

**GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIMLA
MEDDAH**

**Gökhan SOYLU
Yüksek Lisans Tezi
Eskişehir 2004**

Arşiv
Eskişehir

GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIMLA MEDDAH

Gökhan SOYLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Tiyatro Anasanat Dalı
Danışman: Yrd.Doç.Dr. Erhan TUNA

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Şubat 2004

ABSTRACT

Today the development of Theatre manifests a standstill and retrogression period in Turkey. The major reason of this circumstance is that the actors and the actresses, the number of whom is on the increase are unable to practise their career for social and economical reasons. The research for the genres in Turkish Theatre and their interpretation in accordance with the contemporary view of Theatre will make a contribution to the analysis and solution of this problem.

One of the indispensable elements of Theatre is the actor. It is certain that there cannot be a theatrical act without an actor. Thus, the Semiological Approach to the practises of the Theatre of meddah which places the actor on the axis of the theatre will bring to light the contribution of this genre to the contemporary theatre.

The signs of the Semiotics of Theatre are all that bring out signification on the stage. The main orientation of this study, in this respect, is towards explaining the significations of the Theatre of Meddah.

Meddah does not need anything but himself in order to perform his art. For him, everywhere is the stage. His basic means is his body and his voice. His stories designate a joint construction and bear imitative, amusing characteristics since they are made up for the purpose of more amusement. While on one hand, the meddah amuses his audience by performing the characters in his stories, he takes moral lessons from the deeds of the characters of his stories on the other hand. All of the significations in the Theatre of Meddah are gathered on the actor. The negative circumstances are no more problems for the actor who is now the theatre himself.

This study is prepared aiming at making a contribution to the practices to be done in this field by the actors and actresses who are still unable to practise their career due to those social and economical conditions .

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gökhan SOYLU'nun "Göstergebilimsel Bir Yaklaşımla Meddah" başlıklı tezi 15 Mart 2004 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları (Tiyatro)** Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

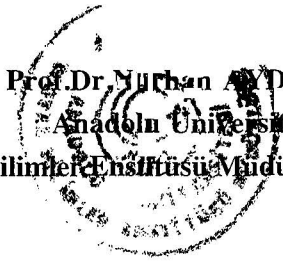
İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Dr.Erhan TUNA

Üye : Prof.Dr.Nazlı BAYRAM

Üye : Yrd.Doç.Dr.Mustafa SEKMEN

Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç.....	2
1.3. Önem.....	2
1.4. Varsayımlar.....	2
1.5. Sınırlılıklar.....	2
1.6. Tanımlar.....	3
2. YÖNTEM	4
2.1. Araştırma Modeli.....	4
2.2. Evren ve Örneklem.....	4
2.3. Verilerin Toplanması.....	5
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	5
2.5. Göstergibilimsel Yöntem.....	5
3. BULGULAR VE YORUM	16
3.1. Meddahın Kaynağı.....	16
3.2. Meddah Hikayelerinin Yapısı.....	22
3.2.1. Sunuş.....	22
3.2.2. Hikaye.....	29
3.2.3. Bitiriş.....	49
3.3. Meddah Gösterilerinin Yapısı.....	50
3.3.1. Meddah Gösterilerinde Gösterge Araçları.....	51

3.3.1.1. Meddah.....	51
3.3.1.2. Sahne Araçları.....	60
3.3.1.3. Oyun Alanı ve Sahne Düzeni.....	63
3.3.1.4. Meddah Gösterilerinde Seyirci.....	65
3.4. Meddah Gösterilerinin Keir Elam'ın Tablosuna Uygulanması.....	74
4. SONUÇ.....	78
KAYNAKÇA.....	85

1. GİRİŞ

1.1. Problem

...tiyatrolar hala klasik ve çağdaş metinlerin ezberden beylik ve tekdüze okunduğu eskimiş binalardır. Sahnede hiçbir yaratıcı edim yoktur-yalnızca aşınmış formüllerin ve diğer sanat dallarının buluşlarını sömürerek “modern” görünmeye çalışan melez stillerin kısır yinelenmesi vardır. Ne bir arınma, ne de tiyatronun özünü geliştirme (ya da yeniden keşfetme) çabası vardır. Yüzyılımıza uygun yeni ifade araçları hiç yoktur....¹

Tiyatro sanatı bugüne kadar bir çok araştırma modeline uygulanmış ve bu araştırmaların sonucunda bu sanatın tarihsel gelişim sürecine katkı sağlayan verilere ulaşılmıştır. Bu araştırmalar tiyatroyu oluşturan öğeleri (kimi zaman metni, kimi zaman dekoru, ışığı, oyuncuyu vb...) öne çıkararak yeni ve çağdaş atılımlara ön ayak olmuşlar, yeni biçimlerin, yeni ifade araçlarının, yeni kuramların tartışılmasını sağlamışlardır. Günümüz tiyatro düşüncesi de bu araştırmalar sayesinde kalıplaşmış bir tiyatro anlayışına karşı çıkmaktadır.

“Günümüz tiyatro düşüncesi, tiyatronun işlevini, biçimini, seyircisi ilişkisini bir kez daha irdelemek, bu sanatı yeni baştan tanımak ve tanımlamak eğilimindedir.”² Çağdaş tiyatro düşüncesine göre tiyatro, insan odaklı, insanın yaşamını ve yaşadığı dünyayı güzelleştirecek, onu, yaşamsal enerjisine geri döndürecek bir yönelim içinde olmalıdır.³

Bugün uygulamasına pek az rastlanılan Geleneksel Türk Tiyatrosunda Meddah’ın, hem edebiyat, hem de gösteri sanatının alanından özgürce yararlanması, araştırmacıyı, Türk Tiyatrosu geleneğindeki bir kaynağın günümüz tiyatro düşüncesine bir nebze de olsa katkı sağlayabileceği düşüncesine itmektedir.

¹ Eugenio Barba, “Tiyatro Laboratuvarı”, *Mimesis*. Çeviren: Çiğdem Genç. (İkinci Basım:Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, 4, 1992) s.9

² Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları ; no. 3., 1991), s.365.

³ Bkz. *Aynı*. s.365.

Bu düşüncelerden yola çıkarak Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Meddah türünün çağdaş bir inceleme yöntemi olan göstergebilimsel yönetime uygulanıp, geleneksel bir türün çağdaş tiyatro düşüncesinde yer alıp alamayacağını tartışmak araştırmanın temel yönelimini oluşturmaktadır.

Bu nedenle araştırmanın problemi şu şekilde tarif edilebilmektedir: "Geleneksel Türk Tiyatrosunda Meddah türünün yapı özellikleri incelenebilir mi?".

1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda meddah gösterilerinin yapısal özelliklerini belirlemektir. Bu amaçla yanıtlandırılacak sorular şunlardır:

2. Meddah gösterileri hangi yapısal özellikleri taşımaktadır?

1.3. Önem

Bu araştırma ile toplanacak verilerin, özellikle:

1. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda 'Meddah' türünün, oyunculuk ve hikaye anlatma teknikleri açısından kavranmasına yardımcı olacağı;
2. Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda yapılacak Meddah türündeki deneylere ve çağdaş tiyatro ile meddah türü arasındaki ilişkileri araştırarak kuramcılara yardımcı olacağı umulmaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilecektir:

1. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Meddah oyunculuk teknikleri açısından önemli bir kaynaktır.
2. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Meddah hikayeleri anlatı türünün önemli kaynaklarıdır.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırmada geçmişteki meddah gösterileri üzerine yapılan yazılı tanıklıklar ve bugüne ulaşabilen meddah hikayeleri incelenmiş, ses bantları, video görüntüleri, günümüzde uygulanan iletişim etkinlikleri kapsam dışı bırakılmıştır.

1.6. Tanımlar

gösterge: “bizi bir ölçümü doğrudan doğruya yapmaktan kurtaran, bizim ölçme eylemimizin yerine geçen bir araçtır.”⁴

gösteri: Sahnede ya da herhangi bir alanda belli bir topluluğun seyrettiği eylemler bütünü, performans.

meddah: Hikayelerini canlandırarak anlatan hikaye anlatıcısı.

performer: Bir eylemi yerine getiren kimse, oyuncu, artist, müzisyen.⁵

konvansiyon tiyatrosu: Karmaşık tiyatro aygıtlarından kurtarılarak, geleneğe bağlı kodları da kullanarak bütünüyle oyuncunun ve seyircinin yaratıcılığıyla ve düş gücüyle gerçekleşen tiyatro düşüncesidir. Bu tiyatro düşüncesi, dekorundan ışığına, oyuncusundan oyun alanına kadar her ögesiyle naturalist tiyatro tekniklerine karşı çıkmaktadır.⁶

⁴ Fatma Erkman, **Göstergebilime Giriş** (Birinci Baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987) s.8.

⁵ **Redhouse Büyük El Sözlüğü**. (Dokuzuncu Baskı. İstanbul: Redhouse Yayınevi, 1998) s.312

⁶ Bkz. Ali Berktaş, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold** (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997), s.160-161-162

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Araştırma tarama modelindedir. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen varolan bir durumun varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir.”⁷. Bu bakımdan Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda Meddah Gösterileri varolduğu şekliyle betimlenecektir.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni “yazılı kayda geçmiş” tüm meddah hikayeleri ve meddahlarla ilgili tanıklıklardır.

Hikaye yapılarının incelendiği bölümde evren içinden random (raslantısal) yöntemle belirlenen Şah İsmail⁸, Aşık Garip⁹, Şah Sayda¹⁰, Hikaye-i Garibe¹¹, Sadabad’ın Ölü Kadını¹², Dünya Güzeli¹³, Sandıklı Ebe¹⁴, Meraklı Nedim Hoca¹⁵, adlı hikayeler örnekleme oluşturacaktır.

İkinci bölümde yani meddah gösterilerinin incelenmesinde, yazılı kayda geçmiş tüm tanıklıklar örnekleme oluşturacak ve araştırma yöntemine uygulanarak betimlenmeye çalışılacaktır.

⁷ Niyazi Karasar, **Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler** (Yedinci basım. Ankara: 3A Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd., 1995), s.77.

⁸ Saim Sakaoğlu ve diğerleri, **Meddah Behçet Mahir’in Bütün Hikayeleri I** (Birinci Baskı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları,1997)

⁹ Fikret Türkmen, **Aşık Garip Hikayesi**. (Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.1974).

¹⁰ Cahit Öztelli, İki Meddah Hikayesi. **Türkoloji Dergisi**, 8, 1979.

¹¹ Aynı.

¹² Özdemir Nutku, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri** (Ankara:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,1976)

¹³ Aynı.

¹⁴ Aynı.

¹⁵ Aynı.

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun oluşumunu büyük ölçüde etkilemiş meddah gösterilerinin ve meddah hikayelerinin yapısal özelliklerinin belirlenebilmesi amacıyla kaynak kitaplara ve dergilere başvurulmuştur.

2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda meddah gösterilerini araştırmaya yöneldiğimizde, meddahın başka ülkelerde olan hikaye anlatıcılarından çok, bir anlatıcı-oyuncu olduğunu görmekteyiz. Araştırmacının temel eğilimi, meddahı bir dramatik gösteri bütünü olarak ele almak ve meddah hikayelerine ve geçmişteki tanıklıklara dayanarak, meddah gösterilerinin yapı özelliklerini incelemek yönünde olacaktır. Tarihsel nedenlerle bir meddah gösterimini seyredebilme olanağının olmayışı, göstergebilimsel bir çözümlemenin zorluğunu artırmakla birlikte, bu yöntemle yaklaşamayacağı anlamına gelmemelidir.

Araştırmanın “Göstergebilimsel Bir Yaklaşım” adını taşımasının nedeni, Meddah tiyatrosu için belirlenecek yöntemin, tıpkı bu türün kendi gelişim sürecinde olduğu gibi bir çok alandan yararlanan ve bunu özgürce kullanan bir çalışma olma gereksinimidir.

Bu bakımdan araştırma, oyuncuyu eksen alan bir tür olarak Meddah Tiyatrosunun göstergelerini betimlemek üzerine kurgulanacaktır.

2.5. Göstergebilimsel Yöntem

Günümüzün iletişim koşullarında, toplumsal bir varlık olarak insan, çeşitli olgularla ve olaylarla karşılaşmakta, karşılaştığı bütünü anlamını kavramaya çalışmakta ve bu bütünden hareketle yeni anlamlar üretmektedir. Üretim ise, tamamlandıktan sonra anlamının “neden” değil “nasıl” inşa edildiğine ilişkin araştırma ihtiyacını beraberinde getirir.

İşte bu ihtiyacı karşılayabilmek amacıyla, önceleri yalnızca dilbilim alanında, daha sonra sinema, reklam, tiyatro, moda, insanbilim, toplumbilim gibi birçok alanda ürün vermiş olan göstergebilimsel yöntem XVII. ve XVIII. yüzyıllarda bazı felsefeciler tarafından kısmen de olsa uygulanmaya başlanmış, XX. yüzyılın başlarında hemen hemen aynı dönemde birbirinden bağımsız olarak

ortaya çıkan üç kaynak¹⁶ tarafından temellendirilmiştir. Birinci kaynak “göstergebilim” (semiotik) terimini ilk defa kullanan, ABD’li felsefeci/mantıkçı Charles Pierce’dir. İkincisi aynı dönemde Pierce’den habersiz, yaptığı dilbilim çalışmalarıyla ünlenen ve bugün de dilbilimin öncüsü sayılan Ferdinand de Saussure, üçüncüsü ise Doğu Avrupa’da ortaya çıkan “Biçimciler”dir.

Anlamli her bütün göstergebilimin malzemesi olabilir. Göstergebilimin amacı “inşa”sı tamamlanmış anlamli bir bütünü, tek tek anlam birimlerine ayırarak irdelemek, bu birimler arasında ki bağlantıları yeniden kurarak yapı özelliklerini ortaya çıkarmaktır. Bu yöntem için esas olan anlamli bütünün kendisidir. Bunu yaparken bütünü ayrıştırarak elde ettiği göstergelerden yola çıkar.

Göstergenin ne olduğu konusunda bir çok tanım yapılmıştır. Bunların içinde Umberto Eco’nun tanımı oldukça açıklayıcıdır, “bir gösterge başka bir şeyin yerine anlamli olarak geçebilecek herhangi bir şeydir”¹⁷ diye belirtir Eco.

Pierce’e göre mantık göstergebilimin bir başka adıdır. Üstüne eğildiği her konuyu bu bilgin bir göstergebilim olgusu olarak görmüş, matematiksel uslamlamadaki kesinliğe yaklaşan biçimsel bir gösterge kuramı tasarlamıştır. Ona göre “gösterge” herhangi bir kimse için, herhangi bir ölçüde ve herhangi bir amaçla, herhangi bir şeyin yerini tutan, herhangi bir şeydir...Gösterge, herhangi bir kimseye seslenir. Başka bir deyişle, bir kimsenin zihninde kendisiyle eşdeğerde ya da gelişkin bir gösterge yaratır¹⁸

Temelini Pierce’in çizdiği üç tür gösterge ayrımı vardır;

- 1.Belirti (index)
- 2.Görüntüsel gösterge (ikon)
- 3.Simge (sembol)

Belirti (index): Bu tür göstergeler iletişim amacıyla üretilmezler, algılayanın bilgi sahibi olması gerekmektedir ve göstergeyle nesnesi arasında bir neden-sonuç bağı vardır.Nesnesiyle kurduğu ilişki nedenlidir.Örneğin, duman, ateşin bir belirtisidir.

¹⁶ Bkz.Fatma Erkman, **Göstergebilime Giriş** (Birinci Baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987) s.46.

¹⁷ Umberto Eco’dan aktaran Ayşegül Yüksel, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama** (İstanbul: Yazko Yayınları, 1981), s.17.

¹⁸ A. Tümertekin’den aktaran Berke Vardar, Roland Barthes, **Göstergebilim İlkeleri** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979), Çeviren: Berke Vardar. s. XIII.

Görüntüsel Gösterge (ikon): Bu tür göstergeler tamamen iletişim amaçlı üretilmiş olup göstergenin nesnesine olan benzerliğinden dolayı nedenlidirler.

Simge (sembol): Uzlaşmaya bağlı göstergelerdir. İletişim amacıyla üretilirler fakat nesnesiyle arasında neden bağı bulunmaz. Örneğin Pierce'e göre bir dilde kullanılan sözcükler simge sınıfına girer.¹⁹

Belirtisel bir gösterge görüntüsel olanı da içinde taşıyacağı gibi, simgesel bir gösterge de hem görüntüsel hem de belirtisel olanı taşır. Bundan dolayı denebilir ki gösterge türleri birbirine dönüşür ve birbirlerini kapsarlar.

Yaptığı dilbilim çalışmalarıyla ünlünen Saussure, dilin bir dizge olduğunu ve eşzamanlı bir kesit içinde incelenmesi gerektiğini ileri sürer. Saussure'e göre gösterge, dilin yapısının temelidir. Göstergeyi ve onu oluşturan öğeleri şöyle tanımlar:

Bütünü belirtmek için "gösterge" sözcüğü kullanılmalı, kavram yerine "gösterilen" ve işitim imgesi yerine de "gösteren" terimleri benimsenmelidir. Gösteren ve gösterilen terimleri hem kendi aralarındaki, hem de bütünlü kurdukları karşıtlığı belirtmek gibi bir yarar sağlar.²⁰

Buna göre gösterge, gösteren ve gösterilenin birlikteliğinden meydana gelir ve iki düzlemde varolur;

Dizgesel (Paradigma) : Bir dizge içinde birbirinin işlevini taşıyabilen, birbirinin yerine geçebilen göstergeler arası ilişkidir.

Dizimsel (Syntagma) : Herhangi bir dizideki birimlerin geçilip başka dizilerin birimleriyle anlamlı bir bütün oluşturdukları yapıya sözdizimsel (syntagmatik) düzey denir.²¹

F. de Saussure'ün ortaya koyduğu bu düzlemler başka kuramcılar tarafından dizi-dizim, dizge-dizim gibi küçük adlandırma farklarıyla kabul edilir.

Göstergebilim yöntemini günlük yaşama uygulayan Roland Barthes dizgesel (paradigmatik) ve dizimsel (syntagmatik) düzlemler konusunda ilginç sonuçlara varmaktadır. Bu sonuçlar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

¹⁹ Bkz. Fatma Erkman Aynı, s.28.

²⁰ Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri* (Birinci Basım. Ankara: Birey ve Toplum Yayınları,1985) Çeviren: Berke Vardar. s.72.

²¹ Bkz. Aynı, s. 71-72.

Fatma Erkman, Aynı, s.52-53-54.

	DİZGE	DİZİM
GİYSİ	Bedenin aynı noktasında aynı anda bulunamayacak olan ve değişimi giyimsel bir anlam değişmesine yol açan parçalar,ek parçalar ya da ayrıntılar öbeği: <i>Takke/bere/şapka</i> , vb.	Aynı kıyafette değişik öğelerin yanyana bulunması: <i>Etek,bluz,ceket</i>
BESİN	Bir yemeğin,belli bir anlamla ilişkili olarak seçildiği,benzerlik ve ayrılıklar sunan yiyecekler öbeği: <i>giriş yemeği,kızartma ya da soğukluk türleri</i> .	Yemek boyunca seçilen yemeklerin gerçek zincirleşmesi:Bu,mönüdür .
	Lokantadaki “mönü” her iki düzlemi de göstermektedir.Bünye yatağı-okunuşu dizgeye,mönünün dikey okunuşuysa dizime denk düşer.	
MOBİLYA	Aynı mobilyanın (bir yatak) üslup değişikliklerinin oluşturduğu öbek.	Değişik mobilyaların aynı uzamda yan yana getirilmesi (yatak,dolap,masa,vb.)
MİMARLIK	Bir yapıdaki öğelerden birinin üslup bakımından gösterdiği çeşitlilik,değişik dam,balkon,giriş,vb.	Yapının bütünü içinde ayrıntıların birbirine bağlanması.

Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**. Çev.Mehmet Rifat-Sema Rifat (İkinci Baskı, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları,1993) s.55'ten aktarılmıştır.

Göstergebilim, varolduğundan beri birçok kuramcı tarafından çeşitli aşamalardan geçmiş, kimi kuramcılar tarafından “insanın değişen bir yapısının olduğunu” yadsıdığı gerekçesiyle eleştirilmiş fakat her zaman insanın düşünsel, duygusal ve eylemsel yapısının değişmeyen kurallarını bulmaya çalışmış ve bu konuda genel bir başarı elde etmiştir.

Saussure'ün izinden giderek yapısal dilbilim alanında çalışmış üç dilbilim okuluna kısaca da olsa değinmekte yarar var. Dile matematiksel bir dizge olarak yaklaşan Kopenhag Okulu, dilin ayrılıklar üstüne kurulmuş bir dizge olduğunu ileri süren Prag Okulu ve dili kendi ölçülerinde, kendisi için inceleyen Amerikan Okulu.²²Bunlardan Prag Okulu, yazınsal alanda yaptığı çalışmalardan dolayı farklı bir önem taşır. Öncelikle yazın ve şiir alanında çalışmış olan Prag okulu yapısalcıları, daha sonra tiyatro, müzik, sinema, görsel sanatları da çalışmalarına dahil etmişlerdir.

²² Bkz. Yüksel, **Aynı**, s.20.

Bu araştırmada da önemli bir yeri olan anlatı yapısalcılığının kaynağı ise Rus Biçimcilerinin yazın ve yazınsal anlatı üzerine yaptıkları çalışmalardır.

Rus Biçimciliği 1920’li yıllarda Petersburg ve Moskova’da çalışmalar yapan bir grup araştırmacı tarafından oluşturulmuştur. Yaptıkları çalışmaların karşısında yer alanlar tarafından “Biçimcilik” adı yakıştırılmış fakat bu terim bu alandaki çalışmaların niteliğini belirtir bir hal almıştır. Rus Biçimcilerini çalışmalarını yazın metinlerinin yazarlarının yaşamı, hangi nedenle üretildikleri üzerine değil, kendi iç yapılarındaki özellikler üzerine kurmuşlardır. Bu özelliklerde onları dilin düzeylerini incelemeye, ayrıştırmaya itmiştir.²³

Bu araştırmacıların içinde anlatı metinleri üzerine çalışan V. Propp’un Rus Halk Masalları üzerine yaptığı biçimbilimsel araştırmanın önemi büyüktür. V. Propp bu incelemesinde Olağanüstü Rus Masallarının çok çeşitli görünmesinin altında yatan tek biçimliliği keşfetmiştir. Masal kişilerinin eylemleri üzerinden eşsüremleri bir araştırmaya giren Propp, bu eylemlere işlev adını vermekle beraber konu olan masalarda otuz bir işlev saptar. Saptamasını yaptığı işlevlerin bazılarına bütün masalarda rastlanmasa da, bütün masalarda bu işlevler aynı sırayı izleyerek belirlemektedir. Kişiler ne kadar birbirlerinden farklı olurlarsa olsunlar, yaptıkları eylemler temelde aynıdır. Anlatının akışını oluşturanlarda bu eylemler (işlevler) bulunmaz. Bir masal kişileri ve kişilerin eylemleri üzerine kurduğu çalışmasının sonunda Olağanüstü Rus Masallarının Yapısına ilişkin şu tanımı vermektedir: “Bütün olağanüstü masalarda otuz bir işlev görülür ve bu işlevler yedi kişi etrafında toplanır.”²⁴

V. Propp’un masal anlatıları üzerine yaptığı bu çalışma, birçok kuramcının ve araştırmacının ilgisini çekmiş, onların çalışmalarına yön vermiştir. Bunların arasında Propp’un çalışmasından etkilenen fakat bu çalışmayı daha da ilerleten T. Todorov ve A.J. Greimas öne çıkmaktadır.

Tzvetan Todorov, bireysel öykülerin temelinde varolduğuna inandığı “anlatı grameri”ni oluşturma yolunda yaptığı çalışmalarla yapısalcı yazın alanında ün yapmıştır.

²³ Bkz. Mehmet Rifat, **XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları I** (Birinci Baskı. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları,1998), s.153-154.

²⁴ V.Propp’tan aktaran Mehmet Rifat, **Aynı**, s.157.

Anlatı alanında yaptığı çalışmalarla kendinden önceki göstergebilim kuramlarını daha da ileri götürmüş olan Algirdas Julien Greimas ise, Saussure'ün başlattığı genel bir dil kuramı oluşturma çabasının yalnızca sözcükbilim doğrultusunda değil, anlambilim doğrultusunda gerçekleşebileceğini savunur ve bir doğa nesnesi değil, oluşturulmuş bir nesne olarak dilin biçimsel, anlamsal ve toplumsal nitelikli anlamlı bir bütün olduğunu, bağdaşık yapısının bulunduğunu ve dizisel/dizimsel açıdan çözümlenebileceğini ileri sürer.²⁵

Göstergebilimin tiyatro alanında kullanılışı ilk olarak Prag Okulu çevresinde toplanan araştırmacılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu alanda bir kuram oluşturma düşüncesini ortaya atan araştırmacı Otokar Zich'tir. Zich, araştırmasında tiyatro olayının yapısının görsel ve işitsel ögeler doğrultusunda araştırılması gerektiğini belirtir ve bu ögeleri iki kümede toplar:

a) Kavramsal ögeler.

b) Somut olarak gözlemlenebilir ögeler.

Otokar Zich'in bu kümelemedeki kavramsal ögeler grubuna dramatik olan eylem, zaman, kişiler, uzam ve olaylar örgüsü girmektedir. Diğer grupta ise oyun metni, oyuncu, seyirci, sahne tasarımı, kostüm yer alır.

Zich'in ikinci kümesi yani somut olarak gözlemlenebilen ögeler kümesi Tedausz Kowzan tarafından "The Sign in The Theatre" adlı çalışmada daha etkin bir hal almıştır. Seyirciyi yaptığı sınıflamanın dışında tutan Kowzan görsel ve işitsel ögeleri ayırıcı özelliklerine ve taşıdıkları görevlere göre on üç ulama ayırır.²⁶

Prag Okulu'nun tiyatro göstergebilimi konusunda araştırmalarına karşılık bu alandaki çalışmalarının sınırlı olduğu gözlemlenebilir. Tiyatro göstergebilimi üzerine çalışmalar yapan birçok araştırmacı, incelemelerinde tiyatro araçlarını olabildiğince küçük parçalara ayırmışlardır. Bu ayrıştırma işlemleri de özellikle tiyatro metni ile tiyatro gösteriminin uygulanışı sırasında kaçınılmaz bir şekilde oluşan farklılıkları ortaya koymuştur.

Tiyatronun kendini var etme çabası özellikle son yıllarda çeşitlilik göstermektedir. Tiyatro ya da bir sahne gösterimi, dansı, müziği, mimi ya da metni eksen olarak ortaya çıktığı anda, yukarıda sözü edilen, tiyatro metni ile gösterim

²⁵ Bkz. Mehmet Rifat Aynı, s.171.

²⁶ Bkz. Yüksel Aynı, s.59.

metni arasındaki farklılıklar büyümekte hatta bu farklılıklar incelendiğinde karmaşık bir hal almaktadır.

Tiyatro metni ile gösterim metninin gösteri bütününde ele alınarak araştırılması gerektiğini savunan Keir Elam ve Partice Pavis gibi göstergebilimciler, teatral eylemin karmaşık bir yapı ortaya koyduğunu da belirtmektedir. Elam “The Semiotics Of Theatre and Drama” adlı çalışmasında iki ayrı inceleme alanına giren iki farklı metinsel yapının, “tiyatrosal metin”in ve “dramatik metin”in ayrı ayrı birer disiplin olarak mı, yoksa Aristoteles Poetika’sı gibi tiyatro ve dramının iletişimsel, sunuşsal, mantıksal, kurgusal, dilsel ve yapısal ilkelerinin tümünü birlikte alarak mı inceleneceğini sorusunu sorar.²⁷

Tiyatro göstergebiliminde göstergelerin birbirine karıştığı, birbirleriyle tanımlandığı ve bağlı oldukları ortadadır. Çünkü bütün olarak algılanan gösterinin tümüdür. Göstergeleri birbirinden bağımsız kesitler halinde ele almak, bir tiyatro gösterisi üzerine yapılacak araştırmanın yanlış yönleneşine neden olur. Tam bu noktada şu soruyu sormak yerinde olacaktır; teatral bütünüün yapısını araştırırken nasıl bir kesitlemeye gidilmelidir?

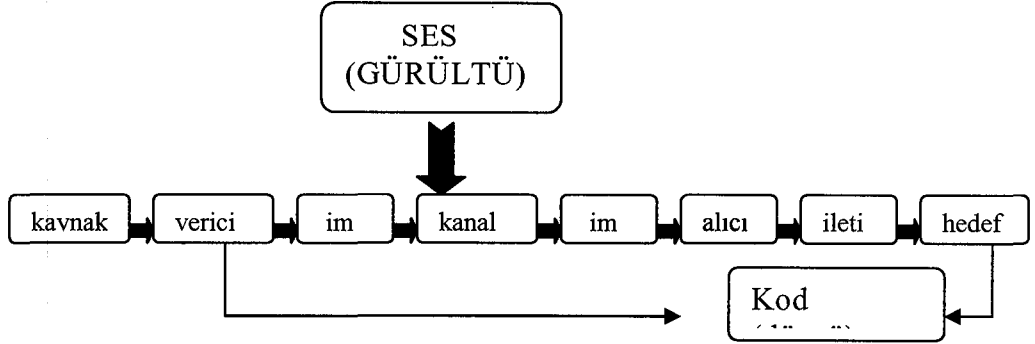
Keir Elam, teatral anlamın küçük birimlerle açıklanamayacağını iddia eder:

...teatral anlam tek göstergeli araçlara ve bunların bireysel/özel anlamları arasında birebir ilişki gurubuna indirgenemez. Eğer oyun metnini son derece küçük anlam birimlerine ayırmak mümkün olsa, teatral anlambilimi analiz etme işi kolay olurdu ancak aynı işaretle oyunun kendisi, seyircinin değişmez değerlerini tespit etmek zorunda kalacağı ayrıntılar gösterisinden daha fazla bir şey olmazdı. Sahne üzerinde anlam üretimi makul nesnelere ve bunların temsili rolleri açısından açıklanamayacak kadar zengin ve akıcıdır. Yeterli bir tasvir, teatral sistemlerin sistemi şeklinde ifade edilebilecek şeyi oluşturan bir dizi sembolik repertuarı belirleyebilmelidir. Her birinin iç ya da içsel sintaktik ilişkisini ve sistemler arası karşılıklı ilişkileri açıklayabilmeli ve de oyuncu-seyirci diyalektiği içinde anlamın iletilebilmesi ve alımlanabilmesini sağlayan çeşitli açıklıklara kavuşturabilmelidir.²⁸

Bu bakımdan tiyatro gösteriminin incelenmesi bir iletişim modeli olarak ele alınmalıdır. K.Elam bu basit modeli kurarken Umberto Eco’dan alıntılacağı aşağıdaki şemayla açıklar:

²⁷ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*. (New Accents, London. 1984), s.2-3.

²⁸ Aynı, s. 32.

