



**ANTON ÇEHOV’UN “BİR EVLENME TEKLİFİ”
OYUNUNUN MEDDAH FORMUNA UYARLANMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Süleyman KARAAHMET

Eskişehir, 2018

**ANTON ÇEHOV’UN “BİR EVLENME TEKLİFİ” OYUNUNUN
MEDDAH FORMUNA UYARLANMASI**

Süleyman KARAAHMET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı/Tiyatro Sanat Dalı

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2018

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Süleyman KARAAHMET'in "Anton Çehov'un "Bir Evlenme Teklifi" Oyununun Meddah Formuna Uyarlanması" başlıklı tezi 30 Mayıs 2018 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Tiyatro Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Erol İPEKLİ

Üye : Doç. Ümit AYDOĞDU

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Süleyman İNCEEFE

İmza




Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

ANTON ÇEHOV’UN “BİR EVLENME TEKLİFİ” OYUNUNUN MEDDAH FORMUNA UYARLANMASI

Süleyman KARAAHMET

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs, 2018

Danışman: Prof. Erol İPEKLİ

İnsanoğlunun en temel ihtiyaçlarından birisi kendini ifade etme arzusudur. Başka bir deyişle ‘anlatma’ ve ‘anlama’ dürtüsü.

Çağlar boyunca en önemli iletişim araçlarından biri olan tiyatro için ‘anlatı’ ise, başlı başına bir seyirciye doğrudan ulaşma yöntemidir. Her tiyatronun kendi kaynaklarından beslenmesi, doğal olduğu kadar, kültürel anlamda geçmiş ile gelecek arasında bağ kurması açısından da önemlidir. Bu noktadan bakıldığında Türk Tiyatrosu adına, anlatının temellerini meddah formunda görmekteyiz.

Bu çalışmanın asal yönelimi, Anton Çehov’un “Bir Evlenme Teklifi” oyununun özelinde, batı tiyatrosu formunda yazılmış bir oyunun, anlatının birçok ögesini yapısında barındıran meddah formuna uyarlanabileceği yönündedir.

Anahtar Sözcükler: Anlatı, Meddah, Geleneksel Türk Tiyatrosu

ABSTRACT

ADAPTATION OF “ A MARRIAGE PROPOSAL” BY ANTON ÇEHOV TO ENCOMIASTIC FORM

Süleyman KARAAHMET

Department of Performing Arts

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, May, 2018

Supervisor : Proffessor EROL İPEKLİ

One of the most basic need of human being is desire of self expression. In other words, it is impulse of ‘word attack’.

‘Narrative’ for theatre which is one of the most important communication instruments down the ages is a reaching method to spectator directly all by itself. Benefiting from their own sources of each theatre is important not only for its naturality but also building a connection between the past and the future culturally. From this point of view, on behalf of Traditional Turkish Theatre, we see the essentials of narrative on encomiastic form.

The fundamental orientation of this study which is specific to a play “A Marriage Proposal” by Anton Çehov is in the direction of adaptable to encomiastic form which is built in lots of factors of a play and narrative written in form of western theatre.

Keywords: Narrative, Encomiastic, Traditional Turkish Theatre

30.05.2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Süleyman KARAAHMET



İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Sorun.....	1
1.2. Amaç.....	2
1.3. Önem.....	2
1.4. Varsayımlar.....	3
1.5. Sınırlılıklar.....	3
2. YÖNTEM.....	4
3. BULGULAR VE YORUM.....	5
3.1. Anton Çehov.....	5
3.1.1. Hayatı.....	5
3.1.2. Yazarlığı.....	6
3.2. Meddah.....	9
3.2.1. Oyundan sanata.....	9
3.2.2. Tarihçe.....	16
3.2.3. Meddah ile aşık gösterilerinin karşılaştırılması.....	23
3.2.4. Seyir yeri ve seyirci.....	25

3.3. Meddah Gösterisinin Yapısal Özellikleri ve Metni Uyarlama Çalışması.....	28
3.3.1. Yapısal.....	28
3.3.2. Uygulama.....	32
3.3.2.1. <i>Başlangıç</i>.....	32
3.3.2.2. <i>Açıklama</i>.....	34
3.3.2.3. <i>Senaryo</i>.....	38
3.3.2.4. <i>Bitiş</i>.....	44
3.3.3. Uyarlanmış metin.....	46
4. SONUÇ.....	60
KAYNAKÇA.....	62
EKLER.....	65
ÖZGEÇMİŞ.....	83

1. GİRİŞ

1.1. Sorun

Tiyatro, özü itibariyle anlatı sanatını içinde barındırır. Genel olarak iletişim ve aktarım yöntemlerinden biri olması sebebiyle, gene iletişim yöntemlerinin tüm olanaklarından faydalansa da asal olarak sözlü iletişim ile daha iç içedir.

Doğuşundan günümüze kadarki gelişim sürecinde tiyatro, bugün gelinen nokta göz önüne alındığında, biçimsel açıdan birçok değişim geçirmekle beraber, yapı itibariyle özünü korumayı başarmıştır. Bunun sebebi Poetika 'da şu şekilde açıklanmıştır: “Dram sanatı: İnsanla ilgili olan şeyi sanatsal bir yaratılışla canlandıran üretim işidir.”¹

Anlatı ile tiyatronun kesişim noktasının Geleneksel Türk Tiyatrosundaki yansımaları meddah formunda görmekteyiz. Meddah, Türk Tiyatrosunun geleneksel bir türüdür; fakat yapı itibariyle anlatının evrensel özelliklerini içinde barındırması sebebiyle aynı zamanda da çağdaş bir görünüm sergilemektedir. Tür olarak da, içine konumlandığı ‘Açık Biçim’ sayesinde, tiyatronun tüm olanaklarını kullanabilme kabiliyetine sahiptir.

Olanakları ve imkanları bu kadar fazla olan ve seyirci ile dolaysız bir iletişime geçebilen bu seyirlik oyun türünün değeri ve sanatsal gücü yeterince kavranamamakta ve günümüzde meddah gösterisi geçmiş döneme ait, nostaljik bir tür, geleneksel tiyatromuzun müzelik bir örneği olarak kabul edilmektedir.

