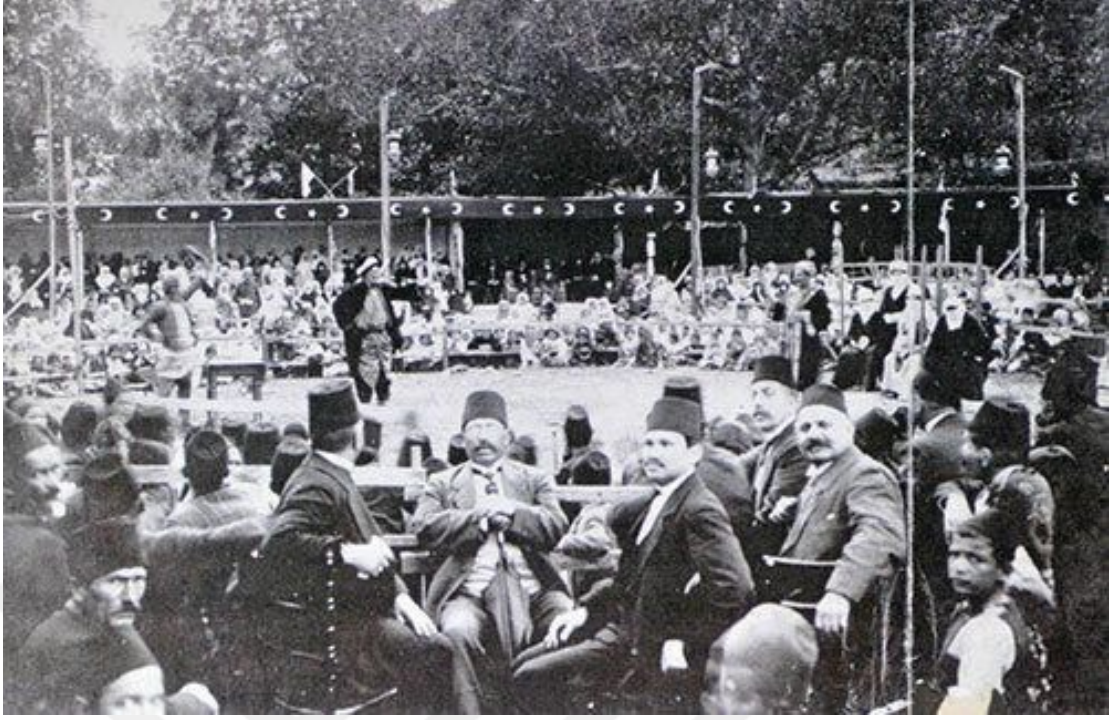


Şekil 3.12: 1930'lu yıllarda Şehzadebaşı Letafet Apartmanı'nda oynanan orta oyunundan bir görünüş (<https://islamansiklopedisi.org.tr/orta-oyunu>)

3.5. Tuluat

Tuluat oyunu da kökeni gereği orta oyunu ile benzerlikler taşır ama ayırt edici bir özelliği olarak şunu ekleyebiliriz ki burada sabit ve belirli tipler yerine günlük hayattaki tipler tercih edilmiştir. Bunun dışında konu ve içerik olarak bazı farklılıklar taşımaktadır. Örneğin burda ahlak ve ders maktasında çıkarımlar sunmak amaç olarak belirlenmez. Ve Batı tiyatrosu burda derinden incelenir onu bir iskelet olarak kabul eder bu gövde üzerinden kendi kültür ve geleneklerimize uygun olarak farklı bir şekilde sunar. (Sevengil, 2015:400). Tuluat oyunları konu seçimleri olarak da farklı özellikler taşımıştır. Tuluat oyuncularına orta oyunun eski metinlerini tercih etmemiş, özellikle Batı tiyatrosunun komedi türündeki oyunlarını doğaçlayarak oynamayı seçmişlerdir (Nutku, 1995:206).

Tuluatın ortaya çıkma sebeplerinden biri de, oyuncularının kış aylarında da para kazanabilme şanslarının olmasıdır. Geleneksel orta oyunu açık havada oynandığı için bahar ve yaz aylarında yapılır. Bu yüzden oyuncular, kışın da geçinebilmek için tiyatro dışında başka bir mesleği de icra etmektedirler (Nutku, 1995:207). Boratov'a göre günümüzde Muammer Karaca oldukça önemli tuluat sanatçılarımızdan biridir ve bilinen teknikleri günlük konular ile kaynaştırmıştır. (Boratav, 1969:237)



Şekil 3.13 : Eski İstanbul'da bir Ramazan gecesi, eskiden Ramazan gecelerinde Meddah, Orta Oyunu ve Karagöz gibi oyunlar sahnelenirdi. (Link : <https://tr.pinterest.com/pin/288371182386736137/>)

3.6. Meddah

Meddahlığı taklitler ve çeşitli taktiklerle izleyenleri eğlendirmek ve düşündürmek amaçlı yapılan anlatım ve sahne sanatı olarak tanımlayabiliriz. ”Meddah ‘ kelimesi bize Arapçadan gelmiş ve ”öven, metheden ‘ anlamına gelmektedir (Nutku, 1997: 11).

Meddah ya da diğer bir adıyla ”dramatik hikaye anlatıcısı” olarak geçen tiyatromuz İslam ülkelerinde en fazla tercih edilmiş türdür. Meddah anlatma üzerine kurulu olmasıyla diğer türlerden ayrılmış olsa da anlatılan hikayelerin arasına taklit, ses değiştirme gibi kısımlar da olduğu için dramatik türden sayılır (And, 2019:35-36). Meddah hikâyede geçen tüm tipleri konuştuğu için bir söz cambazıdır. Meddahlar; hikâyelerini kendi yaşadığı olaylardan ya da duyduklarından yararlanarak yepyeni bir hikâye çıkarılabilir. Boratav’a göre, halk hikâyelerinin kaynağı yaşanmış olaylar, yaşamış ya da yaşadığı kabul edilen âşıkların öz yaşamlarını ve Köroğlu menkıbeleri ve diğer çeşitleri olmak üzere 3 başlıkta toplanır. (Nutku, 1997:78)

Köprülü'ye göre Halk hikâyeleri yine üçe ayrılır ancak onun kıstasları daha farklıdır. İlk olarak Eski Türk geleneklerinden gelmiş konular vardır İkinci olarak İslam geleneğinden geçen dinsel konular, üçüncü olarak İran geleneğinden geçen konular vardır.”Türk geleneğinden geçen konulara örnek olarak Köroğlu, Dede Korkut, Oğuz Destan, Manas Destanları’nı verir. İslam geleneğinden aktarılmış olan konulara örnek olarak Battal Gazi, Şam’ın Fethi, Afrika’nın Fethi, Kerbelâ, Hazret-i Hamza, Hallaç Mansur, Şeyh Sa’nan gibi tanınmış yapıtları veren Köprülü, ayrıca Ebu Müslim Horasani’nin kıssalarını da bu bölüme sokar.” (Nutku, 1997:79)

Meddahların bilgi dağarcıkları geniş olup Hazreti Hamza Hazreti Ali’den gelen konular , Battal Gazi , Kerbela’da olayları , İran kaynaklı efsaneler , Destan , Şehname , Türk hikayeleri ,efsaneler, masal gibi konuları işler. Bunun yanı sıra Tanzimat dönemi’nde romanlar, Meşrûtiyet Dönemi’nde de tiyatro oyunları da meddahlarca söylenmiştir.

Meddahın oyunculuğundan söz etmek için bütünüyle meddah gösterisinden ve meddahlıktan söz etmek zorunludur (Sekmen, 2010:28). Seyirci ile kurulmak istenen gerçek ilişkinin zorunluluğundan meddah gösterisi için beş duyumuzun sınırlılığında, herkesin herkesi tam bir şekilde anlayabildiği, etkileşebildiği, kapsamı geniş bir etkinlik diye nitelendirebiliriz (Sekmen, 2010:31). Tek başına olma durumunun zor olmasına rağmen, meddahın, hikaye anlatıcısına sağladığı çeşitli faydalar vardır (Lytko, 1997: 30)



Şekil 3.14: Osmanlı kahvehanelerinin vazgeçilmezi: Meddahlar (Erişim Tarihi ve Linki: 19 Kasım 2019, <https://www.gzt.com/aktuel-kultur/osmanli-kahvehanelerinin-vazgecilmezi-meddahlar-2391992>)

Meddahlık sanatının en önemli özelliği, aynı zamanda mukallitlik sanatı olmasıdır.

Türkü, şive, hayvan ve doğa seslerini, kusursuz yetkinlikte hareketleriyle birlikte yapabilmeleri, meddahların oyunculuk yetilerinin başarısını bize gösterir. (Nutku,1997:56).

“Meddahın, bir anlatıcıdan çok, bir oyuncuya yakın oluşu elimize geçen birçok belgede ortaya çıkıyor. XIX. Yüzyılın ilk yarısında İstanbul’a gelen ve bu kentte bir süre kalan Walsh, Meddah’ın çeşitli tipleri karikatürleştirirken ‘hem hareketle, hem konuşarak’ bu işi yaptığını belirtmektedir. Bu konuda meddah Aşkî iyi bir örnektir. Meddah Aşkî’nin, hikâye anlattığı sırada, yanında zenbili vardı ve bu zenbilin içinde değişik başlıklar bulunurdu: Örneğin, Arap taklidinde başına kefiye, Karamanlı’da koca bir fesi Arnavut’ta yağlı beyaz fes, Vanlı Ermeni taklidinde işlemeli Van Ermeni takkesi, Kürt’te keçe külâhı, Çerkes’te kalpak giyer, çalgı ile türkülerini söyler ve yer uygunsa iskemlesinden kalkıp oyunlarını da oynayarak seyircileri eğlendirdiği için çok tutulurdu.” (Nutku, 1997:56)

Meddah gösterisinde aksesuarın önemi büyüktür. Meddahın gerçekçi bir oyunun aksine hayal gücünü yansıtan adeta bedeninin bir devamı olarak izleyicinin gözünde farklı birşey yapmış gibi görülmektedir. (Sekmen, 2010:36). Meddahı ahşap bir sandalyede oturup, elinde bir sopa veya baston olan, omzunda kocaman bir mendil taşıyan bir konuşma, anlatma ustası diye tanımlamak eksik bir tanım olur (Sekmen, 2010:28). Meddahın aksesuarları tesadüfî olmamakla beraber en önemlisi değneği (sopa) büyü ve gücü simgelemektedir. Ayrıca sahnesi ve eşyaları da meddah için son derece önemlidir. (Lytko, 1995:38). Meddahın en önemli aksesuarlarının sopa ve mendil olmasının sebebi sadece günlük yaşamda kullanılmaları değildir. Sopa’nın kullanımı daha çok ses çıkarmayı sağlaması, dikkati çekmesi gibi işlevleri vardır. Bunun dışında tüfek, boru, kalem, nargile, kapı, müzik aleti kısaca meddahın düş gücüyle doğru orantılı şekilde değişen çok fazla işlevi olmasıdır. Mendil de esnek şekil değiştirebilen nesne olması bakımından meddahın gösteri için önemlidir. Meddah mendili hayal gücüne bağlı olarak perde, yorgan, bayrak, bulut, kuş ve benzeri olarak da kullanırdı. Ahşap iskemle ise meddahın zorunlu parçası olmamakla birlikte kullanıldığında gündelik hayat ve oyun kurmacası arasındaki durum giriş, başlangıç noktasıdır. (Sekmen,2010:36-37).



Şekil 3.15: Meddahlar 18 yy'da gazete işlevi de görmüşlerdir (Linki: <https://www.gzt.com/aktuel-kultur/osmanli-kahvehanelerinin-vazgecilmezi-meddahlar-2391992>)

Meddah gösterilerinin olmazsa olmazı sopa ve mendilin her yerde kolay görebildiğimiz ve taşınması zor olmayan eşyalar olduğunu görürüz. Özellikle Bursa'da ve İstanbul'daki meddahların kullanmayı tercih ettiği ahşap iskemleyi de eklersek hepsinde de günlük yaşamda zaten var olup günlük işlevlerinden kısa süreliğine alınıp kullanılmakta olan eşyalar oldukları görülür. Bu aksesuarların tiyatro malzemeye dönüşmesi meddahın hünerlerine dayanmaktadır (Sekmen, 2010:36). Meddah Aşki Efendi hikayesini anlatırken yanında bohçasında fes, kefiye, takke, keçe külah gibi şapkalar da getirmektedir. Oradan çıkardığı şapkalarla canlandığı kişilerin kılıklarına büründüğü belirtilir. (Celal, 1946:68). Meddah gösterisinde değişmez kural aksesuar olarak tercih edilen eşyaların, meddah sahnedeysken gösteri esnasında hem kendi işlevlerini sağlaması için kullandığı hem de hayal gücüne bağlı olarak olarak tiyatroya özgü bir kullanımı olduğudur. (Sekmen, 2010:44).

Anlatacağı hikayeyi ahşap sandalyesine oturarak etkileyici ve coşkulu konuşmasını taklitleriyle süsleyip seyredenlere aktaran meddah hikayesini ayakta durup oyunculuk yeteneğine dayanarak anlatan meddah anlatımlarında birbirinden farklı meddah gösteri tarzları olduğunu söylemek daha doğrudur. Bu anlatıma müzik, şarkı, dans gibi becerilerin eklendiği durumlar da meddah gösterilerinde vardır.

(Sekmen, 2010:30-31).

Meddahın birbirinden farklı mekanlarda farklı seyirci topluluklarına farklı hikayeler anlatabilme kabiliyeti için doğaçlama becerisi aynı zamanda en önemli niteliğidir. (Sekmen,2010:31).

Meddahlar genellikle kahvehane/kıraathanelerde gösterilerini sunmuşlardır. Bunun yanı sıra halkın toplandığı şenlik, han avlusu, sayfiye ve mesire yeri gibi açık alanlarda da gösterilerini sunmuşlardır. Buralar meddah gösterisi için özel olarak tasarlanmış mekanlar değildir. Stand-upçılar ise tiyatro sahnesi, açık havada kurulan bir stand, özel işletmelerin salonu, otel veya belediyelerin kültür salonları gibi seyircinin gelebileceği mekânlarda da gösterilerini gerçekleştirebilmektedirler. Bu açıdan tek bir alanı bulunmamaktadır. (Bars, 2019:12). Meddahlar genellikle kahvehanelerde seyirciden yüksek bir yere çıkarak, açık pencerenin yanında gösterisini icra etmişlerdir. Meddahı izlemeye gelenler kahvehaneyi doldurduğunda kahvehanenin dışına yarım ay düzeninde iskemleler dizilmektedir. Meddah da gösterisini herkesin görmesi için geniş pencerenin önüne konulan sedirin üstüne çıkıp görsrisini sunardı. Stand-up gösterisi yapan kişi de aynı meddah gibi seyircilere göre yüksekçe bir sahneden gösterisini yapar. Stand-up gösterisini izlemeye gelen seyirciler de yarım ay şeklinde tasarlanmış sahnenin dışındaki koltuk ya da sandalyelerden gösteriyi izlerler. (Bars, 2019:12-13).