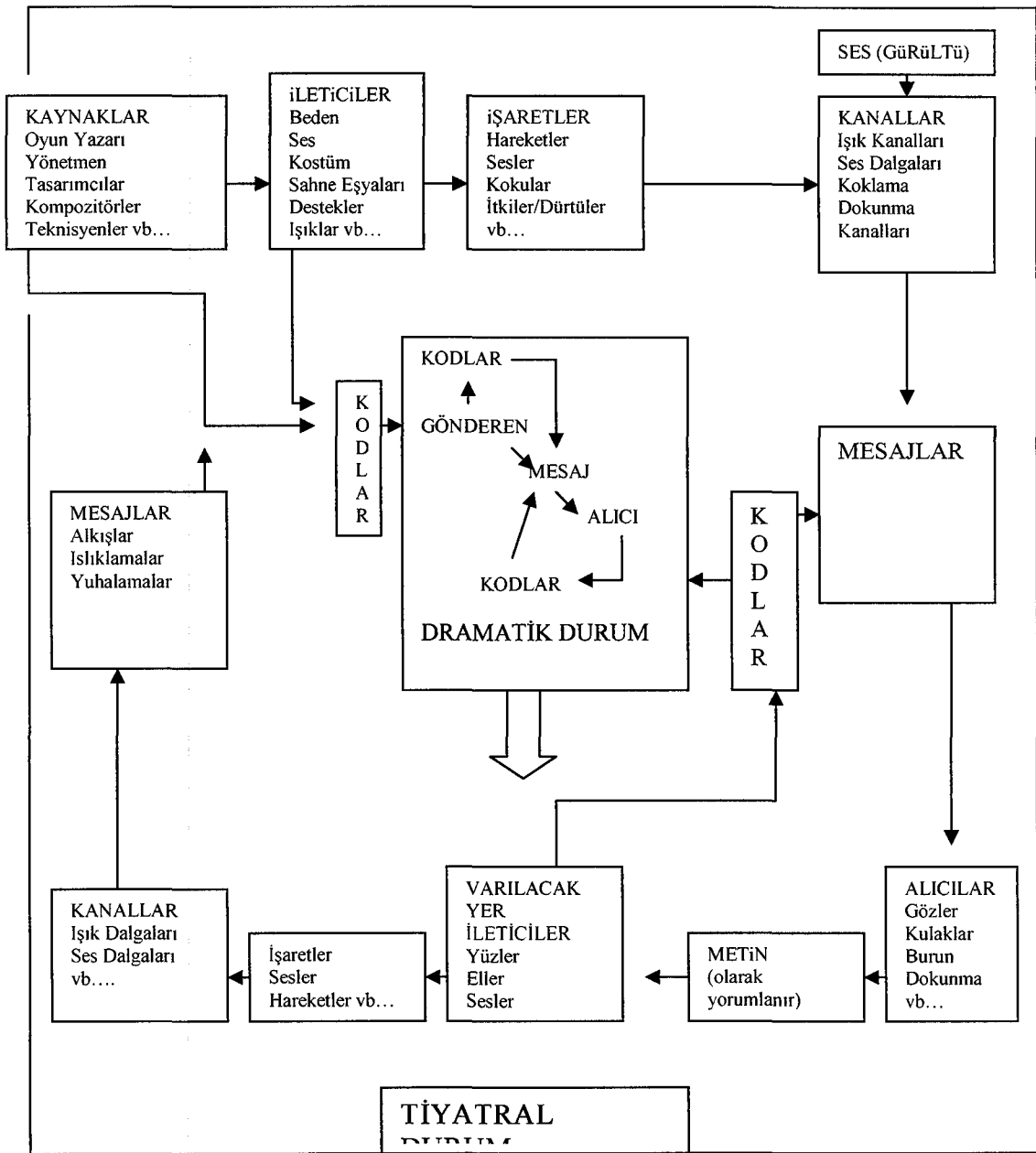


Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*. (New Accents, London. 1984) s. 37'den aktarılmıştır.

Bu modelde kişi, iletişim sürecini genel yönlerden, kaynaktan varılacak yere olan bir işaret/sinyal iletimi olarak tasvir edebilir. Burada başlangıç faktörü bilgi kaynağı, gerçek bir olay, iletişimi kurabilecek olaylar dizisi, yani bir itici güçtür. Kaynak tarafından aksiyona geçen iletili, konuşmacının sesi, bir elektrik teli, ışık ya da ses dalgaları gibi fiziki bir kanal boyunca aldığı yol esnasında, kendisinin uygun bir şekilde algılanışını engelleyen bir müdahale yüzünden oluşabilecek bir rahatsızlığa açıktır. Sinyal ya da işaret bir alıcı (göz, kulak, vs.) tarafından yakalanır ve böylelikle gideceği yeri de kapsayan tutarlı bir mesaja dönüştürülür. Mesajların oluşumu ve anlaşılması (kodlama ve kodların çözümü) kod/şifre ile mümkün kılınır. Örneğin dilbilimsel bir iletişimde kod, konuşmacı ve alıcının doğru fenomenler (anamlı ses birlikleri) dizisini sintaktik (sözdizimsel) olarak tanıyıp oluşturmasını ve bunlara semantik (anlambilimsel) bir içerik tayin etmesin. Bu bağlamda iletişim modelin teatral iletişime uygulanması sırasında yapılacak ilk gözlem, oyunun iletişimsel faktörlerinin çoğaltılmasına yol açmasıdır. Yukarıda sözü edilen iletişim sürecindeki her bir aşama, teatral iletişim söz konusu olduğunda oldukça kompleks bir yapıya bürünmektedir.

Böyle bir iletişim modelinde bileşenler ve sistemler çoğalmıştır. Bu çoğalmanın sonucu olarak tek bir teatral mesajdan bahsetmek mümkün değildir. Bu durumda sahne gösterisi iletişim halindeyken birkaç kanalın estetik ya da algısal sentez içinde eşzamanlı olarak kullanıldığı çoklu mesajlardan oluşmaktadır.²⁹

²⁹ Bkz. Aynı, s. 35-36-37-38.



BASİTLEŞTİRİLMİŞ TEATRAL İLETİŞİM MODELİ

Keir Elam, *The Semiotics Of Theatre and Drama*. (New Accents, London. 1984) s.39'dan aktarılmıştır.

Keir Elam'ın ortaya atmış olduğu bu model, teatral iletişim alışverişinin çok aşamalı karakterinin bir simgesi olarak hizmet edebilir.

Yine bu modele göre Keir Elam 'dramatik metin' ve 'oyun metni' olarak açıkladığı iki ayrı metnin nerede yer aldıklarını araştırır;

...dramatik metin ve oyun metni, hangi yollarla ne şekillerde birbirleriyle bağlantılıdır? Aralarındaki temas noktaları nelerdir? Edebiyat eleştirmenleri genellikle dolaylı ya da dolaysız olarak yazılı metni oyuna göre öncelik taşıdığını varsaymışlardır....Yazılı metin oyunu belli yönlerden zorlar. Sadece linguistik açıdan aktörlerin ifade ettiklerini tespit etmede ve proairetik açıdan aksiyonun yapısını

oluşturmada değil, ama aynı zamanda değişiklik gösteren boyutlarda bir dizi dramatik kodların karşısında hareket, ortamlar, müzik ve geri kalan kısımları göstermede de zorlar.³⁰

Bütün bu zorlamalara karşılık, yazılı metnin (dramatik metnin) bir gösterge olabilmesi oyunun fiziksel koşullarına, her şeyin ötesinde de sahne boşluğu içerisinde aktörün bedenine ve konuşmayı somutlaştırma yeteneğine bağlıdır. Bu bakımdan dramatik metin sahne uygulamasına tercüme edilebilen dilbilimsel metin birimleri olarak düşünülmelidir.

Dramatik metin, oyun metnini belli açılardan zorluyorsa da, aynı işlem oyun metni açısından da geçerlidir.

Oyun oyuncuların transkodlama yapmayı seçtikleri yazılı metnin bilinen yönlerini özümserken, bunu teşvik eden model oyun tarafından dramatik metin kodlama değişikliğine zorlanır. Her bir metin, diğerinin izlerini taşır. Bu nedenle yazılı metin/oyun metni ilişkisinin basit bir öncelikten çok, güçlü bir intertekstualiteyi (karşılıklı metin içerikliği) oluşturan ortak zorlamalar ya da baskılar kompleksi olduğu ortaya çıkmaktadır.³¹

Patrice Pavis de, gösteri sanatları üzerine yaptığı “Gösterimlerin Çözümlemesi” adlı yapıtında, bir tiyatro gösterimini minimal birimler biçiminde en küçük parçalarına ayırmakla pek bir şey kazanılamayacağını ileri sürer.

Ne yazık ki gösterimin parçalara ayrılması hala metne göre, hatta metnin replik, sahne ve perdeler biçiminde düzenlenişine göre uygulanmaktadır; nadir olarak sahnelemede gözlemlenebilen birimlere dayanır. Oysa, metne dayalı kesme işlemi ille de gösterimin dinamiğiyle denk düşmemektedir.³²

Patrice Pavis bir gösterim çözümlemesinin metne değil sahnelemeye göre yapılması gerektiğini savunur. Ona göre sahneleme içerisindeki metin, oyuncu tarafından boğumlanan oyuncunun sesiyle ve sahnenin yorumuyla renklenmiş söz, sahne üzerinde dile getirildiği ve yer aldığı biçimiyle çözümlenmelidir.³³ Patrice Pavis gösterim çözümlemede önceliğin oyuncuda olduğunu belirtmektedir: “Gösterim çözümlemesi aslında oyuncunun betimlemesi ile başlamalıydı, çünkü o sahnelemenin merkezinde yer alır ve temsilin geri kalanını kendisine indirgeme eğilimindedir. Ama aynı zamanda gösterimin kavranması en zor olan ögesidir.”³⁴

Gösterimlerin çözümlenmesine geçmeden önce bir oyuncu kuramı önermek gerektiğini savunan P.Pavis’ye göre,

...tiyatrodaki oyuncuların duygulanımları gerçek ya da yaşanmış olmak zorunda değildirler; öncelikle görülebilir, okunabilir ve duyguların temsil edilme uzlaşımına (konvansiyon) uygun olmalıdırlar. Bunlar kimi kez o anın psikolojik gerçekçilik kuramının, kimi kez duyguları ve onların temsilini kodlayan bir oyun geleneğinin konvansiyonlarıdır. Duygulanımı belirgin kılan davranışsal özellikleri (gülümsemeler, ağlamalar, tutumlar, beden duruşları) bir araya getiren insan varlığının duygulanım anlatımı, tiyatrodaki bir dizi standartlaştırılmış ve kodlanmış duygulanımları bulur, bu duygulanımlar tanımlanabilen davranışları çizerler ki bunlar da temsilin ana çatısını oluşturan ruhsal ve

³⁰ Aynı, s. 208-209.

³¹ Bkz. Aynı, s. 208-209.

³² Pavis, Patrice. **Gösterimlerin Çözümlemesi**. Fransızca’dan çeviren: Şehsuvar Aktaş. Birinci Basım. (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000) s.43.

³³ Bkz. Pavis, Patrice. Aynı, s.43.

³⁴ Pavis, Patrice. Aynı, s.77.

dramatik durumları doğururlar. Tiyatroda, duygulanımlar her zaman, duygusal ifadenin dizgeleştirdiği hatta kodladığı bir beden ve jest retorisi sayesinde dışa vurulurlar³⁵

Patrice Pavis'nin de, Keir Elam'ım da tiyatronun en önemli ögesi olarak gördüğü oyuncu ancak seyirciyle anlaşılanmaktadır. Her iki kuramcı da bu nedenle oyuncunun seyirciyle, seyircinin oyuncuyla olan bağıntısının üzerinde durmuştur. Keir Elam, Umberto Eco'dan hareketle tasarladığı 'Basitleştirilmiş Teatral İletişim Modeli'ne bu adı verirken, hedef olarak saptadığı yere seyirciyi oturtmaktadır. Böylelikle iletişim kaynaktan vericiye, oradan a hedefe varırken, hedeften de vericiye doğru geri besleme yoluyla var edilir.

Patrice Pavis ise günümüz gösteri sanatlarında seyircinin durumunun gösteriden bağımsız, kopuk olmadığını ileri sürer. İlk bakışta koltuğuna bağlı gibi gözükse tiyatro seyircisinin izlediği şeye müdahale edemediği gözlenmektedir. Buna karşılık o, rol kişileriyle ve sahnede yer alan sayısız olayla özdeşleşerek ve bu olayları gözlemleyerek fiziksel tepki vermekte ve harekete geçmektedir. Bu tepki ve hareketlenmeler kaçınılmaz olarak sahnedeki oyuncunun performansına etki edecektir.³⁶

³⁵ Pavis, Patrice. **Aynı**, s.78.

³⁶ Bkz. Pavis, Patrice. **Aynı**, s.274-275.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Meddahın Kaynağı

Geleneksel Türk Halk Tiyatrosunun en önemli türlerinden olan meddahın kökeni, özellikle Asya kültürlerinde yoğunlaşan “hikaye anlatıcıları”na dayanır. İkel toplumlarda hareket ve taklit yoluyla yapılan hikaye anlatıcılığı İslamiyet’e kadar çeşitli biçimlerde uygulanmış, Asya’dan Avrupa’ya bütün dünyada birçok halkı etkilemiştir. İnsanlık tarihinin oluşumunda, göçebe ve avcı toplulukların, gerek hareket, gerekse sesler aracılığıyla geçmiş olayları taklit ederek hikaye kurmaları ve bu hikayeyi anlatmaları, gösteri sanatlarının en ikel biçimiydi. Daha sonraları bu sanat, ülkeden ülkeye farklılıklar göstermiştir.³⁷

Orta Asya’da hikaye anlatma sanatının kökleri, şamanlığa dayanmaktadır. Şamanlık yalnız Orta Asya’da değil, Kuzey Amerika, Okyanusya ve hatta Yakın Doğu ve Avrupa’da da görülmektedir. Fakat Orta Asya’daki yayılımı o kadar yoğundur ki bugün bile Çin ve Hindistan tiyatrosuna baktığımızda şamanlığın izleri görülmektedir.³⁸ Hindistan’da manzum hikayeleri hem anlatarak, hem de mimikleriyle taklit ederek oynayan anlatıcılar, zaman içinde şamanlığın etkisiyle bu anlatılara kutsal dans motiflerini de katarak zenginleştirmişlerdir. Hindistan’da inançların çok çeşitlilik gösterdiği ve Hint toplumunun üzerinde bu inançların ve dinlerin etkisinin oldukça yoğun olduğu söylenebilir. “Hindistan inançlarında şamani nitelikler taşıyan birtakım figürler bulunur. Bunlar bağlayıcı Tanrı figürleridir.”³⁹ Öncelikle inançlarla oluşan bu etki Hint toplumunun sanatsal ürünlerine de yansımıştır. Erhan Tuna’nın “Şamanlık ve Oyunculuk” adlı incelemesinden hikaye anlatıcılarının, hikayelerine ezgiyi şamandan esinlenerek soktuklarını anlıyoruz: “Hindistan inançlarında davul önemli bir yer tutar. Hint danslarında ve tiyatrosunda varolan davul, Aryan olmayan halkların etkisiyle sihirsel bir anlam

³⁷ Bkz. Özdemir Nutku, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri** (Ankara:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,1976)

Erhan Tuna, **Şamanlık ve Oyunculuk**. Birinci Basım. (İstanbul: Okyanus Yayıncılık, 2000).

³⁸ Tuna, **Aynı**, s.11-19.

³⁹ **Aynı**, s.79.

kazanmıştır.”⁴⁰ Bu ifadede sözü geçen davul ve sihir şamanlığın vazgeçilmez unsurlarıdır. Hindistan’da bugün halen kendisini çevreleyen seyircisine tıpkı bir “tiyatro” keyfi yaşatan, “Harikatha” denilen hikaye anlatıcılarına rastlamak mümkündür.⁴¹

“...Şaman kelimesinin çıktığı bölge olarak Çin, Şamanizme ilişkin pek çok pratiğin, efsanenin, şarkı, dans ve şiirin barındığı bir ülkedir”⁴². Çin halkı hikaye anlatıcılığında epik bir biçime yönelmiştir. Onların hikaye anlatıcılığında simgeler ve bu simgelerin çeşitli aksesuarlarla anlatılması önemli bir yer tutar.⁴³

Uzakdoğu ülkelerinde hikaye anlatıcısı, hikayeyi tam bir dramatik biçime sokar, kişileri, sahne efektlerini olduğu gibi eksiksiz taklit ederdi. Afrika’da da yaratılış efsanelerini taklit yoluyla ve tam bir oyun biçiminde aktaran sanatçılara rastlanır.⁴⁴ Avrupa’da ise hikaye anlatma sanatı, Ortaçağda görülmeye başlar. İngilizlerde, *minstrel* ve *bard*’lar, Almanya’da *Baenkelsaenger* ve *Moritatlar* ezgiler eşliğinde, İtalya’da *giullari* ve Fransa’da *cabotinler* mim ve hareket ustalıklarıyla anlatırdı hikayelerini.⁴⁵

Kimi toplumlarda eğlence amacıyla şekillenen hikaye anlatıcılığı, kimi toplumlarda tedavi amacı olarak yerini almıştır. Bu nedenle her ne amaçla yapılmış olursa olsun hikaye anlatıcılığını bir iletişim biçimi olarak görmek mümkün. Türklerde hikaye anlatıcılığı daha önce Orta Asya tiyatrosunda sözünü ettiğimiz Şamanizmin etkisi altındadır. Refik Ahmet Sevengil, Eski Türklerdeki ilk aktörleri şu şekilde anlatmıştır:

...topluluk arasında ma’şeri bir heyecan uyandırarak yapılan dini dramlar din adamları tarafından idare ediliyordu. Bunlar, cemiyetin o zamanki inanış seviyesi içinde hastaların iyi olması için dualar okuyan ve bu suretle onların içlerindeki cinleri çıkartan ilk sihirbazlardır; kutsal törenlerde ellerinde ucuna demir parçaları geçirilmiş bir değnek tutarlar, bunları sallayarak demir parçalarının birbirine çarpması sureti ile bir nevi iptidai musiki temin ederlerdi; bunun için ilk çalgıculardır; musiki ile birlikte birtakım dokunaklı, güzel ve sıralanmış sözler söyledikleri için ilk şairlerdir; bu musikili sözleri söyler ve

⁴⁰ Aynı, s.79.

⁴¹ Özdemir Nutku, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri** (Ankara:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,1976), s.2.

⁴² Tuna, Aynı, s.80.

⁴³ Bkz. Aynı, s.3.

⁴⁴ Bkz. Nutku, Aynı, s.3.

⁴⁵ Bkz. aynı, s.3.

Ali Berktaş, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold** (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997), s.248.
A.Metin Balay, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo** (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1995), s.17.

çalarken hoplayıp zıplayarak oynayan ilk dansörlerdir; sihri, dini, bedii bir heyecan içinde bütün bir dramı temsil ettikleri için de ilk aktörlerdir; topluluğun derdine çare bulan, topluluğa maddi, manevi dinlenme ve yükselme yolları gösteren, maddi manevi birliği sağlayan ve ma'seri heyecan uyandıran, bütün bu sebeplerden dolayı da topluluk içinde saygı gören ilk din adamı –sihirbaz- san'atkarlardır...⁴⁶

Oğuz Türklerinde Ozan adı verilen hikaye anlatıcılarının, sihirbazlık, rakkaslık, musikişinastlık ve hekimlik gibi birçok vasfı vardı ve toplum için büyük önem taşımaktaydılar.⁴⁷ Aynı sanatçılar Altaylarda, Kırgızlarda ve Kazaklarda da farklı adlar almışlardı. Kam, baksı ve şaman da denilen bu tür sanatçılar, kahramanlık destanları ve mitolojik hikayeler anlatırlar, kıssahanlık ve bakıcılık yaparlar, ellerinde kopuzlarıyla ezgiler çalarlardı.⁴⁸ Köprülü'ye göre bu sanatçılar Anadolu Türklerinde ise “Aşık” adını almaktadır. Oğuz Türklerindeki aşık ve ozanlarla başlayan hikaye anlatma sanatı, İslam ülkelerindeki uygulamalarıyla etkileşim içine girmiş ve meddahlık geleneği, kendine özgü biçimiyle, Türk Halk Tiyatrosu'nda ve Halk Hikayeciliği'nde yerini almıştır. Meddahlık, Türk Edebiyatında aşık-ozan geleneğinin bir devamı olarak görülmekte, fakat onlardan açık bir şekilde halkın bakışını olarak ortaya çıkan meddahlığın kaynağı da İslamiyet öncesindeki bedevilerde görülür. Fuad Köprülü “Meddahlar” adlı makalesinde şöyle belirtir:

...Arapların, İslamiyet'ten önceki hayatları tedkik edilecek olursa, bedevilik aleminde şairlerin aynı zamanda kussas vazifesini de yaptıkları pek iyi anlaşılır; mamafih bunların dışında bedeviler Yemen, Musevi, Acem, an'aneleri kalıntılarını anlatan bir takım adamlarda yok değildi...⁴⁹

Bu dönemde hikaye anlatıcılarının halklar arasında kültürel alışverişi sağlayan bir görev edinmiş olmasını anlamak hiç de zor değildir. Arapların İslamiyet'i kabul etmesiyle sokak hikayecilerinin yani “kussas”ların sayısı artmış ve bu anlatıcılar halkın ilgisini daha çok çekebilmek için anlatılarının arasına Kur'an'dan konular ve dini kahramanlık hikayeleri almışlardır.⁵⁰

“Kussas” kelime anlamı bakımından, İranlılarda kullanılan “Kıssa-han” kelimesiyle aynıdır. Arapça da “kesmek, adım adım izlemek, bilgi ve haber

⁴⁶ Refik Ahmet Sevensil, **Eski Türklerde Dram Sanatı** (İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1959), s.7.

⁴⁷ Bkz. Fuad Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları I** (Üçüncü Basım. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1989), s.58.

⁴⁸ Aynı, s.71.

⁴⁹ Aynı, s.363.

⁵⁰ Aynı, s.363.

vermek, öykü” gibi anlamları içinde barındıran “kıssa” sözcüğüne baktığımızda “kıssa-han”lar daha da anlam kazanırlar. Zaman içinde hikaye anlatıcıları, anlattıkları hikayenin konusuna, biçimine ve anlatan kişinin yetkinliğine bağlı olarak çeşitli adlar almışlardır. Ravi, Haki, Şeh-nameci, Nedim, Emsal-i Lokman, Efsane-Guyan, Nakkal, Rüzehan, Perdedari, Şemail Gerdan, Havas-Guyan, Besatendaz, Kıssa-gu, Kıssa-Perdaz, Kıssa-Guzar bunlardan bazılarıdır.⁵¹

Türklerin Hikaye anlatma geleneğinde ise bu adlardan “Şeh-nameci, Kıssa-han ve Meddah”ın kullanıldığını, en çok “Meddah” sözcüğünün dilimize yerleşerek günümüze kadar geldiğini görmekteyiz.⁵²

Arapça bir sözcük olan “Meddah”ın anlamı, bazı araştırmacılara göre, medhetmek kökünden geldiğinden, “medhedici”, “övcü” gibi bir anlam taşısa da, bazı araştırmacılar, Arapça’da “meddah”ın “şarkı söyleyen dilenci” ya da “dilenen şarkıcı” anlamları taşıdığını savunur.⁵³ Bu konudaki genel kanı, Meddahın, hem peygamber soyunu öven, hem de sokaklarda hikayeler anlatarak para toplayan bir kişi olduğu için bu anlamların hepsini taşıdığı yönündedir. Her ne kadar Arapça kökenli bir sözcüğü kullanmış olsalar da Türklerin Meddah’ı İslam ülkelerindeki meddahlardan oldukça farklıdır.

İslam ülkelerindeki meddahlar, hikayelerinde peygamber soyunu över, kahramanlıkları anlatırlardı. Türklerde ise bu yalnızca meddah geleneğinin ilk zamanlarında görülmektedir. Fuad Köprülü bu konuya şöyle açıklık getirmektedir:

...meddahlar ilk devirlerde, tıpkı, mu’arrefler gibi, mevzularını dini mevzulardan alan, yani dini içtima’larda ve camilerde münacatlar, na’atlar, hükümdarlar hakkında bir takım medhiyeler okuyan kimselerdi. Hükümdar saraylarındaki siyerciler, yani Peygamberin ve ashab’ın hayat ve gazalarından ve daha sonraki devirlerde İslam fetihlerinden bahsedenler de bunlardır. Mevzularında tamamıyla dini bir gaye takip eden bu meddahlar, daha sonra la-dini mevzularla da meşgul olmaya başladıklarından, bunlara kıssa-han namı da verilmeye başlandı. Bu kıssaların birçoğu, mevzularını Şeh-name’den aldıkları cihetle Şehname-han lakabı da bunlarla aynı manada sayıldı. Daha sonraları, muhtelif birtakım içtimai amiller te’siriyle, günlük ve yerli hadiselerle ait- bazen çok açık, hatta hemen hemen müstehcen – hikayeler de meddah-kıssahanlar tarafından nakledilmeye başlandı ve bu realist sahneleri daha kuvvetle yaşatarak,

⁵¹ Bkz. Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu** (İkinci Basım. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985), s.219-220-221-222-223.

⁵² Bkz. Köprülü, **Aynı**, s.372.

⁵³ Bkz. Köprülü, **Aynı**, s.372.

Nutku, **Aynı**, s.13.

dinleyenlerde daha fazla alaka uyandırmak için, taklitlerde yapılmak, yani vak'a şahısları kendi şiveleri ile konuşturulmak zaruri görüldü...⁵⁴

Doğunun hikaye kaynaklarını kendi kültüründeki malzemeyle birleştiren meddahlar, toplum içinde saygın kişilerdi. Bu nedenledir ki meddahların sayısı gün geçtikçe çoğalmıştır.

...XV. Asırdan itibaren her tarafta tesadüf olunan ve büyük şehir ve kasabalarda halk hikayeciliğini temsil eden bu kıssahan-meddahlar, klasik bir tahsil görmemekle beraber, yine az-çok bir edebi terbiye almış kimselerdi; bilhassa saraylarda, çok yüksek tahsil görmüş sanatkar kıssahan-meddahlar vardı ki bunlar hükümdarların nedim'i yerinde idiler...⁵⁵

Türklerde hikaye anlatıcılığının gelişimi gözlemlendiğinde, Meddahların gerek hikayelerini kurgulamada, gerekse uygulamadaki tekniklerinde, Arap ülkelerindeki hikaye anlatıcılarına kıyasla, sınırlarının daha geniş olduğu izlenir. Arap ülkelerinde, az önce adlarını sıraladığımız hikaye anlatıcılarının belirlenmiş sınırları, dışına çıkmamaları gereken kuralları vardır. Ravi'ler "Leyla ile Mecnun" gibi romance türü hikayeler anlatırken, efsanevi hikayeler okuyan ve anlatanlar efsane-guyanlardı. Havas-guyan adı ise, peygamberlerin ve evliyaların özelliklerini anlatanlara verilirdi.⁵⁶ Bütün bu bilgiler doğrultusunda, Araplardaki hikaye anlatıcılarının belirlenmiş uzmanlık alanları olduğu ve kendi alanlarının dışına çıkmadıkları anlaşılmaktadır. Özellikle de İstanbul meddahlarının oyunculuk tekniklerini anlatırken şöyle belirtiyor: "Büyük ve usta meddahların, içinde yaşadıkları toplumu, çevrelerini ve gördükleri kişileri inceledikleri biliniyor. Onların inandırıcılığı ve gerçekçiliği bir açıdan bu gözlemlerinden ileri gelir."⁵⁷

Nutku'ya göre meddah, yalnızca iyi bir gözlemci değil, aynı zamanda iyi bir oyuncudur. Meddahlıkta hikaye anlatmak, anlatan kişinin yalnızca bilgisine, hikaye repertuarına değil, yeteneklerine de bağlıdır. Hatta bu özellik çoğu kez hikayenin içeriğinden daha ön plana geçerek, anlatım ustalığının bir göstergesi sayılırdı. Hikayelerindeki kişileri, günlük konuşmaları ve şiveleri gerçeğe uygun şekilde taklit ederlerdi. Bu bakımdan meddahlar bir ses değiştirme ustasıydılar.

⁵⁴ Köprülü, Aynı, s.367-368.

⁵⁵ Aynı, s.374.

⁵⁶ Bkz. And, Aynı, s.220-221-222.

⁵⁷ Nutku, Aynı, s.65.

ederlerdi. Bu bakımdan meddahlar bir ses değiştirme ustasıydılar. Meddahlara mukallid denmesinin nedeni de taklitçilikteki ustalıklarından kaynaklanmaktadır.

Meddahın gösteriyi sahnelerken kullandığı iki temel aracı vardır. Bunlardan biri omzunda ya da boynundaki mendili, diğeri de elindeki sopasıdır. Meddah sopasını üç kez yere vurarak hikayesine başlar ve anlatımı sırasında sopayı, tüfek, saz, süpürge gibi araçlara dönüştürdüğü gibi, onunla çeşitli efektler de yapardı. Mendili de kişileri canlandırırken kullanırdı. Hikayelerini, kahvelerde, vapurda, sokakta ve eğlence yerlerinde anlattıkları için dekoru ve ışığı da buldukları mekanlarda olduğu kadardı.⁵⁸

Meddah, yararlandığı zengin kaynaklar bakımından, hem benzetmeci, hem de göstermeci tür özelliği taşır. Karagöz ve Ortaoyunu, Türk Halk Tiyatrosu geleneğinde dramatik türlerden sayılırken, aynı gelenek içinde yer alan Meddah türü, temelini hikaye anlatma üzerine kurduğundan anlatı türünden; hikayelerinde kişileştirmeye ve taklitli bölümlere yer verdiği için de dramatik türden sayılmaktadır. Metin And bu konuda "...Karagöz ile Ortaoyunu'nun salt birer göstermeci tiyatro olmasına karşın, meddahın, seçtiği konulara göre benzetmeci, gerçekçi, yanılısamacı tiyatroyu zorladığı görülür"⁵⁹ diye belirtir. Bu türlerde seyirci oyunu yalnızca oyun olarak görür. Oyuncu da oyuncudur. Meddah ise seyircide coşku, merak ve gerilim yaratır, bu da seyirciyle hikaye arasında özdeşleşme bağı kurar. Hikayenin yalnız söze değil eylemlere dayanarak anlatılması seyircinin hikayeye olan ilgisini artırır. Meddah hikayelerinin kurgusundaki çok çeşitliliğin ve zenginliğin nedeni seyircinin ilgisiydi. Fuad Köprülü'nün anlattığı "Bedi'i ve Kasım" fıkrası, seyircinin hikayeye kurduğu özdeşleşme ilişkisine iyi bir örnektir:

...bir gün Bursalı şair Hayli Ahmet Çelebi, kahvehanede otururken, meddah, "Bedi'i ve Kasım" hikayesini anlatıyormuş; kahve halkı, hikayeyi öyle samimi bir alaka ile dinliyormuş ki, bir kısım Bedi'i, diğer kısım da Kasım'ı tercih edip, kendi kahramanlarının adı anıldıkça na'ra vuruyorlarmış. Hayli Çelebi de Kasım'ın taraftarı arasında olup, epeyi cuş-u huruş göstermiş. Muhalif taraftan Saçakçı-zade adlı yave-gu bir hikayeci, gözünde maluliyet bulunan şairle eğlenmek için, "Hangi gözünüzle gördünüz?" diye tariz edince, zavallı şairin ihtiyarı elden giderek iki hançer darbesiyle herifi öldürmüş...⁶⁰

⁵⁸ Bkz. Selim Nüzhet Gerçek, **Türk Temaşası** (İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1942), s.6.