Tiyatronun diğer birçok sanat türüne göre farkı, canlı ve sürekli bir etkileşim halinde gerçekleşiyor olmasıdır. Yapı itibariyle meddah da, gösterim sırasında, o anda ve orada yaşanan bir tiyatro türüdür. Tiyatronun başka türleri ile kıyaslandığında ise, anlatı formundan kaynaklı olarak ve metin açısından çoğunlukla doğaçlama eksenli gelişmesi sebebiyle; yani gösterinin aslında, o an, orada seyirci ile ilişki neticesinde gerçekleşebiliyor olması dolayısıyla, meddah, her dönemin seyircisinin çağdaşıdır.

Bu noktalardan hareketle, meddah gösterisini, günümüzde, yeni bir söylemle, günümüz metinleri kaynak alınarak, yüz yılların birikimiyle oluşmuş teknik yapısını ve belli kurallarını da koruyarak bu günün seyircisine hitap edebilecek şekilde tekrar ele almak mümkün müdür?

¹ Aristoteles (1995). *Poetika*. (çev: İsmail Tunah), İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 11

1.2. Amaç

Geleneksel olarak addedilen ve günümüzde unutulmaya yüz tutmuş bu türün, bugünkü seyirci ile etkileşim haline girebilmesi ve çağdaş bir oyun üzerinden kendini var edebilmesi, başka bir deyişle günümüz tiyatro yaklaşımlarına uyumlanabilmesi mümkün müdür?

Bu çalışmada, bir tiyatro türünün başka bir tür üzerinde kullanımının mümkün olup olmadığının ve yapı olarak iki farklı tarzın, yöntem bağlamında ortak bir noktada buluşup buluşamayacağının araştırılması amaçlanmıştır.

Bu sebeple, çalışma içerisinde şu sorulara yanıt aranmaktadır:

Geleneksel bir tür olan meddahın, günümüzde bir karşılığı bulunmakta mıdır?

Geleneksel bir türün, çağdaş bir metin ile aktarımı mümkün müdür?

Geleneksel bir gösterim tarzının, çağdaş bir metin ile uyumlanması nasıl olacaktır?

1.3. Önem

Meddah, tek kişiden oluşan büyük bir tiyatrodur. Büyüklüğü, o tek kişinin, meddah-oyuncunun, sahnede tek başına, meddah gösterisinin ve anlatının imkanlarını kullanarak, seyircinin imgeleminde büyük ve kapsamlı bir dünya yaratabilmesinden kaynaklanmaktadır.

Meddah, doğaçlama eksenli oyununun hem yazarı, hem yönetmeni, hem de oyuncusudur. Oyun metni düşünüldüğünde de, var olan eski yeni tüm oyun metinleri, hikayeler, destanlar, gündelik yaşamdan alıntılanmış, görülmüş, işitilmiş ve hatta daha gerçekleşmemiş olaylar, kanava olarak gösterisinin hizmetindedir.

Bu açıdan bakıldığında, meddahın, bir tiyatro gösterisinin yüklerinden (dekor, kostüm, aksesuar, ışık, oyuncu sayısı, sahne vb.) sıyrılmış olarak, elindeki sonsuz anlatım olanakları ve anlatı malzemeleriyle, günümüz tiyatro yaşantısı içinde aktif bir şekilde yer alması önemli görünmektedir. Özellikle de sahne ve salon sıkıntısının her daim var olduğu, tiyatroların ekonomik olarak sıkıntılar yaşadığı günümüzde, meddahın, sadece sözü ve aktarım araçlarını doğru kullanabilme becerisiyle, her hangi küçük bir alan içerisinde kendini ve sanatını icra edebilmesi önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmada, meddahın, seyirlik bir oyun olarak, belli kalıplara ve yüz yıllar içerisinde kendiliğinden oluşmuş ortak özelliklere sahip bir tür olduğu varsayılmaktadır.

Kaynak metin olarak kullanılan, Anton Çehov'un 'Bir Evlenme Teklifi' oyununun, Batı formunda yazılmış, çağdaş bir oyun olduğu varsayılmaktadır.

Bu çalışmada, Özdemir Nutku'nun yazmış olduğu 'Meddahlık ve Meddah Hikayeleri' adlı kitabın, Türkiye'de, meddahlar ve meddahlık üzerine yapılmış en kapsamlı ve ana kaynak niteliğindeki çalışma olduğu varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada, Geleneksel Türk Tiyatrosunun meddah haricindeki türleri kapsam dışında tutulmuştur.

Anlatı tiyatrosunun evrensel boyutu ve başka ülkelerdeki uygulamaları ele alınmamış, konu Türkiye'deki uygulamaları esas alınacak şekilde sınırlandırılmıştır.

Başlı başına bir tez konusu olan 'Anton Çehov'un hayatı ve yazarlığı', tez içerisinde bir başlık olarak ele alınmış ve metnin uyarlanmasına büyük bir etkisi olmayacağı düşüncesiyle, genel bir bilgilendirmeye yetinilmiştir.

2. YÖNTEM

Bu çalışmanın hedefi, Batı formunda yazılmış bir oyunun, geleneksel olarak adlandırılan meddah türüne uyarlanmasıdır. Bu yüzden öncelikle, meddah türünün ve özelliklerinin ne olduğu araştırılarak, geçmiş örneklerinin incelenmesi yapılmıştır.

Meddah gösterisinin genel çerçevesi çizildikten ve yapısal özellikleri saptandıktan sonra, uyarlama çalışmasının yapılabilmesi için, kaynak metin incelenmiştir.

Kaynak metnin ana kanavasını korumak suretiyle, eldeki, meddah gösterisine dair bulgular ışığında, yeni bir metin yazılma işine girilmiştir.

Bu çalışmada alan taraması yöntemi kullanılmıştır.



3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Anton Çehov

3.1.1. Hayatı

İlk öyküsünü, annesinin doğum günü için gereken parayı sağlamak için yazan Anton Çehov,² Rus edebiyatının en önemli yazarlarından birisidir. Bulunduğu döneme damgasını vuran yazar, kendinden sonraki kuşağı da etkilemiş, dünya edebiyat tarihine iz bırakmıştır.