Şekil 3.16: Meddah Aşkî Efendi (Erişim Tarihi ve Linki: 5 Ekinm 2019, <http://saadetkapisi.blogspot.com/2016/08/meddah-aski-efendi.html>)

En önemli özelliği hikaye anlatıcılığı olan meddahlar hikayelerinde olağanüstü öğelere; dev, peri, insanüstü kahramanlara yer vermeyip gerçekçi halk hikâyelerini anlatmışlardır. Meddah hikâyesini anlatırken şiir dili yerine düz yazıyla, konuşma

diliyle anlatmıştır. Arada taklitler yaparak gerçeklik duygusunu arttırmaya çalışmıştır. (Boratav,1999: 67)

Geleneksel tiyatromuzdaki “yabancılaşma kavramı”, kökenlerini, Anadolu meddahlığında bulur. “Meddahın teknik ve tavrını birleştiren bir başka özellik, hikâye sırasında, olayın dışına çıkarak çeşitli biçimlerde bir uzaktan bakışı sağlamaktır. Meddahın, anlattığı hikâyeye ‘yabancılaşarak’ araya bir fıkra ya da kısa bir hikâye, çeşitli açıklamalar ya da bir yemek tarifi sokuşturması, o meddahın ustalığı oranında başarılı ya da yavan olabilir. Örneğin, kız Ahmet’in hikâye arasındaki epizotları bağlarken birden olayın dışına çıkması ve anlattıklarını eleştirir biçimde, olaya dinleyiciyi de yabancılaştırması çok ilginçtir.” (Nutku, 1997:60)

Meddahlar anlattıkları hikayeler de abartıya kaçmadan sözlü ve yazılı kaynakların yanında günlük olaylara sıradan insanları konu değinmişlerdir. Fıkra ve şakalar anlatmışlardır. Anlattıkları hikâyeler sahnede her defasında yenilenir. Bu özellikleriyle anlatım ve mizah ustasıdır. (Bars, 2019:12). Ve bu usta anlatım genellikle halka açık alanlarda yapılır. 17.yy’da Bursa ve İstanbul’daki kahvehanelerle bir kabul edilen meddahların yaşadıkları şehir ve civarındaki kasabalarda, halkın toplanmış olduğu yerlerde hikayeyi canlandırdıkları bilinmektedir. Farklı bir meddah olarak Evliya Çelebi, tahtaravandan bahsetmiştir. Burada da yine halkın içinde gezme durumu vardır. Adetlerinin devam ettiğini ve tahtaravanlar üzerinde ellerinde çevgan, bellerinde mecmualar, fasahat ve belâgat üzerine kıssahan olarak halkın içinde gezdiklerini görmekteyiz. (Aktaran: Gerçek, 1942:13).

Nüzhet Gerçek, helva sohbetinde hikaye anlatıldığını şu sözlerle anlatmaktadır:

“Süleyman Faik Efendi’nin burada bir zuhulü var. Zira 1776 (H. 1190) tarihinden sonra zuhur ettiğinden bahsettiği Şekerci Salih’in 1726 (1139) senesinde Kaptan Mustafa Paşa’nın evinde tertip edilen bir helva sohbetinde Damat İbrahim Paşa, Seyit Vehbi, Küçük Çelebizade Asım Efendi ve Şair Nedim huzurunda hikaye söylediği,Üçüncü Ahmed’in de tertip edilen bir helva sohbeti vesilesiyle onu dinlediğini biliyoruz. “ (Gerçek, 1942:25).

Meddah öyküsüne öncelikle değneğini üç kere vurarak ve “Hak Dostum Hak “ sözleri ile başlar. Kişi ve yer adları kullanmamayı tercih eder. Bu da o dönem tiyatro için çok objektif ve naif bir tutumdur. Bunu oradaki izleyiciler gücenmesin diye yapmaktadır. Bütün hikaye baştan sona bu tutumla gider ve bitiminde de yine gözden

kaçırıldıysa diye de ‘‘ Her ne kadar sürçülisan ettiysem affola ‘‘ diye tamamlar (T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2008).

Meddah hikâyelerindeki yer değişimi, genellikle, yolculuklarda olmaktadır. Bu yolculuklar sırasında, İstanbul’dan en çok Mısır’a, sonra Bağdat’a gidilir. Eğer hikâye bir rüya içinde anlatılacaksa giriş kıtası şöyle olurdu:

Âşınamı gördüm bu şep manade giymiş hareler Ol dihen içre dizilmiş lülüü şehvareler
Lâl renk olmuş kızarmış olsefit ruhsareler Gel muabbir eyle tâbir var mı derde çareler’
Ardından derhal hikâyeye şu şekilde başlanıyordu:

‘Raviyanı ahbar ve nakilânı asar ve muhaddisanı ruzgâr şöyle rivayet ve bugûna hikâyet
ederler ki...

Yerler ve hikâye kahramanlarının ismi söyleniyordu ve şüphelerin önü alınmak için şöyle
devam ediliyordu:

‘İsim isime, kisip kisbe, semt semte benzer, Geçmiş zaman söylenir yalan gerçek vakit
geçer.’

Hikâye bittikten sonra ise:

Bu kıssadır. Bir mecmua kenarına kaydolunmuştur. Biz de gördük söyledik. Sakıya
sohbet kalmazmış baki. Her ne kadar sürçü lisan ettiysek affola,

İnşallah gelecek defa daha güzel bir hikâye söyleriz...’ tarzında bir hatimle bitiriyorlardı.”
(Gerçek, 1942:42-43)

Meddahın boynuna taktığı mendili Martinovich; meddahın bir kusurda bulunması durumunda ‘‘ Değneğiyle dayak yiyip mendiliyle boğazını sıkacağı ‘olarak yorumlamıştır. (Nutku, 1969:51).

Araştırmalara göre, mendilin varlığının yanında ‘‘para’’ konusunda araştırılmaktaydı ve meddahların çoğu, para toplama zamanını, hikâyenin en meraklı yerinde durarak belirlemekteydiler. Bazı meddahlar yanlarında çalgıcı bulundururlardı. Anadolu âşıkları kendileri saz çalarlarken, İstanbullu ve Arap meddahlar yanlarında çalgıcı bulundururlardı. Meddah ile âşık arasında izleyici ve seyirci açısından farklılık, meddahın oluşumu dramatik olmasına karşılık, âşık ise epik tür olarak devam etmektedir. Meddah farklı bir estetik ilişki içindedir. Âşık çoğu kez çok lirik anlatım tercih ederek ilerler; meddahtaysa dramatik olmaktan ziyade epik bir yönelim söz konusudur.” (Nutku, 1997:64)

Âşıkların hikaye anlatımlarıyla meddahların hikâye anlatımları arasında teknik özellikler açısından bazı farklılıklar göstermektedir. Âşık ve meddahlar halk hikayelerinden beslenir. Âşık hikâyelerinde olaylar ve kişiler süslü bir dille idealize edilirler, meddah hikâyeleri günlük yaşamın canlandırıldığı düz anlatımlardan

oluşmaktadır. (Nutku,1997:113-114).

Meddah hikâyelerinde, hikâye kahramanları genellikle İstanbul'un zengin kesimindedir. Âşık hikâyeleri ise daha çok İstanbul dışında Anadolu'nun ve imparatorluğun çeşitli yerlerinde geçer. Meddah hikâyelerinde İstanbul dışına gitmek sürgün olarak görülür. Âşık hikâyelerinde İstanbul dışına gitmek ise sürgün olarak görülmemektedir. Meddah hikâyelerinde aşk, konu olarak ikinci planda kalırken, âşık hikâyelerinde birinci planda ele alınmaktadır. (Nutku, 1997:97-100).

Halk hikâyeleri ile kıyaslandığında kahraman yaşadığı bir sürü engele rağmen sevgilisini elde ederken, meddah hikâyelerinde kadın erkek ilişkileri, çapkınlık, hovardalık gibi daha yüzeysel konular işlenmektedir. (Nutku, 1997:97).

İstanbul meddah hikâyelerinde, şiddet, vahşet ve acımasızlık çoğunlukla görülmektedir. Halk hikâyelerinde ise, bu tarz şeyleri görmeyiz. Âşık hikâyelerinde mertlik, bağlılık, özverili olmak gibi konular ele alınırken, XVIII. yüzyıl meddah hikâyelerinde bunlara hiç rastlamayız. (Nutku,1997:97). Boratav, âşıkların anlattıkları hikâyeleri üslup açısından dörde ayırır: Tekerleme, İranlı (tat), Türkmen, Yerli. Tekerlemeler sözlü geleneği muhafaza eden hikâyelerdir. Tat'lar İran kaynaklı, Türkmen hikâyeleri ise Alevilik mezhebinin izlerini taşırlar. (Nutku, 1997:97)

Meddah hikâyelerinin, âşık hikâyelerine göre daha yalın oldukları görülmektedir. Âşıkların oyundaki sıra ve hikâyesini anlatma tekniğini Boratav şu bölümlerle açıklamaktadır. İlk bölüm fasıldır. Divanî ile başlar. "Failatun, failatun, failatun, failun" ölçü esas alınır. Uyak sıralaması a-a-b-a, c-c-c-d, e-e-e-f vb. diye devam eder. Bu bölümde âşık şunları söyler: Tecnis, tekerleme, koşma (6-5 ölçülü), sema'i: (8 heceli), destan, Köroğlu Türküsü. İkinci kısım ise "Döşeme"dir. Saz faslı bittikten sonra âşıklar Döşeme adını verdikleri düzyazı tekerlemeye başlar, sonra da bir ön bilgi verilir. (Nutku, 1997:98- 99)

Meddah hikâyelerinde kadının yerine baktığımızda ise; Meddah hikâyelerinde âşık genç kızlar çokca karşımıza çıkmaktadır. Âşık genç kızlar, erkek egemen toplum ve dinin getirdiği etkiyle bu hikayeler de değersiz bir eşya durumundadırlar. Bunlar, çalışmazlar, üretmezler. Maddi olarak hep bir erkeğe bağlıdırlar. Genç kızlar kendi kararlarını kendileri veremeyip, isteklerini de gerçekleştiremezler. Kadının saygınlık kazandığı yegane olay oğlan annesi olmasının getirdiği pozisyonudur. (Nutku, 1997:131) Özdemir Nutku şu notları bizimle paylaşmıştır: "Kadın, ona tutulan erkeğin

aklını ve malını yitirdiği, canın feda ettiği, ama elde ettikten sonra da, bir zaman güzelliği ile oyalanıp, sonra bir çocuk makinesi durumuna getirdiği, aile ekonomisinin en ağır yükü üstüne vurulan, bir ömür boyunca bu ağırlığı taşımakla yükümlü bir varlıktır.” (Nutku, 1997:131)



Şekil 3.17: İlk kadın Tiyatrocu Afife Jale (Linki <http://www.enpolitik.com/haber/197408/buyuk-tutku-buyuk-ask-ve-aci-ilk-kadin-tiyatrocu-afife-jale.html>:)

Erkek rolünü oynayan kadınlar için Boratav, ‘başkaldıran kadın tiplmesi ’, ‘kadınlığın Kurtuluş Savaşı’nı getiren tip’’ diye tanımlamalar kullanmaktadır. Hikâyeleri yazan ve meddahları genelde erkek oldukları için bilinç dışı olarak erkeklerin daha üstün olduğu, erkek rolüne giren kadının ‘kahraman olarak ’ erkek ile eşit hissetme arzusu olduğunu fark edebiliriz (Nutku, 1997:132).

4. MEDDAHLIK SANATININ DOĞUSU VE KAYNAĞI

Geleneksel tiyatro türlerimizden biri olan meddah yani diğer bir deyişle ‘‘hikaye anlatıcılığı’’ Asya ülkelerinde daha çok yaygın olup, tüm dünyada varlığını göstermektedir. Özdemir Nutku’ya göre hareket ve taklit ile hikaye anlatımına ilkel kavimlerde rastlayabiliriz (Nutku, 1997:1). Örnek olarak farklı kaynaklarda; Eskimoların hikaye anlatma sanatı ile ilgili kabileyetleri olduğuna yer verilmiştir. Bu taklit ile yaptıkları stil daha çok insan seslerini değiştirmek ve birbirinden ayırıcı özellikte seslendirmelerinden anlayabilmekteyiz. (Jacob, 1990:17).

Doğu Asya’da da hikaye anlatıcılığına verilen değer göze çarpmaktadır. Halk hikayeciliğinin yaygın olduğu ülkeler şunlardır: Hindistan, Çin, Orta ve Güney Asya...Özellikle Hindistan’da başlarda manzum şeklinde hikayeler anlatılırken sonradan dans, ezgiler de eklenerek içeriği zenginleştirilmiş ve dramatik oyunlara giriş için bazı adımlar atılmıştır (Nobel, 1925 :155). Bugün de bu gelenek Hindistan’da devam etmekte ve ‘‘harikatha’’ diye bilenen meddahlar hala bulunmaktadır. (Niessen, 1949-1958:910).

Gruber, Çin’de de meddahlığa ilginin yoğun olduğunu söylemektedir. Daha çok epik anlatım tarzını tercih ederler ve hikayelerde olay odaklı konuları işlemeyi tercih ettiklerini belirtmektedir. (Gruber, 1530:101)

Tibet dram sanatında da epic imgelerin yoğunluğundan bahsedebiliriz. Onlar daha çok av hikayelerini anlatmayı tercih etmişler ve hikaye anlatıcısına ‘‘ avcı’’ demekte ve bu av sahnesini anlatırken de gerçekçilik kazanmak için maske takmaktadır. (Niessen,1949-1958:919).

Afrika’ya baktığımızda da neredeyse bütün yörelerinde hikaye anlatıcılığı mevcuttur. Genel itibari ile bir ateş etrafında toplanırlar, ses ve hareketlerle oyunu canlandırmaktadırlar. (Buschan,1916:17). Bu anlatım Afrika’da çok büyük sanatsallık gerektirmemekte, daha çok taklide dayalı olmaktadır (Nutku, 1997:4). Kızılderililer’de de bu durum mevcuttur. Bazı ritüellerinde taklitler ve dans ile tiyatronun temellerinin atılmış olduğunu söyleyebiliriz. (Nutku, 1997:4).



Şekil 4.1: Kızılderilerde Dans ve Gösteri (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Eylül 2019, <https://www.wannart.com/tum-bilinmeyenleriyle-kizilderililer/>)

Hikaye anlatıcılığı Avrupa’da da yaygındı fakat orda daha kalıpsal olan belli bir metine dayalı “ tiyatro” geleneği baskın çıkmış ve meddahlığın yerini almıştır. Orta Çağ’da hikaye anlatma görevini “ minstrel” yada “bord”lar yapardı. Onlar soylu sınıfa daha yakın olanlardı. Bazen şatolara ve saraylara davet edilirdi ve diğer komedi tarzında oyunlar sergileyenler onlardan aşağıda kabul edilmekteydi. En bilinenlerinden biri de John Lydgate’ti. (Wickham, 1996:180-2).

Fransız etkisindekiler “trouvers” diye bilinirdi ve daha çok destanları ve kahramanlığı temel alan anlatımları tercih ederdi. İngiliz minstrellerine baktığımızda, göz alıcı kıyafetler, gösterişli yüzler ve türlü çalgılar ile anlatılan daha çok konularını din dışında seçen hikaye anlatıcılığı vardı. Almanya’da ise “Baenkelsaenger” denilen hikaye anlatıcıları vardı ve onlar bir bankın üstünde ilk çağlara ve kabilelere ait resimler göstererek hikaye anlatımı yaparlardı. (Nutku, 1997:6).

Türkiye’ye yakın olan diğer İslamiyet’i benimseyen ülkelerde de meddahlık devam etmektedir. Meddahlık İslamiyet’te dini bir nitelik de taşımaktadır. Meddahlar peygamberin güzel niteliklerini anlatan ve müslümanlığı öven kişilerdi. Toplumsal güçleri de mevcuttu. Misal padişahların karşısında oturma yetkisine sahip tek kişiydi. (Nutku, 1997:6).

Arap mizahına baktığımızda önemli bir isim o göze çarpar: Eş'ab.Eş'ab bizdeki Nasreddin Hoca gibi bir kişiliğe sahipti. Hazırcevaplığı ile birçok hikaye anlatırdı. (Rosenthal, 1956:17-269).

Oğuz Türk boylarına baktığımızda ise uzun ve soğuk Sibiry gecelerinde Şamanlar sanatçı olabilmekte ve halk ile eğlenmek amaçlı hikaye anlatıcılığını gerçekleştirmektedirler. Şamanizm geleneği jest ve mimikleri canlandırma ile oldukça örtüşmekte bu da Şamanları iyi bir meddah yapmaktadır (Nutku, 1997:9-10). Türklerde Şamanizm inancı hikâye anlatıcılığı geleneğinin de başlamasını sağlamıştır. Şaman inancına göre Şamanların doğa üstü güçleri sayesinde hastalıklara şifa bulması, şiir ve hikaye anlatarak seyredenleri rahatlatması açısından bakacak olursak bir noktaya kadar halk hikayelerini anlatan bakşı ve ozanlar Şamanların görevini üstlenmiştir. (Nutku, 1997:15).