And, **Aynı**, s.223-224.

Nutku, **Aynı**, s.65.

⁵⁹ And, **Aynı**, s.219.

⁶⁰ Köprülü, **Aynı**, s.382-383.

Bütün bu bilgilerden anlaşılıyor ki; meddahlık Türk Tiyatrosu'nda uzun yıllar uygulanmış, hem Türk edebiyatına hem de Türk tiyatrosuna kaynaklık etmiş bir sanattır. Meddahlığın, özellikle bir gösteri sanatı olarak kabul edilmişindeki temel neden, onun uygulanışındaki dramatik etkinliktir.

Meddahın incelenmesi, birçok yönden gösterdiği çeşitlilik bakımından önemli görülmektedir.

3.2. Meddah Hikayelerinin Yapısı

Meddah her ne kadar tiyatronun bir çok ögesini bünyesinde barındırırsa da başlangıcından bu yana bir hikaye anlatıcısı olarak tanımlanmıştır. Bu özelliğinden dolayı araştırmaya, geleneksel anlamda meddah türü içinde uygulanmış meddah metinlerinden başlamak, gösterilerin yapısının daha sağlıklı kavranması açısından önemlidir.

Bir çok meddah gösteriminde karşılaştığımız temel bir yapı vardır. Bu yapı;

1. Sunuş
2. Hikaye (Tanıtma+Gelişme+Doruk+Son)
3. Bitiriş

şeklinde belirlemektedir. Meddah bu yapıyı bir kural olarak benimser ve gösterisini bu kurala bağlı kalarak sınırlandırır. Bu kurala tüm Meddah gösterimleri uymakla beraber, birimlerin gösteriye uygulanışları meddahtan meddaha farklılıklar göstermektedir. Örneğin kimi meddahlar “sunuş” bölümüne ağırlık vererek bu kısmı uzun bir şekilde uygularken, bazı meddahlar bu kısmı bir iki sözcükle geçip, hikayeye ağırlık vermektedirler. Bunun başlıca nedenlerinden bir tanesi, sunuş bölümünün, hikayenin özü ve biçimi açısından kimi zaman bir önem taşımamasıdır.

3.2.1. Sunuş

Sunuş bölümü genellikle meddahın seyirci karşısına çıkarak “Hak dostum hak!” ya da “Hay Hak!” deyişiyle başlar. Bu söz, sunuş bölümünün yerleşmiş bir kalıbıdır ve bir çok meddah tarafından uygulanır. İncelediğimiz hikayelerde bu kalıpla oldukça sık karşılaşmaktayız.

Meddah sunuş bölümünün hemen başında, “Hak dostum hak!” deyişinin öncesinde ya da deyişle birlikte kendine özgü bir hareket yapar. Yabancı bir

tanıktan, Meddah Kız Ahmet'in, hikayesine elini üç kez çırparak başladığını öğrenmekteyiz.⁶¹

Bazı meddahlar farklı şekillerde gerçekleştirmektedir bu hareketi. "Meddah şap şap elini dizine vura vura bunları anlatmaya koyulur."⁶²

Kimi meddahlar ellerindeki baston aracılığıyla başlarlar hikayelerine:

...halkın sevgilisi Aşki Efendi nihayet, gıcırdayan ve sallanan sahneye çıktığı zaman bir alkıştır koptu. Elinde gece bekçilerinin sopasını andıran bir bastonu vardı. Bu günün sallanan dünyasının simgesini verir gibi bu bastonu yere attı...⁶³

Söz ve hareket birlikteliğiyle gerçekleştirilen başlangıç durumunun gösteriyi başlatmak için kullanılan bir gösterge olduğu anlaşılmaktadır. Nasıl ki bugün, bir tiyatro salonunda seyirci, oyun başlamadan önce uyarı niteliğinde bir ses işiterek yerini alıyorsa, meddahın seyircisi için de durum aynıdır.

Sunuştaki bu açılış kalıbından hemen sonra meddah başka bir kalıpla sunuşu genişletir. Bu kalıp bir türkü, gazel, divan ya da manzum bir parça olabileceği gibi hikayenin konusu ve biçimi hakkında ipucu özelliği taşıyan bir tekerleme de kullanılabilir. Bu kalıplar şu şekilde söylenir:

"Sühensaz-ı gülistan-ı nezaket, nihal-i gonca-i ba'i zerafet, sergüzeştım söyledikçe verir bezme letafet. Dinleyin imdi hatta bizden hoşça bir hikayet"⁶⁴

"Efendim, raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar, muhaddisan-ı rüzigar nakl-i beyn iderler ki: zamanı evailde...."⁶⁵

Meddahın söylediği bu sözler, hikaye başlamadan hemen önce söylenir ve hemen ardından hikayeye girilir. Bu sözler sunuş bölümünün ana kalıbı olarak görülebilir.

Sunuş bölümünden hikayeye geçişte meddahın sözleri "şimdi" olan zaman göstergesini "geçmiş" bir zaman göstergesine dönüştürür. Hikayelerde zaman genellikle belirsizdir. Yine de "şu an"dan öncedir.

"Dinleyin imdi hatta bizden hoşça bir hikayet" şimdiki zamana ilişkin söylenen sözlerdir. Hikayeye girişin ilk cümlesi ise genellikle "zaman-ı evvailde" ya

⁶¹ Bkz.R. Walsh'ten aktaran Metin And **Aynı**, s.232.

⁶² Sermet Muhtar Alus'tan aktaran Ünver Oral, **Meddah Kitabı** (Kitabevi, İstanbul.2003), s.81.

⁶³ Friedrich Schader'den aktaran Ö.Nutku, **Aynı**, s.64.

⁶⁴ Nutku, **Aynı**, s.322.

⁶⁵ **Aynı**, s.260.

da “zaman-ı selefte” şeklinde başlar ve seyirciyi kendi düşsel evreninde geçmiş bir zamana götürür.⁶⁶

Bazı meddahlar sunuş bölümünde, geçmişte olduğu gibi, büyük kişileri övmeye ve kendinden önceki hikayecileri anmaya da yer verir:

...ferman ferman iklim-i Rum gazi Sultan Murat Han aleyk-i rahmet ve güfran hazretlerinin eyyam-ı devletlerinde ve zaman-ı saltanatlarında adlu adalet yerinde saltanat kemalinde her veçhile her taraftan feth-i fütühat, gündüz mesirelerde, gece mahitaplarda sayesinde bulunan cem-i nas mezak-ı meşrebin icra etmede ol esnalarda....⁶⁷

...zaman-ı selefde hikaye nüvisenimin yazdıkları ibretimiz hikayeler ve meddahların nakl ile söyledikleri şayan-ı taaccüb ve eğlenceleri mucib gülünçlü sözler ile istifade edilecek halde bulduklarından bu yüzden pek çok kimseler istifade ederek muntasız olurlarmış. Bizim de nakl ve hikaye edeceğimiz şey de bu kabilden olduğunu ihtira cür’et eylerim....⁶⁸

...Ali Bey Köyü yanından geçen güzel Kağıthane Deresi’ni hepimiz biliriz. Bugün orada Peygamber’in kadınlarına layık yeni bir saray vardır. Baştanbaşa mermerden, fiskiyeli havuzları ve Boğaziçi’nin granitlerinden yapılmış büyük helezonlu sedefleriyle, firavun incirleri ve karaağaçlar altında serin yazlarıyla orada durur. Bu cenneti Sultan III.Ahmet yaratmıştır. Tanrı onu ödüllendirecektir yeryüzünü cennete döndürdüğü için....⁶⁹

Bazı meddah hikayelerinde sunuş bölümleri tekerlemelerle, şive taklitleriyle ve nazım türünden örneklerle süslenerek geniş tutulmuştur.

Sık kullanılan tekerlemeler şöyledir:

...yanıldım bir çırak aldım yanıma eve gelmez külhani dükkanda yatır, kovsam o da düşmez şanıma, ki vardır çarşafsız yorganda yatır. Haşa huzurdan ustası çırağını sever. Eşek aldı pazardan, eşek göze geldi çatladı nazardan, eşek çıktı mezardan, eşeğin aşkından ormanda yatır.Bizim çırak da hırtıyı pırtıyı toplamış külhanda yatır....⁷⁰

Bir diğer tekerleme örneği ise şu şekilde görülür:

⁶⁶ Bkz. Aynı.

⁶⁷ Aynı, s.242.

⁶⁸ Aynı, s.269.

⁶⁹ Aynı, s.225.

⁷⁰ Aynı, s.335.

...Laleli minaresi katadrak sepetini mezata verip, apti karınca huzurunda tevellüden zerzevatçı küfeleri aklına hikmet getirir. Dar-ü şifayı bende zincir olmuşlardır dayı. Hatta geçen ayın çarşambasından bu ayın perşembesine yedi buçuk metro kısa gelmiş. Bilmem ki bana ne kadar kayısı pestili idare eder. Evet, bunu herhalde yemiş iskelesindeki manavlardan sormak gerek. Biz gelelim hikayemize....⁷¹

Tekerlemenin, seyirciyi hikayeye hazırlarken, anlatılacak olayın atmosferine ilişkin sezdirme yapmak gibi bir özelliği vardır.

Pertev Naili Boratav tekerleme konusunda şöyle belirtir:

...tekerleme halk anlatı türünde farklı biçimlere en iyi uyarlanan biçimsel süstür...Anlatının başında yer aldığı giriş işlevi üstlenir: Kısa kalıplaşmış sözler olsun, belli uzunlukta bir anlatıyla olsun, dinleyiciyi olağanüstü bir dünyaya sokmadan önce bilgilendirir ve haberli kılar...Anlatıya gülünç unsurlar katarak gerginliği giderir ve havayı yumuşatır...⁷²

Meddah gösterilerinde söylenen tekerlemeler seyirciyle iletişim koşullarını hazırlarken, hikayenin olağanüstü, abartılı, gerçeküstü bir biçimde aktarılacağını da haber vermektedir.

Ayrıca bazı hikayelerde, hikayenin içinde geçen eklentili parçaların, motiflerin sunuş bölümünde de yer aldığını görmekteyiz. Bu parçaların hikayeye eklenmesi herhangi bir kural oluşturmamakla birlikte, meddahın yapmış olduğu bir seçimden ibarettir. “Sandıklı Ebe” hikayesinde Meddah Küçük Ali’nin buna benzer seçimini görmekteyiz. Küçük Ali sunuşuna önce yukarıdaki tekerleme kalıplarının ilkiyle başlar. Ardından, birçok hikayede hikayenin içinde gördüğümüz şive taklitleri motifini sunuşa ekler:

Kastamonulu gelip:

- Ulan Kastamonudan geldik, girdik hevesükkağa kancıkları gordük, kuş gönüm kabardı, sana basayım bi hevle.

Muhacir gelir der ki:

- Hey nedir o nesneten cenabet kızan koparti püskülü festen,

Hemme ten küverdi bülbülü kafesten,

Kakar ninenin bakracına haa.

⁷¹ Aynı, s.297-298.

⁷² Pertev Naili Boratav, **Tekerleme** (Birinci Baskı.İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2000), s.9.

Arapkir de gelir der ki:

- Memet Efendinin pazuşuna bak da, karşıya gidek kafaları fülüklendirek bi de çılıç bulundurak he mi?

Yahudi gelir der:

- Akarez kakarez çoktan beri söylemez, o uyuz teres, kafada çıktı iki boynuz o da mı saka!

Ermeni gelir der ki:

- Eşkadav rezilin kafası bittür laf dediğin ağzından çıktı mıdı hıp diye burnun duymalıdır, ne kafa olur ne İstanbul kaldırımı çiğnoorsun.

Acem gelir der ki:

-Mene bak benim korşum meni kimle satısan. Mene garşı ellere gafa atısen gım senin nenen gaburgasını ginen.

Arnavut gelir der ki:

- O more kardaş neme lazım çıkırtı patırtı şamata. Vellahi nimeti tepmek ki İslamın kafır-i niha.

Laz gelir der ki:

- Trapizondan pindük vapura çelduk Batum'a. Batum önünde aldu fırtuna. Kaptan dedi at pırtıyı sırtına. Bizim pırtılar fındığ idi papur yattu, finduğu attık ama kardeşim denis suyi da para etmedi. Yarimi gördüm meyise mehpareler. Dü dü dü dü şehvareler. Dün gece bir rüya gördüm gel muhabir eyle tabir var mıdır bi çareler.⁷³

Sunuş bölümünde nazım türü örnekleriyle de sıkça karşılaşılır. Ünlü meddahlardan Nazif Efendi'nin "Hacı Vesvese" hikayesi, Baki'nin şu divanıyla başlamaktadır:

Ey gönül ayan-ı devlet içre himmet kalmadı.

Kimden umarsın kerem, ehl-i mürüvvet kalmadı.

Nefsi nefse oldu dünya, hep alem hayrettendir.

Kimseden hiç kimseye zerre inayet kalmadı.

Gel zuhur et hanidesin ey meddi-i sahib kıran!

Kim cihanda zahir olmadı(k) alamet kalmadı.

Ey diriğa lüt-i ihsan kapusu yaptılar.

"Zikr hair olsun" diyen sahib-i saadet kalmadı.

Cahil ü nadan ola gör ister isen mertebe.

⁷³ Nutku, Aynı, s.321-322.

Kim kemal ehline Baki Şimdi raĒbet kalmadı.⁷⁴

MeŐur Meddah Kız Ahmet'in "KapucubaŐı" hikayesinin sunuŐunda yine Baki'nin bir gazeline rastlanır:

Müje-haylın düzer ol gamze-i fettan saf saf
Guyiya cenge durur nice güzeren saf saf

Seni seyritmek için rehgüzer-i gülŐende
İki canıpe durur serv-i hıraman saf saf

LeŐker-i eŐk-i firavan ile cenk itmek için
Getirir mevcilerin lütce-i ümman saf saf

Cami içre göre ta kimlere hemzanusun
Őekl-i sakkade gezer dide-i giryan saf saf

Gökte efgan iderek sanma geçer hayli külenk
Çekilir kuyuna mürĒan-ı dil-ü can saf saf

Ehl-i dil derd ü gamına nimetine müstaĒrak
Çekilirler Keremin hanına mihman saf saf

Vasf-ı kaddinle hıram itse alem gibi kalem
LeŐkeri satrı çeker defter-i divan saf saf

Köyün etrafına uŐsak dizimleŐ guya
Harem-i Ka'be'de her canibe erkan saf saf

Kadrini seng-i musallada görüp ey Baki
Durup el baĒlıyalar karŐına yaran saf saf⁷⁵

⁷⁴ Aynı, s.241-242.

⁷⁵ Fikret Türkmen "Ermeni Harfleri İle Basılmış Bir Meddah Hikayesi –KapucubaŐı-", Türk Folkloru Araştırma YıllıĒı 1976, 3, s.280-281.

Hikayelere bir gazel ya da divanla başlama, meddah ile seyirci arasındaki iletişimi yoğunlaştırmakla birlikte, günlük konuşmanın dışına çıkarak, gerçekleştirilecek olan gösterinin estetik hazzına işaret etmektedir. Seyirci hikayeye hazırlanırken, nazımın lirik ve coşkulu enerjisi içinde bulur kendini.

Birçok meddah gösterisinde nazımın ve nesirin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Meddah Behçet Mahir'in anlattığı "Aşık Garip" hikayesinin sunuş bölümü şu şekilde gerçekleşmektedir:

...bu hekayeler dünyanın kuruluşundan bu terefe gelip geden, geçmişte olan bir aşk eseri. O günden bu güne gader, eğer tarihler, eğer dillerde zikir olur. Lakin bizim dedelerimiz, babalarımız, gelen şair şuaeler. Yani hekattan evvel bu cevapları söylemek. Giden adamlar getmiş, gelenler ayıh olsun.

Gönül havalanma çihma havaya
Vurur çarh ganadın gıralar bir gün
Çünkü baki değil bu can gafeste
Megamda damarın yaralar bir gün

Ey adem güvenme gençliğen çağan
Ne evlâdan güven, ne bahçen bağan
Ölüm yanındadır atma ırağan
Yahasız kölmege sarallar bir gün

Evet, işte bu cevaplar, uyuyan gafalar ayılsın, hani bizim babalarımız, hani bizim ebayı ecdadımız? Gelmiş getmiş herkes ömrünün nihayetine gader bu dünyada dolandır. Rızık tamam, ömür tamam. Geçer gider. Allah galannara selamet, ölenlere rahmet olsun. Hepimize. Şimdi hekayemize başlıyorum...⁷⁶

Gösterilerde, örnekleri verilen sunuş kalıplarının bir tanesi kullanılabilir gibi, meddah, bu kalıpların tümüne de yer verebilir.

Meddah gösterilerinde sunuş bölümünün hikayenin içeriğiyle ya da biçimiyle bir ilişkisi olması gerekmez. Yukarıda kullanıldığını belirttiğimiz sunuş çeşitlemelerinin tümü, temel olarak meddahın seyircisiyle olan iletişimsel boyutu kurmasına, seyircisini gösterisine hazırlamasına katkı sağlamaktadır.

⁷⁶ Fikret Türkmen, **Aşık Garip Hikayesi**. (Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1974), s.205.

Bu boyut, hem seyirciye hoşça vakit geçirecek kadar yakınlık derecesinde hem de seyirciye duyulan saygıdan ve meddahın gösterinin denetimini elinde tutma gereksiniminden dolayı, belli bir uzaklık derecesinde kurulmaktadır.

Bütün bu anlamlarla bağlantılı olarak bu sunuşun göstergesi meddahın az sonra bir hikaye anlatacağıdır. Daha açık bir anlatımla sunuş bölümü, hem meddahı hem de seyirciyi, gösterinin başladığı andan, bittiği ana kadar ortak bir anlaşmaya sokmaktadır. Bu anlaşmanın temel koşulu iki tarafında, kendini alımlanacak olan bütüne hazır hissetmesidir ve hazırlığı gerçekleştiren birim sunuş bölümüdür. Bu konuda dikkate alınması gereken nokta şudur; seyircinin meddahla anlaşması yalnız hikayeye ilişkin değil, tüm bir anlatıya yani gösterinin tamamına yöneliktir. Seyircinin algıladığı şey “yazılı metin” ya da “dramatik metin” değil, “tiyatrosal metin” ya da “oyun metni”dir. Sunuş bölümü bu bakımdan tamamıyla tiyatrosal metin içinde yer almaktadır.

3.2.2. Hikaye

Meddah gösterilerinin ikinci kesitini oluşturan hikaye, oyuncunun en önemli gösterge araçlarından biridir. Aynı zamanda, meddahın bütünü oluşturması yönünde sınırını çizen de hikayedir.

Meddah hikayelerinin kaynağı oldukça geniştir. Bu kaynaklar masal, destan, hikaye, menkıbe gibi edebiyat türlerine, tarihsel olaylara, yaşanmış olaylara dayanmaktadır. Meddahlar anlattıkları hikayeleri istedikleri gibi şekillendirirler. Bu hikayelerin belli bir örgüsü olmakla birlikte gevşek dokuludurlar. Yani her yeni gösteride gelişime, dönüşüme uğrayabilirler.

Elimize geçen kaynaklar meddahların kendilerinin kaleme aldıkları hikayelerin bir taslak ya da kanava biçiminde yazıldığını göstermektedir. Özdemir Nutku, meddahlık üzerine yapmış olduğu araştırmada yazarı bilinmeyen bir yazmadan aldığı on üç meddah metnine yer verir.⁷⁷ Nutku'nun senaryo adını verdiği bu on üç metin hikayelerin gelişimindeki en önemli noktaları belirtmektedir. Metinlerin birbirleriyle benzerlik taşıması nedeniyle bu araştırmada yalnızca bir örnek verilmesi yeterince açıklayıcı olacaktır:

⁷⁷ Bkz. Nutku Aynı

... (29/a) Zaman-ı Sultan Murad Han.

Boğazhisar Cengi, Hüsrev Paşa yorgunu , kırk bir bölükde ortasının mütevellisi İbrahim Ağa; Hüseyin Beşe oğludur. Valdesine ibram:

“Şu oğlana söyle evlendirelim, yol beklemesün!”

“Bizim ihtiyacımız yok!” der. Evlendirirler bir gece Tophane’de. Zifaf Cum’a günü. Kayınpederine kaymak hediye, el öpmeye gider. Karakullukçu Orta’ya davet. İbram-ı tam ile götürür. Heman dem gümrük, kayık kadırgalarla ‘ale’l-‘acele bera-‘yı imdad. Boğazhisar. Malta’ya esir yirmi yaşında; kırk iki senedir zencir. Adaya gelişi hizmetine irsal, beş sene çile diğeri. Peder, mader vefat. On aded yoldaşla firar. Gece gündüz kayıkda zahmet, meşakkat; bir kenara çıkarlar. Ardlarından yetişemezler. Ot otlarlar. Giderler birer birer. İtnam-ı ömr iderler. Yalnız Hüseyin Beşe kalur. Bir gemiye girer. Gemi pare pare olur; ne kadar menzil alurlar kimse bilmez. Bir tahta parçasile bir kenara düşer. Bir kal’a içine girer. Yine içerden içeri bir kal’aye girer. Bir ademi bir havuzun üzerine zencir ile asmışlar, dudakları pare pare (28/b) olmuş; susuz harareten. Zencir uzanur. Sudan içmek murad eder, zencir der-akab kısanur. Bu azab ile muazzeb. Su ister. Hala eski odalarda medfun olan azizdir, su vermek ister.

“Çek elini!” diyü hafifden nida.

Yine maslub mel’una niyaz. Terahhum ider. Su vermek murad eder. Yine sada sada, üçüncü def’ada heman maşrabanın birin uzadır; der-akab o kolu omzundan kopar. İki münevver cemalleri nur mahz-i nur-ı mücessem zatlar zuhur eder:

“Bu mel’un bizleri susuz şehid eyledi. İki def’a agah eyledik,” derler. Mübarek ağızları yarıla. Kol kema fi’l-evvel sıhhat bulur.

“Elini koynuna sok! Padişah görmeden kimseye gösterme!” derler. Sultan Ahmed; evvel ru’ya-yı sadıka ile sırra arif olur. Mudanya’dan gelürken ararlar, bulurlar. Eline nazar eder, öper. O sultanları gören gözlerinden de öper.

(Fıkra olmak üzere 19 gece Ramazan, sene 1171, Ahmed Çavuş’dan mesmu’dur. İki güyegile bir gelin sadedinde kulak söyledi.)

Gelelim sadede: Hüseyin Beşe’nin dokuz yoldaşları, birer birer merhum olurlar. Yar yaver yok. Giderken bir arslan zuhur eder, lisan-ı halile önüne düşer (29/a), rehberlik eder. Bir dağ başında veda eder.

“yirmi gün mukaddem gemilerimiz gitdi.”

Bir sene meks ettirir. Sene tamamında üç bin altun, bazusuna üç cevher. Çöle düşer, Arablar soyar. Taşları alurlar, bulurlar. Bağdad’a vusul bulur.

Kalpağla görürler:

“Kızılbaş,”

derler. Tophane’ye davete gelen Karakullukçu, kocamış, pir olmuş. Birbirini bulurlar, bilürler. Yamaklar, “Düğünümüz var!”

tabiriyle akçe devşirirler. Bin altundan ziyade mal cem’olur. Bağdad’dan Asitane’ye gelür. Tophane’ye geçer, evini bulur. Evde bir sakalı siyah müzellef Çelebi, kucağında beş yaşında bir ma’sum. Sorar; meğer kendi oğlu imiş! Leyle-i zifafda hasıl olmuş. Valdesi, zevcini öldü bilmiş, amma ere varmamış.

“Çelebi pederin sağdır. Benimle otuz altun gönderdi. Birkaç adem yanında, ‘oğluma, ehlime ver,’ dedi,” bahanesiyle yoldaşları da’vet, kendüyü izhar eder.

Ahmed Çavuş’dan mesmu’dur. Sene 1171 Ramazan ‘aşere salis...⁷⁸

Bu hikayede görüldüğü gibi meddah yalnızca olay örgüsüne yer vermiş, olayın, kişi, zaman, mekan açısından değişim noktalarını belirlemiştir.

Teatral bir eylemin, bu hikayenin seyirciye olduğu gibi aktarılmasıyla oluşamayacağı açıktır. Olay örgüsünün kesik kesik anlatılması, hikayenin edebi açıdan değerlendirilmesini de mümkün kılmamaktadır. Hikayeye dikkatle bakıldığında, eylemlerde, kişilerde ve mekanda atlamalar olduğu fark edilebilir. Bu da hikayenin de anlam bakımından eksik kaldığını gösterir.

Meddahın bu hikayeleri yazıya geçirmesinin temel nedeni olay örgüsünün önemli kıvrımlarını hatırlamak ve bu kıvrımları teatral performansıyla süslemektir. Meddahın bu tutumu, oyuncu eksenli bir tiyatro biçimiyle örtüşmektedir. Meddah hikayeleri, bir yandan konularının ve folklorik motiflerinin zenginliği bakımından Halk Edebiyatı alanında, bir yandan dram sanatının öğelerini ustaca kullanışı bakımından tiyatro sanatı alanında araştırmalara konu olmuştur. Fakat bu araştırmalar geriye dönük bir yöntemle yapıldığından, varılan sonuçlar da meddah hikayelerinin yapı özelliklerini açıklamada yetersiz kalmaktadır. Bu konudaki en geniş araştırmayı yapmış olan Ö. Nutku, meddah hikayelerinin yapısal özelliklerini ve motiflerini anlattığı bölümde, halk ozanlarının hikaye anlatma tutumlarıyla, meddahların tutumları arasında ayrıcalıklar olduğunu belirtmektedir.⁷⁹ Bu düşünceden anlaşılması gereken, hikaye anlatma sanatının nasıl yapıldığına ilişkin ise buna katılmamak olanaksızdır. Aşık-Ozanlarla, meddahlar arasındaki ayırmadan giriş bölümünde söz etmiştik. Fakat aynı bölümde bu ayrıcalık iki tür arasındaki konu farklılıklarına, motif özelliklerine bağlanmaktadır:

...meddah hikayelerinde, hikaye kahramanları genellikle İstanbul’un varlıklı çevrelerindeki kimselerdir. Bunların işleri, güçleri mirasyedilik, uçarılık, eğlencedir. Mutlu son, bir baltaya sap olmak düşüncesi ile Bedesten’de dolap sahibi olmak ya da varlıklı bir kimseyle evlenmektir. Eğlence ve uçarılık, paşa ve bey konaklarında geçer. Temaları açısından, bunlar, aşıkların söyledikleri halk hikayelerinden ayrılırlar. Halk hikayelerinde serüvenlerin geniş ve değişik yerlerde geçmesine karşılık, meddah

⁷⁸ Aynı, s.221.

⁷⁹ Bkz. aynı, s.110.

hikayelerinde imparatorluk başkenti İstanbul en tutulan sahnedir. Ancak –bir sürgün havası içinde verilen- İstanbul dışında, uzak bir kente ya da ülkeye kaçıp gitme, kahraman umutsuzluğa ve acıya uğradığı zaman olur...⁸⁰

Meddah hikayelerini araştırmaya başlamadan önce aşık hikayeleriyle arasındaki ayrım ortaya konacaksa – ki bu gereklidir – bunu seçtikleri konulara ve temalara göre değil, iki türün nasıl uygulandığıyla belirlemek daha yararlı olacaktır. Araştırmamız içine aldığımız hikayelerden bazıları halk hikayelerindeki konu ve temalarla büyük bir benzerlik göstermekle beraber, bazıları hem halk hikayecileri hem de meddahlar tarafından anlatılan hikayelerdir.

Konu ve tema üzerinden uygulanan genel bir yaklaşım, hikayede geçen olay ve kişilerin yapısı, dolayısıyla da dramatik bir tür olarak meddah anlatısının yapısı hakkında kuşku duyulmasına neden olmaktadır.

Göstergebilimsel yaklaşımın temel hedefi, tündengelimci bir yöntemle bütüncüye parçalarına ayırarak yapıya ulaşmak olduğuna göre, araştırmacının da önceliği, bu ayırma işlemini bir sınıflandırma içinde yapmaktır.

Daha önce de belirtildiği gibi bütüncüye konulara göre sınıflandırmak zengin fakat karmaşık görünen meddah hikayelerinin yapısını tarif etmek şöyle dursun, araştırma aşamasında daha büyük bir kargaşa yaratacaktır. Birçok açıdan hikayeler iç içe geçmiş gözükmektedir. Sözgelimi masalsı özellikler taşıyan hikayelerde görünen aşk, intikam, yolculuk vb. konulara, gerçekçi hikayelerde de rastlanmaktadır. Yine genel bir bakışla bu özellikler “ikincil bir tema” ya da “motif” diye adlandırılabilir. Bazı hikayeler açısından doğru da olabilir. Fakat meddah hikayelerinin yapısını ne kadar tarif eder? Konular neye göre belirlenir ve hikayelerin sınıflandırılması nasıl yapılabilir? Eğer diğer konular aynı hikaye içinde “ikinci bir tema” ya da “motif” olarak anlam yaratmaktaysa belirlenen ve sınıflamanın bir ögesi olarak ortaya konan anlama nasıl eklemlenir ve ne tür bir anlam ~~sağlar~~ta şu soruya varılmaktadır; Meddah hikayelerinin göstergelerine ne tür bir sınıflamayla ulaşılabilir?

Böyle bir sınıflama için büyük bütüncüye kesitlere ayırarak daha az sayıda fakat yine de büyük anlam birimleri haline getirmek zorunludur.

⁸⁰ Aynı, s.110.

Bazı araştırmacılar meddah hikayelerini sınıflara ayırma işlemine gerçekleştirmişlerdir. Bu konuda İstanbul’da meddah hikayelerini incelemiş olan Hermann Paulus hikayeleri iki sınıfa ayırmıştır;

1. Meddahın kendi gördüğü, yaşadığı olayları anlatan hikayeler
2. Türk edebiyatından esinlenerek oluşturulan hikayeler⁸¹

Özdemir Nutku ise meddah hikayelerini kesin çizgilerle ayırmanın yanlış olacağını savunur. Ö. Nutku’ya göre, meddah hikayelerini esinlendikleri kaynağa göre dokuz gruba ayırmak daha doğrudur:

- ...1) Halk arasında yaşanmış önemli olaylar 2) Meddahın gördüğü, yaşadığı, duyduğu ilginç bir olay 3) Bu kaynak tarihsel olayları içerir 4) Destanlar, menkıbeler 5) Klasikleşmiş hikayeler ve masallar.... 6) Romanlardan meddah tarafından yapılan aktarmalar 7) ... Taklitlerin bir araya getirilmesiyle yapılan hikayeler 8) ... Karagöz oyunlarından yararlanarak ortaya çıkarılan hikayeler 9) ... Meddahların atasözlerinden derledikleri hikayeler...⁸²

Birçok meddah hikayesi, “hikaye kaynakları” doğrultusunda yapılan bu sınıflamalar içinde incelendiğinde, belli açılardan doğru sonuçlar elde edilecektir. Fakat söz konusu olan hikayenin yapısal niteliklerini açıklamak olduğunda, ortaya bazı karışıklıklar çıkmaktadır.