1860 tarihinde doğmuş olan Çehov'un dedesi, özgürlüğünü sonradan para ile satın almış bir köledir ki bu sebeple, babası da, kendi babası özgür olana kadar köle olarak yaşamıştır.³ Elbette bu, aile yapısında ve Çehov'un yetişme koşullarında, etkisini gösterecektir.

Sonradan özgürlüğüne kavuşmuş bir ailenin ferdi olarak, zor bir çocukluk geçirdiği anlaşılmaktadır. “Daha sonraları Çehov şöyle diyecekti üzülmekle: ‘Büyük babamızı beyler döverdi, herhangi bir görevli de çenesini darmadağın edebilirdi. Babamızı büyükbabamız döverdi; bizi de babamız. Neler neler geçmedi ki bize onlardan, ne sinirler, ne huylar!’ Çehov: ‘Çocukluk nedir bilemedim çocukluğumda’ diyor.”⁴ Çocukluk günlerine dair, ruhunda ve zihninde yer eden acı hatıraları, şu şekilde açıklar:

Suvorin’e yazdığı bir mektupta, çocukluğuna dair, acılarla dolu, cesurca yapılmış bir itirafı yer alır. ‘Köle bir ailenin oğlu, eski küçük tüccar, koro üyesi, lise ve üniversite öğrencisi olan, unvanlara önem vermeye, papazların elini öpmeye, başkalarının düşünceleri önünde tapmayı öğrenen, her ekmek parçası için teşekkür eder, defalarca dayak yiyen, derslerine ayakkabısız giden, dövüşen, hayvanlara işkence eden, zengin akrabalarında öğle yemeğini yemeyi ve gerekmediği halde yalnız değersiz olduğu düşüncesiyle Tanrı’ya ve insanlara karşı ikiyüzlü olmayı seven bir gençle ilgili öykü yazınız; bir gencin, içindeki köle hissini damla damla nasıl dışarı çıkardığını ve güzel bir sabah uyandığında, damarlarında köle kanı değil de, gerçek insan kanı aktığının nasıl farkına vardığını yazınız.’⁵

²Z.Zafer (2002). *Anton Çehov’un öykü sanatı*. (1. Baskı), İstanbul: Cem Yayınevi s. 15

³Zafer, a.g.k., 2002, 16

⁴H.Troyat (2016). *Rusya’nın en büyük oyun ve kısa hikaye yazarı*. (1.Baskı), (çev: Vedat Günyol), İstanbul: Alfa Yayınevi, s. 8

⁵Zafer, a.g.k., 2002, 17

İlk başta, Yunan Dini Okulu'na, daha sonra da Eski Yunanca ve Latin dillerinin okutulduğu klasik bir liseye giden,⁶ sonradan da dünyanın en önemli yazarlarından birisi olarak kabul edilecek Çehov için, yazı yazma, belki de ruhunu sağaltmanın bir yoluydu. Daha liseye giderken, ilk ürünleri gün yüzüne çıkmaya başlamıştı. “Evin boğucu havasına karşı gelmek için, el yazısıyla, tek sayfalık Kekeme adını verdiği bir gazete kaleme aldı. Burada, Taganrog yaşamının tipik sahnelerini anlatıyordu canlı canlı. Gazete birden başarı kazandı. Lise öğrencileri, her sayının çıkmasını sabırsızlıkla bekler oldular.”⁷ İlk çalışmaları bile, dikkate değer bir yapıda olmalıydı ki, Rusya'nın başka bir ünlü kalemi, Maksim Gorki, Çehov'un ilk dönem öyküleri için şunları söylemiştir: “Anton Çehov, ilk öykülerinde bile edepsizliğin bulanık denizindeki trajik şakaları görebiliyordu.”⁸ Her ne kadar, yazın hayatına kısa öyküler ile başlamış olsa da, bir süre sonra, onu dünya edebiyatının unutulmazları arasına sokan yazarlığının, bir başka eğilimi ile de tanışacaktı: “1873 sonbaharında Kniajaya'dan döndükten az sonra Anton, bütün ömrünce yaşamını etkileyen bir sarsıntı geçirdi: Tiyatroyla ilk karşılaşma.”⁹ Bu karşılaşma, sonrasında, birçok ünlü oyunun yazılmasını sağlayacaktı.

1879'da, liseden mezun olup, tıp fakültesine kaydını yaptıran Çehov, her ne kadar okulunu bitirmiş olsa da, sonrasında doktorluğu bırakıp, tamamen yazarlığa yönelir. Gene de, doktorluktan vaz geçtiği halde, çevresindeki köylülere yardım etmeyi, onları parasız muayene edip, ücretsiz ilaçlar temin etmeyi sürdürmüştür.¹⁰ 1904 yılında ise, güney Almanya'da, hayata gözlerini yumar.

3.1.2. Yazarlığı

Çehov, oyunlarında, realizmin tüm özelliklerini kullanmakla beraber, zaman zaman empresyonizm ve sembolizmin kıyılarına da uğramıştır.¹¹ Daha çok gerçekleri yansıtmaya çalışan ve toplumsal ahlakla ilgilenen Çehov¹² için “Trajik olanla gülünç arasındaki ince sınırı ilk keşfeden Çehov'dur.”¹³ denilebilir. Bu yüzden, eserlerinde insan

⁶Zafer, a.g.k., 2002, 16

⁷Troyat, a.g.k., 2016, 28

⁸Zafer, a.g.k., 2002, 21

⁹Troyat, a.g.k., 2016, 27

¹⁰Zafer, a.g.k., 2002, 37

¹¹Sema Canlı (2010). *Anton Çehov'un tarzı*. Yüksek Lisans Tezi Bahçeşehir Üniversitesi s. 5

¹²Zafer, a.g.k., 2002, 26

¹³Ö.H.Öztürk (2007). Çehov'dan Beckett'e köprü sözcükler *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* cilt:23 sayı:23 s. 90

faktörü, daha doğrusu insanın özü ön plandadır. Gerçek yaşamın içerisindeki insanlar, sanki o yaşamda havada asılı gibidirler; buna rağmen de olabildiğince gerçekçiler. Kişilerin, her ne kadar yönelimleri sürekli birbirlerine olsa da, aslında yönelimleri hep kendilerine doğrudur. Bu da, insanların, içten içe, kendileri ve yaşadıkları toplum ile sürekli bir hesaplaşma içinde oldukları manasına gelebilmektedir. “Çehov'un öykülerinde okurun tamamlaması gereken boşluklar vardır. (...) Çehov eserlerinde kahramanlarının iç dünyasındaki değişim sürecini verir. Onun öykülerinde Rusya'nın çok farklı sosyal katmanlarından ve etnik gruplarından, farklı yaş ve farklı cinslerden bireyler baş kişi olarak seçilmiştir.”¹⁴ Bu kişilerin en büyük özellikleri, hangi konumda, ya da hangi toplumsal zümreye ait olurlarsa olsunlar, sıradanlıklarıdır.