Meddahlık, Osmanlıda seyir sanatı kabul edilir. 16.yy sonlarında İstanbul'da kahvehanelerin bol bol meddah gösterilerinin varlığını sürdürdüğünü bilmekteyiz. Meddahlara düşkünlüğü ile bilinen bazı padişahlar da vardır. III. Murat, meddahlara ve meddahlığa sevgisi ile bilinir. Fuat Köprülü şu notu bizimle paylaşmıştır: “Onun, Cenânî'nin Bedâiyü'l Asar adlı hikâye mecmuası vardır. III. Murat'ın sarayındaki meddahlardan biri de Bursalı Mustafa Baba'dır. III. Selim ve II. Mahmut zamanında Enderun'da birçok meddah yetişmiş, hükümdarların huzurunda hikâyeler söylemişlerdir. Abdülmecit ile Abdülaziz'in çevresinde de meddahların bulunduğunu görüyoruz...” (Köprülü, 1969:127) Fuat Köprülü, Saraylarda İran taklitçisi şairlerin, tekkelerde mutasavvıfların, kahvehanelerde meddahların, kıssahanların ve âşıkların hikâye anlatıcılığı rolünü XV. yüzyılın sonlarına doğru üstlendiklerini açıklamaktadır. (Nutku, 1997:15) “Kıssahan” olarak bilinen meddahlar, sarayda olduğu kadar toplum içinde de büyük bir alaka görmüşlerdir. Meddahlık sanatına olan bu ilgi sayesinde gelecekte oluşacak âşık edebiyatının da bir nevi temeli atılmaktaydı (Nutku, 1997:15-16)

George Jacob'a göre Türkler Müslümanlığı kabul ettikten sonra meddahı, Araplardan almıştır. Bu tezini Türklerin müslümanlığı kabulünden sonra meddahların bulunduğuna yönelik kaynaklar göstererek savunur. (Nutku, 1997: 13) Hicret'ten önceki meddahların sadece din vasfı bulunduğunu oysaki hicretten önce hem Şamanlığın hem de o dönemdeki toplumda hikaye ve hikaye anlatıcılarının bilindiğini belirten Özdemir Nutku, Jacob'un bu tezine katılmamaktadır. Bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade etmektedir. . Müslümanlığın kabulünden sonra, Türklerde

hikâye anlatıcılığı şekil değiştirmiştir. Göçebe Türk toplumlarında hikaye anlatma görevini yerine getiren ozanlar İslamiyet etkisi ile “âşık” adını almıştır. Ozanlar kopuzlarıyla diyar diyar dolaşarak Dede Korkut ve Oğuz boylarının tarihinin anlatıldığı kahramanlık hikâyelerini aktararak kuşaktan kuşağa yaşatılmasını sağlıyorlardı. (Nutku, 1997:13) Ozanlık hikâyeleri de av kültürü ve dini törenlerle özdeşleşmişken zamanla şekil değiştirerek, imparatorlukların güçlenmesinin de etkisiyle kahramanlık destanları, zafer-name ve şeh-name anlatılarına dönüşmüştür. (Nutku, 1997:14).

XIX. yüzyılda Orta Asya’da incelemeler yapan Vambery, göçebe kavimler için en çok Türklerin şiir ve musikiye önem verdiğini şu sözlerle ifade eder : “Bu yabancı araştırmacı, hikâye ve şiirlerini kopuz ya da dütar eşliğinde bakşılar tarafından söylediğini, ayrıca çoğu kimsenin bakşı olmadan hikâye anlatıp şiir okuyabildiklerini sözlerine ekler.” (Nutku, 1997:4)

Meddah, senaryo üzerinde değişik yapmasının yanında dinleyicilerin karşısına çıktığında duruma uyan bazı değişiklikler yapar. Örneğin; bir hikayeyi eğitim görmüş kişilerin karşısında daha farklı bir üslup tercih ederler, halk kahvelerinde farklı üslupta söylerler.Özdemir Nutku bize şu sözleri eklemiştir : “1967 yılında Karslı Aşık Murat (Murat Çobanoğlu) bir kahvede şen ve mutlu türküler söylerken, birden işi kederli ve uzun havaya dökmüş. Sonradan kendine sorulduğunda, içeri felakete uğramış birinin girdiğini ve uzun hava söylemenin daha uygun olacağını belirtmiş.” (Nutku, 1997:67)

Oğuzlarda ozanlar yani bakşılar ellerinde kopuzla diyar diyar gezip yeni olaylar karşısında yepyeni şiirler yazıp besteler yaparlar ve karşılığında da hediyeler alırlardı. Anadolu’da ise âşıklar, kentten kente dolaşarak halka kahramanlık destanları, hikâyeleri ve menkıbeler anlatırlardı. Anadolu menkıbeleri bu hikayelerinde dünyadaki maddi sevginin ötesine geçmenin önemini vurgulayıp manevi sevginin önemini anlatırlardı. Âşıklar bu bilgilere rüyada ya da gerçek hayatta gördükleri Pir ya da Hızır Peygamber ile vasıtasıyla öğrendiklerini söylemişlerdir. Bundan dolayı şöhretli âşıklar halk tarafından kutsal sayılmışlardır. (Nutku, 1997:15).

“Ozan” sözcüğü, Türklerde “halk şairi, besteci ve hikâyecilerine verilen adken Yakutlarda “oyun” ve “şaman” sözcükleri ile benzerlik gösterir. (Nutku, 1997:14). İslam kültürünün getirdiği rüzgar ile XV. yüzyıldan itibaren “âşık” adını alan halk ozanları, hikâyelerinde, Başta Hz. Muhammed olmak üzere peygamberlere ve dini kitapta geçen hikayelere de yer vermeye başlamışlardı. Türkmenlerde de “âşık”

sözcüğü isim değiştirerek “bakşı” adını almıştır. “Bakşı” adını alan bu kişiler halk şairi, besteci oldukları gibi bazen de derviş de olabilmekteydi. (Nutku, 1997:14).

İmparatorluk zamanındaysa yaşamakta olan aydın kesim ise halkın meddahlara göstermiş olduğu ilgi ve alakayı küçük görmüşlerdir. Kendini halktan üstün gören bu aydın tabir edilen kişiler halkın içinden çıkan bu sanatı yok saymışlardır. Bunun yanı sıra İran ve Arap edebiyatını önemli ve değerli görmüşlerdir. Köprülü’ ise, bu yaklaşımın Orta çağ İslam filozofları ve ahlakçılarına uygun bir bakış açısı olduğunu; bu aydın kesime göre halk, yalnızca bir koyun sürüsünden ibaretti; onları yönetecek olan da egemen sınıfın göreviydi diyerek bu durumu ifade etmiştir. Bunun dışında bir bakış açısı kabul edilemezdi. Halk arasında beğeniyle karşılanan halk musiki, halk şiiri her zaman hor görülmüştür. (Nutku, 1997:17) Bütün bunlara karşın halk her zaman kendi sanatını yaşatmayı başarmıştır. Halk sanatı haline gelen meddahlık ve kıssahanlık ilerlemesini her sınıf zümrede sürdürmeyi başarmıştır. Öbür yandan Aşıkların hikâyeleri büyüyüp genişlemiş ve kuşaktan kuşağa yayılmıştır. . Meddah hikâyeleri, taklitleri, fıkraları, nüktesi yüzyıllar boyu Türk kültürünün en canlı örnekleri olarak kuşaktan kuşağa aktarılıp günümüzde de etkisini sürdürmüştür. (Nutku, 1997:18)

“Meddahlığın Türk toplumunda iki kaynaktan geliştiğini gördük: Bunlardan birincisi, Orta Asya kaynaklı olup Şamanizm’den ozanlara, ozanlardan bakışlara ve âşıklara uzanan din dışı özellik – öbürü de İslam kültürünün başlangıcından bu yana geliştirdiği dinsel kökenli özelliktir. Her iki kaynağın da Türk meddahlığının gelişmesinde büyük etkisi olmuştur.” (Nutku, 1997:18)

5. MEDDAHLİK TANIMININ TARİHSEL SÜRECİ

Meddah kelimesi Arapçadan gelmektedir. “Medh” kökünden türetilmiş olup methiye ve övme amacıyla kullanılmaktadır. Terim anlamı ise övmek anlamında kullanılan medaha fiilinden hareket edilerek Aristo’nun tragedya teriminin karşılığı olarak kullanılır. (Lytko, 1995: 28).

Meddah, Enno Litmann’a göre kutsal kişileri ve kahramanları öven sanatçısıdır. (Nutku, 1997: 11). Halk anlatımlarında ise meddahlık din üzerine kurulur. Din teması ile anlatım yapan meddahlar halk arasında çok daha saygın bir yer edinirler. Bu bağlamda meddah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali ‘nin sözlerini söyleme ve İslamiyet’i methetme hakkına sahip oldukları gibi padişahın karşısında da iskemleye oturma gücüne de sahiptiler. Meddahlık İsrail ve Cebrail’in mesleği olarak görülmektedir. (Nutku, 1997:6). Meddahlığın ana kaynağı İsrail ve Cebrail olmuştur. Cebrail ise meddahlık mesleğinin en üst mertebesi olarak gösterilir. (Nutku, 1997: 13).

Türklerin göçebe şeklinde yaşaması bu anlatımların içeriğini güçlendirmiştir. Arap şairler de Kuran'dan aldıkları kıssaları eklemeler yapıp süsleyerek anlatırdı. Diğer kaynakları Musevi ve Yemen inanç ve gelenekleri Hint ve İranlılarla ilgili anlatırlardı. (Köprülü, 2012: 316).) Sultan III.Murat zamanında (1574- 1599) meddah mahareti ve birbirinden farklı yaptığı hayvan taklitleri sayesinde sarayın vazgeçilmez eğlencesi olmuştur. Repartuarında sayısız hikaye olan meddaha padişah her gün bir meddah hikayesi anlattırırmış. (Pala, 2006:95). Selçuklu saraylarında ve ordusunda Farsça kaside ve gazeller kaleme alan şairler vardı. Bunlardan bağımsız ve farklı olan bazı hikâye ve şiir okuyan ozanların bulunduğunu hem Bizans hem de Doğu kaynaklı belgeler sayesinde anlamaktayız. Osmanlı saraylarında her zaman meddahlar, şairler vardı. Yıldırım Beyazıt döneminde sarayında meddahların, şairlerin kaldığını Bizans İmparatoru II. Palaiologos'un anıları sayesinde bilmekteyiz. Hatta bu kaynağı doğrulayan Evliya Çelebi o dönemden şöyle bahsedermiş: "İlk Osmanlı laf ebelerinden, söz ederken Yıldırım Bayezid döneminde, taklitleri ve zekâsıyla padişahı güldüren Kör Hasan'ı anar. Bu sanatçı, padişahın yanına sokulmaya vezirlerin bile cesaret edemedikleri kızgın anlarında, bazı önemli sorunları şakacılığı ile çözümlemeye yardımcı olurmuş." (Nutku, 1997:19)

Meddah usta bir hikaye anlatıcısıdır. Sıradan değildir. Taklit yeteneği seyirci karşısındaki doğallığı ve canlandırdığı rollerdeki oyunculuğu ile farkını ortaya koyar.

Usta bir meddah anlattığı hikayenin gidişatını ve finalini yaptığı doğaçlamalarla değiştirip seyirciyi hikayenin içine çeker. Meddahın seyirciler üzerindeki etkisi bu açıdan çok özeldir. (Nutku, 1997:47). Bir anlatı türü olmasından dolayı Karagöz, Orta oyunu gibi dramatik türlerinden ayrılmış olsa da anlatı bölümlerinin karşılıklı atışma, taklit içeren kesitleri de olduğu için dramatik türden sayılır.”(And, 1969:68)

Boratav, meddah hikayelerinin gerçekçi halk hikayeleri olarak görülmesi gerektiğini iki maddede toplamıştır.

a) Hikayeler devler, periler, ejderhalar gibi olağan dışı varlıklardan arınmış olmakla beraber doğaüstü güçleri olan kahramanlara yani insan gücünün sınırlarını aşan durumlara meddah hikayelerinde yer verilmemiştir.

b) Bunun sonuncunda meddah sadece şair diliyle değil düz konuşma diliyle anlatılır. Doğru yerlerde taklitlerde yaparak gerçeklik katmaya çalışır. (Boratav, 1970:72).

Meddah seçtiği konularla canlandırdığı kişileriyle seyirci arasında duygusal bir köprü kurabilir. Meddah kendini seyretmeye gelen kişiler de coşku, üzüntü, acıma ve merak gibi duygularının açığa çıkmasını sağlar. 1616’da Bursa’da Hayli Ahmet Çelebi kahvede Bedi ve Kasım’ın hikayesini canlandırırken yaşanan olay bunun örneğidir. Kendini meddahın anlattığı hikayeye kaptıran kahvedeki kişilerin bir kısmı Bedi ‘nin diğer kısmı da Kasım tarafını tutup her iki tarafta kendi kahramının adı geçerken heyecanla bağırıyorlarmış. Meddah gösterisi Kasım’ı tutan Hayli Çelebi’nin, Bedi’yi tutan Saçakçızade adlı kişiyi kendisi ile dalga geçtiğini sanıp öldürmesiyle son bulmuş (And, 1969:69). Saz ile şiir okuyanına "Aşık Meddah" , kadın olanlarına da "Meddahe" denirmiş. (Arioğlu, 2011: 40- 41) Meddahlık kendi arasında sadece hikaye anlatanlar, sadece taklit yapanlar ve ikisini de birlikte yapanlar diye üçe ayrılır. (Tekerek, 2001:14).

Daha çok taklit yapanlarla başlayan Orta Asya’daki Türk kavimlerindeki hikaye anlatıcılığı için; Şamanlar halka kaynaşabilen ve onlarla eğlenebilen sanatçı konumundadırlar. Türkistan’da da farklı eğlence çeşitleri ve fazlaca hikaye anlatıcıları olduğuna inanan bir sosyolog, bu hikaye anlatıcılarının kavga kısımlarını konuşma arasında taklit vb yollar ile seyircilere aktardıklarını belirtir. Türkistan’da sesini çok yönlü ve farklılaştırarak kullanarak hikayeyi dramatizeleştiren aktörlerde vardır. Onlara Viduşaka denilirdi. (Nutku, 1976:1-12)Kâşifi, FütüvvetName-i Sultani’de meddahlığı ilk başlatan kişinin Hassan Sabit olduğunu düşünür. (Nutku, 1976:15).