Göstergebilimsel bir incelemede, anlatının konuya göre sınıflandırılması da yanlış sonuçlar doğurabilir. V. Propp sınıflandırma konusunda şöyle belirtmektedir:

...ulamlara göre bölümlene söz konusu olduğunda güçlüklerle karşılaşırken, konulara göre bölümlenmede tam bir karışıklığın içine düşeriz. Konu kadar karmaşık ve belirsiz bir kavramın hiçbir anlam taşımadığı ya da her yazarın bu kavrama gönlünce bir anlam yüklediği gerçeğinden söz etmeye gerek yok...Olağanüstü masalların konuya göre bölümlenmesi, ilkece, kesinlikle olanaksızdır...⁸³

Yukarıda adı geçen kuramcıların, meddah hikayelerini, hikaye kaynaklarını sınıflandırırken seçtikleri kelimelerden hikayenin belli bir *olay* anlattığı anlaşılır. Olay ise bir zaman ve mekanda, eyleten ve eyleyen tarafından var edilir. Olayı gören, duyan, yaşayan tanık ise bunu başkasına aktardığında

⁸¹Bkz. Aynı, s.92.

⁸²Bkz. Aynı, s.93.

⁸³ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi** (İstanbul:Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları,1985), Çev.Mehmet Rifat-Sema Rifat, s.17-18.

hikaye oluşur. Hikaye, zaman veya mekan olmasa da olur. Fakat eyleyen ve eyleten olmazsa ne olay ne de hikaye oluşur.

Bu düşünceden hareketle hikayenin sınıflaması eyleyen-eyleten ve eylem üzerinden açıklanmalıdır. Sınıflamanın bu şekilde oluşu, bize hikayenin işlevsel düzeyini oluşturma yolunu açmaktadır. İşlevsel düzey meddah hikayelerinin gramerine ulaşmamızı sağlayacak kesittir.

Buna göre meddah hikayeleri şu şekilde sınıflandırılır:

1. Hikaye kişinin kendisine verilen büyü bir güç ya da nesne yardımıyla peşinden koştuğu şeye ulaştığı hikayeler. (Şah İsmayil, Aşık Garip, Şah Sayda)
2. Hikaye kişinin/kişilerinin kendi yetenekleri ve kişisel özellikleriyle peşlerinden koştukları şeye ulaştıkları hikayeler. (Sadabad'ın Ölü Kadını, Hikaye-i Garibe,)
3. Hikaye kişinin bir başkasının yardımıyla peşinden koştuğu şeye ulaştığı hikayeler. (Dünya Güzeli, Sandıklı Ebe)
4. Hikaye kişinin kendini sosyal ve kişisel özelliklerine uymayan bir eylem/eylemler dizisi içinde bulduğu hikayeler. (Meraklı Nedim Hoca)

Bu sınıflandırma meddah gösterilerinin betimleme çalışmasının bir parçasıdır;

1. Hikaye kişinin kendisine verilen büyü bir güç/nesne yardımıyla peşinden koştuğu şeye ulaştığı hikayeler: Bu sınıfa giren hikayeler, Türk halk anlatısında oldukça sık rastlanan masalsı ve destansı hikayelerdir. Aşıkların anlattıkları hikayelerle büyük benzerlik göstermektedirler. Hatta araştırma içine alınan Aşık Garip hikayesi, hem aşıklar hem de meddahlar tarafından anlatılan hikayelerdendir. Şunu da belirtmek gerekir; araştırmada bu ve buna benzer hikayelere, kaynağı tarafından meddah hikayesi olarak adlandırılmış ise ya da bir meddah tarafından anlatıldığı biliniyorsa yer verilmiştir.

Hikaye kişinin kendisine verilen büyü bir güç/nesne yardımıyla peşinden koştuğu şeye ulaştığı hikayeler bir tanıtma bölümüyle başlar.

Tanıtma bölümünde hikayenin baş kişinin özellikleri, sosyal konumunun ve çevresinin anlatımıyla masalsı bir şekilde verilmektedir:

...zaman-ı evailde bir padişah-ı encüm- sipah olup dünya kendüsüne teveccüh edüp yani dar-ı dünyada bir şeye ihtiyacı yoğidi. Bu padişahın ihsan-ı Hüda olarak bir şehzadesi olup bundan mana evladı yoğidi.

Çün şehzade beş yaşına kadem basup babası padişah emreyledi.Şehzadeye bir hoca tayin edüp günde üç dört defa gelüp ders verirdi. Çün şehzade bu minval üzere beş altı sene devam edüp ekser ulumu tahsil idüp, günlerden bir gün şehzadenin canı sıkılup, vezirin oğluna davet idüp, vezirin oğlu dahi geldi....⁸⁴

Meddahın tanıtma bölümünde anlattığı hikaye kişileri önemli bir çevrenin içinde yetişmiş kişilerdir. Yukarıda örneğini verdiğimiz Şah Sayda hikayesinin baş kişisi Şah Sayda'dır fakat tanıtma bölümüne, babasının bir padişah olmasının anlatımıyla başlanır. Benzer özelliklere Şah İsmayil hikayesinde de rastlanır. Aşık Garip hikayesinin baş kişisi Aşık Garip'in babası yoksuldur fakat bilgili ve görgülü bir kişidir. Öğrencilere ders verir ve yoksul çocuklardan para almaz. Tiflis Şahı Nazif Bey bile kızı Şahsenem'i okutması için ona gönderir.

Birçok hikayede baş kişinin özellikleri ve yetiştiği çevre, ailenin sosyal konumuyla ilişkilendirilir. Ailenin simgesi babadır.

Olaylar örgüsü, hikaye kişinin bir eyleme yöneldiği andan itibaren başlar. Bu eylem genellikle baş kişinin isteğiyle başlar:

“Şah İsmail evel abasına, sonra babasına müsaade istedi:

ben böyle mektebden eve, evden mektebe gelip getmeyle okudugum yiter. Lakin birez de silahşorluk öğreniyim.”⁸⁵

Verilen örnekte ilk eylem “ava gitmek”tir. Bu eylem, hikayenin baş kişinin kendi isteğiyle oluşan bir eylemdir. Bir sonraki eylemle birlikte olaylar örgüsünü başlatan ateşleyici bir işlev kazanır:

...Türkman gızı Güllüzar, çok beş parmak hüner idi. Kergahi işlerken Şah İsmail atın üstünde oklar, gılıçlar elinde, galkan dalında geçerken çadırın içindeki bu güzeli görür görmez bu genç, sandı ki bir aydır.Çadırdan gamerlenmiş bir baş gösderir. Güllüzar'da geri dönüp at üstündeki bu genç deliganniya bakar bakmaz, ikisi birbirine bakarken ikisinin göğsünden bir ok çıkıp ikisinin de içerisine bir sevda bağlandı...⁸⁶

⁸⁴ Cahit Öztelli, “İki Meddah Hikayesi”, *Türkoloji Dergisi*, 8, 1979, s. 87-122.

⁸⁵Saim Sakaoğlu ve diğerleri, *Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikayeleri I* (Birinci Baskı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları,1997), s.165-166.

⁸⁶ Aynı, s.166.

İlk eyleme bağılı olarak gelişen karşılaşma ve aşık olma eylemleri hikayenin bütününde gelişecek bütün eylemlerin nedenidir.

Hikaye kişisi, aşık olunan kişiye ulaşmak için bir çok eylemde bulunmak zorundadır. Bu eylemler hikayedeki karşıt kişilerin yasaklama ve engellemeleriyle ortaya çıkmaktadır.

Engeller ve yasaklar hikyedeki düğüm noktalarını oluşturur. Eylemler, hikaye kişinin yiğitliği, göstermiş olduğu kahramanlıklar üzerine kurulmuştur. Olağanüstü durumlar seyirciyi tam anlamıyla düşsel bir dünyaya itmektir. Eylemlerin olağanüstülük taşıması, birçok engelle karşılaşılması ve bu engellerin aşılma çalışması seyircinin merakını ve gerilimini artırmaktadır. Ne var ki idealize edilmiş kişilerin üzerinden ahlak dersi çıkarma eğiliminde olan bu tür hikayeler seyircinin gösteriye yabancılaşmasını da sağlar. Hatta kimi zaman meddah hikayesini yarıda keserek gerçekleştirir bu yabancılaştırmayı:

...Garip yahayı zindandan gultarıp. Lakin o, bir gayri hagga iftira edenler, gaç gişi ise, hepsi zindana tıkdı. Hakikatle eyledir ki, işde “ne dograr insanlar aşına, gelir kaşığına”.Eger kötülük edersen, bir gün gelir başına. Eyilik edersen, o da bir gün gelir garşına. Muhakkak ki, eyiliğin adı ey ki, eyi denilmiş. Kötülüğün adı ne gadder kötü ki, kötü denilmiş. Bunun için hayatımızda elimizden geldiği kadar hiç kimseyi incitmeyarag, her keşi hoş garşilayarak, devr-i alemde heç kimseye kötülük yapmıyarak, elimizden geldiği kadar, iyilik yolundan ayrılmıyarak. İşde gönül bir yapmışsa, eger bir Kabe’yi yapmışa bedel olur. Eger bir gönül yıkmış isen, Kabe’yi Beytullah yıkmış olunur. Çünkü, ademin gönlü Kabe’den de üstündür. Onun için, her vahit dilimizi, galbimizi düşünmeliyiz...⁸⁷

Hikaye kişinin aşık olmasıyla birlikte karşısında bir takım engeller belirir. Bu engeller karşı konulması güç engellerdir. Şah Sayda hikayesinde hikaye kişinin tutsaklıktan kurtardığı garip bir adamın tılsımlı bir peri olduğu ve kötülükler yapıtığı anlaşılır:

...şimdi büyük karındaşlar eydür: “Ah efendim, keşke kaffe-i malımızı helak edeydiniz. O lain herife el urmaydınız” deyüp eydür: “Bu yezit herife Ateş-Peri derler. Üç senedir Allah bizim başımıza musallat kılup, bu defa bir takrib ele geçirüb bu mahalde mahsbus eyledik. Eğer helakine çare olmuş olaydı helak olunacaktı...⁸⁸

⁸⁷ Fikret Türkmen, **Aşık Garip Hikayesi**. (Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.1974), s.218-219.

⁸⁸ Cahit Öztelli, İki Meddah Hikayesi. **Türkoloji Dergisi**, 8, 1979. s.103

Ortaya çıkan kişi ya da varlık hikaye kişinin aşıyla arasında engel oluşturmaktadır. Hikaye kişisi bu engeli ortadan kaldırmak için yollara düşer ve yolda gerçeküstü başka varlıklarla karşılaşır. Bu varlıklar ya hikaye kişinin hilesine aldanarak ya da kendi istekleriyle ona büyü bir güç ya da nesne verirler. Bu varlıklar genellikle üç derviş, üç eren, üç cüce gibi masalsi bir motifle işlenmişlerdir:

...üç gün, beş gün, bir ay derken bir gün yolu bir çöl ovaya uğradı. Bir de karşısından bir gürültü zahir oldu. Şimdi, bir kerre dikkatle nazar edüp gördü ki, üç ademdir. Üçü de cüce....meğer bunlar üç karındaş imiş. Babalarından bir post, bir külah, bir kamçı kalmış.... Şimdi, bunlar Arslan Lala'ya hallerini ifade edüp, Arslan Lala dahi postun, külahın, kamçının marifetlerinden sual eyledi. Anlar dahi eydür: "Postun üzerinde iki rekat namaz kılasan, külahı geyince kimse görmez. Kamçıyı alup ne tarafa gidecek olursan, kamçıyı posta urduğun gibi, post uçup maksudun olan mahalle anide vasıl eder." deyüp Arslan Lala'ya eyice tarif etdiler....

...Heman, Arslan Lala eline bir taş alup eydür: "Bu taş eyice dikkat edin. Şimdi ben bu taşı atdığım gibi kangınız evvel alup getürür ise bu eşyalar cümlesi anındır." Deyüp, hazır olun dedi. Bunlar üçü de paçaları topşayı amade oldular.

Şimdi, Arslan Lala, ya Settar, deyüp elindeki taşı attı, ki taş gaip oldu. Bunlar dahi taşın arkası sıra var kuvvetin tabana verüp seğırtmede olsunlar. Heman-dem Arslan Lala postu serüp iki rekat namaz kılup; hayvanın terkisine gürzünü muhkem bend edüp Kırkların sarayına gönderdi. Kendüsü dahi külahı başına geyüp, kamçıyı eline alup "Beni şu saat Ateş Peri'nin olduğu mahalle" deyüp kamçıyı posta urduğu gibi, post berhava olup aniden bir mahalle indi....⁸⁹

Ortaya çıkan engel büyü nesnenin ya da gerçeküstü varlıkların hikaye kişisine verdikleri güç ya da nesne sayesinde çözüme kavuşur:

...şimdi, Arslan Lala, kız birer abdest alup, ikişer rekat namaz kılup, secde-i şükran ve hamd-i firavanlar edüp tamam vakıtlar da otuz dokuzuncu gün idi. Ol gice orada aram edüp, ertesi günü postu, külahı meydana koyup adet-i kadimi üzere namazı kıldıktan sonra postun üzerine oturup, kamçıyı Arslan Lala eline alup "Neredesin, kırk karındaşların sarayı" deyüp kız ile beraber post üzerinde ber-hava olup, ol anda kendülerin saray içinde buldular.Garaip bunda...Ol kadar halk içinden kız gidüp doğru odasına girdi. Arslan Lala dahi varup, kırk karındaşlar cumhur olup, Şah Sayda ortalarında... Bunların geldiğini kimsenin haberi yoğ idi....⁹⁰

⁸⁹ Aynı, s. 104

⁹⁰ Aynı, s. 198

Engelden kurtulan hikaye kişileri mutlu sona ulaşarak amaçlarına ulaşırlar:

...sonra Şah Sayda müstakil padişah olup, andan sonra kırk karındaşlara name yazup göndürdü. Şimdi, bunların her birisin birer vezaret verüp, bir eyyamdan sonra ala bir cemiyet ki, hiç emsali cihanda görülmüş değil, belki işidilmemiş...Kırk gün kırk gece düğün yapup kaffe-i ahali-i beldeye atiyeler ihsan edüp Kırk Saçlı Muhayyer'i kendüye, Arslan Lala'yı dahi babasının cariyelerinden birisine ve kırk karındaşların cümlesine başka başka birer daire ve birer cariyeye ihsan edüp adil adalet ile öyle bir padişah-ı mualla penah oldu ki, tabirinde lisan aciz kalur idi. Ahir bu dahi terk-i saltanat-ı fani edüp gitdi...⁹¹

Hikayedeki eylemlerin sözlerle, ayrıntılı bir şekilde tarif edilmesi, meddahların bu türden hikayeleri anlatırken anlatıcı yönlerinin baskın olduğunu ortaya koymaktadır. Bu aynı zamanda seyircinin gösteriyi izlerken nasıl bir tutum içinde olacağını da belirler. Hikayeler motiflerinin ve elemelerinin çokluğuyla genişleyen bir yapı göstermektedirler.

2.Hikaye kişisinin/kişilerinin kendi yetenekleri/kişisel özellikleriyle peşinden koştuğu şeye ulaştığı hikayeler: Bu sınıfa giren hikayeler genellikle meseli olan, seyircileri hikayeden ders çıkartmaya yönlendiren hikayelerdir. Dikkat edilmesi gereken noktalardan biri, böyle olduğu halde hikayelerde didaktik bir söylem kullanılmamış olmasıdır.

Bu sınıfa giren hikayelerde sunuş ve tanıtma bölümlerinin çok kısa tutulduğu ya da bu bölümlere hiç yer verilmediği görülür. Bunun başlıca nedeni hikayelerde olaylar sadece bir kişinin başından geçmez. Hikayeler bir kişi esas alınarak anlatılmak zorunda değildir. Yani bir baş kişiden söz edilemez.

Hikaye kişileri herhangi bir olağanüstü özelliğe sahip değildir. Kişisel özellikler gerçek yaşamdaki erdem, dürüstlük, beceri, yiğitlik, zeka gibi kavramlardan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Hikaye kişileri de bu özellikleri aracılığı ile amaçlarına ulaşmaya çalışmaktadırlar. Karşılaşılan engelleri zekaları, becerileri ve kişisel özellikleri sayesinde aşarlar:

...İskender adında fakir bir balıkçı bu iki derenin kavşağında bir yerde, balık ağlarını denize atmak üzereydi ki, tam o sırada denizin yüzeyinde beyaz bir şeyin dalgalandığını fark etti. Uzun bir bez torbaydı bu, içinde bir ceset var gibiydi. Osman'ın ruhunun bulunduğu Eyüb camiinin gölgesinde doğan

⁹¹ Aynı, s. 114

...sonra kalkup namaza eda idüp tesbih duası ider iken bir adem gelüp eydür: “ya kişi, dairen, konağın bütün yanup harap oldu” dedi. Zat dahi, elhamdülillah şükür, dedi.

Derken çiftlik kahyası gelüp eydür: “Çiftlikde olan hasılat bütün deryaya akdı, bir habbe kalmadı” deyüp ol dahi gitti. Sonra koyun çobanı gelüp hakeza derken evrad u ezkarı teknil olup havadis-i beliyeler dahi hitam (buldu).

Çün bir saat beyninde mal, emlak külliye mahv olup habbe-i vahidesi kalmamış idi. Şimdi bu zat, sabr-el- nişad, kalkup şehre vardı. Bakdı ki, konağı ittisalinde olan evlerin dıvarı bile kararmamış. Kendi dairesi bir büyük sahra emsali olup esas bina dahi yanmış...⁹⁴

Girilen gelişme evresinde hikaye kişisi ardı ardına olumsuz olaylarla karşılaşır. Başına felaketler gelir, olumsuz karakter ya da tiplerin kötülükleriyle karşı karşıya kalır. Bu kötülüklerle ve engellere karşı korunamaz ve olumsuzluklar çığ gibi büyür:

...meğer, tatar ağası kapunun aralığından bakup gördü ki, hansa bir hatundur. Heman içerü girüp kadını alacak yerde bakdı ki, bir adem namaz kılar. Heman ol ademi dutup, muhkem bağlayup karıyı aldığı gibi doğru odaya gelüp eşyasın hazırlayup hayvanını binüp, fakire kadına dahi alup çukup gitti. Meğer bu mahalde hizmetciyi bir mahalle savup, hizmetci odaya gelüp gördü ki, ne tatar var, ne kimse...Hizmetci dahi birağup kendi evine gitti. Şimdi bakalım Çoban Mehmed Dayı ne yapar...⁹⁵

Hikaye gelişiminin bu şekilde ortaya çıkması seyircinin hikaye kişisiyle özdeşlik kurarak hikayeye olan ilgisini arttırmasını sağlamaktadır. Bu aşamadan sonra hikaye kişisi kişisel özelliklerini kullanarak yavaş yavaş olumlu eylemlerle karşılaşmaya, engelleri aşmaya başlar:

...şimdi, Mehmed Dayı o mahalde karar idüp ahşam sabah ahurdan taşra gübre çıkarup kurudup yine içerü getirüp, bazı atların altına süpürüp, su ve saman virir.

Bu minval üzere iki üç ay mürür idüp Müşir Paşa mirahura çağırup, bu fakirin orda eğlenmesini ve ne makule adem ve hidmettedir, sual eyledi. Mirahur dahi bu ademin haline vakıf idi. Bazı kendi odasına celb idüp, Hal hatırın sual idüp duasın alur idi. Ve pek sever idi. Meğer paşa gözedir imiş. Bir Müslüman fakir daima abdest alup beş vakit cemaatle devam ider. Paşa dahi gayet hazz iderdi.

Şimdi, mirahur paşanın eteğine öpüp bu fakirin ahvalini ifade ve beyan eyledi. Paşa dahi merhamet idüp, elli gurus maaş tahsis idüp ve riayet itmeleriçün tenbih buyurdu...⁹⁶

⁹⁴ Aynı, s.115.

⁹⁵ Aynı, s.117.

⁹⁶ Aynı, s.118.

Engelleri zekasıyla, çalışkanlığıyla, fiziksel gücüyle, cesaretiyle ya da şansını yardımıyla aşmaktadır. Çoğu zaman çabaları ödüksüz kalmaz:

...Mehmed Dayı seyis başı olup ay başı maaşa aldığı gibi elli gurusuna alup, iki yüz ellisini fukaraya tasadduk ider idi. Gel zaman git zaman derken bir gün Mirahur dahi vefat idüp Paşa Mekmed Dayı'ya müstakil mirahur idüp, şimdi Mehmed Ağa olup, üç bin maaş alup seyislere ve fukaraya verirdi...⁹⁷

Hikaye kişisi eski konumunu ya da daha iyi bir konumu elde ettikten sonra kaybettiği maddi ve manevi değerleri de geri alır. Bu durum da, başına gelen kötülükler gibi ardı ardına yaşanır. Bu defa da iyilikler çığ gibi büyümektedir:

...şimdi, bunlar meclisce tahayyürde kalup, taaccüp-künan bir zamandan sonra Paşa eydür: “Ey meclis, ağalar, beyler... “Bu misüllü hikaye-i garibe eşitdiniz yahut vukuu var mıdır?” dedi. Meclis dahi eydür: “Efendim, dünya hali, belki ihtimaldir” dediler. Şimdi, iki dizi üzere gelüp eydür: “Ey meclis, bu kadın her ne ki, söylediye kafesi sahihdir. Belki bu hikaye tafsil olunsa üç gün üç gecede yine size ifade edemem. Şimdi, şu çocuklar benim evladım oluyor. Bunca vakit hidmetimde olup ne ben bunları bilürem, ne de bunlar beni bilir. Çünkü, bu çocuklar çaya düşdükleri vakit biri beş yaşında, birisi dahi yedi yaşında idi. Bu hatun dahi hala taht-ı nikahımda zevce-i menkuhemdir” deyüp, heman kethüdasına emredüp çocukları ve haremine alup harem dairesine götürdüler.

Şimdi, bu mahalde Tatar Ağası'nın dahi cezası her ne ise tertiben canım cehenneme ısmarlayup, Paşa dahi safa-yi hatır ile çocuklarına başına toplayup, Hak celle ve ala hazretlerine şükr-i firavan ve hamd-i la-yuhsa ile nice eyyam...⁹⁸

Bu sınıfa giren hikayelerde de hikaye kişileri amaçladıkları şeye ulaşırlar ve hikaye mutlu bir şekilde bitirilir:

...ertesini gün, padişah balıkçı İskender'i çağırtdı, ona bin Venedik altını verdi, ayrıca onu Bostancı yaptı. Bunlardan sarayda 1500 kadar vardı ve saray bahçelerinin bakımıyla uğraşırlardı. Bostancılar güvenilir insanlardı ve mültefit sultanlarımızın güvenliğinin verildiği on iki bin kılıç arasında saygınlığa erişen kişilerdi...⁹⁹

Bu sınıfa giren hikayelerde yapı dairesel bir yönelim göstermektedir. Baştaki durum bozulur, eyleyen ve eylem önce genişler sonra daralarak ikinci bir

⁹⁷ Aynı., s.118-119.

⁹⁸ Aynı., s.122.

⁹⁹ Aynı., s.233

karar noktasına gelir. Dar fakat kararlı bir durumdan tekrar harekete geçen eyleyen ve eylem geniş bir yapıya ulaşır.

3.Hikaye kişinin bir başkasının yardımıyla peşinden koştuğu şeye ulaştığı hikayeler: Tanıtma bölümünde hikaye kişinin özellikleri, sosyal konumunun ve çevresinin anlatımıyla gerçekçi bir şekilde çizilir. Genellikle özel becerisi olmayan, sıradan ama varlıklı kişilerdir. Baş kişinin özellikleri daha önceki hikayelerde de görülen bir yolla, babanın sosyal konumuyla tarif edilir:

...zaman-ı evailde bedesten hacidilerinden – bu hacidiler demek yani bedesten esnaflarından demek- Musta Efendi namında bir zat. İsim isme, kişi kisbe, semt semte benzer. Geçmiş zaman söylenir, yalan gerçek vakit geçer demişler. Bu bedestani Musta Efendinin alışverişi Hindistan, Bülücistan, Dağıştan, Efganistan, efendim ve hatta İstanbul'da Odabaşı'da Çukur Bostan, alışveriş iyi geçinip gidiyor. Bu zatın üç tane çocuğu varmış, erkek. Bu üç erkek çocuk, eh okuyorlar yazıyorlar. Her işlerini yapıyorlar, babalarına itaat ediyorlar....¹⁰⁰

Hikayenin başında çizilen kararlılık durumu yine gerçekçi bir eylemin abartılı uslubuyla bozular. Bu durum mizahi bir şekilde taklitler yoluyla aktarılmaktadır:

...-Mayrola hemşeri ne durursan, al cigaranı aldın, tütününü aldın get gilen da.
 -Hı?
 -Get gilen da.
 -Sen ne diyon be?
 -Mayrola get evinde seni ağan bekler, ağan.
 -Beklesun.
 -Ey ne bakisan?
 -Ey gözüme, hoşuma getti.
 -Hangisi hoşuna getti?
 -Eh karşıda duran.
 -Melem o hele şeydirler, tasvirdir da.
 -Hı?
 -O tasvirdir.
 -Ne bileyim ters mi duruyor, doğru mu duruyor, hoşuma gitti, insana siritiyo be.
 -Melem hemşeri get şurdan evinden çağırırılar seni, ağan sonra seni döyer evladım.
 -Hee. Çok güzel bu be. İnsan buna dayanamıyo be. Bu ne yalabuk şey be, nereli bu be.
 -Mana bak kardeş o tasvirdir, ağzı açılmıyor, görmirsene, gözleri de...

¹⁰⁰Nutku, Aynı, s.335-336.

-Mana gülüyo bu be.

-Ne dirsen sen kardeş, senin nene gülü?

-Görmirsen gülir lan be.¹⁰¹

...üç beş, on kuruşa alıyor delikanlı resmi, geliyorlar eve. Bakıyor delikanlı resme, hakikaten güzel bir resim. Arkasında da bir yazı var, “bu dünya güzelinin resmidir” diyerek. Şimdi zavallı Mehmet Ağa anlamış kağıt olduğunu, olay geçiyor amma, bizim efendinin büyük oğlu Mehmetten beş kat fazla resme aşık oluyor. Bunu nasıl etmeli, nasıl bulmalı diyerekten. Vaktaki o bu düşüncede olsun, ortanca oğlu da görüyor bu resmi. O da bakıyor, gayetle güzel, arkasında da dünya güzelinin resmi. O da başlıyor, bunu nasıl yapmalı, nasıl etmeli, nasıl yapmalı. Üçüncü küçük oğlu. Bu büyük oğlu, baş oğlu dediğimiz, birisi, 25 yaşında, birisi 22 yaşında, birisi 20 yaşında bu çocukların. En küçük oğlu da görüyor, bu da aşık oluyor. Dünya güzelini nerde almalı, nerde vermeli...¹⁰²

Bu eylemle birlikte hikayenin en başında anlatılmış olan hikaye kişinin yerini eyleme dahil olan bir başka hikaye kişisi alır. Bu durumda hikaye kişisi yer değiştirmiş olur. Eylemle birlikte başlayan dramatik çatışma içinden çıkılmaz bir hal alır. Ulaşılması mümkün olmayan bir nesneye ulaşmak isteyen hikaye kişisi bir çıkış yolu arar ve kendisine yardım edecek birini bulur:

...-Bu dünya güzelinin resmi. Ben bu dünya güzeline aşık oldum. Ben buna kavuşmak istiyorum.

-Seni gidi seni gidi. Sen bunu nerden buldun be?

-Efendim işte buldum.

-Sen buna kavuşamazsın.

-Aman Musa Efendi, etme Musa Efendi.

-Ben bunu nerde bulurum be? Bu zor iş.

-Aman Musa dayı, zoru kolayı sen bu işi yapamazsan geldiğin yere git. Yaparsan çoluğuna çocuğuna bakarım, seni ihya ederim. Memleketinde sana ev alırım, tarla alırım.

-Anlaşıldı sen bu domuza yanmışsın he?

-Aaah yandım.

-Hem de bu kefat. Yazmışlar çizmişler, üstünü de karalamışlar.

-Öyle ama efendim arkasında bu dünya güzelinin resmidir diyor.

-Ben seni buna kavuştururum.

-Amman Musa Efendi, öpeyim elini öpeyim ayağını...

-Dur. Öpme. Yalnız bir şey var.

-Efendim emret, ne istiyorsun, para?

-Para yok.

¹⁰¹ Nutku, **Aynı**, s.336-337.

¹⁰² **Aynı**, s.339.

-Mal?

-Mal mul istemeyom. Ben sana ne yaparsam sen irrazı olacaksın. Anladın mı?

-Evet.

-Mesela ben sana afedersin şu oturda pisle dedim miydi pisleyeceksin. Ama nerede sokağın ortasında pisleyeceksin. Yapar mısın?

-Aman efendim.

-Yapar mısın?

-Eee ne yapayım, dünya güzelinin aşkına yapacağım...¹⁰³

Hikayeyi başlatan eylem, genellikle hikayenin baş kişisinin aşık olmasıdır. Aşığına bir başkasının yardımlarıyla kavuşur:

...geceyarısı kalkıyorlar, ahçıbaşı da beraber, gidiyorlar Sultanahmet'te Kabasakal'da Sandıklı Ebe'yi buluyorlar. Ve kadın sandığını ahçıbaşının sırtına yüklüyor. Kadın da beraber, adam da beraber yola revan oluyorlar. Az gidiyorlar uz gidiyorlar, geliyorlar Fethiye'ye. Evin kapısından içeri giriyorlar. Ebe soruyor:

-Kim hasta, hasta nerede?

Ahçıbaşı:

-Yoharda, bu adamın hanımı sancılanmış.

-Şurda efendim şu odada oturuyor.

Şimdi giriyorlar içeri. Ebe diyor ki:

-Sakın kimse girmesin odamıza, ben aletlerimi çıkarıp muayene edeceğim, bakıyım ne olmuş.

Şimdi efendiynen ahçıbaşı yuhardaki hanımın odasının altındaki odada oturuyorlar. Yukardaki odada sandıktan çıkıyor bizim Berber Mehmet, efendime söylüyüm. Güzelcene bir tezgah kuruyorlar, mekikler dokunuyor tıklar tıklar. O mekikler dokundukça tavan gıcır gıcır ediyor...¹⁰⁴

Bazı hikayelerde yardım eden kişi aşık olunan kişidir.

Realist bir şekilde başlanan hikayelerin anlatımı, gösteri ilerledikçe masalsı özellikler de taşıyabilir. Meddah gösterilerinde bu türlü hikayelerin uygulanışları gerçekte masal arasındaki abartılı gidiş gelişlerle doludur. Yalnız ne kişilerde ne de olaylarda olağanüstü bir duruma rastlanmaz:

“Velhasıl efendim uzatmayalım, gemi Kaf Dağı iskelesine yanaşiyor, herkes çıkıyor.”¹⁰⁵

¹⁰³ Aynı, s.343-344.