Elbette, her oyun kişisi, kendine ait özellikler barındırır; ama Çehov'un kişileri, bir birlerinden bu özellikleri ile değil, daha çok, hayattan beklentileri ve istekleri ile ayrılırlar. Ortak özellikleri ise, bu isteklerine giden yoldaki, duraklıkları ve kendi yerlerinde saymalarıdır denilebilir. “Çehov yapıtları, güncel yaşamı canlandırmalarına karşın, temelde rastlantısal ya da kişisel olanı değil, insana özgü olanı işleyen, felsefi düşünceye dayandıkları için, bitmeyen tükenmeyen bir kaynaktır.”¹⁵ Oyunlarındaki kişiler ile yazar olarak kendi arasındaki bağa bakılacak olursa, Çehov'un, karakterleri özgür bıraktığı; bizimle birlikte, onların bir dinleyicisi olduğu fark edilebilir. “Suvorin'e yazdığı bir mektupta şöyle der: ‘Sanatçının, figürlerin ve konuşmalarının hakimi değil, onların tarafsız şahidi olması gerekir.’”¹⁶ Bu tutumu, kişileri ile okuyucu-izleyici arasına girmeme tercihi gibi de algılanabilir. Belki de, araya girilmesine de ihtiyaç yoktur. Karakterler, o kadar belirgindir ki, kendileri haricinde herkes onların farkındadır. Dışardan bakanlar, onların yaşamlarını, hatta belki de izlemeleri gereken yolu, görebilmektedir. “Çehov oyunlarında can sıkıntısına aylıklık eşlik eder. İnsanlar bir tür “kurtuluş” için beklerken çalışmaktan kaçınırlar. Can sıkıntısına çare olarak çalışma dışında pek çok şey denenir. İnsanlar bir araya gelirler, oturur konuşurlar ve sıkılırlar.”¹⁷ Bütün konuşmalara rağmen de, hayat sürüp gitmeye devam eder:

¹⁴B.Karaca (2004). Rus edebiyat tarihinde öykü sürecinin gelişim evreleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi* cilt:1 sayı:1 s. 44

¹⁵AÇalışlar (1996). *Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu*. (1. Baskı), (çev: Şebnem Bahadır), İstanbul: MitosBoyut Yayınevi, s. 27

¹⁶Zafer, a.g.k., 2002, 26-27

¹⁷Öztürk, a.g.k., 2007, 90

Yazarın bu dönemde kaleme aldığı tiyatro eserleri, Rus ve dünya tiyatro sanatında yeni bir aşama sayılır. İki çağın sınırında doğan dramları, Rus gerçekçi tiyatrosunun demokratik ve insani geleneğini geliştirdiği gibi, zamanımızın estetik arayışlarının hatlarını da cesur bir şekilde çizer (...) Tiyatro sanatı ile ilgili geleneksel anlayışı aşarak ve hayatın, bazen olduğu gibi sahneye taşınması gerekliliği konusundaki düşüncesini belirterek, haksız olarak değerlendirdiği eleştirilere cevap vermeye çalışır: ‘Onlar, kahramanlar, sahne tesirleri istiyor. Ancak insanlar, gerçek hayatta her dakika birbirlerine ateş açmaz, intihar etmez, aşklarını ilan etmez (...) insanlar öğle yemeğini yiyor, yalnız öğle yemeğini yiyor ve aynı zamanda mutlulukları belirleniyor, hayatları mahvoluyor.’¹⁸

Çehov’un oyunları, zamanında kendisine yönlendirilen apolitik olma eleştirilerine karşın, yoğun bir siyasi bakış açısı, daha doğru bir ifade ile toplumsal bir gönderme niteliği taşımaktadır. Kendisinden beklenenin aksine, eleştirilerini çılgınlıklarla ifade etmez; onun yerine karakterleri sessiz çılgınlıklar atmaktadır:

Çehov’un çoğu zaman lirik gerçekçilik ve psikolojik gerçekçilik olarak nitelenen oyunları, 1905 Devrimi öncesi “Çarlık Rusya”nın şehir-taşra ikililiğini kendinde barındırdığı kadar, aristokrasinin çöküşüyle birlikte ortaya çıkan yeni koşulları da kendinde barındıran toplumsal yaşamın çelişmeli birliğini yansıtır; eskimiş, ömrünü yitirmiş, eski toplum düzeninin insanlarını yeni bir düzenin gelmesi umudu karşısında ele alarak, bu insanların iç dünyalarında (iç dramlarında) toplumsal dış dünyanın dramını ortaya koyarlar; yaşamın dokunaklılığını gündelik yaşamın kendi var oluşu içinde verirler, yaşamı “kendiliğinden” oluştururlar.