6. MEDDAHIN NİTELİKLERİ

Kaşifi için meddahlarda olması gereken bazı özellikler vardır bunlardır:

1. Doğruluk, 2. Sabır, 3. Şükretmek, 4. Zühd, 5. Boyun eğme, 6. Yetinme, 7. Hesap görme, 8. Denetim, 9. Alçak-gönüllü olma, 10. Kendini Tanrıya bırakma, 11. Açık yüreklilik 12. Akıllı söz söyleme ve hareket etmek, 16. Tedbirli olma. 17. Her şeyi Tanrıya bırakmak, 18. Az yemek, 19. Az uyumak, 20. Sevecenlik. . (Nutku, 1976: 57)

Bulunmaması gereken özellikler de şu şekilde sıralanmıştır:

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

Evliya Çelebi Seyahatname'sinde, çağının dışındaki meddahlardan bir tanesinin yeteneklerini methettiğini aktarır: “Allah’ın yarattığı ne kadar haşarat ve hayvanat varsa, hepsini sadalarıyla taklit ederdi. Bir devenin kükreyerek başka develere hücumunu taklit etse, gerçek sanılırdı. Horoz, kaz, turna, ördek, tavuk, serçe, bülbül gibi hayvanları taklit ederken, birçok defa, yanına bülbüllerin, karatavukların geldikleri ve ona cevap verdikleri görülmüştü.” (Lytko, 1997:33). Meddahların genelde eğitimli oldukları bilinmektedir. Sarayda çalışanların ozan, müzisyen, yazar olarak da çalıştıkları bilinmektedir. Ama Osmanlı İmparatorluğu’nun gerileme devrinde, ekonomik gerileme kültürel gerilemeye de yansdı ve sonraki dönemlerdeki meddahların eğitim açısından çok zengin olmadıkları gözlemlenmeye başlamıştır. Bu yargıyı meddahların Türkçeyi iyi kullanmamalarından, hikayelerinde gözlemlenen entelektüel seviyelerinden anlıyoruz. (Nutku, 1997:151)

Sahneler dışında meddahların halkla en çok buluştuğu yer kahvehanelerdir. Çok fazla sahne aksesuarına ve dekoruna ihtiyaç duyulmadığı için meddahlar oyunlarını

sergilemek için açık ve seyircisi bol olan birçok yeri kendileri için hazırlayabiliyorlardı. (Oral, 2003: 57-58). Türklerin meddah dinlemeyi çok ciddiye aldıklarına bir çok insanın şahitliği ile öğrenebilmiştir. Hatta seyirci eğlendiği meddahı seyrederken kahkahasıyla kahvehaneyi yerinden oynattığına dair tanık beyanı olmuştur. (Nutku, A.g.e.:79). Metin And İstanbul’da meddahların çıkmış olduğu kahvehanelerin ilçe ilçe bir listesini çıkarmıştır: Aksaray’da Dilkuşa kıraathanesi, Beşiktaş’ta İskele Gazinosu, Dolmabahçe’de Yüksek kahve, Eyüpsultan ‘da İskele Gazinosu, Fatih’te Reşadiye Kıraathanesi, Kadıköy’de Kurbağalıdere Kıraathanesi, Kumkapı ‘da Kazım Ağa’nın Bahçeli Kahvesi, Sultanahmet’te Köşebaşı Kıraathanesi..(Oral, 2003: 57-58)



Şekil 6.1 :Osmanlı Kahvehanelerinin Vazgeçilmezi Meddahlar (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Ekim 2019, <https://www.gzt.com/aktuel-kultur/osmanli-kahvehanelerinin-vazgecilmezi-meddahlar-2391992>)

Musahipzade Celal, Ramazan gecelerinde Çarşıkapı’da, simit fırının bitişiğindeki büyük alanda ve kış gecelerinde Divanyolu’nda Arif’in Kıraathanesi’nde, diğer mevsimlerde de sayfiyelerde ve mesire yerlerinde hikayeler anlatırmış. (Celal, 1946:68). Evliya Çelebi ayrıca Bursa’da kahvehanelerde çok sayıda meddahın gösteri yaptığını da belirtmiştir. Bununla birlikte Malatya’daki bir mesire yerindeki meddahlıktan bahsetmiştir. (Nutku, 1976:32). İstanbul’da bir berber kendine ait olduğu dükkanın önüne oturup, yaşlı bir meddahın, çevresine toplanmış dilencilere 19. yüzyılda ‘‘Viyanalı Franz Von Werner’’in bir hikayesini anlatmıştır. Bunun yanı

sıra ilk kez bir kadın meddahın, sarayda haremde hikayeler anlattığını bahseder. (Nutku,1976:39). Meddah Hakkı Efendi ise İzmir’de Basmane Semtinde olan meyhane ve kahvelerde hikayelerini anlatmıştır. (Nutku,1976:48).



Şekil 6.2 :Tek kişilik Osmanlı Tiyatrosu : Meddah .
(Linki:<http://www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=528>)

Bir hanın havlusu da meddahların gösteri yaptığı farklı alanlardan biridir. Hanın müşterileri içinde deveciler, çobanlar, dağcılar ve ileri devlet görevlileri vardır. Buraya gelen müşteriler meddahı bu hanın havlusunda dinlemişlerdir. (Nutku,1976:80).

Meddahın, iş arayış zamanında seçilmesi için; sesini kullanış şekli, metni iyi aktarabilmesi ve ek olarak özgün bir eser yaratması beklenirdi. Tiplerinin iyi karikatürize edilmesi, taklitlerin ve şivelerin uygun oluşu, bilerek yapılan sözel kusurları ve hayvan seslerini doğru şekilde yapabilmeleri şarttı. ‘Giriş Sınavı uygulanır ve ondan başarılı olan meddahlar daha sonradan asil meddahlar grubuna katılır ve bir tören gerçekleştirirdi. (Lytko, 1997: 34)

Meddahlar da mukallitler de taklit yaparken makyaj yapmazlar ve giyinmezler. Sadece Orta oyununa çıkan meddahlar giyinmektedirler. Aksesuara ilgili olan Aşkî dahi sadece yanında getirdiği birkaç külah, serpuş, kasket ve başlıkla yetinmiştir. Meddahlığın ustalık gerektiren tarafı dış görünüşünü değiştirmeden sergilediği taklit, ses değiştirmesi ve mimik gücüyle seyredenleri etkilemesidir. (Nutku, 1997: 150)

7. MEDDAHLIK İLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR

Meddahlıkla ilgili kayda değer araştırma yapanların başında gelen Fuat Köprülü 1925 yılında yazdığı “Türklerde Halk Hikâyeciliğine Ait Bazı Maddeler Meddahlar” isimli makaledir. Bu makalede Fuat Köprülü, meddahlığın kökeninin nerden geldiğini ve tanınmış meddahları araştırmıştır (Düzgün, 2014:153). Metin And ise 1969 yılında yayınlanan “Geleneksel Türk Tiyatrosu” kitabında konuyu ayrı bir bölüm şeklinde değerlendirmektedir. Bu bölümü 1985 baskısında görebiliriz. Meddah kelimesi dilimize Arapçadan geçmiş ve “metheden, öven” anlamı taşımaktadır. TDK ‘de meddah şu şekilde açıklanmıştır. Taklitler, hoş hikayeler ile halkı eğlendiren sanatçı. Öyle bir bileşen ki perdesi, sahnesi, dekoru, karakterleri, zeka ve nüktedanlık yetenekleri ile yani her şey onların yeteneklerine bağlıdır. (Gerçek, 1942:5).

Pertev Naili Boratav da 1969’da yayınlanan “100 Soruda Türk Halk Edebiyatı” adlı eserinde, meddahlığı iki bölümde incelemiştir. Meddahlığın hikâyecilik boyutunu, ile seyirlik sanat yönünü inceleyerek konunun aydınlanmasına katkı sağlamıştır.

Meddahlıkla ilgili en geniş araştırmalar ise Özdemir Nutku’ya aittir. Köprülü’nün çalışmasının üzerinden ortalama 70 sene geçtikten sonra konuyu her açıdan ele alıp meddahlığın canlandırma ve seyirlik sanat yönlerine ayrıntılı olarak değinmiştir. (Düzgün, 2014:153). Meddahlık, 2003 yılında yapılan başvuru sonucu “İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Mirası Başyapıtları” arasında ilan edilmiştir. 2009 yılında ise “İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi”ne alınmıştır. Bu gelişmeyle Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü meddahlık çalıştayını düzenlemiştir. 22-23 Aralık 2010 günlerinde Meddahlık çalıştayında toplanan sanatçılar, araştırmacılar ve yazarlar meddahlıkla ilgili sorunları tartışmışlardır. (Düzgün, 2014:153-154).

Meddahlığın günümüzde çözüm bekleyen sorunlarını Dilaver Düzgün şöyle açıklamıştır:

- a. Meddahlığın seyirlik sanat olan kabul edilen yanı ve hikâye anlatım boyutu tam olarak ifade edilebilmiş değildir. Hikâye anlatıcısı ile meddah arasındaki ayrım tam olarak ayırt edilebilmiş ve ortaya konmuş değildir.
- b. Tek kişilik tiyatro ve yine meddah arasındaki ayrım da tam olarak açıklık kazanmamıştır. (Düzgün, 2014:153-154).

Macit Koper, Meddahın özünün oyunculuktan daha çok hikaye etme üzerine olduğu söylemektedir. Burada oyunculunun ya da oyunun ancak hikaye etmenin izin verdiği ölçüde olabileceğini ifade etmektedir. Fakat Macit Koper; tek kişilik oyunlarda baş faktörün ‘Oyunculuk’ olduğunu belirtmektedir. Meddah, destan, masal anlatma geleneğinden gelirken tek kişilik oyunlarda oyunculuk eğitimi almış oyuncuların performansının önemli olduğunu söylemektedir. Meddahın aktardığı hikayelerde kullandığı zaman ise di’li geçmiş zaman ya da miş’li geçmiş zaman iken oyuncu şimdiki zamanı kullanmaktadır. (Göktaş, 1997:35)

XIV. yy’da bazı meddahlar: Meddah Hacı Said (‘‘Kötürüm Bayezit’’ Dönemi 1360 – 85) , Kör Hasan (I. Bayezit Dönemi 1389 – 1403) , Ahmedî (I. Bayezit Dönemi 1389 – 1403). (Nutku, 1976:392-397)

Ahilerin meddahı olarak kabul edilen Kastamonu’lu meddah Hacı Sâdi 1362 yılında yazmış olduğu ‘‘Ebu Müslim Hikâyesi’’ni Bayezid’e ithaf etmiştir. Yazdığı ve aktardığı Destan-ı Maktel-i Hüseyin’in birkaç yerinde, ‘‘Ey Ahi, dinle beni Ahi’’ sözlerini kullanması onu Ahilerin meddahı olarak görülmesini sağlamıştır. On günde anlatılan ve on bölümden oluşan yazmış olduğu meddah hikayesi Hacı Sadi’nin XIV. yüzyılda yaşamış olan meddahlardan olduğunu bize göstermektedir. (Nutku, 1997:19-20)

XIV. yüzyılda Sultan Çelebi Mehmet döneminde, Karaman beyinin bir nedimi vardır. Mukallitlik ve kıssahanlık yapan bu nedimin takma adı Harman danasıydı. Aynı yüzyılda Bursalı Hacı Kıssahan da II.Murat döneminin önemli sanatçıları arasındaydı. Fatih Sultan Mehmet’in 1457’de Edirne’de düzenletmiş olduğu etkinlikler de meddahlar medh’lerini ifade etmişler ve dualar okumuşlardır. Balabal Lal ve Ömer adlı nedimler ve Mustafa adlı kıssahanın Fatih’in sarayında 1478 yılında meddahlık yapıp sarayda kaldıklarını olduklarını 1478 yılına ait olan maaş ve gider defterinden anlıyoruz. (Nutku, 1997:20). Yıldırım’ın sarayında yetişen nedimlerden biri de Ahmedî adındaki şairdir, Bir başka Halk Meddahı Yusufî’nin de XIV. Yüzyılda ‘‘Varaka ve Gülşah’’ adlı hikâyeyi yazan kişi olduğu anlaşılmaktadır. Yusufî, ‘‘Varaka ve Gülşah’’ hikâyesinin sonunda kendinden şöyle bahseder: (Nutku, 1997:19) ‘‘Yusufî meddah-ı biçare anun İşki yolunda feda eyler canun’’ (Nutku, 1997:19)

XV.yy’da bulduğumuz meddahlar: Harman Danası (Karaman Bey Dönemi),

Hacı Kıssahan (II. Murat Dönemi 1421 – 1451), Kıssahan Mustafa (II. Mehmet Dönemi 1451 – 1481), Meddah Ömer (II. Mehmet Dönemi 1451 – 1481). (Nutku, 1976:392-397)

XVI.yy’da bilinen bazı meddahlar: Batıl Oruç Kanuni (Süleyman Dönemi 1520 – 1566) , Nakkaş Hasan (II. Selim Dönemi 1566 – 1574) , Edirnlere Vahdi (II. Selim Dönemi 1566 – 1574), Derviş Eğlence (III. Murat Dönemi 1574 – 1595), Lalin Kaba (III. Murat Dönemi -,1601). (Nutku, 1976:392-397)

XVI. yüzyılın yabancı tarihçilerinden biri Stephen Gerlach’tır. Bunun yanında II. Selim’in sarayında fazla sanatçı olduğunu belirtir: Onlar, “arp, keman, nefir vb. çalanlar; akrobasi ve jonglörük, pehlivanlık yapan kişiler ya da padişahı mizahları ile güldüren mukallitlerdir.III. Murat zamanındayken “Bursalı Cenani” dönemin bütün olumsuzluklarına tepkisini göstermiş kıssahanlardan biridir. Kendisi iyi eğitilmiş, Türkçe ve Farsçayı iyi derecede bilen, kabiliyetli, nükteli konuşması ve aktarması keyifli bir dalkavuktu. (Nutku, 1997: 21-22) .” Sarayındaki sanatçıların sayısı her gün biraz daha artan III. Murat, sanatçılara düşkün bir padişahı. Sarayında meddahlar, kıssahanlar ve mukallitler bulundurup onlarla eğlenirdi. Sarayda oyuncu Yahudiler, çalgıcılar, akrobatlar, jonglörler maharetlerini padişaha sergilerlerdi. (Nutku, 1997:21)

İlk meddah hikayelerinin çoğunun günümüze kadar gelememesine rağmen bu meddahların Şehname’deki bazı konuları anlattıkları bilinmektedir. Bu konular arasında Hz Ali, Battal Gazi, H.z Hamza’nın kahramanlık hikayelerinden oluşmaktadır. 16. yüzyılda Yusufi Meddahın yazmış olduğu Varaka ve Gülşah mesnevisini seyircilere aktaran bir meddah olduğu söylenmektedir. İstanbul’da büyük ilgiyle takip edilen meddah kahvehaneleri vardı. 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20.yüzyılın başındaki meddah kahvehanelerinin en önemlileri arasında Aksaray’da Dilkuşa Kırathanesi, Merkez kırathanesi ve Beyazıt’ta Afıtap kırathanesi bunlardan bazılarıydı. (Nutku 1997:48).

XVII. yy’daki meddahlar: Saçakçızade (I. Ahmet Dönemi 1603 – 1618), İncili Çavuş (IV. Murat Dönemi 1623 – 1640), Şurna Çelebi (Deli İbrahim 1640 – 1648), Derviş Kamili IV. Mehmet Dönemi 1648 – 1688) Veysi Çelebi (II. Süleyman dönemi 1688 – 1691 yılları arası). (Nutku, 1976:392-397)

Evliya Çelebi sayesinde XVII. yüzyıldaki, kıssahan ve meddahlar üzerine daha çok ve kesin bilgiler sağlanmıştır. Bursa’da 75 adet kahvehane bulunduğunu belirten Evliya Çelebi ayrıca 80 adet meddah bulunduğunu da söyler. Bursa kahveleri yeni

meddahların yetiştiği bir nevi okuldu . (Nutku, 1997:27)

IV. Murat sanatçılara kol kanat gerip, haftanın her gecesi ayrı eğlenceler düzenletmiştir. IV. Murat halk şiirine ilgi göstermiştir. Onun sayesinde âşıklar konaklara girmiştir. “XVII. yüzyılın en önemli meddahlarından biri, şair Trabzonlu Tifli Ahmet Çelebi’ydi. Abdülaziz Efendi adında birinin oğlu olan Meddah Ahmet Çelebi, henüz çocuk sayılacak yaşta güzel şiirler yazdığından “Tifli” adı verilmiştir. (Nutku, 1997:26). Bu yüzyılın bilinen başka bir meddahı ‘Manisalı Derviş Kâmili-i Mevlevi’dir. Anadolu’da yaşayan bazı meddahlardan ‘Maraşlı Ahmet Ramazan Efendi’ yeteneğinin yanında kültürüyle de iyi bilinen bir meddaktır. (Nutku, 1997:28)

XVIII. yy’da yaşadığı düşünülen bazı meddahlar : Galatalı Şekerci Salih (I. Mahmut Dönemi 1730 –1754), Galatalı Ahmet Çavuş (III. Mustafa Dönemi 1757 – 1773), Dilencioğlu (I.Abdülhamit Dönemi 1773 –1773), Hekim Ali (III. Selim Dönemi 1789 – 1807). XIX.yy’da ki meddahlar: Musahip çavuş Abdi Efendi (II. Mahmut Dönemi 1808 –1839), Karamanlı Kenzi (Abdülaziz Dönemi 1861-1876), Meddah İsmet (II Abdülhamit 1876 – 1904). (Nutku, 1976:392-397).