¹⁰⁴ Aynı, s.331.

¹⁰⁵ Aynı, s.350.

Hikayedeki sözü geçen “Kaf Dağı” masalsi bir ögedir. Meddah bu sözleriyle, kurmuş olduğu gerçekçi dünyayı yıkar ve bir anda düşsel bir dünya kurar. Hikayelerin gelişiminde masalsi anlatımın kullanılması abartıyı ve gülmeceyi artırmak amacıyla yapılmaktadır. Bu da gösteriyi izlerken seyircinin hikayeye özdeşleşme kurmadan eleştirel bir tutum almasını sağlar.

Bu sınıfa giren hikayelerin diğer hikayelerden bir ayrıcalığı da, hikaye geliştikçe yardım eden kişinin de hikayenin baş kişisi durumuna gelmesidir. Bu kişinin yardımı gülmece unsurlarıyla aktarılır ve ulaşılan amaçtan hemen sonra hikaye sonlandırılır:

...şindi Musa Dayı yatakları indiriyor yere, yorganları yatak yerine koyuyor, yastıkları da ayak tarafına koyuyorlar. Şindi yatakların şilteleri yorgan gibi üstlerine çekip öyle yatıyorlar. Şindi delikanlı:

-Aman Musa Dayı, böyle yatılır mı?

-Sen karışma.

Bu sefer yatakları aşağı, yorganları da eskisi gibi yapıyorlar, gene yatıyorlar. Bu hal devam ediyor. Dünya güzeline haber veriyorlar. “Efendim bunlar yatmasını da bilmiyorlar.” “Göreyim” demiş. Delikten bakmış. Hakikaten yorganları kaldırıyorlar, indiriyorlar. Dünya güzeli kapıdan içeri giriyor.

Delikanlı:

-Musa Dayı geldi.

-Dur bakıyım ne yapıyorsunuz siz?

-Efendim yatıyoruz.

-Böyle yatmak mı olur, yataklar döşekler nerde a canım?

İki yatak seriyorlar yere. Bu iki yatak, en alttaki yün, ortadaki pamuk, onun üstündeki kuştüyü. İpekli örtüler keza. Dünya güzeli gelin diyor, en güzel cariyelerinden birine. “Şu adamla şunu bağlayın” diyor. Şindi cariyeye ile Musa Dayı ipele bağlıyorlar böyle ve yatağa yatırıyorlar. “beni de bunlan bağlayın” diyor dünya güzeli. Dünya güzelini de delikanlı ile bağlıyorlar, yatağa yatırıyorlar. Eee, buna can dayanır mı? Şindi delikanlı sesleniyor Musa’ya:

-Musa Dayı?

-Hı?

-Ne olacak?

-Ne bileyim ben.

-Aman Musa Dayı.

-Yerleş.

Uzatmayalım efendim neyse sabah oluyor. Yıkıyorlar, herkes giyinip kuşuyorlar. Yukarı çıkıp kahvaltı ediyorlar. Delikanlı diyor ki, bundan evvel gelen bir çok kişiler var, onları diyor azat etmenizi...”hay hay” diyor dünya güzeli. Hepsini azat ediyorlar. Delikanlı kardeşlerini buluyor. Musa

Dayı ve onlar hepsi güzel cariyelerle evleniyorlar, delikanlı da muradına eriyor. 40 gün 40 gece düğün ediyorlar. Onlar eriyorlar muradına. Cenab-ı Allah sizleri ve bizleri muratlarımıza nail eylesin...¹⁰⁶

Bu türden hikayeler sahip olduğu gerçek ve kurgusal konusu, taklitli motifleri, hikaye kişisi açısından zenginliği, mizahi yaklaşımı ve teması bakımından daha en başta geniş bir eylemler ve eyletenler zinciri kurmakta, kurulan bu yapıyı da sonuna kadar sürdürmektedir. Hikaye kişisi sahip olmak istediği nesneye ulaşır sonunda. Bu açıdan birinci olarak yer verilen hikaye sınıfına benzese de eylemler ve eyletenlerin işlevleri oldukça farklıdır.

4.Hikaye kişisinin kendini sosyal ve kişisel özelliklerine uymayan bir eylem/eylemler dizisi içinde bulunduğu hikayeler: “Taklitli Hikayeler” olarak bilinen hikayelerdir. Bu tür hikayelerde kişinin eylemlerinden çok kişisel özelliklerinden dolayı düştükleri gülünç olaylar anlatılır. Tanıtma bölümünde baş kişinin özellikleri ve sosyal durumu önemlidir. Bu nedenle tanıtma bölümlerinin oldukça ayrıntılı anlatıldığı gözlenir:

...zaman-ı selefde Meraklı Nedim Hoca Namıyla müsemma bir kimse varmış. Bu adamcağız vakit ve zamanını ilm-i fikh, ilm-i hukuk, ilm-i riyaziye, ilm-i tasavvuf ve ilm-i nücum ve buna mümasil ulum ve fününun tahsiline sarfetmiş. Bu zat olduğu büyük bir vilayet içinde o kadar kesb-i şöhret eylemiş ki eshab-ı mesalih işlerini Hoca Nedim Efendi'ye müracaat etmeksizin tavsiye etmezlermiş ve hocanın irae tarik ettiği üzere amel edecek olurlar ise bi-şüphe işleri hüsn-i neticeye vasıl olurmuş. Bu adamcağız nik-nam ve şöhret kazanmış ki eshab-ı mesalihle, ikamet ettiği ufak bir hanesi dolub boşalormuş. Bi-çare adam bu kadar adamın tecemmu' ve izdihamından bizar olup hatta ibadet ve taam etmeğe bile müsait bir vakit bulamazmış.

Bir gün derya-ı tefekküre dalup bir hayli düşünür ve zihninde bir şey tasavvur eder ve bu tasavvur ettiği şey de şu oluyor ki eshab-ı mesalih işlerini bir kağıda yazup virsunler ve iki günden sonra gelup cevabını alsunlar. Zira bundan başka bir çare olamayacağına zihninde karar verir ve bu kararını da yarınki günden itibaren mevki'-i icraya ve eshab-ı mesalihe de böylece malumat verir.

Bu Meraklı Nedim Hocayı şahsan tanımıyoruz ya, şimdi bu adamı gerek şahsan ve gerek eşkalen tanıyub bilmekliğimiz lazımdır. Bu adam gayet meraklı, sıkılmaya gelmez ve kısaca boylu, gayet şişmanca, büyük başlı ve açık mai gözlü, köse sakallı, ince bıyıklı, başında turuncu renginde pamuk memlu' bir kavuk üzerinde yirmi kulaç beyaz sarık ve ayağında nar çiçeği bir şalvar, sarı mest pabuç, güler yüzlü, sıcak kanlı, gayet tuhaf ve nazik bir ademdir. Kendisini gören insan gülmekten kendini men' edemez; böyle bir adem; bir noksanı var ise o da tabiatı gayet ürkek ve sıkıntılı işlere gelememiş....¹⁰⁷

¹⁰⁶ Aynı, s.353-354.

¹⁰⁷ Aynı, s.269-270.

Bu tür hikayelerde meddahın yaptığı tipler ve şive taklitleri, hikayeye oranla daha önemlidir. Yani meddahın performansı hikayeye göre öncelik taşımaktadır. Bu bakımdan taklitler bütün özellikleriyle anlatılır.

Bu sınıfa giren hikayelerin baş kişinin sosyal durumu değişmez bir konumdayken, tiplerin hikayeye dahil olmasıyla yön değiştirir. Karikatürize edilerek aktarılan tiplerin yaratmış olduğu çatışma abartılı bir mizah anlayışıyla verilmektedir. Tiplerin hikaye kişisini, sosyal statüsüne ters bir duruma soktukları, birbiri ardına gelen ve gittikçe büyüyen bir eylemler dizisi içinde bulunmaları hikayenin işlevsel yapısını oluşturur:

...hocanın boynuna sarılıp şapur şapur öperken diğer evrak sahipleri birbirini takip ederek içeriye girdiklerinde Hamparsum'un hocayı öptüklerini görünce, adet böyle imiş zannıyla birbirini iterek hocanın boynuna sarılıp öpmek isterler. "Sen evvel öpeceksin, yok ben evvel öpeceğim," diyerek bir kavga, bir gürültü, bir şamatadır kopar; birbirleriyle yumruk yumruğa, gıtlak gıtlığa, kimi "Vay başım," kimi "Vay gözüm," "Aman öldüm," diyen başka...Hoca Nedim bunların bu hallerini görüp bunlara ne oluyor, diye şaşırıp kalır. Şunları ayırayım diyerek yerinden kalkub bunların arasına girince, bir kakma gelince Nedim Hoca sırtüstü düşüp ayakları yukarıya kalkar. Bir de bakarlar ki – ne bakalım? – hoca arkası üzere düşüp bacakları havaya kalkmış, ne yapsalar ne beğenirsin? Özur makamında kimi hocanın ayaklarını ve kimi ellerini, kimi yüzünü soluk soluğa, ağızlarından tükrük akarak şapur şapur öpmeye başlarlar. İçlerinde bulunan Yahudi Mişon da tam fırsattır diyerek hocanın burnundan kavrayıp öyle bir ısırır ki, hoca burnunun acısından öyle bir yana yana bağıır ki tarif kabil olamaz...

Laz Duran hocanın yanına gelerek:

"Tahu ne oldun, ne oldun?"

Hoca:

Ne olacağım, şu burnumun haline bak! Parçası nerededir? Arayıb bulsanıza!"

deyince, Laz Duran hocanın burnuna hızlıca bir fiske aşkedince

Hoca:

"Aman yandım, tutuşdum, hain herifler, nedir bu ettiğiniz? Beni öldürecek misiniz?"

deyince Laz Duran:

"Dahu durmayunuz yangın var. Dahu su getirün, yangın var!"

"Nerede, Nerede?"

"Dahu hoca yanuyormuş,"

deyince kimi kova, kimi testi, kimi güğüm ile su getirüp hocanın başından aşağı dökerler. Laz def'a:

"Dahu bi daha bi daha, iyice söndürelim, iyice söndürelim."

Hoca Nedim başından ayağına kadar su içinde kalup:

“Be herifler, siz utanmaz mısınız? Bir kere şu halime bakın! Siz iş danışmağa mı geldiniz, yoksa beni öldürmeğe mi geldiniz? Ne burnum kaldı, ne üstüm başım kaldı. Çılgın herifler, namussuz herifler, ayaklarınız kırılıydı da keşke gelme idiniz. Siz tumarhane delisi imişsiniz, namussuz herifler,”

diye Hoca bunlara çıkıştığı zaman Arnavut Yaşar ileri gelerek:

“Mori, Hoca Efendi, mori pe pe pe vallahi ben namuslu adam, mori iska, mori benim var bir müşkül. Po po po bu müşkülü açacak sen, mori rica ederim, mori,”

diye Hoca Nedim’in ayağına kapanırken, ayağına çekince bi-çare Hoca yine arkası üstüne düşerek:

“Allah cezanı virsun yetişme herif böyle işkencesine rica mı olur?”

Arnavut:

“Mori afedersin kaza mori, kaza.”

“Nasıl kaza, öyle ayak mı öpülür?”

“Mori yavaş tuttum mori işte böyle yaptım, mori mori ben böyle yaptım,”

diyerek tekrar hocanın ayaklarına kapanıp çekince Hoca tekrar arka üstü:

“Vay başım, vay beynim! Be herifler, siz beni öldürmeğe mi geldiniz? Defolun şuradan gidiniz.

Müşkülünüzü bir başkasına danışın....¹⁰⁸

Taklitlerin en önemli özellikleri arasında dramatik çatışmanın doruğa taşınmasıyla birlikte yörelerine ait türkü ve dans figürleri sayılabilir:

...Kahrolun herifler! Burnum gitti, burnumun parçasını bulun. Bir burnum vardı, onu da kopardınız. Bundan sonra burunsuz ben nasıl yaşayabilirim? Herkes bana bundan sonra burunsuz hoca diye isim takacaklar,”

demekte iken Hamparsum eline mendilini alup:

“Kaldır kollarını indir

Üç gündür içmemişim

Halim haraptır

Benim yüküm şaraptır

Bu burun burun mudur?

Delikleri furun mudur?

Cat cat eden gerin midir?

He hey zavallı!”

Diyerek hora tepmeye başlayınca, Arnavut Yaşar Hamparsum’un hora tepmesini görünce, o da:

“Tuna çırpır bezini

Kim sevmez Bulgar kızını

Öpeydim ela gözünü”

Türküsünü söyleyerek o da hora tepmeye başlayınca, Laz Duran:

“Kız nerdesun nerde?”

¹⁰⁸ Aynı, s.272-273.

Tavandayum tavanda
Tavanda bulsam senu
Öper idum ben senu”

Şarkısını Arap Hacı Şaklaban dahi:

“Ya habibi iş alleke
Anzar halina lutfeye
Erhamu ala lutfeye”

Öbür taraftan Kırçık:

“Ayşe kıza gönül virdim
Uguruna postu serdim
Ayşe beni sever mi acep
Gice gündüz budur derdim”

Yahudi:

“ Andala vizo vizo vizo
Andala andala vizo”

Yahudi türküsünü söyleyerek Hoca Nedim’i ortalarına alup, cümlesi birden hora tepmeye başlayub oynamakta ve Hoca Nedim bir eliyle burnunu tutup öbür eliyle halini anlatmaya çalışıyor...¹⁰⁹

Bu sınıfa giren hikayelerde taklitli bölümler merkez konuyu oluşturmaktadır. Bu tür hikayelerin işlevleri yöresel tipler üzerine kuruludur. Daha önceki sınıflandırmalarda yer verilen taklitli bölümler, bir motif olarak kullanılmaktayken bu tür hikayelerde hikayenin bel kemiğini oluşturmaktadır.

İşlevsel olarak bu sınıfa giren hikayelerde eylem ve eyletenler aşamalı olarak sürekli yer değişerek eyleyenin baştaki durumunu bozarlar ve oldukça farklı bir noktaya taşırlar. Taklitli bölümlerin ve abartılı bir anlatımın yoğunluğu hikayenin dar bir çizgide başlayarak giderek genişlemesini sonra tekrar daralmasını ama başa dönmeyerek yer değiştirmesini sağlamaktadır.

3.2.3. Bitiriş

Bitiriş bölümü de tıpkı sunuş bölümünde olduğu gibi kalıplaşmış birkaç cümleyle gerçekleşir:

¹⁰⁹ Aynı, s.272-273.

..Bu bir kısya, mecmua kenarında kaydolunmuş, biz de gördük, söyledik. Sakiye sohbet kalmazmış baki. Her ne kadar sürç-ü lisan ettikse affola. İnşallah. Bir başka akşam sizi daha güzel hikayelerimle eğlendireceğimi vaat ederim. Hepiniz hoş geldiniz, sefa getirdiniz.¹¹⁰

Bazı bitiriş bölümlerinde de meddah, hikayenin kaynağını göstermektedir:

“Ahmed Çavuş’dan mesmu’dur. Sene 1171 Ramazan ‘aşere salis.”¹¹¹

Bu bölümde meddah hikayeden tam anlamıyla çıkararak seyirciyle ilişkiye geçer. Bu anlatılanın bir kurgu olduğu seyirciye hatırlatılır. Bu noktada hikayeye ilişkin göstergeleri ve işaretleri bir anda ortadan kaldırarak seyirciye gerçek dünyaya ilişkin işaretler sunar. Meddah da, seyirci de, meddahın sahne araçları da bir gösterge olarak yalnızca kendi anlamlarını işaret etmektedirler.

İşlevsel olarak bitiriş bölümü bir tür yabancılaştırma da sağlar. Bu bölüm meddahın gösteriyi bütünlediği bölümdür.

3.3. Meddah Gösterilerinin Yapısı

“Herhangi boş bir alanı alıp, işte bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından yürür geçer, biri de onu gözleriyle izler, işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır.”¹¹²

Meddah gösterilerinde karşılaştığımız durum bundan farklı değildir; Boş bir alan ortasında devinen bir oyuncu. Tiyatro edimini var etmek için meddah kendinden başka hiçbir şeye gereksinim duymaz. Meddah tiyatrosunda “oyuncu, senaryo yazan, uygulayan, yöneten ve hem de oyunu canlandıran tek kişidir. Dinlenmek veya rolüne dikkatini toplayabilmek için rolünü başkasına devretme şansı yoktur. Dekorasyon onun eksikliğini saklamaz. Oyuncu oyunun kahramanına dönüşen ve dönüştükten sonra kendisine tamamen yabancı bir hayatı canlandıran anlatıcıdır. Ancak usta olan bir aktör, tiyatro tipini yaratıp sahnedeyi dengeli bir şekilde yazarak dışını hatmetmiş bir yapıya bürünecek olan bu tiyatro türü, araştırmacıyı oyuncu eksenli bir sınıflamanın yapılmasına zorlar. İncelenecek bütün, oyuncunun kendisidir. Bu tür içinde meddahtan başka hiçbir

¹¹⁰ Aynı s.354.

¹¹¹ Nutku, Aynı, s.223

¹¹² Peter Brook, **Boş Alan**. İngilizce’den çeviren: Ülker İnce. (İstanbul: Afa Yayıncılık, 1990), s.7.

¹¹³ Agnieszka Aysen Lytko, “Meddah: Avrupa ve doğu tiyatro geleneği bağlamında tek oyunculu meddah tiyatrosu”, **Agon Tiyatro**, Mart-Nisan’97, 10, s.194.

öge tek başına anlam üretmez. Meddah hikayelerinin bile tek başlarına anlam üretebilmeleri, herhangi bir meddah gösterisinin yazılı olarak ya da teknik araçlarla (ses bantları, video kamera) kaydedilmesi durumunda mümkün olmaktadır.

Gösterimi inşa eden parçaları kesitlere ayırırken gözetilmesi gereken en önemli nokta tüm parçaların meddahla kopmaz bir bağı olduğu, daha doğru bir deyişle meddahla anlam kazandığıdır.

Araştırmacının yöneliminin bu şekilde ortaya çıkması, bütün varoluş sürecinde meddah tiyatrosunun – her ne kadar sınırsız ve karmaşık görünüyorsa da- sınırlarını görebilme ve aynı zamanda da araştırmanın sınırlarını çizebilme fırsatını vermektedir.

3.3.1. Meddah Gösterilerinde Gösterge Araçları

3.3.1.1. Meddah

P. Pavis'ye göre bir oyuncu seyircisi tarafından önce varolan bir özdeklik, dış dünyaya ait gerçek bir nesne olarak algılanır. Daha sonra ise kurmaca bir evrenin içinde düşlenen bir işarettir. Dolayısıyla oyuncunun çifte statüsü vardır. O, hem o anda varolan gerçek bir kişidir hem de aslında orada olmayan düşsel rol kişisidir.¹¹⁴ Araştırmanın konusu olan meddah içinse, bu çifte statü geçerli olmakla birlikte farklı bir boyut da taşımaktadır. Meddah tiyatrosunda meddah-oyuncusu bir üçüncü statü taşımaktadır. O, bir anlatıcı olarak gerçek dünyayla düşsel dünya arasındaki bağlantıyı kuran kişidir. Meddah için geçerli olan bu üçlü statünün betimlenmesi zor gibi görünüyorsa da, diğer öğelerle birlikte ele alındığında varolan gerçek bir kişiye, bir başka deyişle diğer göstergelerden ayrı olarak belirmezler. Özellikle gösterinin süresi ilerledikçe bu statüler birbirlerine dönüşerek kompleks bir yapı gösterirler ve sonuçta tek bir bedende toplanarak ortaya çıkarlar. Bu durum hikayelerin yapısı bölümünde sözü edilen sunuş, hikaye ve bitiriş kısımlarında da belirlemektedir.

Sözgelimi, oyuncunun birinci statüsü olarak gösterilen “varolan gerçek bir kişi” sunuş bölümünde görülmektedir. Bu bölümde ne anlatıcı ne de oyuncudur. Yalnızca sahne üzerindeki son hazırlıklarını yapan, seyircinin yerleşmesini ve kendini gösteriye hazırlamasını bekleyen ve bu hazırlığa katkıda bulunan gerçek dünyaya ait kişidir.

¹¹⁴ Pavis, Aynı, s.81.

Hikayeye geçişle birlikte tavrı değişim gösterir, gösteriye özgü bir başka enerjiyi kuşanmaya başlar. Tam bu noktada “anlatıcı” olarak meddah, yani meddahın ikinci statüsü ortaya çıkar.

Anlatıcı olarak meddah, P. Pavis’in belirttiği “çifte statü” kavramının da “üçlü statü” olarak yorumlanmasını düşündürmektedir.

Araştırmada, hikayelerin başlangıcı ve bitişi doğrultusunda açıklanmaya çalışılan “meddahın statüleri” kavramının anlaşılması üçüncü statüyle birlikte gerçekleşecektir.

Üçüncü statü P. Pavis’in ikinci olarak belirttiği “düşsel rol kişisi”dir. Araştırmada ise sunuş, hikaye, bitiriş bölümleri doğrultusunda sıralama şu şekilde ortaya çıkmaktadır;

“Varolan gerçek bir kişi” , “Anlatıcı olarak Meddah”, “Oyuncu olarak Meddah”. Pavis’in saptamasından yola çıkılarak ortaya konulan meddahın statüleri sürekli birbirlerine dönüşmektedir. Bu bakımdan meddah gösterilerinde meddahın [daha sonra bir karışıklığa yol açmamak için] statülerini gösterisinin başlarında kodlaması gerekmektedir. Statülerin en yalın halleri sunuş, hikaye, bitiriş bölümleri arasındaki geçişlerde görülmektedir. Hikayenin gelişme gösterdiği ve çatışmanın doruğa çıktığı noktalarda ise meddahın statüleri en kompleks halleri alır. Meddahın birinci statüsü olarak adlandırdığımız “varolan bir özdeklik ya da gerçek dünyaya ait kişi” olarak meddah, hikayelerin sunuş bölümünde görülmektedir. Sunuş bölümü genellikle meddahın seyirci karşısına çıkarak “Hak dostum hak!” ya da “Hay Hak!” deyişiyle başlar. Bu bölümde seyirci meddahı gerçek dünyaya ilişkin bir nesne olarak görmektedir yani meddahın statüsü yalın bir varolma durumundadır.

Sunuştaki bu açılış kalıbından hemen sonra meddah başka bir kalıpla sunuşu genişletir. Bu kalıp bir türkü, gazel, divan ya da manzum bir parça olabileceği gibi hikayenin konusu ve biçimi hakkında ipucu özelliği taşıyan bir tekerleme gösterilerinde sunuş bölümünün kodlarının birbiri içine geçmiş bir yapıda varolduğu söylenebilir. Meddah gösterilerinde sunuş bölümü öncelikle meddahın seyirciyle iletişimsel alanını yaratır ve seyirciyi gösteriye hazır hale getirir. Yani önce yapıyı gösterir, sonra da yapının içine girmesi için kapısını açar. İşte sunuş

bölümü bu anda gerçekleşir. Sunuş bölümü, meddah için de bir hazırlık ve seyircisini tanıma evresidir.

İnşası önceden tamamlanmış bir yapıdan söz etmek onun anlayışına terstir. Ancak, yapının iskeletinden söz edilebilir. Yapı, seyircinin eğilimi ve isteği doğrultusunda kurulur. Bunun için meddah yapıyı seyircisiyle birlikte kurar.

Meddah seyircisiyle göstergebilimsel bir anlaşmanın koşullarını hazırladıktan sonra yavaş yavaş hikayeye bağıntılar oluşturmaya başlar. Bu bağıntılar yalnızca seyirciyi hikayeye kaynaştırmak için yapılmaz. Bağıntının esas önemi meddahın kurduğu kodlarla ve seyircinin bu kodları algılamasıyla oluşan göstergeler arası geçiştir. Tam bu noktada, meddahın, anlatıcı statüsü çıkar karşımıza. Seyirci artık ona gerçek dünyanın nesnesi olarak değil, gerçek dünyayla düş evreni arasındaki köprü olarak bakmaya başlar.

Meddahın gösterisine henüz başlamamışken iletişimsel boyutu kurma çabası, aslında seyirciyle yaptığı bir anlaşmadır. Meddah gösteriye ilişkin kodları kuracak, seyircisi de bu kodları yorumlayacaktır.

Meddah sunuş bölümünde “sahne varolan bir insan” göstergesi durumundayken hikayeye geçişle birlikte gösteriye özgü enerjisi ve tavrı değişir ve “anlatıcı olarak meddah” göstergesine dönüşür.

Hikaye içinde meddahın “oyuncu olarak meddah” göstergesine dönüştüğü gözlemlenir. Bu bölümde taklitlerle düşsel dünyaya ait rol kişilerini oluşturur. Meddah hikaye bölümünde iki statüsünü yoğun bir şekilde kullanır. Bu statüler “anlatıcı olarak meddah” ve “oyuncu olarak meddah” statüleridir. İki statü arasında sürekli yer değiştirme söz konusudur.

Bitiriş bölümünde, meddah anlatısını tamamlamıştır. Hem anlatıcı hem de oyuncu statüsünden çıkarak sunuş bölümündeki statüsüne geri döner ve kalıplaşmış sözlerle gösterisini bitirir.

Statülerin gösterim sürecinde ayrı ayrı ortaya çıkması ve daha sonra birbirlerine dönüşebilir olası yeni bir kavramında anlaşılma ihtiyacını doğurmaktadır. Bu kavram Keir Elam’ın özellikle sahne araçları özelinde üzerinde durduğu “dönüşebilir gösterge” kavramıdır.

Keir Elam “The Semiotics of Theatre and Drama” adlı eserinde, bir göstergenin kendisinden başka birçok gösterge olduğunu ifade etmektedir. Elam’a

göre, sahne üzerindeki herhangi bir gösterge kendisinde hiçbir değişiklik olmamasına rağmen, yani gösterge olarak tanımladığımız nesnenin değişmemesine karşın başka bir gösterge halini alabilmektedir. Buna örnek olarak sahne üzerinde kullanılan bir kılıcın başka bir sahnede haç simgesine dönüşmesi ya da bir sınıfı simgeleyen bir şapkanın yine başka bir sahnede tencere olarak kullanılması gösterilebilir.¹¹⁵

Meddah gösterilerinde, meddahın üçlü statüsü içinde göstergenin sürekli olarak dönüştüğü görülmektedir. Meddah tiyatrosunun en önemli özelliği olan göstergeyi dönüştürme işlemi yalnızca, meddahın sahnede varolan kişi göstergesini, anlatıcı ya da düşsel rol kişisi göstergesine dönüştürmesiyle değil, sahne araçlarının neredeyse tümünü (aksesuar, sahne düzeni, dil hatta seyirci) dönüştürmekle gösterge haline getirmektir. Meddahın dönüştürülebilir gösterge olma durumu, statülerin birbirine karıştığı ve birbirine dönüştüğü anlarda ortaya çıkmaktadır. Başka bir deyişle gösterinin bir işareti olarak meddah da dönüştürülebilir bir gösterge. Gösteri sırasında hikayenin anlatıcısı olarak meddah ani bir değişimle anlattığı hikaye kahramanını ya da hikaye kişisine dönüşür. Gösterinin biçimi göstermecici bir üslupla devam etmekteyken benzetmecici bir üsluba bürünür. Ne var ki bundan sonrada gösterinin benzetmecici üslubu, meddahın yeniden araya girerek hikayenin devamını anlatması üzerine sürekli olarak kesintiye uğrar. Bu durum seyircide ilginin kesilmesini değil gösteriye ait hazzın artmasını sağlamaktadır.

Meddah, gösterisindeki göstergelerin dönüşümlerini ve statü değişimlerini drammatizasyon becerisiyle sağlar:

“Bazen kibar bir beyefendi gibi konuşuyordu; bir bakıyorduk yaşlı bir kadını taklit ediyor, sonra Ermeni, Frenk ya da Yahudi gibi konuşuyordu. Bütün bunları da hayran edici bir gerçeklikle yapıyordu.”¹¹⁶

Öncelikle bir sahne nesnesi, sonrada gösterinin göstergesi olarak meddahın nasıl dönüştürülebilir bir gösterge olduğunu Meddah Aşki örneği daha anlaşılır kılmaktadır;

...Aşki Efendiyi bir Ramazan gecesinde düşledim. Yanında zembili de vardı ve hikayesindeki şahıslardan herhangi birinin taklidini yaparken zembile uzanıp hemen o şahsın serpuşunu başına

¹¹⁵ Bkz. Elam, *Aynı*, s.12-16.

¹¹⁶ *Aynı*, s.62.

geçiriyordu. Karamanlı taklidinde koca bir fes, Kürt'te kese külâh, Arap'ta kefiye, Çerkeş'te kalpak, Acem'de, Ermeni'de ve daha başka şahıslarda onlara göre bir kafalık.¹¹⁷

Meddahın, statüleri arasında geçişini yaparken bir gösterge olarak kendisini sürekli olarak dönüştürdüğü anlaşılmaktadır. O, sesiyle, tavriyla, sahne hareketiyle, jesti ve mimiğiyle göstergeleri dönüştürmektedir. Dıştan bir etki olmaksızın yapılan bu dönüşüm tamamıyla seyircinin gözü önünde gerçekleşmektedir. Bir yandan meddahın statüleri arasında geçişleri gözlemleyen seyirci, bu farkındalıkla esas olarak değişmeyen sahne nesnesi meddahın gösterge olarak ~~Meddahın, bütün tabii göstereyi~~ bu statü geçişleri ve dönüşebilir göstergeler yoluyla var etmesi, onun, gösterinin ekseni durumuna gelmesini ortaya koyar. Araştırmada irdelenen diğer gösteri araçları da, bu eksen etrafında yer almaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda, meddah gösterilerinin, meddah eksenli bir gösterim niteliği taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu düşünceden hareketle, gösterim araçlarının incelenmesi bakımından meddah gösterilerinin drammatizasyon aşamasının araştırılması öncelik taşır.

“Meddahlıkta hikaye anlatmanın yararı, onu anlatanın bilgisine, bilincine ve yeteneğine bağlıdır. Meddahlığın topluma bir katkısı vardır. Bunun için de anlatanın tavrı ve tekniği bunda büyük rol oynar.”¹¹⁸

Bu bakımdan tarihsel gelişim süreci içinde hem teknik özellikleri açısından hem de etik değeri açısından meddahlığın çizgisi genel hatlarıyla belirginleşmiştir. Hikaye anlatmanın töresi üzerinde duran Kaşifi bu konuya sekiz noktada açıklık getirmektedir;

1. Anlatıcı işe yeni başlamışsa (henüz çıraksa) anlatacağı kıssayı ustasına okumuş olmalı, ustası da ona hikayeyi tekrarlamalı. 2. Anlatıcı çevik olmalı ve çabuk ve hızlı söyleyebilmeli, ham ve ağır olmamalıdır. 3. Dinleyici topluluğunun hangi sözlerden hoşlanacağını bilmeli; sözü, topluluğu sıkacak kadar uzatmamalıdır. 4. Düzyazı bölümler zaman zaman nazımla süslenmelidir. Bu konuda aşırıya kaçmak da sıkıntı yaratabilir; büyükler “kıssahanlıkta nazım, kazandaki tuz gibidir.” demişler. Tuz az olursa yemek tatsız olur, fazla olursa tuzlu olur. Öyleyse, ortasını bulmak gereklidir. 5. olanak dışı ve

¹¹⁷ Halit Fahri Ozansoy'dan aktaran Ünver Oral, **Meddah Kitabı**, Birinci Basım (İstanbul: Kitabevi, 2003) s.84.