Çehov’un duygusallık ile fars, melodram ile alaylama arasında ince bir dengeye dayanan oyunlarındaki bu iç eylem, iç diyalogla, “iç deneyim”le sağlanır; karşılıklı konuşan iki kişi birbirleriyle iletişim kurmadan, düşüncelerini izleyiciye duyururlar; tematik olarak yineledikleri sözler ile yoğun duyguları arasında kurulan karşıtlıkla kendilerini var ederler.¹⁹

Anton Çehov’un iyi yazarlığı, kelimelere olan hakimiyetinin yanı sıra, insanı ve onun küçük dünyasını çok iyi tanımasından gelmektedir diye düşünülebilir. Hem öykü, hem de oyun yazarlığı alanında unutulmaz eserler veren “Anton Çehov, düzyazı ve tiyatro alanında yaptığı çalışmalarını kıyaslarken şöyle bir değerlendirme yapar; ‘Düzyazı anlatım şekli resmi eşim, dram sanatı ise havalı, kavgacı, küstah ve usandırıcı sevgilimdir.’”²⁰ Onun, yapıtlarını oluştururkenki en büyük ustalığı, çok iyi bildiği insan

¹⁸Zafer, a.g.k., 2002, 32-33

¹⁹A.Çalışlar (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 177

²⁰Zafer, a.g.k., 2002, 32

doğasını, sıradan görünen ama içten içe derinliği ve çatışması yoğun olan durumlar içerisinde konumlandırıp, genel bir insanlık panoraması yaratmasından kaynaklanmakta olduğu söylenebilir.

3.2. Meddah

3.2.1. Oyundan Sanata

İnsan doğduğu andan itibaren çevresiyle ilişkili bir varlıktır. Bu, onun yaşama içgüdüğü ile doğrudan ilintilidir. Hayatını sürdürebilmek adına çevresiyle ilişki kurmak zorundadır. Bu, onun sosyalleşmesini ve çevresiyle etkileşimini doğurur. Etkileşim ise, zaman içinde hayatta kalma çabasının giderek daha iyi ve farkındalığı yüksek bir yaşama evrilmesini sağlar. İşte bu da sanatın oluşumuna geçişin ilk adımıdır. Bu durumdan, ünlü eseri *Poetika*’ da şu şekilde söz eder Aristoteles:

Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır ki, bu, insan için karakteristiktir. Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar.²¹

Bu noktada karşımıza, ‘taklit’ ile beraber ‘oyun’ kelimesi de çıkar. Oyun, hoşça vakit geçirme ile birlikte, aynı zamanda da hayatın bir provası gibidir. Hayvan yavrularının avlanmayı ve kendilerini çevreleyen koşulları oyun ile öğrenmeleri, çocukların ise oyunlarında büyüklerine öykünmeleri, oyun ile taklidi bir birine ilişkilendirir:

Oyun, oynusuluk, oynamak... En ilkel dönemlerinden beri insan hayatında önemli bir yer tutmuştur. İnsanoğlu, Homo Sapiens (düşünür insan), Homo Faber (yapımcı insan) olarak tanımlanmanın yanı sıra bazı kuramcılarca Homo Ludens (oyuncu insan) olarak da tanımlanmaktadır.²²

Oyunun, zaman içerisinde belli kategorilere ayrıldığı görülmektedir. Aslında bu ayrımın en temel sebebi, kelimenin içinde barındırdığı anlam genişliğidir. Çocuk oyunlarından spor müsabakalarına, şans oyunlarından zeka oyunlarına kadar bir çok

²¹Aristoteles, a.g.k., 1995, 16

²²H.Erkek (1999). *Oyun içinde oyun*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, s: 1

kavramı karşılayan kelime, aynı zamanda da bir tiyatro terimi olarak da karşımıza çıkmaktadır:

Oyun sözcüğünün çeşitli anlamları düşünüldüğünde, bunların hemen pek çoğunun şamanın büyüsel törenindeki çeşitli öğelerde içerildiği görülür. Şaman bu törende dans ediyor, ses ve çalgı ile müziğini yapıyor, yüz kaslarını kullanarak, karnından sesler çıkararak taklit ve dramatik öğelere başvuruyor ve şiir okuyordu. Böylece oyun sözcüğüyle tiyatro, dans ve türlü seyirlik oyunların kökeni şamanda ve onun eyleminde toplanmış oluyordu. Oyun sözcüğünün Türkçenin en eski sözcüklerinden biri olduğunu kaynaklar göstermektedir.²³

Tiyatro ile oyun kelimesinin bir biriyle bağıntısını, ikisinin de özünü oluşturan ‘eyleme’ durumu sağlar. Bu noktada, öncelikle tiyatronun oluşum koşullarını incelemekte fayda var: “Tiyatro yapıtına özgü olanı barındıran anlamında dram sanatının üç ana özelliği vardır: Dramatik olanı içermesi, içeriği en etkili biçimde yansıtacak özel bir yapısı olması, seyirci önünde oynamak üzere hazırlanıp seyirci önünde oynanarak tamamlanması.²⁴ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı* isimli eserinde, konu ile ilgili daha geniş bir açıklamaya gider:

Dramatik olan, her şeyden önce insanla ilgili olan bir duygudur. İnsan yaşamını temel alan ve bu yaşamdaki bir sorunu, bir anı, bir düşüncüyü ya da duyguyu ileten bir görünümdür. Dram sanatı ise bu insanla ilgili olan şeyi sanatsal bir yaratışla canlandıran üretim işidir. Dram sanatının başka bir asal ilkesini yine Aristoteles vermiştir: Aksiyon. Aksiyonun olmadığı yerde dram sanatı da yoktur. Öyleyse dram sanatının birbirinden ayrılmayacak temel öğeleri yansılama, canlandırma ve aksiyondur. Bunun için üç temel öğenin bulunduğu herhangi bir kısa bölüm, beş dakikalık bir konuşma, bir sözsüz oyun, bir gölge oyunu ya da kukla, sinema, opera hatta bir oratoryo dram sanatının sınırları içine girer.²⁵

Martin Esslin ise, sözcüğe daha derin bir yaklaşımla, dram sanatını, yaşamın ve entelektüel birikimin ana hatlarından birine yerleştirir. Ona göre, “Dram sanatı bilgilenmenin en temel araçlarından biri olduğu kadar, yaşam ve yaşam kesitleri üzerine düşünmenin egemen yöntemlerinden de biridir.²⁶ Bu, düşünme ile sanatın ve elbette yaşamın, paralel yollardan gittiği izlenimini yaratır.