“.. setre pantolon giyer, püsküllü fesinden iki parmak uzunca, siyah ve küçük gözlü, yüzce de tuhaf bir zattı. Meddahlarda aranılan, kız, kadın, kocakarı ve çocuk seslerinin, konuşma, ağlama ve gülme sedalarının aynını yapardı. Değirmen ve çıkırık, bez tezgahları, bostan dolapları ve hayvan sesleri taklitlerinde de, istidat ve ustalığıyla seçkindi.” (Oral, 2003,:78)

XIX. yüzyılda meddahlar hakkında daha fazla bilgi vardır. O dönemin meddahları çok yönlü olmalarıyla öne çıkarlar. Hem meddahlık yapıp hem de Orta Oyununda farklı karakterleri oynarken, Karagöz de oynatmışlardır. Padişahın sarayının vazgeçilmezi olmak için birbirleriyle rekabet içine de girmişlerdir. Ramazan ve Bayramlarda, İstanbul’un çeşitli semtlerinde gösteriler yaparlardı. (Nutku, 1997:31) Özdemir Nutku ek olarak bu notu da eklemiştir “XIX. Yüzyılda, meddah, II. Mahmut’un sarayında olduğu kadar İstanbul’da; dışında da birçok kentte çok sayıda vardı.”(Nutku, 1997:32).

XX. yüzyılın başında ise akşamüstleri kahvehaneler toplanma yeri idi. Buraya gelen meddahlar tarihi hikâyeleri anlatırlardı. İstanbul’da bulunan birçok kahvehanelerde meddah, görülmekteydi. (Nutku, 1997:41)

XX.yy'dakiler : Meddah Tahsin, Meddah Hasan Beşiktaşlı Kemal Mazlum Bey, Katrancı Kadri, Karındaş Mahmut, Meddah Hakkı Efendi, Küçük Ali, Hayali Memduh, Naşit, Münir Özkul, Gazanfer Özcan, Erol Günaydın, Yılmaz Gruda, Metin Akpınar, Zeki Alasya, Ahmet Gülhan, Levent Kırca, Erdoğan Akduman. (Nutku, 1976:392-397).

XX. yüzyılın başında Anadolu'da hikâye anlatmak halkta daha geniş ölçüde sürdürülmekteydi. 1973 yılında vefat etmiş olan İsmail Dümbüllü de meddahlık yapmıştır. Son büyük tuluat sanatçısı olarak kabul edilen Dümbüllü, daha çok taklitleriyle tanınmıştır. Özdemir Nutku onun için : ‘ ‘ O, bir meddahtan çok bir mukallit, bir tuluat ustasıydı. Ancak onun bu konuda da yeri vardır. ‘ ‘diye eklemiştir (Nutku, 1997:41-42)

Günümüzde daha çok taklitle birlikte meddahlık yapmaya çalışan genç sanatçılarımız bulunmaktadır. Bu sanatçılar içinde Münir Özkul, Erol Günaydın, Yılmaz Gruda, Metin Akpınar, Gazanfer Özcan, Ahmet Gülhan ve Zeki Alasya'dır. Onlara kendi alanlarında usta diyebiliriz ama ‘ ‘meddah ‘ ‘ deme konusunda tartışmalar devam etmektedir. (Nutku, 1997:43).



Şekil 7.1:Tek kişilik Osmanlı Tiyatrosu : Meddah .
(Linki:<http://www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=528>)

8. GÜNÜMÜZDE MEDDAHIN GELDİĞİ YER

Meddah kendi hikayesini yazan derleyendi ve aynı zamanda kendi hikayesinin editörüdür. (Kaim, 2006:274). Meddahı günümüz stand'up çısı ile ayıran özelliklerin başında Meddah halk tiyatrosuyla epic anlatım olan destan geleneği arasında bir yerde durur. Stand'up'çı ise anlık güldürü odaklı bir eğlence anlayışındadır. (Kaim, 2010:111). Müjdat Gezen'in 1982 yılında yazdığı "25 Soruda Meddah" kitabında böyle dile getirmiştir. Özdemir Nutku'nun eseri Meddah ve Meddah Hikayelerinde 14. Yüzyıldan çağdaş meddahlara kadar listelemiştir. Günümüzde tek kişinin sahneye çıkıp icra ettiği herhangi oyun, gösteri, şiir-kabare, stand up, talk Show gibi adlar verilmesi bir anlam kargaşası da yaratmıştır. (Göktaş, 1999:42).

Erol Günaydın, meddah ile stand-up yapan kişi arasındaki fark sorusuna şu yanıtı vermiştir:

" İsmi ne olursa olsun yaptıkları meddahlık sanatıdır. Âşık Veysel'e sormuşlar: 'Âşık, senin türkülerini gitarla aranje ediyorlar, alafranga aletlerle çalışıyorlar. Ne diyorsun?' Cevabı: 'Vallahi bunun özü domatestir. Kimisi sirkeli yer, kimisi limon sıkar, kimisi ısıtır, kimisi doğrar yer. Ama özü domatestir.' olur. Stand-up'mış veya talk-şov'muş; ne olarak adlandırılırsa adlandırılırsın bunun özü meddahlıktır. Yani tek kişilik gösteridir. Farklılığı şudur: Meddah denen adam tıpkı tiyatro oyunu gibi bir oyunu oynar. Dramatizedir. Başından sonuna kadar hikayesi vardır. Hikayesini bitirir ve sonunda 'Edeyim meclise bir kısa beyan, bu kıssadan hisse alan arif ola'' der ve mesajını halka verir. Ama şimdikiiler çağa uygun olarak güncel ve günlük esprilerle, küçük küçük hikayelerle biraz politik, biraz dedikoduya kaçarak konularını işliyorlar. Daha çok güldürü tarafına kaçıyorlar." (Aktaran: Dursun, 2010 : 84).

Özdemir Nutku, meddahlık sanatının, çağdaş bir senteze ulaştırılması gerekliliğini geleneksel meddahlığı bugüne aktarmanın doğru olmadığını altını çizer. Bir çok kanalda gerekli araştırmalar yapılmadan meddaha yer verilmesinin bir çok yanlışı da beraberinde getirdiğini ifade eder. Nutku'ya göre ekranlarda meddah gösterisi adı altında uydurma başlıklarla başı sonu belirsiz tip ve şive taklidine dayalı konusu olmayan mukallitlikler sergilenmektedir. Bu tür yaklaşımları meddahlık sanatını yozlaştırdığını ve meddahlık sanatın özüne de ters düştüğünü belirtir. Yapılan taklitler çağdaş içerikli olmalıdır. Amaç tarihteki geleneksel meddahı bugüne getirmek olmamalıdır. Meddahlığın gerçeği iyice kavranıp halka ona göre gösteriler hazırlanmalıdır. Meddah bunu yaparken kendi özelliklerinden yola çıkıp meddahı yeni baştan yorumlamalıdır. Nutku ayrıca genç meddah adaylarının meddahın kopyasını

değil meddahın estetiğini anlayabilmesi için onun hikayeyi anlatırken taklitleri koyduğu yeri, dinlediği yeri, seyirciyi oyuna kattığı anı ve anlatıma nerede geçtiğini iyi kavramaları gerektiğini söylemektedir. Günümüzdeki dönemde meddahın ilk işinin çağdaş öze ilgili ve ilişki içinde olması gerektiğini söylerken yeni dönem sanatçıların konu seçiminin yanlışlığına dikkat çekmektedir. Meddahın görevi çağımızda ülkemizde ve dünyada ki uygarlık ve vahşeti ve bunlarla ilgili çelişkilere halka yansıtması gerektiğini söylemektedir. Yeni kuşak sanatçılar meddahlık sanatının özü olan hikaye anlatımından çok içi boş taklitlerle yetinmesinin yanlış olduğunu ifade eder. Taklit yapmak hikaye anlatmanın yanında çok basit kalmaktadır. Özdemir Nutku; çağdaş meddah olmak için genç kuşak sanatçıların taklitleri bırakıp hikaye anlatımına gitmesini taklitlere hikaye içinde yer verilmesini tavsiye etmektedir. (Aktaran: Göktaş, 1999: 29-30)

Meddahlık için perdesi, sahnesi, dekoru, meddahı ve onun zekâsına tümüyle gerek duyulmaktadır. (Gerçek, 2006:18). Stand-up da perde, sahne, dekor yoktur. Stand-up gösterisini yapan kişinin hünerleriyle şekillenir. Bu yüzden de başarı ya da başarısızlık stand-upçıya bağlıdır. (Bars, 2019:12).

Stand-upçıların gösterilerinde anlattığı hikâyelerin kaynağı kendi hayatı ve yaşadığı dönemdir. Anlattıkları hikayeler her gün rastlanılan insanların başlarından geçen olayları abartıya kaçarak anlatırlar. Bu anlatım tarzı mizahla birleşince komedi ortaya çıkar. Stand-upçı da anlattıkları gerçekçi olayları fıkralarla süsler, şive ve taklit unsurlarını da ekleyip gösterisini sunar. Stand-upçı da Meddah gibi aynı hikâyeyi tekrarlamaz, her defasında yeniden kurgulayarak yaratır. Stand-up sanatçılarının anlattıkları hikâyelerin meddah hikâyelerine göre kısadır. Meddah ve Stand-upçıların bir ortak noktası da hikâye anlatırken bahsettiği olayların dışına çıkıp, anlatmış olduğu hikâyeye yabancılaşıp araya bir fıkra, yemek tarifi, kısa bir hikâye dahil etmesidir. Mesela Cem Yılmaz anlattığı hikaye arasına farklı bir şey ekleyip seyirciye nerede kaldığını sorarak seyircinin dikkatini yeniden gösteri üzerine yoğunlaşmasını sağlamaktadır. (Bars,2019:13).



Şekil 8.1: Cem Yılmaz (Erişim Tarihi ve Linki: 15 Kasım 2019, <https://listelist.com/cem-yilmaz-kimdir/>)

Meddahların hikâyelerindeki başlangıç ve bitiş bölümlerinde kullandıkları farklı söz kalıplarına günümüzde rastlanmamaktadır. Meddah başlangıç bölümünde tekerleme okuyarak türkü söyleyerek seyredenlerin dikkatini çekmek amacındadırlar. Havaya giren seyircinin hikayeye odaklanmasını sağlarlar. Bu gelenek stand- up sanatçıları da vardır. (Bars,2019:14). Meddah ile stand-up yapan kişi arasındaki ortak onoktalardan biri de bu gösteriyi sunan kişilerde bulunması gereken doğaçlama becerisidir(Bars,2019:13).Özdemir Nutku'nun meddahlık denemeleri yapan ünlü sanatçılar hakkındaki düşünceleri şunlardır:

Genç sanatçılarımız hikaye anlatma sanatının zorluğuna girmeyen, yalnızca çeşitli tipleri, günlük olayları kısa skeç olarak getiren kişilerdir. Bu sanatçılar arasında Münir Özkul, Erol Günaydın, Yılmaz Gruda, Metin Akpınar, Gazanfer Özcan, Ahmet Gülhan ve Zeki Alasya gibi kişiler vardır. Ancak kendi alanlarında usta olan bu sanatçılara tam anlamıyla meddah demek güçtür. Erol Toy'un yazmış ol- duğu Meddah adlı oyunda Erdoğan Akduman, iki saat süreyle hem anlatmış hem de oynamıştır. Bu üslup Aşki'nin meddahlık tekniğini anımsatır. Çünkü o da çeşitli tipleri konuştururken, ayağa kalkıp bunları canlandırır. Erol Toy'un yazar olarak, Erdoğan Akduman'ın da oyuncu olarak gösterdiği bu çaba çağdaş med- dahlık açısından ilginç sayılabilir.” (Nutku,2015).

Hem meddahlık hem de stand-up gösteriyi sunan kişinin kendi bedenine dayalı bir gösteri sanatıdır. Bu özellikleriyle Meddah ve stand-up yapan kişi sadece bir hikâye anlatıcısı değil, aynı zamanda bir gösteri sanatçısıdır. (Sekmen, 2010:30-31). Meddah başlangıç bölümünde anlattığı hikayedeki kahramanları hakkında bilgiler vererek hikâyenin ana olaylarına seyirciyi hazırlama amacındadır. Meddah anlatıklarından üzerine alınanlar olmasın diye “İsim isme, kisip kisbe, semt semte benzer, geçmiş

zaman söylenir yalan gerçek vakit geçer” tipinde uyarıda bulunur. Stand-up yapan kişi de her hikâyeye başlamadan önce hikayedeki yer ve kişilerle ilgili bilgi verir. Stand-upçı meddah gibi birilerinin üzerine alınmaması için bir açıklama yapmaz. Çünkü bu kişilerin kimler olduğu bellidir. Meddahlıkta hikâyeye başlarken ya da bitirirken de belirli ve sabit ifadelerle sunulur. Meddah hikâyeyi aldığı kaynağı söylerek, çalıntı sorumluluğuna maruz kalmamış olur. (Bars,2019:19).

İlk kadın meddahımız Prof. Dr. Nurhan Tekerektir. Tekerek, sergilediği “Zilli Şıh” adlı oyunu ile başarı kazanmıştır. 1980 yılında ilk kez Müjdat Gezen tarafından yapılan organizasyonda İsmail Dümbüllü Kavuşu sırasıyla şu sanatçılara verilmiştir:

1. Münir ÖZKUL
2. Gazanfer ÖZCAN
3. Altan ERBULAK
4. Nejat UYGUR (2 defa)
5. Münir CANER
6. Suna PEKUYSAL
7. Ayten SERT
8. Savaş DİNÇEL
9. Ali SÜRMELİ
10. Bülent KAYABAŞ
11. Altan ERKEKLİ
12. Ferhan ŞENSOY (2 defa)
13. Levent KIRCA
14. Feridun KARAKAYA
15. Demet AKBAĞ(2kez)
16. Metin SEREZLİ
17. Genco ERKAL
18. Rasim ÖZTEKİN
19. Necdet Mahfi AYRAL
20. Yılmaz ERDOĞAN
21. Zihni GÖKTAY
22. Hümeysra
23. Erol GÜNAYDIN
24. Bülent Emin YARAR
25. Cem YILMAZ (Özel Ödül)
26. Vahide GÖRDÜM

27. Fırat TANIŞ

28. Serkan KESKİN (Nutku,1997).

Burhan Felek'in genç meddahlar ile ilgili düşünceleri de önemlidir: Televizyonda “meddah” çeşidini birkaç kişi denedi. Bunlardan birisi Münir'di, olmadı, oldu ama meddahtan başka bir şey oldu. Sonra bu sene Erol ile Levent denediler. İkisi de güzel şeyler yaptılar, ama meddah değildi.” (Kartal,2017:16-19)

Meddah araştırmacısı Ayşen Kaim 'e göre meddahlığın ilk yıllarında negatif yorumlar alan Erol Günaydın'ı geleneksel Türk meddahı olarak değerlendirmiştir. Ferhan Şensoy'la ilgili düşüncesi ise tam olarak meddah sayılmasa da hiciv sanatıyla topluma ayna tutarak gerçekleri göstermeye çalışan yazar ve söz cambazı olduğunu söylemiştir. (Kaim, 2010:274). Günümüzde meddahtan kalan boşluğu ise Cem yılmaz gibi komedyenlerin doldurduğunu düşünmektedir. (Kaim, 2010:112).