¹¹⁸ Nutku, **Aynı**, s.61.

gereksiz sözler söyleyerek halkın gözünde küçülmemeli. 6. Alaylı ve kırıcı sözler sarfetmemeli. 7. Aşırı dilencilik yaparak halkı sıkmamalı. 8. Kısa kesmemeli, fazla uzatmamalı, ortasını bulmalı.¹¹⁹

Kaşifi'nin bu saptamalarından meddah gösterilerinin teknik özellikleri genel hatlarıyla belirginleşmektedir.

Meddah gösterilerinde dramatizasyonu oluşturan en önemli tekniklerden biri meddahın ses ve beden kullanımıdır. Meddahlar rollerini fiziksel yer değiştirmelerle, ses çeşitlemeleriyle canlandırırlar, role ilişkin kurdukları işaret ya da kodları jest ve mimikleriyle desteklerler.

...Jakop, meddahı klasik tanımı içinde kabul eder; ona göre mesleği hikaye anlatmak olan meddah, bir "konuşma sanatçısı"dır ve güçlü bir gözlemlerle yansıladığı, hatta karikatürleştirdiği tipleri konuşturarak canlandırır...Meddah, bir "konuşma sanatçısı" olduğu kadar, anlatımını mimikle destekleyen bir oyuncudur da. 1830 yılında İstanbul'da, bir kahvehanede yaşlı bir meddahı seyreden Webster, bu meddahın, ayakta bir oraya bir buraya yürüyerek, mimik ve ses çeşitlemeleriyle bir hikaye anlattığını söyler. Walsh, gördüğü meddahların bir "dramı tek başlarına bütün karakterleri canlandırarak oynayabildiklerini yazar..."¹²⁰

Yabancı bir tanık meddah gösterilerinde dramatizasyonun başarılı olduğundan sözeder:"...hayranlık verici bir ustalık ve akıcılıkla konuşurken, anlattığı kişilerin özelliklerini ve ses tonlarını başarılı bir gerçeklikle getiriyor ve çeşitli rolleri, durumları komik ve ustaca canlandırıyor"¹²¹.

Usta bir meddah olma yolundaki genel kanı, bir meddahta güzel hikaye anlatmanın yanında mukallitlik, yani taklitçilik yeteneğinin var olmasıdır.

Taklidin meddah gösterilerindeki önemi büyüktür. Bir meddahın gösterisini ilginç kılabilmesi, hikaye kişilerini gerçekçi bir şekilde taklit edebilme becerisiyle mümkün olmaktadır. 1836 yılında Meddah Kız Ahmet'i izleyen bir yabancı şöyle belirtiyor;

...gerçektende, bizim en iyi aktörlerimizi seyrederken duyduğum ilgiyi ve hazzı onu seyrederken duyuyordum. Yanımda bir çevirmenim vardı ve bana hikayenin özetini veriyordu. Gerçi hikayeyi bütün ayrıntılarına kadar anlayamıyordum, ama bana anlatılanla meddahın taklit ve oyununu bağdaştırınca

¹¹⁹ Aynı, s.65.

¹²⁰ Bkz.Nutku, Aynı, s.63.

¹²¹ Nutku, Aynı, s.62.

bunun ne kadar yetkin ve doğal olduğunu görüyordum. Böylece onun canlandırdığı kişileri, konuşmaların tümünü anlamasam bile kafamda değerlendirebiliyordum...¹²²

Türk Meddahlığı'nda mukallitlik becerisinin, kişileri taklit etmede yoğunlaştığı görülmektedir. Osmanlı Devletinden, günümüz Türkiye'sine kadar, Anadolu topraklarının bir kültür mozaïği olmasının payı büyüktür bunda. Bunun yanı sıra Meddahlığın geliştiği dönemde ki İstanbul'da Ermeni, Laz, Yahudi, İç Anadolulu, Kürt, Türk gibi birçok etnik gurubun iç içe yaşadığı bilinmektedir. Araştırmaya konu olan Geleneksel Türk Tiyatrosu bağlamındaki meddahlık da böyle bir dönemin ürünü olduğundan, meddahlarda göze çarpan taklit etme eylemi de bu etnik gruplardan hareketle yaratılmaktaydı:

...bu zatlar kabilinden bir de Yağcı İzzet tanıdık ki daha yirmi beş sene mukaddeme kadar berhayat idi. Mesela bu zat bir köprü taklidi icra ederdi. Siz istirahatgahınızda oturduğunuz halde köprünün resmi mürur olan memurlarından saillerine, gelip geçenlerine, satıcılarına hem de sizce avaz ve ahengi mazbut olanlarına kadar her şahıs pişi hayalinizde tecessüne eder. Kendi kendinizi köprüden mürur ediyor sanırsınız. Çünkü tanıdığınız ilahikan bir sailin, anahtar halkası satan ama bir Ermeni'nin, mendil satan bir Acem'in fıstıkçı Arnavut'un, sigara kağıdı, kav, kibrit satan çocukların, gözlükçü Mişo'nun, hatavatu muntazamane ve salyalarıyla balya nakleden sırık hamallarının, çocuğunu çiğnenmekten tahzir için feryat eden valdenin, dört nala koşan bir sürücü beygirinin, bir konak arabasının, velhasıl köprüden geçen her nevi insanın, eşyanın sesleri, tarakları, patırdıları, kulaklarımıza akseder. Nihayet Boğaziçi vapurlarının ilanı harekete mahsus kaba ve acı sadası, istim gürültüleri, kapdanın, memurların çımacılara kumandaları, Eyyuba!..İçeriye!..Kadıköyüne!..Hareme!. diye müşteri davet eden kayıkçıların asvatı neye vasıl olursa say ile olur, derler. Şüphesiz her şahıs her anda icrai fiil ediyor sanırsınız...¹²³

Ebuzziya Tevfik'in bu anlatımından, meddahların az önce sözü geçen etnik grupları oldukça başarılı biçimde taklit ettikleri anlaşılmaktadır. Bu anlatıda başka insan figürlerinin de taklidine yer verildiği görülmektedir. İstanbul yaşayışının bir parçası olan sırık hamalları, çocuklu kadın, kayıkçılar, vapur kaptanı, satıcılar, kibrit satan çocuklar ve daha birçok insan figürü meddahlar tarafından mukallitlik edilmektedir. Bu durumda meddahların, insan figürleriyle sınırlı kalmayıp, hayvan taklitlerinde de başarılı olduğu göze çarpmaktadır:

¹²² Walsh'ten aktaran Özdemir Nutku, *Aynı*, s.62.

¹²³ Gerçek, *Aynı*, s.28.

...bununla beraber (hakiye) taklit yapanları, meddahları görüyoruz ki Yemenlilerin söz söylemelerini en ufak farklara kadar, hiçbir noktayı terk ve ihmal etmeyerek aynı mahreçler üzerinde tamamiyle taklit ediyorlar.

Ehdazlıları, Zencileri, Habeşistanlıları, Sind ve Horasan ahalesinin söz söylemelerini de tamamiyle taklit ederler. Ve bu hususta o kadar muvaffak olurlar ki kendilerini bu saydığım kimselerin lisanlarında daha tabii görülürler.

Kekeme kimselerin taklidine gelince: Denilebilir ki yeryüzünde bulunan kekemelerin konuşmalarında ne kadar tuhaflık varsa bunların hepsini bir dilde, kendi dillerinde toplamıştır.

Aliyızadın kölesi zenci Ebu Rebube Basra'da Kerh kapusunda sürücülerin yanında durup eşek anırmasını öyle bir taklit ederdi ki bunun sesini duyan eşeklerin hepsi; hasta, yaşlı, yorgun, canından bezgin, herhangi biri olursa olsun hepsi, bir avazdan anırmaya başlardı. İşin tuhaf ciheti burasıdır ki bu eşekler Ebu Rebubeden evvel hakikaten içlerinden bir eşeğin anırmasını duydukları halde onu takip etmezlerdi. Ebu Rebubeyi takip etmeyen bir eşek kalmazdı.

Bu adam eşek anırmasını inceli kalınlı, horultulu, tiz, pes ne kadar sesleri varsa hepsini toplayıp, bunların hepsinden bir anırma yapmıştı. Köpek uluması taklidinde de muvaffak olurdu.

Bundan dolayı eski adamlar derlerdi ki: İnsana alem- kebirin yavrusu alemler- sagir denilmiştir. Çünkü insan eliyle her sureti tasvir edebilir; ağızıyla her sesin ve sözün taklidini yapar. Ve behayim misillu nebat yediği gibi, hayvanlar gibi et de yiyebilir ve kendisinde her cins hayvanın ahlakından vardır. Meddahların dünyadaki insanların hepsinin telaffuzlarını taklit edebilmeleri her ferdi – insanın bütün alemin muhtevalarını taşıyan ufak bir alem olmasına mebnidir...¹²⁴

Meddah Suririnin başından geçen bir olay da meddahların mukallitlik alanında doğaçlamaya da yatkın olduklarını vurgulamaktadır:

...Bir gün sarayda Harem Ağası Behram Ağa, Sururi'yi huzuruna davet eder. Kendine mahsus şive ile:

- Sen mettah mısın?
- Evet efendim sayenizde meddahım.
- Peki söyle ne taklitleri yapıyorsun?
- Arnavut taklidi, Çerkes taklidi, Bolulu ahçı taklidi, ondan sonra...
- Bak mettah efendi, bunların taklidini istemem, bahçıvan Arnavut'tur, gücenir, seyis Çerkes'tir, o da darılır. Ahçı da Bolulu, o da olmaz.

Behram Ağa bir müddet düşünür. Sonra aklına önemli bir şey gelmiş gibi:

- Sen soba taklidi yapar mısın?

Şaşırdım, ama kimin haddine ses çıkarmak. Bir elimi boru gibi kaldırarak dimdik durdum.

O ellerini dizine vurarak:

- Aferin mettah efendi, tıpkı sobaya benzedin.

¹²⁴ Gerçek, Aynı, s.28.

Dedikten sonra gözü abdest ibriğine ilişir.

- Şimdi bir ibrik taklidi yap bakalım mettah efendi?

Bu defa da elimi belime dayayarak diğer elimi yana doğru uzattım. Abdest ibriği şeklini aldım. Behram Ağa kasıklarını tuta tuta gülüyor:

- Maşallah mettah efendi, tıpkı ibriğe benzedin. İbrikdarbaşı görse o da şaşar kalır, Süruri Efendi oğlum.

Bu sırada aklına önemli bir şey gelmiş gibi söze başlar:

- Mettah efendi, sen çok güzel taklit yapıyorsun, şimdi de bana bir eşek taklidi yap, marifetini göster bakalım mettah efendi oğlum, haydi.

Artık oldu olacak mademki, meddahlığa geldik boynumuz kıldan ince, itiraz yok. Hemen yüzükoyun dört ayak üzere durdum başladım anırmaya, ben anırdıkça o gıdıklanmış gibi yerle yatacak kadar gülüyor, gülüyor, adeta baygınlık geçiriyordu.

- Maşallah mettah efendi, sen çok yaşa, bir kulakların benzemiyor, bir de kuyruğun eksik. Sesin hele tıpkı, maşallah, nazar değmesin tu!Maşallah ve tebarekallah!...¹²⁵

Ünlü seyyah Evliya Çelebi de Seyahatname’de mukallidlere yer vermiş, onların taklit konusunda ne kadar başarılı olduklarını kaleme almıştır:

...**Mukallit Akbaba:** Dergah-ı ali yeniçerilerinin zağarcı odasında söz sahibi, hazırcıevab, nüktedan idi. Bağdad’a giderken, Murad Hanın huzurunda nedimlik etmiştir. **Mukallit Sarı Receb:** Doğrusu çöktürde külliyat sahibi idi. Şakalı taklit ilminde Nasreddin Hocadan ders almış zannolunurdu (Boğuk kaptan, Mustafa forsa, Rumelihisarı, Tiryaki Ağa-zade tütün içerken Sultan Dördüncü Murad’ın baskın yaptığı) taklidleri yapar ki adam gülmeden kendinden geçer. **Çakman Çelebi:** Onyedilisan üzerine hikaye anlatır, taklide dünyaca meşhurdu. **Çıkrıkçı-zade Süleyman Çelebi:** Cihan rindi idi. Bir derviş bir bakkaldan bir parça bal istemiş. Bakkal da vermemiş. Derviş bakkalın balına bir efsun etmiş. Bir cariyeye de bakkaldan bal almış, götürmüştü. Cariye, efendisi, karısı baldan yeyip yellenmeğe başlamışlar. Kadının huzuruna varmışlar. Hakim ile muhızır-başı da baldan yemişler. Onlar da hususi sesi ile hava kaçırarak muhızır ile bakkalı kadı huzuruna getirmişler. Bakkal “Hayır, ben bir güzel bal verdim” diye baldan bir parmak yalayınca o da hartkeşliğe, edeb dışı yellenmeğe başlamış. Hasılı on bir kadar adam ortalığı rahatsız etmişler. Bu hali Çıkrıkçı-zade taklid edince adamın gülmeden canı gidip, ölüm kıyıları görünmeye başladılar.

Cilve Çavuş: Vezir Kara-Murad Paşanın alay çavuşu idi. Tanesi ellişer dirhem otuzüç taneli tesbihi, bir büyük çakısı vardı. Sanatlı, çevkanlı, hanedan bir adamdı. Taklide maharetli idi. **Şebek Çelebi:** Öyle bir maskara şebek köpek idi ki, halini görenlerin gülmeden göbeği çatlardı. **Simitçi oğlu:** Ayandan muhteşem bir mukalliddi. İnsan kendisine “bir fasletsenize” demeğe utanırdı. Ama kendi kafasından bir taklid yapınca adam hayran kalırdı. Fakat kendisi hiç gülmezdi.

Sengül Çelebi: Mevlevi tarikinde, bazen gülşeni bir şakrak, hafif akıllı mukallid idi. Hacivad çorbacının acemi oğlanlarıyla gece İstanbul’da kol dolaştığını taklid ederdi. Her birini hususi lehçesiyle çorbacıya hitab ettirip çorbacıyı da onlara azarlatırdı. Ellerindeki feneri bir yoldaşı götürmeden aciz olup o yoldaş feneri çorbacının atının eğerine hotos gibi asar. At da fanus ışığından ürküp çorbacıyı yere vurur. Bütün neferler kaçarlar. Zavallı çorbacı “Bre gelin! Yoldaşlar..Bu karanlıkta altında kaldım. Beni kurtarın! Çabuk olun..Dört kişiye bir mangır vereyim. Varın..Paylaşıp silah alarak revan seferine hazır olun!” diye bağırır..Yanına kimse gelmez. “Varın, evime haber edin, çoluk çocuğum gelip beni kurtarsınlar!” diye bağırır, kimse işitmez. İşte bu halleri çelebi taklid edince insanın gülmeden burnu kanardı. Ama Müslüman adam idi. Ne çare ki idareyi bu fende bulmuştu.!

¹²⁵Melik Aksel’den aktaran Ü.Oral, **Aynı**, s.72-73.

**Hallak-ı ezel aleme kıldıkta tecelli
Her kulu bire hal ile kılmış müteselli**

Surna Çelebi: Şengül Çelebinin biraderidir. Asrın teki bir mukaliddi. Her taklidi bir maharetti. Tiryaki olduğundan tiryaki taklidi yapınca insanı hayran ederdi. Tiryaki olup tütün doğrarken elini bıçak ile kesip bir sanat ile parmağından o kadar kan akıttı ki, nihayet kendinden geçip yatarı. Biraz sonra kalkarak parmağından kan aktığı halde “vakıamda (rüyamda) gördüm. Senin bu kanın dinmek ihtimali yoktur. İlla bir dilber, kanına yapışıp alınına süre!” diye alınına elif çekerdi. Derhal kanı dindirirdi. Bu esrarına simyacılar bile akıl erdiremezlerdi.

Ablak Çelebi: Şengül Çelebinin oğludur. Babasından ve amcasından ziyade hanende mukallid, has mahub, beyaz bir çelebi idi.

Mukallid Kara-Mehmed: Karadeniz boğazında Büyükdere’de oturan, hal sahibi bir kimse idi. İnsanları taklid etmezdi. Cenab-ı Hakkın yeryüzünde yarattığı ne kadar haşarat ve hayvanlar varsa hepsini sesleriyle taklid ederdi. Köpekle kedinin, kedi ile sıçanın, gelincik ile sıçanın birbirleriyle olan hallerini taklid etse, veya bir mahalle köpeğinin döğüşmesini, yahut bir devenin erbaında kükreyerek diğer develere hücumunu taklid etse hakiki zannedilirdi. Horoz, turna, kaz, ördek, kara tavuk, sarı asma, serçe, bülbül ve diğer uçanları hazin sesleriyle taklid edince defalarca yanına bülbül ve kara tavuk gelip, düşmanca ötüşmüşlerdir. Bir acayip, garip fakat dindar, namazını kılan kimse idi...¹²⁶

3.3.1.2. Sahne Araçları

Meddahların gösterilerinde kullandıkları değnek ve mendil, kendileriyle özdeşleşmiş sahne araçlarıdır. Meddah bu sahne araçlarını tıpkı kendi bedeni gibi birçok göstergesel anlamda kullanır, seyirciye aktardığı düşsel dünyayı bu araçlarla yaratır.

Her meddah sol omzunda bir mendil taşırdı. Bu mendil onun en vefalı arkadaşı ve başarı sembolü idi. Meddah bu mendille taklit esnasında ağzını kapar, rahatça nefes almak, birkaç saniye olsun dinlenebilmek için mendilini çeşitli bahanelerle kullanır ve sonra elinde tutamayarak tekrar omzuna atardı.

Bu müddet içinde de meddah, sözlerinin dinleyenler üzerinde uyandırdığı etkiyi kontrol eder ve onların heyecanına birkaç saniyelik de olsa bir merak eklemiştir olurdu. Meddahın elinde mendilden başka bir de değnek bulunurdu. Bu değneğin vazifesi büyüktü. Meddah bu değnekten kapı çalma, sert bir vuruş sesi çıkarma gibi hikayelerine renk ve canlılık katan fırsatlardan faydalanırdı.¹²⁷

Bu tanıklıklardan, meddahın değnek ve mendilini, seyircinin ilgisini ve merakını arttırmak için kullandığı, hikayesine uygun efektleri bu araçlarla yarattığı anlaşılmaktadır.

Tiyatro gösterisinin önemli bir işitsel etkisi olan efekt, meddah gösterilerinde diğer tiyatro türlerindeki gibi gizli ve yardımcı aygıtlarla

¹²⁶ Evliya Çelebi, *Seyahatname II*, (Birinci Basım: İstanbul, Zuhuri Danışman Yayınevi, 1969)

Türkçeleştiren: Zuhuri Danışman, s. 323-324-325

¹²⁷ Ferit Rağıp Tuncor’dan aktaran Oral, *Aynı*, s.26.

sağlanmaz. Tıpkı oyuncunun statü değiştirmesinde olduğu gibi görsel ve işitsel efektlerde seyircinin gözü önünde olup bitmektedir.

Seyirci değneği ve mendili önce kendi anlamında bir gösterge yerine koymaktadır. Yani değnek ve mendil yine değnek ve mendildir. Fakat yine gösterinin içinde değneğin de mendilin de kendi anlamlarından çıkarak başka göstergelere dönüştüğü izlenmektedir. Bu şekilde meddah da başka bir araca gereksinim duymadan gösterinin aksesuvara ilişkin teknik kısmını tamamlamış olur. Meddahın gösterilerinde meddahın yanından ayırmadığı bu iki aracın bir de yananamları bulunmaktadır (meddahlığın töresine ait kodlar). Bu yananamlar mendil için ‘Makreme’, değnek için ‘Tuğ’dur. Ö. Nutku, Tuğ’un kaynaklarını şu şekilde anlatmıştır:

Tuğ: Tuğ bir simgedir; bir ordu herhangi bir yerde tuğ dikerse yeri belirlenmiş olur. Burada da bir toplulukta meddahların tuğları, padişahların tuğlarını andırır. Meddahların tuğ diktikleri yerde öteki kalabalık toplayanların sınırları ve yerleri belirlenmiş olur. Kaşifi, meddahların tuğu üzerine şöyle yazar; tuğ üzerinde bayrak bulunan süngüdür. Söylentiye göre bir gün Hassan keçeden elif biçiminde yamaları süngüye bağlamış ve eline almış. Hazret-i Ali, Hassan’a bunun anlamını sormuş, o da bunu şöyle anlatmış: “Ey Emir, bu süngüyü alem (bayrak) yaptım. Bu, sizin yandaşınız olduğum için parça parça kesilsem bile, her bir parçam elif biçiminde dimdik hizmetinize hazır duracaktır.” demiş. Meddahlar tuğun kullanımını bu söylentiye bağlarlar. Tuğun başı, sevgi uğruna başını vermek ve kardeşlerin yücelmesini istemek anlamındadır. Tuğun sapı, dayanıklılık, sevgi ve doğruluk simgesidir.¹²⁸

Bugün mendil olarak kullanılan sahne aracının bir adı da makremedir. makremenin kaynağı yine Ö. Nutku’nun eserinde şöyle anlatılmıştır;

Bugün, meddahın simgeleri ya da aksesuvarları gösteri sırasında önce omuza yaydığı ve sonra kullandığı makreme ile değnektir. Makreme, meddahın hikaye anlatırken ya da taklit yaparken kullandığı bir aksesuvardır. Dinlenmek için terini sildiği, kadını oynayacaksa başını örttüğü, yemek yiyecekse önüne taktığı bir oyun aracıdır. Dinlenme sırasında, makremesi ile yüzünü silerken, bir yandan da dinleyiciler üzerinde yarattığı etkiyi ölçer, birkaç saniye daha uzayan merak ögesini de sağlar. Martinovitch’e göre, meddahın boğazına taktığı makremenin anlamı, meddah bir kusurda bulunursa “değneğiyle dayak yiyip, mendiliyle de boğazının sıkılacağı” anlamını taşıdığını belirtir. Bizce sonradan bir aksesuvar durumuna gelen makremenin kaynağınışedde’de bulmak gerekir.¹²⁹

¹²⁸ Nutku, Aynı, s.55.

¹²⁹ Aynı, s.58.

Kaşifi’de şedde’nin ne anlama geldiğini yazar:

Hazret-i Şah-ı Vilayet Uhud savaşında idi. İslam ordusu yenilmeye başladı. Alem düştü ve peygamber ölümler arasına gizlendi. Hazret-i Emir (Ali), kafir ordusu arasında idi. Dönüp bakınca aleminde göremedi. Döndü ve Hazret-i Resulü o durumda gördü. Derhal belinden kuşağını çözdü ve süngüsünün ucuna bağladı ve alem yaptı, Selman’ın eline verdi. Kaçışan ordu alemin görünce geri döndü. Kutsallığı ve uğurunu düşünen Selman bu kuşağı yanında saklıyordu. Medayin’e gidildiğinde bu şedde’yi bir ağacın ucuna bağlayıp götürüyordu. Burada şedde’nin ayrı bir değeri olduğu anlaşılmaktadır. Şedde’nin ana kaynağını bu hikaye oluşturur.¹³⁰

Meddahın değneği ve mendili pek çok açıdan yorumlansa da araştırmamızın konusu olan meddah gösterileri bağlamında öncelikle kendi öz anlamı, sonra da dönüşerek var ettiği gösterge kodları açısından önem taşımaktadır. Tarihsel bir kod belli bir bilgiyi gerektirdiğinden, sonraları bu sahne araçlarının yananlamaları ya da simgeleri yaratması seyircinin yorumlarıyla başka anlamlar üretir olmuşlardır. Meddah Aşki’nin dostu olan ve onu seyreden Friedrich Schader şöyle yazmıştır:

...halkın sevgilisi Aşki Efendi nihayet, gıcırdayan ve sallanan sahneye çıktığı zaman bir alkıştırdı. Elinde gece bekçilerinin sopasını andıran bir bastonu vardı. Bugünün sallanan dünyasının simgesini verir gibi bu bastonu yere attı. Sonra çekici bir konuşmayla mukallidimiz, uzun ve ilgi çekici bir programa başladı¹³¹

Meddah Aşki’nin bastonunu yere atmasını, alıntıda olduğu gibi “bugünün sallanan dünyasının simgesi” olarak yorumlamak mümkündür. Bu göstergenin yananlamıdır. Burada meddahın bastonu da ilk anlamıyla yalnızca bir bastondur. İkincil olarak meddahın hareketine bağlı olarak sosyal, kültürel, etik vs. açıdan bir yananlama sahip olur. Yananlam bütün gösterge türleri için geçerlidir.

Değnek ve mendilin kullanımını bunlarla birlikte yoğunlukla gösteriye hizmet etmesi amacıyla kullanılır. Örneğin değnek az önce sözünü ettiğimiz ses efektlerini seyirciye aktarmak için kullanıldığı gibi, hikayenin içindeki bir çok nesnenin yerini almaktadır.

¹³⁰ Aynı, s.56.

¹³¹ Friedrich Schader’den aktaran Oral, Aynı, s.45-46.

“İşte Şükrü Efendi sopasını alarak masanın üstüne de üç kez vurdu. Sonra da sopayı yine masanın üstüne dikkatlice bırakacak. Ama onu, öykü arasında, süpürge ya da tüfek olarak da kullanacaktır.”¹³²

Yalnızca bunlarla kalmayıp değneği birçok farklı nesne göstergesi olarak kullanan meddahlara rastlanmıştır:

“Bir yabancı tanık 1799’da bir meddahın yüzüğünü yitiren bir sultanın hikayesini anlatırken sopasını bacakları arasına koyup ata binme taklidini yaptığını yazıyor.”¹³³

Bunun dışında meddahın değneği, oyunun başladığını haber vermek için yere vurularak kullanılmaktaydı.

3.3.1.3. Oyun Alanı ve Sahne Düzeni

Meddahlık söz konusu olduğunda akla gelen ilk şey meddahlığın dekorsuz, kostümsüz ve ışısız yapılan bir tiyatro türü olduğudur. Şimdiye kadar yapılan incelemeler sonunda, hiçbir meddahın gösterisini, dekorla, oyun kostümüyle ve gösteri için yapılmış özel bir ışıklamayla gerçekleştirdiği görülmemiştir. Durum her ne kadar böyle olsa da meddahlarla özdeşleşmiş bazı detaylara yer vermek gerekmektedir. Bu detayları, bazı meddahların, genelde gösterilerindeki giyim stillerinde ve vazgeçemedikleri sahne düzenlerinde aramak gerekmektedir.

Meddahların giyim tarzı konusunda en ayrıntılı bilgiyi Eski İstanbul Yaşayışını inceleyen Musahipzade Celal vermektedir. Celal, Meddah Şükrü Efendi’nin setre pantolon giydiğini ve kullandığı fesin püskülünün, festen iki parmak daha uzun olduğunu söyler.¹³⁴ Hemen ardından da diğer meddahları tarif eder:

...İsmet Efendi, başında kısa bir Tunus fesi, üstünde abani sarık, sırtında bir sako, ayağında elifli bir şalvar....Aşki Efendi, Bodrum’ludur. Başında sıfır kalıp siyah fes, arkasında kısa bir ceket, yarım Fransız denilen açık renk bol bir pantolon, ayağında ökçesi kırık bir iskarpin, okuyup yazmaktan mahrum tam, bıçkın kıyafetinde idi.¹³⁵

¹³² Salah Birsal’den aktaran Oral, *Aynı*, s.89.

¹³³ *And, Aynı*, s.223.

¹³⁴ Bkz. Musahipzade Celal, *Eski İstanbul Yaşayışı*, s.46.

¹³⁵ *Aynı*, s.46-47.

Buradan yola çıkılarak meddah gösterilerinde kostümün özel bir gösterge olmadığı, dönemin günlük giyim tarzını aynen yansıttığı söylenebilir. Bu durum meddahların gösterilerinde kültürel kodları olduğu gibi kullandıklarını da göstermektedir.

Meddahların, dekorsuz, kostümsüz ve ışısız gösteri yapmalarına karşın gösteri alanı ve sahne düzeni önemli bir yer tutar. Meddahlar, gösterilerini genellikle kahvehanelerde sergilerlerdi:

Meddah gösterisini yaptığı yer çoğu kez kahvelerde, bir yükselti üzerinde, açık bir pencerenin yakınındaydı. Dinleyici onun çevresine (yükseltinin aşağısına) oturur, çay, kahve, şerbet içerler, kavun, karpuz yerler ve nargilelerini höpürdetirlerdi. Meddah gösteriye başladığı andan itibaren bir sessizlik olur ve herkes meddahın gözlerinin içine bakmaya başlardı.¹³⁶

Bazı kahvehanelerde meddahın gösterisini yapması için bir yükselti bulunurdu. Meddah Aşki Efendi'nin gösterisini yaptığı kahvede de böyle bir yapının olduğu yabancı bir tanığın ifadesinde yer almaktadır:

...önümüzde, bitmemiş duygusu veren bir yapının geri yanı; sağda eski bir iskeleyi andıran, sallantılı, cılız bir podyum vardı. Titremeden ve sallanmadan üzerinde bir kedi ile [doğrusu 'bile' olacak] doğru dürüst yürüyemezdi. İşe [doğrusu 'işte' olacak] burası ünlü Meddah Aşki Efendinin sahnesiydi. Aşki Efendi Ramazan'ın beyaz gecelerinde burada sanatını göstermiş ve işte bugünkü bayram gününde de yine bu sahnede gösterisini yapacaktı....¹³⁷

Meddahın gösteri yaptığı kahvelerde böyle bir yükseltinin olması ve meddahın bu yükselti üzerine çıkarak gösterisini yapması, bir çeşit oyun ya da gösteri alanının varlığına dikkat çekmektedir. Meddahlar bu yükseltiyi tıpkı bir sahne gibi kullanmaktadır. Kalabalık bir seyirci kitlesinin önünde meddahlar, ancak bu yükseltinin üzerine çıkarak üzerindeki vurguyu arttırmakta ve arkalarda oturan seyirciye de hikayesini anlatabilmektedir.

...bu gösterilere çok sayıda dinleyici gelirdi. Bu dinleyiciler kahvelere sığmadıkları için, kahvelerin önüne ya da açıklığa yarım ay düzeninde iskemleler dizilir ve içecekler kahveden dışarı

¹³⁶ Allom'dan aktaran Nutku, **Aynı**, s.78.