Ferhan Şensoy, 1997 yılında Cem yılmaz'ın oyunculuk kökenli olmadığı için eleştirirken; Hem yazıp hem oynayan Yılmaz Erdoğan'a daha olumlu yaklaşıp da ikisine de gülmediğini söylemiştir. (Nutku, 1997:26).

Türk tiyatrosunda hareket komiği adını verdiğimiz durumlar; hareketlerin yinelenmesi, tipin fizik ya da karakter durumlarından dolayı mekanik hareketleri, bir anlık konsantrasyon eksikliği yüzünden doğru yapılmayan davranışlar ve hareketlerde abartıya kaçmak sonucu oluşur. Hareket sonucu oluşan mizahi durumlar izleyende üstün olma duygusunu yaratıp ya da yapılan hareketlerde izleyenlerin alışageldiği durumların dışına çıkmak suretiyle gülme dediğimiz olayı gerçekleştirmektedir. Aynı zamanda, toplum kurallarına eleştirel gözle bakmak da izleyici rahatlatarak gülmesini sağlayan durumlardır. (Türkmen ve Fedakar, 2009:108).

Meddahlığın son temsilcilerinden Erol Günaydın ise 9 Haziran 2007'deki Yeni Şafak gazetesiyle yaptığı röportaj da meddahlığın her zaman yaşayacağı ama özünden uzaklaştığını söylüyor. Cem yılmaz gibi komedyenlerin meddahlığı günümüze uyarlayıp devam ettirdiğini belirtiyor. Erol Günaydın, Şahan Gökbağar ve Rüstem Batum'u da meddahlığı farklı şekilde de olsa devam ettirdiğini söylemektedir. (Kartal,2017:17).

8.1 Kavuk ve Günümüzdeki Meddahın İncelenmesi

“Kavuk” Geleneksel temaşa sanatının önemli bir ögesidir. Onu yalnızca sahnede

bir eşya olarak nitelendiremeyiz. Tiyatronun süreklilik gösteren bir parçasıdır. Kavuklu'nun canlandığı karakter, tip ve söylemleri bu geleneğin de belgesidir. Kavuklu karakteri olmadan önceki dönemlerde bu rolü üstlenen kişilere “Nekre” adı verilirdi. Karşısındakini farklı anlama yoluyla komiklik yapan güldürü tipidir. (Töre, 2016:110).

Pişekâr Küçük İsmail'in verdiği bilgiler ışığında “Daha önce Kavuklu yoktu, Kavuklu rolü lalettayin bir taklit tarafından yapılırdı”. Ahmet Rasim ise bu konuyu Kavuklu Hamdi'den gelen bilgilere dayandırarak “Nekre” adı verilen bu taklidin “Tiryaki” ismiyle anılan oyuncunun oynadığını söylemiştir. (Kudret, 2007:71).

Ahmet Rasim'in yazısından edindiğimiz bilgiye göre; Abdülhamid zamanında politik sebeplerden dolayı “Kavuklu” yerine “Nekre” ismi kullanılmıştır. (Kudret, 2007:72).

“Kavuklu eski İstanbul efendisi, yani şehrin hem belediye başkanı hem zabıta reisi kıyafetini giymiş görünür. Başına kulağa kadar geçen urfî destarlı dilimsiz bir kavuk; sırtında yenleri bol, genişçe, etekleri, diz kapağından aşağıya indiği için uçlarından beldeki enli kuşağa bağlı, çoğu zaman al kırmızı hafif bir biniş; bacaklarında aynı renkte bir başka yarım şalvar veya çakşır, ayaklarında çedik pabuç giyerdi “(Yılmaz, 2016:74).

Pişekâr'ı karakter olarak analiz edersek insanlarla iyi geçinen, eğitimli, düzgün bir kişiliktir. (Nutku, 2003:41). Kavuklu' da oyunun ilerleyişi ile birlikte her türlü hilenin parçası olma, işine gelen şeyleri görme, işine gelmeyenleri görmeme ve en komik gözükme amacı güden bir tiptir. Bunu yaparken de yaşanan olayları yanlış anlamalar ya da anlamamış gibi yapmak suretiyle oyuna renk ve güldürü katan bir tiptir. Pişekâr'ın aksine saf, dobra, tam bir sokak adamıdır. (Nutku, 2003:41). Oyuna dahil olduğu andan itibaren komedi onun üzerinden gerçekleşir. “Ters anlama”, “anlamazlıktan gelme” “anlamadan anlamış görünme” “benzetme” gibi durumları kullanır. (Türkmen, 2013:54).

Kavuk'un yaşadığımız dönemde de güncelliğini hala koruyup değer görmesine katkı sunan oyuncuların ilki Kel Hasan'dır. Günümüze kadar simge olarak gelen Kavuk'un bilinen ilk sahibi Kel Hasan'dır. Kavuk, günümüzde simge olarak kabul edilen ve bu sanatın ustasının kendisinden sonra gelen mahir gördüğü kişiyi eğiterek ona devretmesi bakımından da önemlidir. Bu anlayışla hareket eden Kel Hasan'da

öğrencisi Dümbüllü İsmail Efendi'ye kavuğu teslim etmiştir. Dümbüllü İsmail Efendi ise kavuğu Minur Özkul'a vermiştir. Minur Özkul'dan kavuğu alan Ferhan Şensoy, kavuğu son sahibi Rasim Öztekin'e teslim etmiştir. Kavuk, usta-çırak anlayışı ile elden ele geçerek sanata yaptığı katkıları tartışmak kavuğun önemini farketmemizi sağlaması bakımından önem taşımaktadır. Kel Hasan'dan sonra Usta-Çırak ilişkisine göre teslim edilen kavuk gerçeği olmayıp sadece simge olarak bir anlam taşımaktadır. Çünkü Dümbüllü ustasından kalan kavuğun kendisinden sonra mezara konulmasını istemiştir. Bu istek din adamlarından onay almayınca damadı olan Mete Çingay'a teslim edilmiştir. (Ataman, 1974:166).

KEL HASAN EFENDİ



Şekilde 8.2 : Kel Hasan Efendi (Erişim Tarihi ve Linki: 12 Eylül 2019, <https://www.bundlehaber.com/detay/d186c366-1ce3-46d8-9eac-cab38d562ade>)

Kel Hasan, 1874- 1925 yıllarında arasında yaşamıştır. İstanbul'da doğup yine İstanbul'da vefat etmiştir. Çocuk yaşta yoğurt satarak başladığı iş hayatında sergilediği tavır ve hareketlerle çevresinde bir anda sivrilip insanların ilgisini çekmiştir. Yaşadığı dönemin komedyenlerinden Abdülrezzak Efendi'yi kendisine örnek alan Kel Hasan, ilk olarak Küçük İsmail Efendi'nin sahip olduğu tiyatrodaki külhanbeyi rolüyle sanat hayatına adım atmıştır. (Çavaş, 1994:563). Çocuk denecek yaşta kendine bir topluluk oluşturmuştur. Kel Hasan zaman içinde kendini tiyatronun içinde bularak kendi kumpanyasını kurmuştur. Bu konuda öncü olmuştur. Tiyatronun haricinde komedi türünde kanto gösterileri yapan Hayalhane-i Osmani Kumpanyası bir diğer adıyla

Eğlencehane-i Osmani İdare-i Hasan kumpanyasının kurucusudur. (Çavaş, 1994:563 & Aksel, 1972:6275).

“Kel Hasan sahnede renkli bir basma gömlek, bir ayağı kısa bir ayağı uzun bir pantolon giyer; kaşları, bıyıkları boyalıdır bir elinde bir sırık süpürgesi, diğer elinde bir gaz tenekesi ile becerikli bir hizmetçi veya uşağı temsil eder. Burnunu sokmadığı iş yoktur. Akli ersin ermesin her şeye karışır, büyükler yanında türlü pot kırar. Haddini bilmez, budala şaşkın bir adamdır” (Aksel, 1972:6275).

Tiyatro oyunlarına yenilik getirmiştir. “Rüyada Taaşşuk” isimli oyunun ilk sergileneceği gün oyuncuların sahneye çıkmayı redeetmesi yüzünden Kel Hasan seyircinin karşısına mecburiyetten yalnız çıkmıştır. Oyundaki tüm rolleri oyun sıralamasına göre kendisi oynamıştır. Oyunu izlemeye gelenlerden tebrik almıştır (Aksel, 1972:6277). Bu mecburi durum karşısında bütün oyunu başarıyla oynayabilen Kel Hasan, bir oyuncuyla sahnelenen oyunlarında öncüsü olmuştur. Böylelikle kendini tuluat ve tiyatrodaki önemli bir konuma getirmeyi başarmıştır. İsmail Dümbüllü’yü eğitip kavuğu ona vermesiyle de kavuk geleneğinin sürmesine öncülük etmiştir. Hatta bir sohbetinde kardeşi Recep Sefa’ya “oğlum sen dramatik adamsın, hiçbir zaman komik olmazsın, işte komiklik bu adam mahsustur, benden sonra bu adam bu sanatın ehli gözüktüyor” diyerek İsmail Dümbüllü’yü işaret ettiği belirtilmektedir. (Ataman, 1974:11).

İSMAİL DÜMBÜLLÜ



Şekil 8.3: İsmail Dümbüllü (Erişim Tarihi ve Linki: 1 Aralık 2019, <https://www.bundlehaber.com/detay/d186c366-1ce3-46d8-9eac-cab38d562ade>)

Geleneksel Türk tiyatrosunda son temsil edeni olarak görülen İsmail Dümbüllü,

verdiği eğitimlerle de bir çok öğrenci yetiştirerek tiyatro sanatına destek veren bir figürdür. Önemli bir ailenin oğlu olan Dümbüllü İstanbul’da doğmuştur. Ailesi onun tiyatro yönelmesini desteklememiştir. Kendisinin bu konuda ki düşünceleri şöyledir:

“15 yaşında filan, Hasan merhumu seyrettim ve şurama bir sanat aşkıdır saplandı. Fakat validem olsun üvey pederim olsun üvey pederimin kardeşi varı kendisi sarayda müezzinbaşı idir, Hafız Muhittin Efendi. Üvey babası da Hacı Veysi Efendi, Erenköy Zihni Paşa Camii imamıydı. Amcalarımın biri hünkar baş müezzini Hafız Muhittin Efendi, biri Üsküdar Müftüsü Hilmi Efendi, dört yanı hacı hoca ile çevrili. Bunlardan çok çekinirdim, doğrusu iyi terbiye aldım dört yıl hatim indirdim, gözüm dışarıda olmasın diye ama yüreğime bir yol sanat aşkı çöreklenip otururince gözüm başka bir şey görmedi. Bunların hiçbirisi benim oyuncu olmamı istemiyordu. Validemi uyardılar, evlatlıktan reddetmeye kalktı beni fakat üvey pederimin küçük kardeşi Hilmi Efendi aileyle aramı buldu ‘’(Ataman, 1974:10).

İsmail Dümbüllü’nün toplum baskısı ve aile faktöründen dolayı tiyatroya başlaması meşşakatlı olmuştur. Tüm olumsuzluklara karşın hedeflediği oyunculuk hayatına Karagöz Hüseyin’in çırağı olarak başlamıştır. 1917’de profesyonel olarak Kel Hasan’ın tiyatrosunda sahne alarak devam ettirmiştir. 1926 yılına kadar da onunla kalıp tuluat öğrenmiştir. Sonrasında 1928’de Tevfik İnce’yle beraber kendi topluluğunu kurmuştur. Şehzadebaşı’nda bulunan Hilal Tiyatrosunda bir çok oyun sergilemiştir (Çavaş, 1994:110). Tevfik İnce, Dümbüllü ‘nün orta oyunu ile tuluatı temsil noktasında yaptıklarını şöyle ifade etmektedir:

“İsmail Efendi Kavuklu’nun yeni şekli olan Uşak rolüne ben de Pişekâr’ın zaman uydurulmuş şekli olan Jön evin beyi rolüne çıkıyordum. Müşterimiz çoktu, Dümbüllü adı büsbütün yayıldı. Artık Anadolu turnelerine çıkmak zamanı gelmişti. Gezginci tiyatrolar rağbet görmeye başlamıştı ama turnelere 1933’ten sonra başladık. 1939-1945 harbinde işler kesattı etrafımızda bütün dünya harp içindeydi sadece İstanbul’da o da Ramazan geceleri oynardık. 1950’den sonra işle açıldı Fethi Pehlivan adında bir genç bize Anadolu’nun kapılarını açtı (Hınçer, 1974:6885-6886).

Tevfik İnce oyunların içeriğini şöyle ifade etmektedir:

“35 yıl aynı programı uyguladık, önce orkestra başlar, kantolar sahneye çıkardı. Sonra Hanende denilen kadın ve erkek şarkıcılar alaturka şarkılar söylerdi. Onların arkasından ilan ve reklamlarda Haile dediğimiz acıklı piyesler oynardık. Bınlaa sonraları “Acıklı komedi” “Komerdi-dram” gibi isimler de verdik. En son olarak sahneye biz çıkardık: Ben, İsmail Efendi, Kunduracı Hüseyin, Tacettin, Zenne Necdet, Asım Baba, Kavuklu Ali Bey, Kambur Necip, Kantarcı Kadri vb. (Hınçer,1974:6885).

Bu turnelerin etkisiyle İsmail Dümbüllü herkes tarafından tanınmaya başlamıştır. Hatta o dönemde gelişen kültür akımıyla tiyatronun dışında radyo ve sinemada da kendisini göstermiştir. Orhan Boran'ın Trt radyosunda sunumunu üstlendiği yayınlarda Tefik İnce ile beraber rol almışlardır. Bu yayınlar dinleyicilerin ilgisini çekmeyi başarmıştır. (Nutku, 2008:121).

Kavuşun ikinci sahibi olan Dümbüllü, Geleneğin simgesinin devamı için 19 Nisan 1968 yılında sahnelenen “Kanlı Nigar” oyunu bitiminde kavuşu Özkul’a devretmiştir. Dümbüllü, kulise gelip “Oğlum Münir, benden sonra kavuşumu senin taşımanı istiyorum. Bu işe sen devam edeceksin, vasiyetimdir bu. Gerçi sen kitaplı tiyatrodan geldin. Gönül isterdi ki bunu bizim içimizden, orta oyunu sanatçılarından biri devam ettirsin ama zararı yok. Kavuşum benden sonra senindir” sözleriyle teslimi gerçekleştirmiştir (Sekmeç, 2012:77).

MÜNİR ÖZKUL



Şekil 8.4 : Münir Özkul (Linki: <https://www.imdb.com/name/nm0654805/>)

Kavuşun üçüncü sahibi Münir Özkul olmuştur. Türkiye’de herkesin tanıdığı kökeni tiyatro olan ünlü bir sinema oyuncusudur. Tiyatro ile olan bağı kavuşun da üçüncü temsilcisi olmasını sağlamıştır. (Hızal, 2012:66).

Köklü bir ailenin tek oğlu olan Münir Özkul, ailesinin onun “paşa” olmasını

istemmesine ragmen tiyatro aşkı galip gelip oyunculuğa yönelmiştir. 1940'da Bakırköy Halkevi onun oyunculuğa başladığı ilk yerdir. (Sekmeç, 2012, s.15-17). Mahçuplar isimli oyun onun Halkevi'ndeki ilk rolüdür. Profosyonel hayata geçiş ise Ses tiyatrosunda oynadığı Aşk köprüsü adlı oyunla olmuştur. 1951'de Küçük Sahne'nin başlamasında bulunmuştur. Sırasıyla 1958'de Şehir tiyarosu, 1960'da arkadaşlarıyla kuruş olduğu Bulvar Tiyatrosu ve 1967 yılında da Arena Tiyatrosu ile bir çok oyunda oynamıştır. (Hızal, 2012:67-68).

İsmail Dümbüllü, Kanlı Nigar oyununun 150. Gösteriminde ilk perde sonunda çıkarak 20 dakika süren bir tuluat sergilemiştir. Sonrasında kavuğu Özkul'a sahnede vermiştir. Sekmeç, 2012:77). Münir Özkul bu konudaki duygularını 1982'de Trt ekranlarında "İşte Hayatınız" programında şu şekilde ifade etmiştir:

Bu İsmail Ağabey'in bana verdiği, eskilerin el vermek tabiriyle tabir ettikleri, bir sanatın devamı demek. Bu 600 yıllık bir kültürün, temaşa sanatının, tuluatın sembolü olmuş, kutsal bir emanettir ve ben bu kutsal emaneti devam ettireceğim, elimden geldiği kadar tuluat tiyatrosunda çalışacağım, gençler yetiştireceğim ve ben de en yetenekli bulduğuma bunu devredeceğim. Kavuk için bir çeşit yetki ve kültür köprüsü diyebiliriz. (TRT, 1982).

İsmail Dümbüllü'de o programa katılıp Münir Özkul'a şunları söylemiştir:

"Ben seni seyrettim, sen kitaplı tiyatrodan geldiğin halde bu işi başardın, oradan daldın buradan çıktın. Karşında acemi adam olursa Pişekâr oldun, usta adam olursa Kavuklu oldun bu işi yaptın. Kitaplı tiyatrodan geldiğin halde bu işe büyük bir aşk duyuyorsun dikkat et dediği bilgisi de öğrenilmektedir." (TRT, 1982).

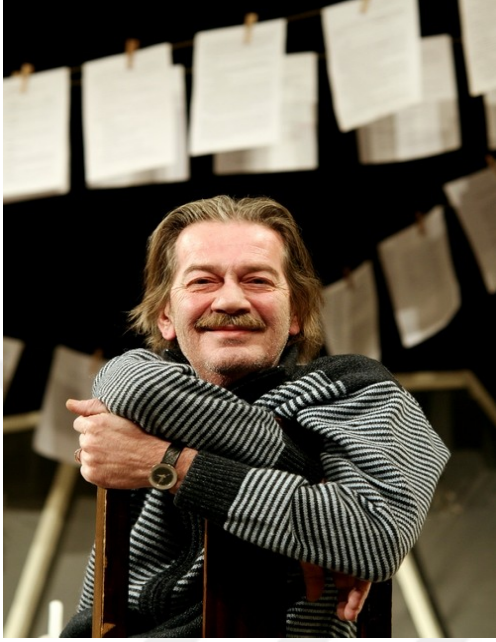
Bu sorumluluğu alan Münir Özkul ilerleyen dönemde bu geleneği devam ettirmek için ayrı bir çaba içine girdiğini şöyle ifade eder:

"Bana kalsaydı tüm dağarcığımı geleneksel türden seçecektim. Ama genç arkadaşlarımın istekleriyle dengeli bir oyunlar dizisiyle çıktık izleyicinin karşısına. Ama benim görevim, geleneksel türü genç arkadaşlarıma sevdirmek olacak. Yavaş yavaş onları da bu oynanması çok güç olan olaya alıştırmak, çalıştırmak, yetiştirmek ve gelecek yıllar içinde, dağarcığı tümüyle gelenekselden oluşan bir bölüm kurmak "(Özkul, 1980:6).

Münir Özkul,'un tiyatroya dönüşü 1978'de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sergilenen 'Sersem Kocanın Kurnaz Karısı' oyunuyla olmuştur. Oyunun başarısı 1978'de Avni Dilligil ödülü almasını sağlamıştır. 1979 yılında ödülleri devam ederek sırasıyla Ulvi Uraz , İsmet Kuntay , İsmail Dümbüllü ödülleri ile taçlanmıştır. (Hızal, 2012:69). Münir Özkul, 1950 yılında başlangıç yaptığı sinema hayatında 180 civarı

filmde oynamıştır.

FERHAN ŞENSOY



Şekil 8.5: Ferhan Şensoy (Erişim Tarihi ve Linki: 10 Ekim 2019, <https://www.dr.com.tr/Yazar/ferhan-sensoy/s=94544>)

Ferhan Şensoy, kavuğun dördüncü sahibidir. 1951 yılında Samsun'un Çarşamba ilçesinde doğmuştur. Ferhan Şensoy tiyatro oyunculuğu olmasının dışında çok yönlü bir sanatçıdır. Ferhan Şensoy'un ilk eserleri 1969 yılında yayımlanmıştır. 1971'de profesyonel hayata oyuncu olarak adım atmıştır. 1972 yılında Fransa'da oyunculuk eğitimi almıştır. 1976'da Türkiye'ye geri dönüp sonrasında bir çok projede yer almıştır (Hızal, 2012:130-131 & Yıldız, 2011:66-67). 1980 yılında Ortaoyuncular adlı tiyatroyu kuran Ferhan Şensoy halen oyunlarını bu toplulukla sergilemektedir. Bunun dışında Nöbetçi Tiyatroyu kurarak burada gençlere eğitim vermiştir. (Hızal, 2012:131). Kavuk, Ferhan Şensoy'a 1989 yılında İstanbul'u Satıyorum isimli oyunu oynadığı esnada geçmiştir..

Ferhan Şensoy'un oyunlarında kullandığı dil onun Türk tiyatrosunda önemli konuma gelmesini sağlamıştır. Ferhan Şensoy'un dilinde ve metinlerinde söz komiği durumunu görmekteyiz. Oyunlarının isimlerinde dahi kelime oyunları ya da anlam değiştirmeleri yapmasına onun farkını ortaya çıkaran bir özellik olmuştur. "Uzun Donlu Kışot, Biri Bizi Dikizliyor, Fişne Pahçesu, Parasız Yaşamak Pahalı, Felek Bir Gün Salakken, Şu Gogol Delisi, Hayrola Karyola, Muzır Müzikal, Ferhangi Şeyler" gibi oyun isimleriyle kendine has uslubunu devam ettirmektedir. (Yıldız, 2011:72).

Bunun örneklerinden birini “Köhne Bizans” oyununda görmekteyiz.

“MEYHANEÇİ: Mari, bundan sonra krediun kartizos aforodis. Anladikos.

MARIA: Anladikos, anladikos.

MEYHANEÇİ: Bre, Yorgo, Bromiom, brovimus, brovimus, kazanmissin yarisi, varıdır bunda şike.

YEŞİL: Hangi şike, yok şike, Yorgo kazandı şike şike.” (Yıldız, 2011:83).

Ferhan Şensoy’un yazdığı tiyatro oyunlarındaki ustalığının en önemli sebebi kullandığı dilin uslubudur. Geleneksel tiyatrodan gelen söz ve dil kullanımlarının dışında tamamen kendi yarattığı dil kullanımdaki tekniği onu diğer yazarlardan ayırmıştır. Bu açıdan dil kullanımına da farklı bir anlayış getirmiştir. Bir nevi geleneksel tekniklerle Ferhan Şensoy’un kendi uslubunun harmanlanması sonucunda ortaya çıkmıştır. (Pekman, 2010:150).

Ferhan Şensoy için yazdığı tiyatro oyunları ne kadar önemliyse onları oynayacak oyuncuların tekniği de o derece önemlidir. Çünkü onun yazdıklarını seyirciye aktaran oyunculardır. Oyunculara bu yüzden verdiği eğitimlerde üzerinde durduğu en temel konu oyunun ritminini bulma ve yazdığı esprilerin seyirciye geçmesi için ‘espri satma’ öğretilmektedir. Ayrıca eğitimde seyircinin reaksiyonunu yakalama, kuliste yaşananlar, karşısındakini dinlemenin önemi ve sahnede sergilenen esprilerin zamanlaması gibi konular üzerinde durulur. Ferhan Şensoy’un espriyi satmanın ilk kuralı doğru zamanlamadır. Bir saniyelik zaman kaybı esprinin seyirciye geçmemesine neden olur. Bu da kurmak istediği yapının bozulması demektir. Ferhan Şensoy’un oyunculara verdiği eğitimde beden kullanımını genellikle oyunculara bırakmaktadır. (Aracı, 2012:15-17)

RASİM ÖZTEKİN



Şekil 8.6 : Rasim Öztekin (Erişim Tarihi ve Linki: 10 Ekim 2019, <http://www.sinematurk.com/kisi/2071-rasim-oztekin/>)

Kavuşu 2016 yılında Ferhan Şensoy’dan alan şimdiki temsilcisi Rasim Öztekin 14 Ocak 1959 yılında İstanbul’da doğmuştur. Sanat hayatına Ferhan Şensoy’un yanında başladıktan sonra profesyonel olmuştur. Rasim Öztekin, Orta Oyunculara katılım sürecini şu sözlerle ifade etmiştir:

“Ali Poyrazoğlu’nun tiyatro atölyesinin seçmelerinden çıkmıştık üç arkadaş, sizden tiyatrocı olmaz diye bizi dışarı atmışlardı. Beyoğlu’nda Küçük Sahne’nin orada bir afiş ‘Şahları da Vururlar’ Ferhan Şensoy, biz üçümüz kalkıp gittik ve Ferhan Şensoy’la görüşmek istediğimiz söyledik, oturup konuştuk. Biz amatör çalışma yapmak istiyoruz dedik o da ben de amatör arkadaşlarla çalışmak istiyorum dedi. Nöbetçi Tiyatro adlı bir amatör grup mevcuttu ve Kısaca Tiyatro adlı başka bir amatör grup kuruldu ve sonrasında bu grup Nöbetçi Tiyatroya dönüştü” (TRT, 1992).

Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin’e kavuşu teslim ederken duygulrını şu sözlerle ifade etmiştir

“Hasan Efendi’nin kavuşunu devrettiği çırağı İsmail Dümbüllü, bu tiyatroda oynamış. Münir Özkul meslek yıllarında bu tiyatroda, Ortaoyuncular’a katıldıktan sonra da bu tiyatroda oynadı. Rasim’le biz 20 küsur yıldır bu tiyatroda oynuyoruz. Kavuk 100 yılı aşkın süredir Ses Tiyatrosu’ndan çıkmamış. Kavuk, Ses Tiyatrosu’nu seviyor. Bana emanet edilen bu kavuşu, Rasim Öztekin’e devretmekten gurur duyuyorum. 5. kavukluyu selamlıyorum (GS TV, 2016).



Şekil 8.7 : Ferhan Şensoy Kavuğunu Rasim Öztekin'e Devretti (Erişim Tarihi ve Linki: 10 Ekim 2019, <https://www.ensonhaber.com/ferhan-sensoy-kavugunu-rasim-oztekine-devretti-2016-05-13.html>)

9.SONUÇ

Bu çalışmadaki amacım Gelenek Türk Tiyatrosunu (Karagöz, Köy Seyirlik Oyunu, Kukla vb.) geniş yelpazemizi incelemek ve meddahın onlarla olan ilişkisini ve ayırt edici özelliklerini ortaya koyabilmektir. Bu kıyaslamada birinin diğerine üstünlüğü gibi durumları belirlemek gayelerim içinde hiç bulunmamaktadır. Ya da bu tezi meddah üzerine seçmiş olmam da onu hep olumlu yönlerini ortaya koyarken Geleneksel Türk Tiyatromuzun diğer kollarının önemini ve değerini alıp meddahlığın üzerine çekmek ve ya onu yüceltmekte değildir. Sadece meddahlığı günümüze tanıtmak, popüleritesini bir nebze de olsa canlı tutabilmek ve kaybolmuş yada değerini toplum nezdinde belli ölçüde azalmış değerlerimizden biri olan meddaha nefes aldırabilmek, nefes üfleyebilmekdir.

Meddahı kendi çerçevesinde detaylandırmak, onu tanıtmak, onu tarihsel çerçevede incelemek ve örneklemlerimiz ile onu kapsamlı bir şekilde aktarmayı amaçladım.

Bu tezin Geleneksel Türk Tiyatrosuna ilgi duyan kişileri biraz olsun besleyebilmek, oyuncu arkadaşlarımıza ışık tutabilmek ve onları heveslendirebilmek ve daha bütünsel bir gaye olarak da sanata katkı sağlamak, çorbaya tuz katmayı arzu ediyorum.

Çağdaş Türk Tiyatrosu olarak açılmış yeni sayfamızın köklerini kaybetmeden ilerlemesi de en büyük hayallerimdendir. Çünkü çok güzel köklere sahip hiç daralmamış aksine genişlemiş bir tiyatro yelpazemiz var. Çeşit çeşit ve hepsi birbirinden kıymetli. Eğer Geleneksel Tiyatromuza kuş bakışı bakar ve onu sadece yüzeysel olarak değerlendirirsek Çağdaş Türk Tiyatromuzdan da çok şey çalmış oluyoruz.

Meddahlığa kuş bakışı ile baktığımızda onu sadece Ramazan ayının bir sembolü olarak görmekte ve detaylarını bilmemekteyiz. Halbuki çok büyük bir oyunculuk gerektirmekte, çok çeşitli oyunculuk teknikleri içermekte ve sahne kontrolünün çok olması gerekmektedir. Tüm bu zenginlikleri bilgiler eşliğinde sunduğumuzda meddahlığın hakettiği yere varabileceğini ve o günleri görebilmenin umudunu taşıyorum.

Tiyatro; edebiyat, müzik, resim gibi çeşitli alanların bir araya gelmesi ile doğan bir sanattır ve bu yüzden elektik bir kapsama sahiptir. (Baltacıoğlu, 1941:13). İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na göre "tiyatro" bir sahnede kendine has olan dekorla, makyaj ve kostüm taşıyan oyuncular tarafından bir müellifin oyun için tasarladığı hayati izleyicilere de göstermektir. (1941:14). Aynı şekilde bir sahne oyunun tiyatro sayılabilmesi için de bazı öğelere ihtiyaç vardır. Bunlar: Sahne, perde, dekor, makyaj,

kostüm, rejisör. (Baltacıoğlu, 1941:14-18).

Bizim tarihimize tiyatro geleneğimize baktığımızda ona ‘‘Geleneksel Türk Tiyatro’’su ismini vermekte ve onu öyle incelemekteyiz. Geleneksel Türk tiyatrosu türleri; Karagöz, Orta Oyunu, Meddah, Köy Seyirlik Oyunları, Kukla, Tuluat vb. oyunlarını sıralayabiliriz. (Köprülü, 2004: 318).

Boratav’a göre ‘‘kukla’’, sanatçının belli bir ses ve taklit yolu ile bir simgeyi canlandırarak oynadığı oyuna denmektedir. (Boratav, 1969:203). Karagöz’ü kukladan farklı olarak; oyuncularını aktör kabul edebiliriz ama bu aktörler cansız aktörlerdir. Bu iki cansız aktörümüz arasında diyaloglar geçer ve belli bir hikaye üzerinden; doğaçlamalara olanak tanıyarak ilerleyen bir sahne sanatımızdır. (Boratav, 1969: 209-210). ‘‘Karagöz ile Ortaoyununun salt birer göstermecî tiyatro olmasına karşın meddahın, seçtiği konulara göre benzetmecî, gerçekçi, yanılsamacı tiyatroyu zorladığı görülür.’’ (And, 1985: 219)

Ortaoyunu daha çok basit entrikalar üzerine kurulmuş mizaha dayalı ama hiciv ile birleştirilmiş konulardan seçilmiştir. Toplumun sorunlarını konu olarak seçen Ortaoyunu, abartılı bir şekilde seyirciye sunmayı amaçlar. (Çetin, 1999:71-72). Tuluat oyunu da kökeni gereği Orta oyunu ile benzerlikler taşır ama farklı bir özelliği olarak şunu ekleyebiliriz ki burada sabit tipler yerine günlük hayattaki tipler tercih edilmiştir. Bunun dışında konu ve içerik olarak bazı da farklılıklar taşımaktaydı. (Sevengil, 2015:400)

Meddahlık ise taklitler izleyenleri eğlendirmek ve düşündürmek amaçlı yapılan anlatım ve sahne sanatı olarak tanımlayabiliriz. Meddah kendi hikayesini yazan derleyen bir nevi hikayesinin editörüdür. (Kaim, 2006:274). ‘‘Meddah’’ kelimesi bize Arapça’dan gelmiş ve ‘‘öven, metheden’’ anlamına gelmektedir (Nutku, 1997: 11).