¹³⁷ Schrader'den aktaran Nutku, **Aynı**, s.79.

taşıyordu. Kahvenin içinde de müşteri olduğundan, meddahı hem dışarıdakiler, hem içeridekiler dinleyebilsin diye açık, geniş bir pencerenin önüne bir sedir konulur, meddah bu sedirin üzerindeki iskemleyle çıkarak hikayesini anlatırdı....¹³⁸

Meddah gösterilerinde seyirci genellikle bu yükseltinin çevresinde yarım ay biçiminde oturmaktadır. Ö. Nutku, yarım ay düzenindeki seyir yerinin, Türk- Osmanlı şenliklerinden kalan bir gelenek sayılabileceğini belirtir ve aynı zamanda seyir yerinin, yarım ay biçiminde olmasını hem görüş açısı bakımından uygun ve pratik oluşuna hem de simgesel nedenlere dayandırır.¹³⁹

3.3.1.4. Meddah Gösterilerinde Seyirci

Meddah gösterilerinin seyircisinin diğer türlerin seyircisine oranla karma bir sosyal yapıda olduğu gözlemlenmektedir. Bazı batılı kaynaklardan edinilen bilgilere göre meddah gösterilerini izlemeye gelen seyircilerin birçok farklı sınıftan geldikleri ortaya çıkmaktadır.

“Türkler, Avrupa toplumlarından çok değişik. Dinlenme zamanlarında herkes birbiriyle eşit: Bey kayıkçıyla birlikte oturup sohbet ediyor, efendi balıkçı ile birlikte olabiliyor. Sanki bunlar aynı sınıftanmış gibi birbirlerini yadırgamazlar. böyle bir yapının oluşması, Osmanlı İmparatorluğunun şenlik geleneğine bağlanmaktadır;

...Osmanlı İmparatorluğu'nun altı yüzyıllık dönemi içinde yapılan şenliklerde her sınıf halk, padişah ve vezirleriyle birlikte şenliği izliyorlardı. Avrupa'da saray gösterileri ile halk gösterilerinin kesin bir çizgiyle ayrılmış olmaları, buna karşılık böyle bir ayrımın Osmanlı İmparatorluğu şenliklerinde -haremde yapılan eğlenceler dışında- olmaması, dinleyici, seyirci yapısının bu özelliğini getiren bir gelenek olarak kabul edilmelidir...¹⁴¹

Meddah gösterilerinin oyun alanı kahveler olduğundan, meddah seyircisinin de bir yandan gösteriyi izleyip öbür yandan kahvesini yudumladığı ve nargilesini içtiği bilinmektedir:

¹³⁸ Walsh'ten aktaran Nutku, **Aynı**, s.78.

¹³⁹ Bkz. **Aynı**, s.81.

¹⁴⁰ **Aynı**, s.80.

¹⁴¹ **Aynı**, s.80.

...sade bir, kesme iki! Gazinonun –bazen bir kahvehanenin- iki çırağı da müşterilere yetiştiriyor. İçerisi meddah dinlemeye gelen meraklılarla dolu. Üç kişinin rahat oturacağı yuvarlak masaların etrafına dört beş kişi sığmaya çalışmış. Yerleri uzak olduğundan, teravihden sonra gelenlerde kendilerine bir yer bulmaya çalışıyorlar. ‘Doldur iki nargile!’

Nargile içenlerden muteber müşterilere sobaya yakın bir yerde daha rahat iskemleler verilmiş. Bir taraftan, sağda solda fokur fokur nargileler içilirken, çıraklar çay ve kahvelerle beraber, kırmızı marpuçlu başka nargileleri de yetiştirmeye çalışıyorlar. Nargilenin ateşini tüflemek de var!

Artık vakit gelmiş. Meddah Efendi yüksekçe yerdeki sandalyesine oturmuş, kocaman basma bir mendili omzuna atmış ve elindeki sopayı üç kere vurduktan sonra ‘Hak dostum hak!’ diye tekerlemesine ve arkasından anlatacağı hikaye ve masala başlamıştır...¹⁴²

Gösteriyi izlemeye gelen seyircide bütün bunların yanında ortak bir izleme ve eğlenme adabının da olduğu söylenebilir. Seyirci çayını ve kahvesini içerken meddahın ve gösteriyi izleyen diğer seyircilerin ilgisini dağıtmamak için özel bir çaba harcar. “Bizim tiyatrolarımızda olduğu gibi, seyircilerin aksırık ve sümkürmeleriyle gösteri bozulmaz. Yalnızca serinletici şeyler ya da kahve, çay dağıtılır, çubukları yakmak için kısa ve gürültüsüz konuşmalar olur.”¹⁴³ diye belirtmektedir bir yabancı tanık.

Başka bir yabancıda, kuşağında piştovlar ve hançerler olan seyircinin meddahı büyük bir saygıyla dinlediklerini ve tepkilerinde ölçülü olduklarını yazar.¹⁴⁴ Meddahın, böyle bir yapıda bulunan seyircisiyle ilişkisi de diğer tiyatro türlerine göre farklılar taşır. Meddah gösterilerinde meddahın tavrı da seyircinin tavrı kadar önemlidir. Öncelikle meddah doğru bir teatral iletişim kurabilmek için seyircisini çok iyi tanımalı, onun hangi sosyal sınıftan olduğunu bilmelidir. Ancak bu şekilde seyircinin ilgisini kendi üzerinde tutacak olan meddah, seyircisinin nelerden hoşlanıp nelerden hoşlanmadığını da az çok kestirmelidir. Çünkü meddah gösterilerinde seyirci, başka türden bir tiyatro etkinliğindeki gibi edilgen değil etken bir konumdadır. Hikayeyle özdeşleşse bile meddahı, hikayenin sonunu kendi istediği gibi bitirmesi için yönlendirir. Bunu az önce sözünü ettiğimiz belli bir izleme adabı içinde yapsa da kimi zaman duygusallığının ve tepkiselliğinin taşkın olduğu görülmüştür.

¹⁴² Halit Fahri Ozansoy’dan aktaran Oral, *Aynı*, s.84.

¹⁴³ Nutku, *Aynı*, s.81.

¹⁴⁴ Bkz. *Aynı*, s.80.

...babamın beni götürdüğü gün Aşki, kızına zulmeden bir babayı anlatıyor. Öyle oldu ki, zavallı kız, hain baba, öteki eşhas sanki hepsi canlı. Hepsini karşımızda. Adam öyle anlatıyor. Derken kenarda bir yerde oturan palabıyıklı, poturlu, kuşaklı biri sandalyesini yavaş yavaş meddaha yaklaştırmaya başladı. Farkında olmadan yapıyor bunu, yerinde duramıyor. Tam hikayenin can alıcı noktasında birden bıçağını çekti:

-Söyle o baba olacak herife, dedi, şu kız sevdiğine versin, yoksa billah bıçaklarım onu.

Meddah ne yaptı? Ne yapsın? Hikaye adamın istediği gibi bitti. Baba kız verdi, bizim heyecanlı seyircide ‘Hah şöyle, şimdi oldu.’ deyip yürüdü gitti...¹⁴⁵

Meddahın seyirciyle ilişkisini ve doğru iletişim kurmasını sağlayan en özellik gösterilmesinin denetimini elinde tutmasıdır. Hikayenin gelişimini ve sonunu – yukarıdaki alıntıda olduğu gibi – seyircinin isteği doğrultusunda aktarabilmeli fakat gösterinin tüm denetimini seyirciye bırakmamalı, seyirciden farklı olarak duygularını ve ani tepkilerini kontrol altında tutmalıdır. Bunun yapılmadığı zamanlar meddahın nasıl zor bir duruma düştüğünü, hatta ölüm tehlikesiyle karşılaştığı anlatılardan öğrenilmektedir:

...bir gün Bursalı Şair Hayli Ahmet Çelebi, kahvehanede otururken, meddah, “Bedi’i ve Kasım” hikayesini anlatıyormuş; kahve halkı, hikayeyi öyle samimi bir alaka ile dinliyormuş ki, bir kısım Bedi’i, diğer kısım da Kasım’ı tercih edip, kendi kahramanlarının adı anıldıkça na’ra vuruyorlarmış. Hayli Çelebi de Kasım’ın taraftarı arasında olup, epeyi cuş-u huruş göstermiş. Muhalif taraftan Saçakçı-zade adlı yave-gu bir hikayeci, gözünde maluliyet bulunan şairle eğlenmek için, “Hangi gözünüzle gördünüz?” diye tarz edince, zavallı şairin ihtiyarı elden giderek iki hançer darbesiyle herifi öldürmüş...¹⁴⁶

Buna başka bir örnek de Meddah Hakkı’nın Laz taklidi yaptığı bir sırada, buna içerleyen bir Karadenizlinin meddaha bıçağını çekmesi ve oradakiler tarafından önlenip, kahvehaneden dışarı çıkarılması verilebilir.¹⁴⁷

Meddah ve seyirci arasındaki bu etkileşim meddah gösterilerinin, bugünkü tanımıyla interaktif bir biçimde gerçekleştiğini göstermektedir. Meddahın bu etkileşim üzerinde denetim sağlaması seyircisinin sosyal, ekonomik yapısını bilmesiyle, eğitimine ve yaş ortalamasına göre hikayeler ve hikaye motifleri seçmesiyle, gösteri sırasında seyircisinin tepkisini sürekli olarak kollamasıyla ortaya çıkmaktadır.

¹⁴⁵ İ.Galip Arcan’dan aktaran Oral, *Aynı*, s.67.

¹⁴⁶ Köprülü, *Aynı*, s.382-383.

¹⁴⁷ Bkz. Nutku, *Aynı*, s.83-84.

Meddah Müdami kahvede az eğitim görmüş, üretici ve emekçi sınıftan bir seyirci kitlesine hikayesini anlatırken Türklerin kahramanlıkları üzerinde durmuş fakat ertesi günü aynı hikayede, eğitim görmüş kişilerin ve bürokratların Türk tarihini kendinden daha iyi bileceklerini düşünerek Alp Arslan ve Malazgirt Savaşı'ndan hiç söz etmemiştir.¹⁴⁸

...Başgöz, Müdami ile dinleyicisi açısından yaptığı deneyde bu konuda şu sonuca çıkmıştır: 1. Stilize bölümlerin, yapı eklerinin dinleyiciye göre değiştirilmeleri, anlatıcının karakteristiklerine bağlı olduğu kadar, o bölgenin toplum yapısına ve fizikse çevresine de bağlıdır; 2. Anlatıcı, dinleyici ile etkileşimde, hikayenin istediği yerlerini çıkarmakta, istediği zaman da ekler yapmaktadır; 3. Bunların incelenebilmesi için, dinleyiciler, anlatıcının kişiliği ve yetişi, bir de içinde bulunduğu toplum hakkında yeterli bilgi edinmek gerekmektedir...¹⁴⁹

Meddah gösterilerinin yalnızca teatral bir seyirci-meddah ilişkisi taşımadığı, günlük iletişimin bir parçası olduğu görülmektedir. Meddahın seyircide olan yakınlığından meddah gösterilerinin teatral bir etkinlikten çok daha fazlası olduğu anlaşılmaktadır. Bunun temeli, seyirci ve meddah arasındaki iletişim kodlarının günlük yaşayışa yakın olmasıyla kurulmaktadır. Seyirci gösteri sırasında meddaha soru sormaktan, ona müdahale etmekten çekinmez. Teatral iletişim kodlarını meddahla birlikte belirler. Kuralları yoktur. İçtenliği ve iletişimi en yalın haliyle kurma şekli, onun gösterinin dışında değil içinde oluşunun, gösteri araçlarının başında geldiğinin bir göstergesidir.

Buna en iyi örnek Meddah Aşki'nin yaşadığı ve daha sonra hikayelerinde de yer verdiği anlatıdır;

...bir ara Karadeniz'de Rize köylerinde birine gittim. Köy kahvesine toplanan halka hikayeler anlatıyor, taklitler yapıyordum. Fakat ne yapsam ne anlatsam birinin kılı dahi kıpırdamıyor. Üstelik gözlerini çivi gibi dikiyorlar, birinin yüzü gülmüyordu. Ne olur ne olmaz, bu adamlar sinirli ve kavgacıdır diye Laz taklidi yapmıyordum. Kahvede oturanlardan biri bir ara yerinden kımlıdadı:

Ha uşağım, sen buranın taklidini bilmez misun? Deyince, düşündüm, birden aklıma bir Laz havası geldi:

- Ata binesum keldu
- Çaya inesum keldu

¹⁴⁸ Bkz. Aynı, s.82.

¹⁴⁹ Aynı, s.82-83.

Alacacum Fatoş'u
Yine göresim keldu.

Hay dandini dindano
Çifte yanar mumlaro
Kutnu olsun Fatoş'un
Gelinlik rubalaru

Hay dandinu dindano
Hay dandinu dindano...

Bunu söylediğim sırada bir koşuşma, bir gürültü oldu, tamam dedim korktuğum başıma geldi...Meğer bütün bunlara sebep acele kemeñçe bulmak içinmiş. Kemeñçe geldi, beni omuz omuza aralarına aldılar, zeybek, çiftetelli, kasap oyunu, horon, halay bilirim ama, bu sade zıplamak: yorulmadan da anlamıyorlar. Ha uşagım, diyorlar, başka bir şey demiyorlar.

Hay dandinu dindano....

Nakaratında sonu gelmiyordu, tövbeler tövbesi bir daha buraya gelir miyim? Bunlarda oyun saati, zamanı diye bir şey yok....¹⁵⁰

Bu anlatıdan, meddah gösterilerinin, sunulduğu seyirci kitlesiyle birlikte varolduğu ortaya çıkmaktadır. Meddah ve seyirci arasında kurulan canlı iletişim aynı zamanda meddah gösterilerinin kültürel bir olgu olduğunu göstermektedir. Bu durumda teatral açıdan 'metin' geri plana itilmiştir ve meddahın doğaçlama performansı ön plana geçerek doğru iletişim kodları aranmaya başlanmıştır.

Seyirciyle kurulan bu türden bir iletişim biçimi araştırılırken, meddahın 'yabancılaştırma' etmenine sıkça başvurduğu gözlenmiştir.

...“Yabancılaştırma” oyuncunun , her şeyden önce, kendisini çeviren sahne alanı dışında bir dördüncü duvar (kendisiyle-seyircisi arasında) bulunuyormuş gibi davranmasını engelleyen bir etmen olarak tarif edilebilir. Oyuncu bu etmeni kullanarak karşısında bir seyirci topluluğunun varlığından haberi olduğunu açıkça belli eder. Bu şekilde ortaya çıkan bir davranış da, Avrupa sahnelerine özgü yanılısamayı (illüzyonu) hemen kapı dışarı eder tiyatrodan; böylelikle, seyirci, gerçekten olup biten bir olayı gizlice seyrettiği yanılısamasına kapılmaz.¹⁵¹

¹⁵⁰ Malik Aksel'den aktaran Oral, **Aynı**, s.70-71.

¹⁵¹ Bkz. Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çeviren: Kamuran Şipal. Üçüncü Basım. (İstanbul:Cem Yayınevi-1990) s.17.

Meddah gösterilerinde de varolan durum budur. Meddah hikayeyi anlattığı ve canlandırdığı bir sırada birden hikayenin dışına çıkarak çeşitli şekillerde seyircinin gösteriye uzaktan bakmasını sağlar. Bunu yaparken de kısa bir hikaye, fıkra, yemek tarifi, oyuna ilişkin olan ya da olmayan çeşitli açıklamalar onun malzemesi olur. Buna örnek olarak Meddah Kız Ahmed tarafından anlatılan ‘Lüleci Ahmed’ hikayesi gösterilebilir;

...‘ben çabuk gelirim’ deyerek dışarı çıkar ve diğer odaya gidip pencereyi açar, başlar çağırmaya: ‘Hasibe Hanım hu!’ Meskure ise çocuğunu henüz beşiğe koymuş, daha uykusu götürmemiş ağlayorken, beşiğin altından çıkıp pencereye gelir, der ki: ‘Hayır ola!’ Dedi: ‘Hayırdır! Karındaşım bu gece efendi geldi, evvelki gece Lüleci konakta imiş şunu söylemiş,’ Deyu tarif itdikde kendi güldükten maada beşikteki çocuk dahi ağlarken ‘Hi! hi!’ deyu gülmeye başlar.

Bu yalan böyücek ise, cüz’i ufaldalım....¹⁵²

Meddah, Lüleci Ahmed adıyla tanınan hikaye kişinin başından geçenleri abartılı bir şekilde anlatırken tam bu noktada hikayeyi keserek, seyirciye bunun bir hikaye, bir gösteri olduğunu anlatmak istercesine, seyircinin gösterideki abartıyı fazla bulduysa biraz daha abartısız anlatmaya çalışacağını söyler ve hikayeye şu şekilde devam eder;

...O vaktin dehrinde deveciler padişaha arzuhal virirler, şöyle ki: ‘Aman, efendim, aziz başın için olsun, şu Lüleci Ahmed kulunuzu bu civardan geçmenin men’ine ferman buyurun, zira develerimiz onu gördükde gülererek yere çarpılmalarından kömürlerimiz toz olup para itmez oluyor. Bunu dahi yazdım, amma evvelki yalandan bir fark yok ise de, yazmış bulundum, okuyan ve dinleyen de canı isterse inansın, yani zor ile değil, bunlar bir cilve-i şiyvedden ibarettir. Gelelim, Lüleci’ye, bakalım ne yapacak!¹⁵³

Meddah yabancılaştırma amacıyla hikayenin arasına soktuğu bu fıkra ve açıklamayla, bunun bir gösteri olduğunu açıkça ortaya koyar.

Yabancılaştırmanın, meddah ve seyircisinin var ettiği iletişim biçimine katkısı doğrudan gerçekleşir. Bu etmenin yardımıyla meddah hem seyircisinin ilgisini arttırmakta, onu rahatlatmakta ve merakını uyandırmakta, hem de daha önce de sözü geçen statüler arası geçişini sağlayarak yapılan gösterinin bir gösteri,

¹⁵² Nutku, Aynı, s.238.

¹⁵³ Aynı, s.238.

anlatılan hikayenin yalnızca hoşça vakit geçirmek için anlatılan bir hikaye olduğunu hatırlatarak seyircinin içinde bulunduğu illüzyonu ve özdeşleşme durumunu kırmaktadır.

Yabancılaştırmanın hikayenin gelişimi açısından hiçbir önemi yoktur. Hatta bazı uygulamalarda fazlalıkmiş gibi de görülebilir. Onun asıl önemi oyuncunun performansında ve iletişim kodlarının kurulmasında aranmalıdır. Bu durumda hikaye yine ikinci plana düşmekte, seyirci ve meddah arasındaki iletişim boyutu güç kazanmaktadır.

Çoğu zaman meddah, yabancılaştırmayı önceden tasarlayarak, gösterinin bir parçasıymış gibi sunar. Bunun güzel bir örneği Meddah Küçük Ali'nin anlattığı "İstanbul'un Taşı Toprağı Altın" hikayesinde bulunmaktadır. Bu hikayede, meddah hikayesini yarıda keserek, meddahların gösteri gelenekleri ile ilgili kısa bir açıklama yapar;

...Şindi Eminönü'nde Memet ağa sağına soluna bakınıyor, yerde taşlar altın mı, gümüş mü diyerekten...

Meddahlar burada hikayeyi keserler, birer kahve birer sigara içerler. Ve meddah ...Efendime söyleyeyim, ya kendisi kalkar dolaşır para toplar, yahut ki kahveci kalkar meddahın parasını toplar. Herkes de bu esnada birer kahve birer sigara içerler Meddah da bu sayede beş on dakika dinlenmiş olur ve hikayesine yeni baştan başlar. Sandalyesine oturur meddah, gene omzuna mendilini atar, sopasını vurur. (tak, tak, tak sopa sesi)

Efendim, nerde kalmıştık...¹⁵⁴

Buradan da anlaşılacağı gibi meddahın hikayesini kesmesi yabancılaştırmayı getirmekle birlikte seyirci-meddah iletişim biçiminin nasıl uygulandığına ilişkin yeni bir kod açmaktadır. Bu kod, gösterilerde bir dinlenme arasının olması ve bu arada meddah-seyirci ilişkisinin farklı bir boyut kazandırdığı gibi, Meddahın da kahvecinin gösteri sırasında para toplaması, teatral iletişim biçimini bir kez daha vurgulayarak, bunun önemini arttırmaktadır. Meddahın emeğinin karşılığını gösterinin başında değil de ortasında alması aynı zamanda seyircinin beğenisini de ölçen bir durumdur. Meddah hazırlamış olduğu bu durumda, bir anlamda gösterinin ne şekilde devam edeceğine karar verir.

¹⁵⁴ Aynı, s.316.

Seyirci bu noktada da aktif bir haldedir ve gösterinin devamında belirleyici bir rol üstlenmektedir.

Birçok meddahın gösterisinin dinlenme arasında para topladığı bilinmektedir.

...öykünün en can alacak yerinde Şükrü Efendi anlatısına ara verecek ve dinleyicilerden para toplamaya başlayacaktır. Çünkü Şükrü Efendi'nin de yaşaması gerek. Hem o bir gecede birkaç kahve dolaşp cebini iyice şişiren meddahlardan da değildir. Kimi kahvelerde meddahın ücretini kahveci verir, onun para toplamasına meydan bırakmaz ama, bu akşam burada böyle bir şey söz konusu değil. Zaten kahvecilerin bu yolu seçmeleri hiç iyi sonuç vermez. Verilen parayı az bulan meddahlar, kimi zaman öyküyü yarıda bırakıp kaçar¹⁵⁵

Meddah Kız Ahmed'in para toplaması da bir yabancı kaynakta yazmaktadır:

...hele bir kurnazlığı vardı ki onu bu noktada özellikle zeki ve başarılı buldum. Dinleyicinin merakını en üst noktaya çıkardığı ve herkesin onu soluğunu tutmuş dinlediği anda hikayeyi kesiyor ve bulunduğu yükseltiden inerek bir çanak uzatarak para topluyordu. Herkes, çanak ne kadar çabuk dolarsa, onun hikayeye o kadar çabuk başlayacağını bildiğinden acele ediyordu. Sonra elindeki para dolu çanakla yerine geçiyor ve hikayeyi bıraktığı yerden sürdürüyordu....¹⁵⁶

Meddahın para toplama anında performansla ilişkin olan üçlü statünün dönüştüğü, para toplamanın gösterinin ve seyirciyle kurulan ilişkinin bir parçası olduğu unutulmamalıdır.

“Meddahların, dinleyicilerden para toplamaları da onların tavırlarının kapsamına giren bir özelliktir.”¹⁵⁷

Açıklamalardan başka, hikayeyi keserek yemek tarifi vermek de seyircinin hikayeye yabancılaşmasını sağlamaktadır:

...4-5 arkadaş oturmuşlar hem muhabbet ediyorlar hem de çilavlarını yiyorlar. O çilavlar – ne demektir bilir misiniz? Pilav demektir. Pilav ama bizim pişirdiğimiz çilavlar gibi değildir, en aşağı altı saatte pişer. Efendim saatin birinde bu pilavın pirinci, amberbu denen pirinci uzun uzun bir pirinçtir o, suda bekletilir. 4 saat, 5 saat o ılık suyun içerisinde kalacak. Bu tarafta da kazanda su kaynar fokur fokur fokur. Onların tencerelerinin ağzı küçük, dibi geniştir. O pirinç, suyu süzülecek, o kaynayan suyun içerisine atılacak; onu erbabi şöyle eline alır, pişmeye ramak kalmışken, ne çok pişmiş ne pişmemiş iken

¹⁵⁵ Salah Birsal'den aktaran Oral, *Aynı*, s.90.

¹⁵⁶ Walsh'ten aktaran Nutku, *Aynı*, s.72.

¹⁵⁷ Nutku, *Aynı*, s.72.

büyük hasırdan süzgeçleri vardır, onun üstüne dökerler. Yayarlar kepçeylen üstüne de biraz su serperler. Tekrar ateşe korlar, üstüne de biraz kerve. Kerve tereyağı demektir. Bir kepçe kerve atarlar. Saçı kazanın üstüne korlar. Üstüne de kazanın altındaki ateşi korlar. Yani ateş kazanın üstünde kalıyor. Şimdi bu yemek vektine kadar bu minval üzere kalır. Tam 6 saat oldu şimdi. Tam yemeğe oturacakken gene kerve atarlar üstüne. Öbür taraftan da köfte, efendim şiş köftesi. O da bir tarafta kızarır. Pilavın kokusu bütün mahalleyi tutar, mis gibi ağzınıza layık. Bir tarafta da kayısı şerbetleri. Onların birde ince pideleri vardır, tandırda pişer. Onlar kat'iyen kaşık maşık bilmezler. Pideden koparırlar, pilavın içersine üstüne de şiş köfteden bir parça hadi gırtlığa efendim, aşağıya. Ya .Ağzınıza layık.- Şimdi bizim geminin üstünde de bunlar böyle yapıyorlar, hem de türkü söylüyorlar...¹⁵⁸

Para toplamanın ve yemek tariflerinin dışında hikayenin arasına sokulan, hikayeden bağımsız fıkra ve anlatılar da yabancılaştırmanın başka bir yoludur.

Halit Fahri Ozansoy bir yazısında, Meddah Sururi'nin uzun hikayelerini keserek araya fıkralar sıkıştırdığını ve seyircinin bu fıkralardan oldukça hoşlandığını yazıyor.¹⁵⁹ Meddah Küçük Ali anlatmış olduğu "Sandıklı Ebe" hikayesinde bu yola başvurarak hikayenin arasına kısa bir hikaye sokuşturarak yabancılaştırmayı sağlıyor ve ardından şu açıklamayı yapıyor; "Bu bir kıssacık. Biz efendim, böyle aralarda, küçük hikayeler anlatırız ki, malum ya efendim, bu hikayeler bir buçuk saatini Meddah'ın gösterilerinde, gösterinin süresi yine meddah-seyirci iletişimi doğrultusunda belirlemektedir. Kaynaklardan edinilen bilgiye göre bu süre seyirci özellikleri ve meddahın durumu ölçüsünde uzayıp, kısalmaktadır. Hikayelerini kısa tutarak yarım saatte bitiren meddahlar olduğu gibi, sabahlara kadar hikaye anlatan meddahlar da vardır. Fakat yukarıdaki alıntıda Meddah Küçük Ali'nin sözünü ettiği 'bir buçuk saatlik süre' cümlesinden, gösteri süresinin ortalama olarak bir buçuk saat sürdüğü anlaşılmaktadır.

...Kız Ahmed'i dinleyen Walsh, bu meddahın hikayesine gece saat dokuzda başladığını ve gece yarısı bitirdiğini söylüyor. Kız Ahmed'in parsa toplamak için hikayeyi en meraklı yerde bırakıp ara verdiğini ve kendinin de kahve içerek dinlendiğini biliyoruz. İki yarım saatlik ara vermiş olsa, o da hikayeyi aşağı yukarı bir buçuk saatlik bir süre içinde anlatmıştır. Ancak aynı yazar, başka bir kitabında, sabaha kadar hikaye anlatan meddahlara rastlandığını belirtir...¹⁶¹

¹⁵⁸ Aynı, s.349.

¹⁵⁹ Bkz. Oral, Aynı, s.85.

¹⁶⁰ Nutku, Aynı, s.331.

¹⁶¹ Aynı, s.163.

Salah Birsal bir gece izlemeye gittiği Meddah Şükrü Efendinin gösterisinin üç saat sürdüğünü belirtir.¹⁶²

Meddahın seyircisiyle kurduğu ilişki, oyuncu-seyirci ilişkisinden çok, birlikte gerçekleştirilen bir eylemde olabilecek insanlar arası ilişkiye benzer. Bu yönden bakıldığında yaratılan teatral iletişim biçimi günlük yaşama daha yakındır. Öyle ki, meddah gösterilerinin seyirci tarafından yoğun bir ilgiyle karşılandığı dönemde radyo ve televizyon gibi iletişim araçlarının olmamasından dolayı, meddahların ayaklı bir gazete gibi haber ilettikleri bilinmektedir.

...bu tanıklardan biri XVIII. yüzyılda meddahların kahvede saatlerce hikaye anlatırken, kimi kez anki resmi bir haber kaynağı gibi, hükümet çevrelerince siyaset yapmaları için görevlendirildiklerini sultan ya da vezirlerin yeni kararlarını halka anlattıklarını, bir çeşit gazete yerine geçtiklerini söylüyor...¹⁶³

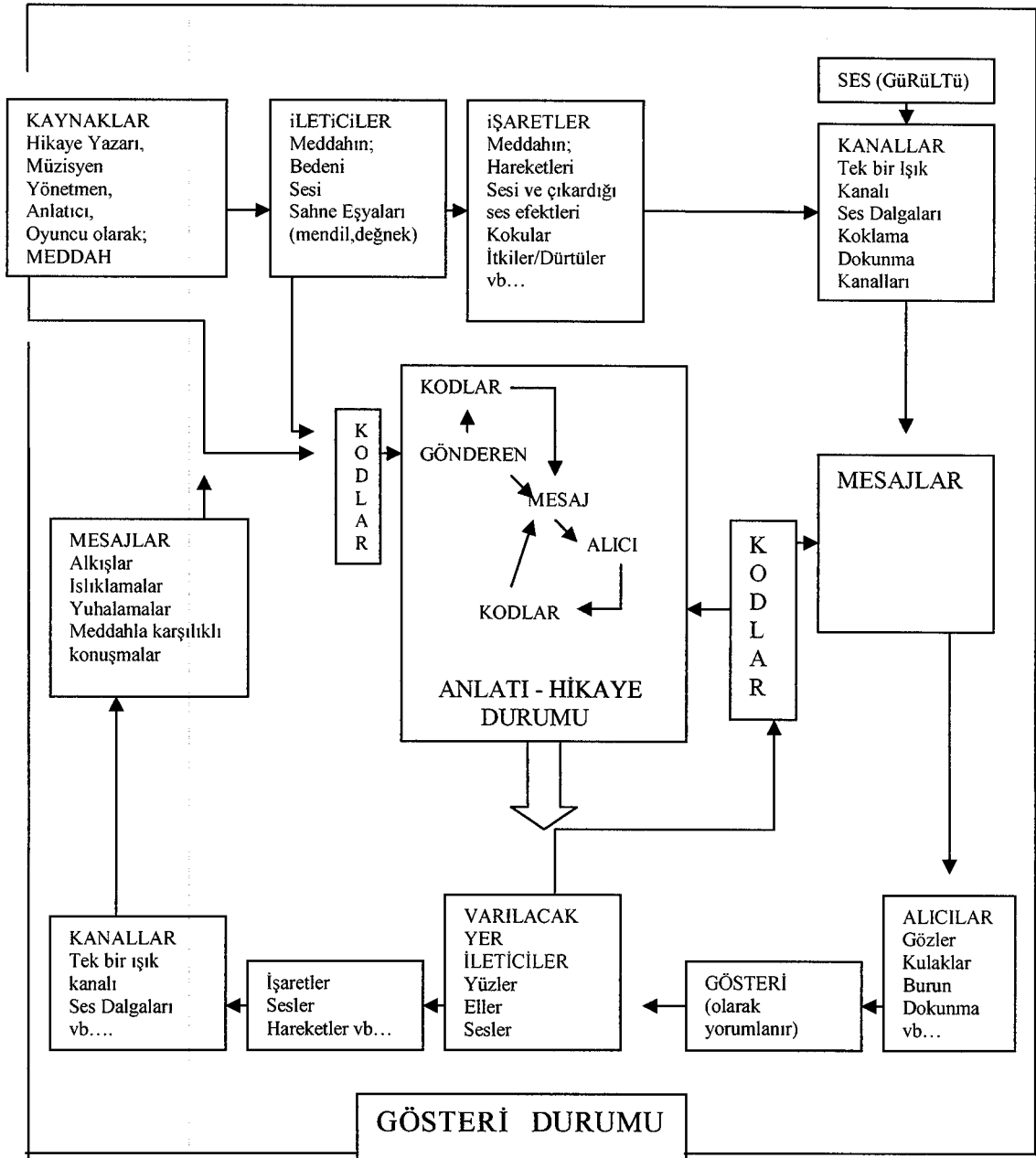
Meddah gösterilerinde oyunun süresi, yabancılaştırma tekniği ve seyirciyle meddah arasındaki ilişki birbirlerinden ayrılmaz biçimde meddahın yarattığı iletişim modeli içinde yer almaktadır. Gösteri sırasında doğaçlama gerçekleştirilen yabancılaştırma etkilerinde de, hesaplanmış olan yabancılaştırma etkilerinde de seyircinin katılımı meddahın gösteriye yaklaşımını ve oyunun süresini doğrudan etkilemektedir. Bu nedenle, bu gibi birimlerin seyirci başlığı altında iç içe geçmiş yapılar olarak değerlendirilmesi zorunludur.