Meddahlığın kökenine de baktığımızda; Özdemir Nutku’ya göre taklitle hikaye anlatımına ilkel kavimlerde rastlayabiliriz (Nutku,1997:1).Bu taklit daha çok insan seslerini değiştirmek üzerinedir. (Jacob, 1990:17). Doğu Asya’da da hikaye anlatıcılığına büyük bir değer verdikleri bilinmektedir. Özellikle Hindistan’da dans, ezgiler de eklenerek içeriği zenginleştirilmiş (Nobel, 1925:155). Gruber, Çin’de de meddahlığa ilginin yoğun olduğunu söylemektedir. (Gruber,1530:101). Afrika’da bir ateş etrafında toplanırlar, ses ve hareketlerle oyunu canlandırmaktadırlar. (Buschan, 1916:17). Orta Çağ’da hikaye anlatan kişilere ‘‘ minstrel’’ yada ‘‘bord’’ denilirdi. Onlar soylu sınıfa daha yakın olanlardı. (Wickham, 1996:180-2).

Meddahın aksesuarlarından en önemlisi değneği (sopa) büyü ve gücü simgelemektedir. Ayrıca sahnesi ve eşyaları da meddah için önemlidir. (Lytko,

1995:38). Değneğin önemli aksesuar olma nedeni meddah sopayı sahneye vurarak oyunun başladığını ya da kapının çaldığını bildirir. (And, 1969:72). Meddah öylesine farklı oyuncudur ki; seyirciye hikâyesini her anlatımında farklı keşfedişlerde bulunur. Seyirciyle kurduğu iletişime ve gösterilen reaksiyona göre “doğaçlama” yaparak oyunda yaratıcılığını da koyar. Ama bu seçtiği konuları verirken daha çok hiciv tercih etmektedir. Mizah ile ironiyi bir arada kullanan bir teknik ile hikayelerini anlatır ve doğaçlamalarını gerçekleştirir. (Tekerek, 2001:15).

Günümüzde var olan Stand-up ile Meddah birbirine çok karıştırılmaktadır fakat “Meddah” halk tiyatrosu ile epik tiyatro arasında bir konuma sahiptir. Stand’up’da ise mizah daha ön plandadır. (Kaim, 2010:111).

Meddahların günümüzde ülkede ve dünya da var olan vahşet dolu günlerde gündemdeki çelişkileri halka açıklama gibi sorumlulukları da vardır. Hikaye anlatmak taklit yapmaya göre çok da zordur. Özdemir Nutku ; günümüzde meddah olmak isteyen genç kuşak sanatçıların taklitleri bırakıp hikaye anlatımına daha çok yer vermesine ve taklitlere hikaye içinde yer verilmesini tavsiye etmektedir. (Aktaran: Göktaş, 1999: 29-30) Stand-up’da perde, sahne, dekor yoktur. Stand-up gösterisi yapanın kendi yeteneğine bağlıdır. Stand-upçılarının gösterilerinde anlattığı hikâyeler genelde kendi hayatından gerçek ya da imgesel hikayelerdir. Bu hikayeler herkesin başına gelebilecek hikayeler olsa da abartılıdır. Stand-up yapan kişi hikâyesini tekrar etmez , her seferinde yenileyerek oynar. Stand-up sanatçıları anlattıkları hikâyeler meddah hikâyelerine oranla daha kısadır. Ancak doğaçlamalar ortaktır. (Bars,2019:13).

10.KAYNAKLAR

Kitaplar

And, M.(1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara:Bilgi Yayınevi.

And, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. İstanbul:Turhan Kitabevi.

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

Ataman S.Y. (1974).*Dümbüllü İsmail Efendi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Balay, M. A. (1996). *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, İstanbul: Mitos-Boyut.

Boratav, P. N. (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul:Gerçek Yayınevi.

Buschan. G.(1916). *Sitten der Völker*. Stuttgart:Smithsonian Libraries.

Celal, M.(1946). *Eski İstanbul Yaşayışı*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Çavaş, R. (1994). *Dümbüllü İsmail*, İstanbul :Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi. (C.3, s.110).

Çelebi Evliya b. Derviş Mehmet Zıllî (2006). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, I. Kitap, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.

Dursun, A. (2010) . *Yaşamlarını Tiyatroya Adayanlar*. İstanbul:Pia Yayınları.

Düzgün, D. (2002).*Geleneksel Türk Tiyatrosu*.Türkler Ansiklopedisi (c.15 içinde).

Elçin, Ş.(1991).*Türk Kültürü Araştırmaları*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Gerçek,S.N. (1942).*Türk Temaşası-Meddah Karagöz Ortaoyunu*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Gerçek, S. N. (2006). *Meddah*.İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Gruber.M.(1530).*De imperetoribus Turcarum*.Innsbruch.

Gökalp, Z. (1926).*Türk Medeniyeti Tarihi*.İstanbul :Milli Matbaa.

Hızal, S. (2012). *İstanbul'un 100 Sahne Sanatçısı*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.

- Jacob Georg.(1900). *Aus den Vortrögen eines türkischen Meddah* , Berlin.
- Kabaklı,A.(1967).*Türk Edebiyatı Cilt I*. Türkiye Yayınevi.
- Karadağ, N.(1978). *Köy Seyirlik Oyunları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Köprülü.M.F.(*Türklerde Halk Hikayeciliğine Ait Maddeler : Meddahlar*. İstanbul : Ötüken Yayınevi.
- Kudret, C.(1973). *Ortaoyunu, Cilt: 1*. Ankara. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mercan, İ. H.(2001) *Tarihî Metinler Işığında Kayseri Kültürünün Dünü ve Bugüne Yansıması*,Kayseri : Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı.
- Sekmeç, A. C. (2012). *Kendine Benzeyen Adam Münir Özkul*, İstanbul: Malatya Uluslararası Film Festivali.
- Niessen.C.(1949-1958). *Handbuch der Theaterwissenschaft* , Ensdetten.
- Nobel J. (1925).*The foundations of Indian poetry* , Calcutta.
- Nutku.H.(2001).*Dramaturgi*. İstanbul : Mitoş&Boyut Yayınları.
- Nutku, Ö.(1969). *Darülbedayi'in Elli Yılı*. Ankara:A.Ü.DTCF Yayınları
- Nutku,Ö.(1976). *Yaşayan Tiyatro*.İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Nutku, Ö.(1995). *Tarihimizden Kültür Manzaraları*. İstanbul:Kabalcı Yayınevi
- Nutku,Ö.(1997).*Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*.Ankara:Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Nutku, Ö. (2003). *Meddah. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 28, ss. 193-194). İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi
- Nutku Ö (2008). *Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Medya, Dümbüllü İsmail Efendi ve Düinden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri (Haz. Süleyman Şenel)*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü.
- Oral, Ü.(2003). *Meddah Kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Pala İ.(2006). *Efsane Güzeller*.İstanbul: Kapı Yayınları.
- Pekman, Y. (2010). *Çağdaş tiyatromuzda geleneksellik*. İstanbul: Mitoş-Boyut Yayınları
- Rosenthal. F.(1956). *Humor in Early İslam*. Philadelphia.
- Sepetçioğlu, M. N. (1969). *Çardaklı Bakıcı*.İstanbul:MEB. Yayınları

Sepetçioğlu, M. N. (1969). *Köprü*. İstanbul:MEB. Yayınları

Sevengil, R.A (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul:Alfa Yayıncılık Sönmez.

Şener, S. (1999). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tekerek.N.(2001).*Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş oyunlarımıza yansımalar*. Ankara : Kültür bakanlığı Yayınları.

Tekerek, N.(2008). *Köy Seyirlik Oyunları*. İstanbul. Mitos Boyut Yayınları

Tekerek, Nurhan (2010).*Geçmişten Geleceğe Oyundan Seyirciye*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi

Tillis, S. (1992). *Toward an Aesthetics of The Puppet*. Westport: Grennwood Press.

Töre, E. (2016). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Kesit.

Turhan, M. (1987), *Kültür Değişimleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Türkmen, N. (2013). *Orta Oyununda Ehemmiyet Derecelerine Göre Tipler, Orta Oyunu Kitabı (Haz. Abdulkadir Emeksiz)*, İstanbul: Kitabevi.

Yılmaz, Ş. (2016). *Türk Ortaoyunu Kültürü*, Ankara: Grafiker.

Wichkam G. (1966).*Early English Stages 1300 to 1660*. London Nework.

Süreli yayınlar

Aksel, M. (1972). Halk Sanatçısı Komik-i Şehir Kel Hasan, *Türk Folklor Araştırmaları*, Sayı:273, s. 6275-6278

Bars.M.E.(2019). Geçmişten Günümüze Meddahlık Geleneğindeki Değişim /Dönüşümler: Meddahlıktan Stand-Up'a. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2019 Bahar (30), 7-25

Düzgün.D.(2014). Türkiye’de Geleneksel Tiyatro Çalışmaları.*Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Journal of Social Sciences Sayı/ 52, 143-158*

Göktaş.E.(1997). "Macit Koper'le Tek Kişilik Oyun Üzerine: Kendisini Anlatabilme Sanatı.*Gölge Tiyatro Dergisi*:35.

Göktaş.E.(1999).Türk Tiyatrosunda Tek Kişilik Oyunlar, Stand-uplar ve Kolajlar . *Atatürk Üniversitesi Güzel sanatlar fakültesi Sanat dergisi: 1:41-49.*

Güngör.E.(2003).Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik. *Hisar Gazetesi*

Hınçer, İ. (1974b). Son Kavuklu İsmail Dümbüllü ve Hayatı, *Türk Folklor Araştırmaları*, Sayı: 295, s.6885-6888.

Kaim, A. A (2010). Meddah Geleneğinden Kùltürlerarası Hikayeciliğe Uzanan Bir Serüven. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*.

Lytko.A.A.(1995).Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu . *Tiyatro Araştırma Dergisi* 12. 27-45.

Sekmen,M.(2010). Oyuncu Meddah Ya Da “Kendi Ve Diğerleri ” Mekanizmaları.*Tiyatro Araştırmaları Dergisi*.

Internet

Elektronik makale ve Yayınlar

Aracı, E. (2012). Ferhan Şensoy’un Metinlerinde Geleneksel Halk Tiyatrosunun Çağdaştırma Biçimleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erişim Tarihi : 15 Ekim 2019.
<http://earsiv.halic.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12473/295/342434.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Arıoğlu, İ. E. (2011). Günümüzde Meddahlık.(Doktora Tezi). Erişim Tarihi : 15 Ekim 2019.

Baltacıoğlu.İ.H.(1941).Tiyatro Problemi. Erişim Tarihi : 15 Ekim 2019.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1034/12483.pdf>

Hızal, S. (2012). İstanbul’un 100 Sahne Sanatçısı. Erişim Tarihi : 15 Ekim 2019.
http://kitaplar.rukomos.ru/%D1%81evrimi%D1%81i_indir_istanbul_un_y_zleri_seri_si_64_istanbulun_100_sahne_sanat_isi_51304.html

Kartal, A. (2017). Meddahlık Geleneğinin Günümüz Sanatçılarındaki Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme. Erişim Tarihi : 15 Ekim 2019.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/386867>

Özdemir N. (2001). Bilim ve Teknolojik Gelişmelerin Köy Seyirlik Oyunlarına Etkisi. Erişim Tarihi : 15 Ekim 2019.
<http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=51&Sayfa=116>

Nutku, Ö. (2009). Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri. Erişim Tarihi : 15 Ekim 2019.

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1582/17151.pdf>

Nutku.Ö (2003). Türk Halk Tiyatrosu, Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Tarihi (Haz.Sadık Tural).Erişim Tarihi : 15 Ekim 2019.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-file/3527>

Özkul, M. (1980). Geleneksel Tiyatromuzu Yaşatmak. Erişim Tarihi : 15 Ekim 2019.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/544489>

Töre, Enver (2009). Türk Tiyatrosunun Kaynakları. Erişim Tarihi : 15 Ekim 2019.

<https://docplayer.biz.tr/923032-Turk-tdyatrosunun-kaynaklari.html>

Türkmen, F. ve Fedakar, P. (2009). Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar. Erişim Tarihi : 15 Ekim 2019.

<http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=82&Sayfa=95>

Yıldız, M. (2011). Geleneksel Türk Tiyatrosu Orta Oyunu Tiplerinin Ferhan Şensoy Oyunlarında Yansıması, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erişim Tarihi : 15 Ekim 2019.

https://www.academia.edu/37696764/Geleneksel_T%C3%BCrk_Tiyatrosunda_Kavuk_Bir_Simgenin_%C4%B0%C5%9Flevi_%C3%96zellikleri_Temsilcileri_ve_D%C3%BCnden_Bug%C3%BCne_Yolculu%C4%9Fu_Uluslararası%C4%B1_Be%C5%9Feri_Bilimler_ve_E%C4%9Fitim_Dergisi_Cilt_4_-_Say%C4%B1_9_-_Eki_2018_s.13-47

Yazarsız Alıntılar

GS TV, (2016). 120 ile Mekteb-i Sultani 35. Bölüm (Haz. Yako İğual), <https://www.youtube.com/watch?v=3KyWQNHHCSc> (Erişim Tarihi: 25.04.2018)

Sadri Alışık Kültür Merkezi.Erişim Tarihi: 10 Ekim 2019, <http://www.sakm.net/index/orta-cag-tiyatrosu/>

Sadri Alışık Kültür Merkezi.Erişim Tarihi: 10 Ekim 2019, <http://www.sakm.net/index/ronesanstiyatrosu/>

Sadri Alışık Kültür Merkezi.Erişim Tarihi: 10 Ekim 2019, <http://www.sakm.net/index/ronesanstiyatrosu/>

TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü (2011). <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,12240/unescoinsanligin-somut-olmayan--kulturel-mirasi-temsil-.html> / 23.05.17 <http://www.trtarsiv.com/> 16.03.17

TRT, (1982). İşte Hayatınız: Münir Özkul (Haz. Mete Akyol) <http://www.trtarsiv.com/izle/82758/iste-hayatınız-3-bolum> (Erişim Tarihi: 15.03.2018).

Viki Sözlük: 10 Ekim 2019, <https://tr.wiktionary.org/wiki/dramatik>

11. ÖZGEÇMİŞ

Yapımcı, yönetmen, oyuncu, senarist ve radyocu Tanser Yılmaztürk İstanbul'da doğdu. 2004 yılında İstanbul Üniversitesi Felsefe bölümünden mezun oldu. Oyunculuk eğitimine İstanbul Akademi, Dialog ve Plato film okulu gibi çeşitli kurslardan eğitim aldıktan sonra Haldun Dormen'den eğitim alarak profesyonel oyunculuğa geçti. 2008 yılında Haldun Dormen'in yönettiği 'Kırmızı Biberler' ve Kim Kiminle evlenecek ' isimli iki tiyatro oyununda başrol oynadı. 2003 yılında Kanal 7 'de yayınlanan 'Keloğlan' isimli dizide başrol oynadı. 2001'den bu yana Radyo Klas, İstanbul Fm ve Number One Tv'de radyo programlarını hazırlayıp sundu. Bir çok Türk televizyon sinema filmleri ve dizilerinde rol aldı. 2016 yılında Youtube'da hem yapımcısı hem de sunucusu olduğu 'Kahve Sohbetleri' isimli Talk Show programıyla 2018 yılında Altın Zambak yılın en iyi Talk show ödülünü aldı. Yine Youtube'da geniş kitlelerce seyredilen 'Ters Manyel' isimli Sitcom dizisinin senaristliğini yaptı. 2019 Yılında çekimleri tamamlanan 2020 yılında yayınlanacak olan 'Anlatırsam Aşık Olurum' adlı sinema filminin hem oyuncusu hem de yapımcılarından.