3.4. Meddah Gösterilerinin Keir Elam'ın Tablosuna Uygulanması

Meddah gösterileri, son derece kısıtlı sahne araçlarını sınırsız bir şekilde kullanabilen, dram sanatının her alanından özgürce yararlanan bir tiyatro türü olduğu kadar teatral bir iletişim modelidir. Bu modelin gösterge sistemi Keir Elam'ın "Basitleştirilmiş Teatral İletişim Durumu" tablosuna aynen uygulanarak açıklanabilir:

¹⁶² Bkz. Oral, **Aynı**, s.91.

¹⁶³ And, **Aynı**, s.231.



Meddagh Gösterisinin Keir Elam'ın Basitleştirilmiş Teatral İletişim Modeli Tablosuna Uygulanması.

Bu tabloda meddagh gösterilerinin metin ve performans karşılığı yönünden kompleks bir yapıda olduğu ortaya konmak istenmiştir. Keir Elam'ın ortaya atmış olduğu intertekstualite (karşılıklı metin içerikliği) tanımı meddagh gösterileri için de aynen geçerli görünmektedir. Meddahın yazılı metni olarak varsayılan hikayeye seyirci karşısına çıkardığı metin meddagh-seyirci ilişkisi içinde yoğunlaşmakta ve sonunda birbirine dönüşerek meddagh gösterisi olarak

gerçekleşmekte ve iletişimin kurallarını yerine getirebilmektedir. Yani yazılı metin (hikaye ya da anlatı) ve oyun metni (gösteri) arasındaki ilişki de bir zorlamalar ve baskılar kompleksi olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu konuda dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan ilki meddahın hikayeyi anlatma ve gösterme durumuyla Keir Elam'ın tablosundaki dramatik olarak adlandırılan noktaya yerleşmesidir. Bu durum *anlatı durumu* olarak tanımlanmıştır. İkinci bir nokta ise anlatılan hikayenin dışında gerçekleşen, seyirciyle olan ilişki durumunu, yabancılaştırma tekniğinden kaynaklanan seyircinin hikayeye olan düşünsel ve duygusal mesafesini de içine alan *gösteri durumudur*. Bu iki durum meddahın performansı ve somutlaştırma yeteneğine bağlı olarak bir gösterge durumu alabilirler. Meddahın performansı ise bu dış etkilerden bağımsız olarak, dış dünyadan geniş bir anlama doğru gelişen bir yapı ortaya koymaktadır. Bu yapı öncelikle gösterinin ekseni olan oyuncu sonra da diğer göstergeler için geçerlidir. Oyuncunun seyirciyle karşılaştığı andan itibaren gerçekleştirdiği statüler meddah göstergesini, anlatıcı göstergesine, anlatıcı göstergesini, oyuncu göstergesine dönüştürür. Böylelikle sahnede varolan tek anlamlı gösterge dar bir görüntü sergilerken, anlamların çoğalmasıyla genişler.

Bu daralma ve genişleme meddahın diğer gösteri araçlarında da görülmektedir. Başlıca aksesuarları olan mendil ve değnek gösteri sırasında kendi anlamları dışında anlamlar üreterek başka göstergeler yerine geçmektedir. Bir göstergenin başka bir gösterge halini alması da tıpkı göstergelerin dar olarak şekillenip genişleme göstermesi gibi, bütün yapıda gözlemlenir. Gösterinin bitmesiyle, gösteri alanında birçok göstergenin bulunduğu fakat bu göstergelerin asıl olarak 'bir' gösterge tarafından yaratıldığı fark edilir. Bu da meddahın seyircisiyle kurduğu iletişimsel ağı göstergesini oluşturmaktadır.

Meddah, hikayelerini kurarken birçok alandan yararlanır. Fakat gösterilerine malzeme olarak seçtiği hikayelerin yapısını bozar ve istediği şekilde biçimlendirir. Bunu yaparken bazı sınırlamaları da göz önünde bulundurur. Sınırlamalar genellikle hikaye kişilerinin eylemlerine göre düzenlenir. Bu düzenleme meddahın içeriği belirlemesi için yapılır. Ortada her ne kadar bir düzenleme varsa da bir taslak olmanın ötesine geçmez. Hikayenin taslak halinde düzenlenmesi, kurulacak iletişim koşullarına bağlı olarak gösterinin değişimi için gerekli görülmektedir.

Meddah, yapıyı inşa etme yolunda malzemeyi özgürce kullanır. Sanatın bir çok alanından yararlanır. Gösterinin araçlarını ve yaratacağı anlamları yetenekleri ve ustalığı ölçüsünde belirler ve aktarır. Sahnesi yoktur. Gösterilerini boş bir alanda yaparlar. bir yöntemle incelendiğinde, meddah gösterilerinin işaretlerinin bütüncül bir tiyatro¹⁶⁴ anlayışı içinde kurulduğu görülmektedir.

¹⁶⁴ Bkz. Şener, Aynı, s.374

4. SONUÇ

Kökene en eski hikaye anlatıcılarına kadar dayanan meddahlık sanatı, günümüzde uygulaması pek yapılmısa da eskimeyen, daha doğru bir deyişle, çağın sanat anlayışına ayak uydurabilen bir tür olarak sayılabilir. Meddahlık sanatı ve meddah gösterilerinin gerek hikaye içeriklerinin, gerek anlatım ve gösterim tekniklerinin her dönemde farklılıklar göstermesi, temelde yapısını koruyarak zenginleşmesi, onu, Türk Tiyatrosu'nun en önemli türlerinden biri yapmaktadır.

Hikayelerin çeşitliliği ve kullandığı motiflerdeki zenginlik birçok dönemdeki hikaye yapılarının incelenmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Hikayelerin yapısında varolan dört temel yapı yalnızca hikayeleri konu bakımından değil, işlevsel olmaları ve gösterim sürecine buldukları katkıları açısından önem taşımaktadır. Hikaye yapılarının incelendiği bölümde meddahların, hikaye konularını büyük oranda halkın yaşayışından aldıkları görülmektedir. Meddahlar, hikaye konularını her ne kadar bu şekilde belirlemiş olsalar da hikaye seçimini belirleyen asıl etken kendi teknik özellikleri ve teatral becerileridir. Bu da bir tiyatro türü olarak meddah gösterilerinde -önem sırası bakımından- gösterim sürecinin hikayeden önce geldiğini ortaya koyar.

Dört temel yapıda incelenen meddah hikayeleri gerek konuları gerekse temaları açısından belli çizgilerle birbirlerinden ayrılmış olsalar da, kullandıkları kaynaklar, motifler ve anlatı teknikleri açısından temel yapıları bağlamında benzerlik taşımaktadırlar. Meddah hikayelerindeki çok çeşitlilik, temel yapının değişmeyip motiflerin ve kalıpların özgürce eklemlenebilmesiyle oluşmaktadır.

Hikayeler her ne kadar meddah gösterilerinin bir parçası olsa da bir gösterinin varolabilmesi açısından öncelikli değildir. Hikaye teatral gösteriye uygulanan bir ektir. Meddah bir araya getirdiği parçaları senaryoya dönüştürerek bunu doğaçlama yoluyla vareder. Çağdaş tiyatro düşünürlerine¹⁶⁵ göre olması gereken de budur; _____

¹⁶⁵ Bkz.Şener, Aynı.

...artık hedef ikna edici karakterler sergilemek değil, metni seyircide şiddetli bir reaksiyonu ortaya çıkartacak bir katalizör olarak kullanmaktır. Dünyayı seyirciden ayırarak göstermek değil, tiyatronun sınırları dahilinde onunla birlikte yeni bir dünya yaratmak...yönetmen, oyun yazarının metnini, ressamın manzara motiflerini ve şairin yaşadığı uygarlıkta biriktirilmiş semantik malzemeyi kullandığı gibi kullanır. Bir metin değiştirildiğinde ve bir skor haline getirildiğinde yeni yorum olanaklarına sahip olur. Yaratıcı yönetmenin üstünde çalıştığı deneysel zemine dönüşür. Elbette, eğer yeniden doğan metin bütünüyle yeni bir oyunculuk tekniğiyle desteklenmezse, yalnızca sınırlı güçlere sahip olur....¹⁶⁶

Meddah gösterilerinde, sahneleme ya da gösterim aşaması gösterge araçları açısından incelenmiş ve sonuçta meddah gösterilerinin birçok açıdan çağımız tiyatrosu ve oyunculuk düşüncesine denk düştüğü gözlemlenmiştir.

Öncelikle yansıtmacı gerçekçi tiyatro anlayışına karşı bir alternatif gibi görülen çağdaş tiyatro anlayışı sonraları yine bu bağlamda ortaya çıkan öncü nitelikteki tiyatro deneylerinin de karşısında yer alarak bir başkaldırı şeklini almıştır. Bu anlayış tiyatrosunun bütün gereksiz işlevlerinden ve öğelerinden arındırılarak, yeni işlevler yüklenmesiyle ve seyircisiyle bütünleşmesiyle var edilebileceğini savunmaktadır. Jerzy Grotowsky, Peter Brook, Eugenio Barba gibi tiyatro uygulayıcılarının öncülük ettiği çağdaş tiyatro düşüncesi en başta tiyatrosunun özündeki yaşamsal kaynağından uzaklaştırılmasına karşı çıkar ve insanın temel gereksinimleri ile ilgili bir işlevi yerine getiremez oluşunu eleştirir.¹⁶⁷

...Jerzy Grotowsky, yoksul tiyatro kuramı ve uygulaması ile tiyatro sanatını oyuncudan başka tüm süslerinden ayırmış, oyunculuk anlayışına yeni bir soluk getirmiştir, oynamayı bir yaşam süreci olarak değerlendirmiştir....oyun yerinde dekor ve eşya yoktur. Oyuncu oyun hüneri ile çıplak zemini denize, masayı rahleye, demir parçasını canlı oyuncuya dönüştürür...yoksul tiyatro asal olmayan her şeyden arındırılmıştır. Yalnızca kendi belkemiği üzerinde durur. Tiyatrosunun belkemiği ise oyuncudur....¹⁶⁸

Jerzy Grotowsky yaptığı deneylerle çağdaş tiyatrosunda öncü isimlerden biri olarak kabul edilmiştir.¹⁶⁹ Onun tiyatro anlayışında oyuncunun eksen olarak

¹⁶⁶ Barba, **Aynı**, s.12-13

¹⁶⁷ Bkz. Sevda Şener, **Aynı**, s. 365-366.

¹⁶⁸ **Aynı**, s.367-372

¹⁶⁹ Bkz. **Aynı**.

kabul edilmesi, dekorun olmayışı gibi özellikler meddah gösterilerinin de çağdaş tiyatro düşüncesine oldukça yakın oluşunu ortaya koymaktadır.

Yaşamakta olduğumuz bilgi ve iletişim çağında tiyatro sanatı, ancak vazgeçilmez iki ögesinin, oyuncunun ve seyircinin yaşamsal enerjisiyle soluk alabilir ve bu iki ögenin birbirine yaklaşmasıyla gelişimine devam edebilir. Bu bakımdan oyuncunun seyirciyle olan ilişkisi tekrar gözden geçirilmeli ve bunun için de oyuncunun tekniği araştırma konusu edilmelidir. “Hiçbir şey olmasa da yalnız aktör olsa, tiyatro olur mu? Olur. Öyleyse aktörden başka olan her eleman tiyatrodaki aktöre tabi olmak, onun rolünü bütünlemek için gelmelidir”¹⁷⁰.

Yaptığı çağdaş tiyatro deneyleriyle ünlenen Jerzy Grotowski günümüzde tiyatronun oyuncu ve seyirci dışındaki tüm öğeleri elemesi gerektiğini savunur:

... Tiyatro kostümler ve dekorlar olmadan varolabilir mi? Evet, olabilir.

Öyküye eşlik eden müzik olmadan varolabilir mi? Evet.

Işık efektleri olmadan olabilir mi? Elbette.

Ya metin olmadan? Evet; tiyatro tarihi bu görüşü pekiştirir. Teatral sanatın evriminde metin en son eklenen öğelerden birisidir. Eğer ellerinde, kendilerinin bir araya getirdiği parçalardan oluşan bir senaryo bulunan bazı insanları sahneye yerleştirip kendi bölümlerini Commedia dell'Arte'de olduğu gibi doğaçlayarak oynamalarına izin verirse, sözcükleri açıkça telaffuz etmeyip sadece mırıldansalar bile gösteri aynı derecede iyi olacaktır.

Peki oyuncular olmadan tiyatro varolabilir mi? Bildiğim kadarıyla böyle bir örnek yok. Kukla gösterisine değinilebilir. Ama burada bile başka türden olsa da sahnenin ardında bir oyuncunun bulunması gerekir.

Seyirci olmadan tiyatro varolabilir mi? Bir gösteri olabilmesi için en azından bir seyirciye ihtiyaç vardır. Öyleyse elimizde oyuncu ve seyirci kaldı demektir. Bu yüzden tiyatroyu “oyuncuyla seyirci arasında geçen şey” olarak tanımlayabiliriz. Diğer bütün öğeler eklemektir -belki gereklidir, ama yine de eklemektir....¹⁷¹

Çağın ünlü yönetmenlerinden Peter Brook ise “Boş Alan” adlı kitabında, geleneksel kalıpları hiçbir yenilik getirmeden tekrarlayan, sahnede bir renk ve cümbüş tuzağı yaratarak seyircinin hiç kafa yormadan, çaba sarfetmeden oyalanmasını sağlayan tiyatro biçimini eleştirir ve bu tiyatroyu “Ölümcül Tiyatro” olarak adlandırır.

¹⁷⁰ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Tiyatro* (İkinci Basım. İstanbul: Halk Kitapları, 1941), s.46.

¹⁷¹ Jerzy Grotowski, “Tiyatronun Yeni Ahiti”, *Mimesis* (İkinci Basım: Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, 4, 1992), s.23

Peter Brook, dolaysız tiyatro görüşü ile sahne seyirci ilişkisini yeni baştan ele almakla ve bilinen tiyatro formülleri ile yeni ve bütüncül tiyatro anlayışı arasında bir uzlaşma sağlamaya çalışmaktadır.... Peter Brook modern tiyatro eğilimlerini ve çalışmalarını ise iki kümede toplamıştır. Bu kümelerden birinde canlı, renkli, eğlenceli oyunlar bulunur. Sirk gösterileri, müzikhol gösterileri bu kümeye girer. Seyirci çoğunluğu bu oyunları tutmaktadır. Peter Brook bu tiyatroya “Kaba Tiyatro” demiştir. İkinci kümeye giren çalışmalarda genellikle mistik anlam taşıyan ve törensel özellikleri olan oyunlar üretilmektedir. Antonin Artaud’nun, Jerzy Grotowski’nin tiyatrosu bu kümeye girer. Bu kümedeki çalışmalarda seyircinin oyuna katılması da söz konusudur. Peter Brook bu tiyatroyu “Kutsal Tiyatro” olarak adlandırmıştır.

Peter Brook’a göre günümüzün tiyatrosu bu iki kümeye giren oyunların özelliklerini bir araya getirmelidir. Böyle bir tiyatro hem insanın iç dünyasına ışık tutan bir büyüteç, hem de tümün yapısını görmemizi sağlayan bir küçülteç olacaktır. Bu tiyatro büyütlü olduğu kadar, canlı ve neşeli olmalı seyirci ile doğrudan ilişki kurmalıdır. Yazar bu tiyatroya da “Dolaysız Tiyatro” adını vermiştir...¹⁷²

Meddah gösterileri hem neşeli, eğlenceli ve canlı oluşuyla “Kaba Tiyatro”ya hem de oyunculuk hünerine dayanması ve seyirciyle kurduğu doğrudan ilişkiden dolayı “Kutsal Tiyatro”ya benzemektedir. İki tiyatro biçiminin de özelliklerini tam anlamıyla taşımaz fakat bir çok yönden benzeşir. Bu bakımdan meddah gösterileri Peter Brook’un sözünü ettiği “Dolaysız Tiyatro”ya yaklaşır.

Bir süre Grotowsky’nin de asistanlığını yapan Eugenio Barba doğu kaynaklı tiyatroları incelemiş ve izlenimlerinden yola çıkarak kurmuş olduğu tiyatro laboratuvarında deneylere girişmiştir. Özellikle Hint, Bali, Çin ve Japon geleneklerini batı tiyatrosu ile karşılaştıran Barba bu karşılaştırmaların sonunda şu soruları sormuştur:

...neden Batı geleneğinde oyuncu uzmanlaşmıştır: oyuncu-şarkıcı oyuncu-dansçıdan ayrı, oyuncu-dansçı oyuncu-yorumcudan ayrıdır?

Neden Batıda oyuncu kendisini her bir oyun için yalnızca bir karakterin derisi içinde sınırlandırmaya eğilimlidir? Neden bütün bir öykünün bağlamını, çok sayıda karakterle, genelden özele, birinci tekil şahıstan üçüncü tekil şahısa, geçmişten günümüze, bütünden parçaya, kişilerden şeylere doğru sıçramalar yoluyla yaratma olanağını araştırmaz? Neden, Doğuda bu, her tiyatronun, her tip oyuncunun, hem oyuncu-şarkıcı-dansçı olarak tek başına olduğunda hem de rol dağılımı yapılan bir gösterinin bir parçası olduğunda karakteristiğiğiyken, Batıda bu olanak öykü anlatma ustaları ya da Dario Fo gibi bir istisnaıyla sınırlı kalmıştır?...¹⁷³

¹⁷² Aynı, s. 367-373-374

¹⁷³ Eugenio Barba, *Avrasya Tiyatrosu*, Çev: Hülya Bahçeci-Hakan Gürel, Mimesis 5, 1994, s. 77.

Meddah gösterileri sunmuş olduğu canlı performanstan, kullandığı sahne araçlarına, seyircisiyle birlikte oluşturduğu iletişim kodlarından teatral etmenlerin kullanımındaki sınırsızlığa kadar birçok yönden farklı bir tiyatro türü ve bir iletişim modelidir.

Tiyatro türü olarak onu diğer türlerden farklı kılan en önemli etken meddah gösterilerinin konvansiyonel oluşudur. Kodları geleneğe bağlıdır ve bu türün başarısı da seyircisiyle arasında ortak bir uzlaşım yaratmasında yatmaktadır.

...herhangi bir dramatik gösteriyi yaratanın ustalığı, ortaya çıkardığı ve birbirine dokuduğu çeşitli gösterge yapılarının etkili olmasında, seyirci tarafından anlaşılmasında yatar...Böylece dramatik gösteriyi yaratanın ustalığı, seyircinin, hepsi olmasa bile, gösterinin kapsadığı yeterli sayıda gösterge ve gösterge sistemini 'çözme becerisi'ne uymalı ve ona dayanmalıdır. ¹⁷⁴

Meddah gösterilerinin göstergeleri günlük yaşamda kullandığımız, karşılaştığımız ya da sezdiğimiz kültüre bağlıdır. Kullandığı sadeleştirilmiş teknikler yönünden konvansiyon tiyatrosu¹⁷⁵ özelliği taşır. Konvansiyon tiyatrosu, üç boyutlu bir uzam ve doğal, heykelsi bir plastik kullanarak oyuncuyu dekordan kurtarır. Teknik yöntemleri sayesinde karmaşık tiyatro aygıtlarına gereksinim duymaz ve sahneleme oldukça basittir. Oyuncu dekor ve aksesuara bağlı kalmadan, özgür bir şekilde gösterilerini halka açık herhangi bir alanda sergiler. Bu şekilde yaratıcılığını da sınırsız olarak kullanan oyuncu becerisini ortaya koymada daha etkin bir duruma gelmektedir. Konvansiyonel tekniğin oyuncusu batılı tiyatro geleneğinde varolan psikolojik deneyimlerden uzak durmaktadır. İllüzyon (yanılsama) yöntemine karşı mücadele eder. Böylelikle seyircisini de yaratıcı bir duruma sokar. Seyirci hiçbir zaman önünde oynayan bir oyuncu olduğunu Meddah gösterisinde seyircinin önünde gösterilmek için konvansiyonel olarak uygulandığı görülmektedir. Meddah, gösterisini oluştururken jestüel ve sözel işaretleri kapsayan bir ses ve hareket partiyonu¹⁷⁶ yazar. Böylelikle kurduğu işaretlerin okunabilirliğini kolaylaştırır.

¹⁷⁴ Martin Eslin, **Dram Sanatının Alanı**, s.113.

¹⁷⁵ Ali Berktaş, **Aynı**, s.161-162.

¹⁷⁶ Bkz. Pavis, **Aynı**.

...Tiyatroda oyuncuların duygulanımları gerçek ya da yaşanmış olmak zorunda değildir; öncelikle görülebilir, okunabilir ve duyguların temsil edilme uzlaşımına [konvansiyon] uygun olmalıdırlar...Duygulanımı belirgin kılan davranışsal özellikleri (gülümsemeler, ağlamalar, tutumlar, beden duruşları) bir araya getiren insan varlığının duygulanım anlatımı, tiyatrodaki bir dizi standartlaşmış ve kodlanmış duygulanımları bulur, bu duygulanımlar tanımlanabilen davranışları çizerler ki bunlarda temsilin ana çatısını oluşturan ruhsal ve dramatik durumları doğururlar. Tiyatroda, duygulanımlar her zaman, duygusal ifadenin dizgeleştirildiği hatta kodlandığı bir beden ve jest retorisi sayesinde dışa vururlar.¹⁷⁷

Meddah taklit ettiği kişilerin özelliklerini tıpkı psikolojik geleneğe bağlı bir oyuncu gibi, gerçeğe en uygun şekliyle yansıtırken bile bunun bir oyun olduğunu hatırlatır seyircisine. O konvansiyonu yalnızca taklit yoluyla değil, anlatı yoluyla da kurmaktadır. Bu bakımdan onun oyunu ya da gösterisi kurmaca bir konvansiyon olarak tanımlanabilir. Meddah partiyonunu hareketle, şarkıyla, oyunla, anlatıyla ve taklitle oluşturur. Oluşturduğu bu partiyonda öykünmeci bir temsilin tersine, tamamlanmış bir eylemdir. Bu nedenle meddah bir anlatıcı, oyuncu ya da anlatıcı-oyuncudan çok performer olma özelliğiyle öne çıkmaktadır.

P. Pavis'ye göre "performer" izleyici önünde öncelikle fiziksel ve ruhsal olarak varolan kişidir.¹⁷⁸

Daha önce sözü edilen meddahın statüleri de, bu performer özelliğinin ayrıştırılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu özellikleri taşıyan meddahın çağdaş tiyatrodaki oyuncu eksenli bir tiyatro biçiminde yer alacağını belirtmek yanlış olmaz. Oyuncuyu temsilin eksenine koyan bir tiyatro düşüncesinde hangi işaretlerin seçileceğine karar vermek yönetmenin olduğu kadar oyuncunun da sorumluluğundadır.¹⁷⁹ Meddah gösterilerinde ise temsilin yönetmeni de meddah olduğuna göre işaretlerin seçiminde tüm sorumluluk meddahtadır. İzleyicinin işaretleri nasıl algılaması gerektiğini, onlara hangi anlamları atfetmesi gerektiğini yalnızca meddah bilebilir.

Meddah bir anlatıcı-oyuncu ya da bir performer olarak göstergeler bütünüünün merkezinde yer almaktadır. O bütün sahne araçlarını ve sahneleme tekniklerini önce parçalara ayırır ve daha sonra bu parçaları kendi bedeninde

¹⁷⁷ Pavis, *Aynı*, s.78.

¹⁷⁸ *Aynı*, s.80.

¹⁷⁹ *Aynı*, s.83.

kurgular. Bu bakımdan bir meddah gösterimi, tek bir kaynaktan hareket ederek gittikçe çoğalan, genişleyen ve yine tek bir kaynaktan (meddahın bedeninde) toplanan bir işaretler ağıdır.

Meddah gösterileri öncelikle oyuncusu açısından ele alınmalıdır. Teatral etkinliğin vazgeçilmez ögesi oyuncudur. Meddah gösterilerinin ise yazarı, oyuncusu, müzisyeni, yönetmeni meddaktır. Kısaca 'tek başına tiyatro'¹⁸⁰ denebilir meddah için. Meddahın temel yönelimi iletişim kurmaktır. Bunu da sanatlı bir yolla yapar. Sanatının malzemesi yalnızca kişisel becerilerine, hünerine ve teknik özellikleridir. Meddahın yapıları araştırılırken seyircinin diğer sahne araçları ve meddahın kullandığı anlatı ve oyunculuk teknikleri kadar önemli olduğu ve meddah gösterisiyle özdeşleştiği ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan meddah hikayesini öncelikle kendi özelliklerine göre, sonrada seyircisinin özelliklerine göre seçer. Daha sonra bu hikayeyi gösteriye uygulamak için anlatı ve oyunculuk tekniklerinden yararlanarak partiyonunu hazırlar. Bu partiye onun gerçek bir kişi olarak, anlatıcı, oyuncu, müzisyen olarak tavrını, ses, hareket tekniklerini, taklit edebilme becerisini ve son olarak da seyirciyle kurulan iletişim yollarını kapsar. O, hikayesini aktarmak için hazırladığı partiyonunu kimi zaman hesaplanmış olarak, kimi zaman doğaçlama yoluyla bütünleştirir. Bütün bu özellikleriyle meddah çağdaş oyunculuk yaklaşımları açısından denemeye değer bir tür olarak ortaya çıkmaktadır. Birçok tiyatro biçiminden yararlanan bu türün oyunculuk yöntemi açısından sınırsız gibi görünmesi onun çekiciliğini arttırmaktadır. Fakat oyunculuk alanındaki bu özgürleşme, meddahı uygulayacak kişiye düşünsel, duygusal ve teknik açılarından donanımlı olma zorunluluğunu da beraberinde getirir. Tiyatrosu'nda meddahı, göstergebilim yöntemlerinden yararlanarak araştıran bu çalışma, meddah gösterilerinin çağdaş oyunculuk yöntemleri ve kuramları açısından önemli bir kaynak olduğunu sonucuna varır.

¹⁸⁰ Bkz. Lytko, Aynı, s. 194

KAYNAKÇA

And, Metin. **Geleneksel Türk Tiyatrosu**. İkinci Basım. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985.

Balay, A.Metin. **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**. Birinci Baskı İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1995.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. **Tiyatro**. İkinci Basım. İstanbul: Halk Kitapları, 1941.

Barba, Eugenio. “Tiyatro Laboratuarı”, **Mimesis** Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, İkinci Basım, 4, Çeviren: Çiğdem Genç, 1992

_____. “Avrasya Tiyatrosu”, **Mimesis** 5. Çev: Hülya Bahçeci-Hakan Gürel, 1994,

Barthes, Roland. **Göstergebilimsel Serüven**. Çeviren: Mehmet Rifat-Sema Rifat. İkinci Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

_____. **Göstergebilim İlkeleri**. Çeviren: Berke Vardar. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.

Berktaş, Ali. **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997.

Boratav, Pertev Naili. **Tekerleme**. Birinci Baskı. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2000.

Brook, Peter. **Boş Alan**. İngilizce'den çeviren: Ülker İnce. İstanbul: Afa Yayıncılık,

1990.

Elam, Keir. **The Semiotics of Theatre and Drama**. New Accents, London. 1984.

Erkman, Fatma. **Göstergebilime Giriş**. Birinci Baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987.

Evliya Çelebi, **Seyahatname II**, (Birinci Basım: İstanbul, Zuhuri Danışman Yayınevi, 1969) Türkçeleştiren: Zuhuri Danışman

Gerçek, Selim Nüzhet. **Türk Temaşası**. İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1942.

Grotowski, Jerzy. “Tiyatronun Yeni Ahiti”, **Mimesis**. Çeviren:Hakan Gürel- A. Cüneyt Yalaz. İkinci Basım:Yoksul Tiyatro Özel Sayısı, 4, 1992

Köprülü, Fuad. **Edebiyat Araştırmaları I**. Üçüncü Basım. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1989.

Lytko, Agnieska Ayşen. “Meddah: Avrupa ve doğu tiyatro geleneği bağlamında tek oyunculu meddah tiyatrosu”, **Agon Tiyatro**. Mart-Nisan’97

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

Oral, Ünver. **Meddah Kitabı**. İstanbul: Kitabevi, 2003.

Öztelli, Cahit. “İki Meddah Hikayesi”, **Türkoloji Dergisi**, 8, 1979.

Pavis, Patrice. **Gösterimlerin Çözümlemesi**. Fransızca’dan çeviren: Şehsuvar Aktaş. Birinci Basım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.

Propp, Vladimir. **Masalın Biçimbilimi**. Çeviren: Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbulBilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1985.

Redhouse Büyük El Sözlüğü. Dokuzuncu Baskı, İstanbul: Redhouse Yayınevi,1998.

Rifat, Mehmet. **XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları.** Birinci Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Sakaoğlu, Saim ve diğerleri. **Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikayeleri I.** Birinci Baskı. Ankara: Atatürk Kültür Eksenı Yayınları, 1997.

Saussure, Ferdinand de. **Genel Dilbilim Dersleri.** Çeviren: Berke Vardar. Birinci Basım. Ankara: Birey ve Toplum Yayınları, 1985.

Sevengil, Refik Ahmet. **Eski Türklerde Dram Sanatı.** İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1959.

Şener, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.** Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları; no. 3., 1991.

Tuna, Erhan. **Şamanlık ve Oyunculuk.** Birinci Basım. İstanbul: Okyanus Yayıncılık, 2000.

Türkmen, Fikret. "Ermeni Harfleri İle Basılmış Bir Meddah Hikayesi – Kapucubazı". **Türk Folkloru Araştırma Yıllığı** 1976, 3.

_____. **Aşık Garip Hikayesi.** Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1974.

Yüksel, Ayşegül. **Yapısalcılık ve Bir Uygulama.** İstanbul: Yazko Yayınları, 1981.