Tiyatro ile yaşam arasındaki bu sıkı bağın sebebi, merkezine insanı konumlandırıyor olmasıdır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, insanların bir biriyle

²³ M.And (2003). *Oyun ve bugü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s: 37

²⁴ S.Şener (1997) *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 14

²⁵ Ö.Nutku (1983). *Dram sanatı*. İzmir: Dokuz Eylül Ü. G.S.F. Yayınları s. 6-7

²⁶ M.Esslin (1996). *Dram sanatının alanı*. (çev: Özdemir Nutku), İstanbul: Y.K.Y. Yayınları, s. 13

iletişimi, bir seçimden ziyade bir zorunluluk gibi durmaktadır. Bu açıdan baktığımızda sanatın ve elbette tiyatronun doğuşu yaşamsal bir ihtiyacın doğal sonucudur. Özdemir Nutku, bunun oluşumunu şu şekilde sıralar: “Her sanatın yaratılmasında üç aşama vardır: Yaşantı, bu yaşantının iletilmesi ve bunun başkaları tarafından algılanması. Sanatçının yaşantısı bir imge bir düşünce, bir duygu, bir eylem olabilir, ya da bunların tümü.²⁷ Bu noktada, Nutku’nun, sanat ile yaşamın aktarımın bir biriyle ilişkilendirdiği anlaşılmaktadır.

Yaşantının aktarılmasının, yani anlatım araçlarının en temellerinden birisi de söz ve dolayısıyla da sözlü anlatımdır. İnsanoğlu, konuşmayı keşfettiğinden bu yana, sözü, gündelik yaşantısının ve kendi arasındaki iletişimin merkezine oturtmuştur. Anlatı, yani anlatma eylemi ise bilginin ve kültürün aktarımının en yaygın yollarından birisidir:

Tarihsel olarak bakıldığında, anlatıcıdan ilk bahseden Platon’dur. Platon, temel söylem tiplerini oluşturan anlatının ve tiyatronun temelinde yatan farkın, doğrudan gösterme ve dolaylı olarak anlatmadan (ya da aktarmadan) kaynaklandığını yani kısaca karakterlerin sözleriyle dinleyiciler arasında aracı işlevi gören makamın (anlatıcının) varlığından ya da yokluğundan kaynaklandığını öne sürmüştür. (...) Çağdaş anlatıbilim ise anlatıcıyı bir anlatının ortaya çıkmasını saptayan üç temel rolden biri olarak değerlendirmiştir. Buna göre bir anlatı üç işlevden oluşur: Yapma, görme ve söyleme. Bunu şöyle açıklayabiliriz: Karakterler, bazı şeyler yaparlar; bu yapılanlar belirli bir perspektiften görülür ve görülen şey aktarılır. Bu üç işlev, üç role karşılık gelir: Eyleyen (yapan), odaklayıcı ve anlatıcı.²⁸

Anlatının temel anlatma aracı dildir. “Dil bir öyküyü (dram sanatının tersine) temsil etmez, onu aktarır. Biz anlatıyı dil aracılığıyla alımlarız.”²⁹ Bu noktada karşımıza anlatının içeriği ve biçimi çıkar. Anlatı, ‘neyi’, ‘nasıl’ aktarıyordur?

Umberto Eco, bir anlatı metninde olay örgüsü bulunmasa bile, öykünün ve söylemin bulunmamasının imkansızlığı üzerinde durur.³⁰ Bu noktadan bakıldığında, “anlatının ne’si, onun öyküsüdür, yolu ise onun söylemi”³¹ denilebilir. Öykü, ya da başka bir deyişle hikaye kelimesinin kökenine bakarsak:

²⁷Nutku, **a.g.k.**, 1983, 1

²⁸B.Dervişcemaloğlu (2014). *Anlatıbilime giriş*. İstanbul: Dergah Yayınları, s. 112-113

²⁹H.Erkek (2001). *Oyun içinde anlatı* Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 9

³⁰U.Eco (1995). *Anlatı ormanlarında altı gezinti*. (çev: Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları, s. 44

³¹S.Chatman (2009). *Öykü ve söylem*. (çev: Özgür Yaren) Ankara: De Ki Basım Yayım, s. 9

Hikaye kelimesi ilk defa 9. yüzyılda Cehiz tarafından kullanılmış olup bu hususta İslam Ansiklopedisi'nde 'evvela kelime, eğlendirmek maksadıyla -taklid- manasına gelir. Bu işi meslek edinmiş olan hakiya, başkalarının tavırlarını, lisanlarını ve karakterlerini biraz gülünç bir tarzda taklid eder' denilmektedir.³²

Bilindiği üzere 'hikaye' ile 'anlatım' bir birini karşılayan kelimeler görünümündedir. 'Hikaye' denildiğinde akla 'anlatım' gelebilmekte ve her 'anlatım' da mutlaka bir hikayeye ihtiyaç duymaktadır. Hikaye aktarımı ise, aslında, toplumlar için bir kültür aktarımıdır. Toplumlara bir birine bağlayanın, ortak geçmişleri olduğu düşünüldüğünde, kuşaklar arası bilgi ve görgü alışverişinin önemli bir aracı haline gelmektedir hikaye anlatımı ve aktarımı. Nutku 'ya göre:

Hikaye anlatma çok eski dönemlerden bu yana gelmiştir. Yazı bulunmadan önce kavimlerin ve ırkların doğuşu, gelişmesi, bunlara ait efsaneler, hikayeler ve masallar özellikle yetiştirilmiş ya da yetişmiş kişiler tarafından anlatılırdı. Dünyanın hemen her yerinde hikayeciler kendi kavimlerinin ya da toplumların geçmişini o güne bağlayan sanatçılardı.³³

Halk hikayelerinin, geçmişten bugüne varlıklarını sürdürmelerinin temel sebebi, toplumların da insanlar gibi hayatta kalma çabaları, başka bir deyişle kültürel olarak yaşama içgüdüleridir. "Birincil sözlü kültürde kavramlaştırılan bilgi yüksek sesle tekrar edilmezse yok olacağından, sözlü kültürlerin uzun yıllar içinde zahmetle öğrendiklerini tekrarlayarak unutmamaya çalışmaları büyük bir enerji yatırımı gerektirir.³⁴ Bu noktada, hikayenin aktarımı kadar, ne şekilde aktarılacağı da önem kazanmaktadır. Çünkü bu aktarımlar, bilinçli bir eylemden ziyade, bir refleksdir. Bu kendiliğinden oluşun, yani toplumlardan toplumlara aktarılmanın, belli bir arzu ve isteği de beraberinde getirmesi gerekir:

Arapça hakeve kökünden türeyen bu kelime, 'anlatma, benzetme, tarih, destan, kıssa, masal, rivayet' manalarını da ifade eder. Hikaye en basit manası ile vak'a demektir; vak'alarla, hikaye yolu ile anlatma, en eski ifade nev'ilerinden biri olup, maksadı dinleyenleri veya okuyanları düşündürmekten çok heyecanlandırmaktır, vakalar uyandırdıkları heyecan yüzünden alakayı artırarak ifadeye çekicilik kazandırır. Böylece hikaye etme yoluyla anlatım, masal, destan, menkıbe, fabl, latife, kıssa, hikmet, meddah

³²A.B.Alptekin (1997). *Halk hikayelerinin motif yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları, s. 3

³³Ö.Nutku (1997). *Meddahlık ve meddah hikayeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi B. Yayınları, s. 10

³⁴W.J.Ong(2003) *Sözlü ve yazılı kültür*. (3. Basım), (çev: Sema Pastacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları, s. 57

hikayeleri, halk hikayeleri ve romanları, modern roman, kısa hikaye kavramlarının tamamını içine alan bir genişlik kazanmıştır.³⁵

Hikaye anlatımından bahsederken, hikaye anlatıcılarından bahsetmemek, halk hikayelerinin bu günlere taşınabilmesi konusunun anlaşılması açısından bir eksiklik yaratır. Hikayenin çekim noktasını oluşturan, nasıl anlatıldığı, başka bir deyişle anlatım araçlarının ne ölçüde zengin olduğudur. Bu da, beraberinde, ustalığı ve bu işi yapan bir ustanın (ya da ustaların) varlığını doğurmaktadır:

Çünkü anlatıcılık her zaman hikayeleri tekrarlama sanatı olmuştur; hikayeler akılda tutulamayınca da bu sanat yok olur. Yok olur; çünkü hikayeler dinlenirken onları eğirip dokuyan birileri yoktur artık. Dinleyici hikayeyi dinlerken kendini ne kadar unutursa, dinledikleri hafızasında o kadar yer eder. Kendini anlatının ritmine kaptırdığında hikayeleri öyle can kulağıyla dinler ki, kendini hiç zorlamadan onları yeniden anlatırken buluverir. Hikaye anlatma yeteneğine beşiklik eden ağ işte böyle örülmüştür.³⁶

Hikaye anlatıcısı zaman içerisinde deneyim kazanarak ustalaşır. Bu noktada kazanılan her deneyim, aynı zamanda da hikaye anlatma işinin, belli bir tekniğe ve kalıba erişmesinde önemli bir aracı olur. Usta-çırak ilişkisine dayanan bir mesleki aktarım ise, anlatım tekniğinin ve öğelerinin, genel kabul görür bir biçime ulaşmasını sağlar.

Anlatı, artık boyut değiştirerek bir gösteriye dönmeye başlamıştır. “Anlatım geçmişte olmuş olanları gösterir, dramatik ise, Goethe ve Schiller’in bu konu üzerindeki klasik tartışmalarında vurguladıkları gibi, sonsuz şimdiki zamanı yaratır: Böylece, öykü anlatan kişi kendini oynayarak bir karakter durumuna girer.”³⁷

Geleneksel Türk Tiyatrosunda, anlatı ile oyunculuğun kesişim noktasını meddah formunda görmekteyiz. Bu form, anlatının tüm olanaklarından özgürce faydalanırken, aynı zamanda da tiyatronun teknik araçlarını içinde barındırabilmektedir. Bu konuda Metin And, meddah ile geleneksel tiyatronun diğer türlerini şu şekilde bir birinden ayırmaktadır:

Meddah bir anlatı türü olması bakımından Karagöz, Ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayrılrsa da, anlatı bölümlerinin aralarına söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kesimler yerleştirildiği için o da kolaylıkla dramatik türden sayılır. Meddah, yöntemleri bakımından

³⁵Alptekin, a.g.k., 1997, 4

³⁶W.Benjamin (2001). *Son bakışta aşk /hikaye anlatıcısı*. (3. Baskı), (çev: Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy), İstanbul: Metis Yayınları, s. 84

³⁷Esslin, a.g.k., 1996, 23

Ortaoyununa çok yakınsa da, bunların yalnız ve yalnız bir güldürmece tiyatrosu olmasına karşın, meddah çok zengin kaynaklara dayanması, hikaye dağarcığının çeşitliliği, güldürmecenin yanı sıra çeşitli havayı, mizacı yansıtmaları bakımından onlardan ayrılır.³⁸

Hikayeci, ya da anlatıcı olarak meddah, anlatım aracı açısından özgürlüğünün bilincindedir. Köken olarak anlatı geleneğine, teknik olarak da tiyatroya yaslanıyor olması, onun hareket kabiliyetini sonsuz kılar. Sözü, tek başına gücü ve imkanları bile, onun hikayesini aktarmadaki sınırlarını kaldırır. Özdemir Nutku 'ya göre:

...meddah şairdir, tarihçidir, masalcıdır efsane yazarıdır; o insanın hayal dünyasına giren bütün konulara değinir. O içinde bulunduğu yaşamı canlandıran gerçekçi bir hikayecidir. Bunu yaparken de kendi halkının mizahını, duygularını, özelemlerini ve düşüncelerini dile getirmede ustadır. O, hiç çekinmeden, içinde bulunduğu yaşamın çirkinliklerinden söz etmesini bilir.³⁹

Meddahın sahnede tek başına olması, şüphesiz ki onu gösterinin odağı yapar. Dekor, kostüm ya da başka oyuncuların olmaması, seyircinin sadece ona odaklanması demektir. Bu noktada, ağzından çıkacak her söz, yapacağı her hareket, oyunun kendisi durumundadır. Selim Nüzhet Gerçek şu şekilde tanımlar meddahı:

Meddah hiç şüphesiz bütün Şark ve İslam memleketlerinin ilk ve iptidai temasıdır. Öyle bir tema ki perdesi, sahnesi, dekoru, cevapları, şahısları meydana yoktur ve fakat bu her şeyi ve her şeyinin mükemmeliyeti onları şahsında cem edenin zekasına, malumatına ve söz söylemekteki kabiliyetine bağlıdır.⁴⁰

Sahnede tek başına olmasının avantajları olduğu kadar, dezavantajları da vardır. Hikayesini aktarırken, seyirci ile iletişimini hiç kaybetmeden, ilgiyi hep kendinde tutması gerekmektedir. Bu noktada, kendisinden başka bir aktarım aracı yoktur aslında. Bu da, kendi ifade araçlarını ve gösteri boyunca sergileyeceği maharetlerini zenginleştirme zorunluluğunu doğurur:

Meddahın canlandırmalarında eşyalar ve hayvanlar da şarkı söyleyebilmekte, farklı kültürden insanlar, canlı ve cansızlar ritmik hareketleri veya danslarıyla yansıtabilmektedir.

³⁸MAnd (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi, s. 68

³⁹Nutku, **a.g.k.**, 1997, 45-46

⁴⁰S.N.Gerçek (1997). *İstanbul'dan ben de geçtim*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, s. 141

Bu anlamda söz söyleme ustalığı, şarkı söyleme, çalgı çalma ve dans becerisi onu çok yönlü bir oyuncu yapmaktadır. Bu özelliği ile total bir oyuncu niteliği göstermektedir.⁴¹

Meddahın bu yönü, onun gösterisinin seyirci ile olan bağına da belirler niteliktedir. O, her şeyi ile seyircisinin karşısındadır: “...meddah, mimus - taklitçi, minstrel, içinde bulunduğu ortamın terapistini ve bilgesini bağdaştıran “total” bir sanatçı halinde kendini gösterir. Bu şekliyle insanoğlunun hem duygusal hem de sanatsal gereksinimleri karşılar.”⁴² Meddahın bu özelliği, doğunun geleneksel tiyatro anlayışına dayanmaktadır. Tarz olarak meddah, gösterim alanında, oyunun tüm unsurlarını kendinde barındırıp, seyirciye aktarımını bu vasıta ile yansıtmaktadır. Doğunun tiyatro yaklaşımı ile ilgili olarak And şu ifadeleri kullanmaktadır:

Olgun, eski dramaları olan Hint, Çin ve Japon geleneksel tiyatrosuna daha sonradan Batı tiyatrosu aşılarmış olduğunu unutmayalım. Beri yandan aynı kaynaktan gelişmiş Avrupa Tiyatrosu bile, nasıl Doğu gözünü Batıya dikmişse, öylece Doğu Tiyatrosuna özenmekte, kendi tiyatrosuna bir atılım, bir değişme yapmak için denemelere girişmiştir. Özellikle Batı, Doğu Tiyatrosunun bütüncül (total) tiyatro anlayışına olan yatkınlığına göz dikmiştir.⁴³

Meddah, her ne kadar, tür olarak gerektiğinde drama da yönelebilmekteyse de, geleneksel tiyatromuzda yönelimi daha çok komediden yana olmuştur. Bu, toplum olarak mizaha yaklaşımımızdan da kaynaklı görünmektedir. “Mizah bizde batıda taşıdığı anlamdan çok daha önemli olmuş, yüzyıllarca muhalefetin tek sesi olarak insanımızın korkularının üstesinden gelme, kendini ifade etme aracına dönüşmüştür.”⁴⁴ Daha önce de bahsettiğimiz gibi, meddah bir söz ustasıdır. Hikayenin özü sözdür. Diğer unsurlar ise, o sözün aktarılma yönteminin elemanlarıdır. Henri Bergson, Gülme adlı eserinde dil komiği ile ilgili şu sözleri kaydeder:

Ne var ki dilin anlattığı komik ile dilin yarattığı komiği birbirinden ayırmak gerekiyor. Birincisi gerektiğinde bir dilden bir başka dile çevrilebilir, ama töreleri, yazını, özellikle de fikir çağrışımları değişik olan yeni bir topluma geçerken özgünlüğünü büyük ölçüde yitirir; İkincisi ise genellikle çevrilebilir değildir; özelliğini tümcenin yapısına ya da sözcüklerin

⁴¹M.Sekmen (2008). *Meddah ve gösteri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 61

⁴² A.A.Kaim (2010). Meddah geleneğinden kültürlerarası hikayeciliğe uzanan bir serüven. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* cilt: 30 sayı: 30, s. 111

⁴³M.And (1983). *Türk tiyatrosunun evreleri*. Ankara: Turan Kitabevi, s. 6

⁴⁴A.Ünlü (2006). *Türk tiyatrosunun antropolojisi*. Ankara: Aşina Kitaplar, s. 197

seçimine borçludur; insanların ya da olayların kimi özel dargınlıklarını dil yardımı ile saptamaz; dilin kendisinin dalgınlıklarını vurgular. Burada komik olan dilin kendisidir.⁴⁵

Toplum açısından baktığımızda, meddah sadece seyirlik bir oyun değildir. “Gösteri kendini, hem bizzat toplum olarak, hem toplumun bir parçası olarak ve hem de bir birleştirme aracı olarak sunar.”⁴⁶ Meddahın gösterisi, o toplumun dilinin bir parçası, bir göstergesidir. Meddah, içinde bulunduğu kaynaklardan beslenerek, gene o kaynakların bir yansıtıcısı konumundadır. Onun tek başınalığı, hem o toplumun sadece bir bireyi olduğunun göstergesidir, hem de tek başına bütün toplumu simgelemesinden kaynaklıdır. O kendisi, başlı başına bir gösteri ve aynı zamanda da toplumun kendisidir. Bu noktadan hareketle de, gösterisi, bütün etmenleriyle bütüncül bir yapı sergilemektedir.

Bütün bunların ışığında, anlaşılmaktadır ki, en basit anlamdaki ‘oyun’ kelimesinin, bir sanata evrilme yolunda, meddah, tüm etmenleriyle, oyun ve oyunsu kavramlarının içini doldurmaya devam etmektedir.

3.2.2. Tarihçe

Sanatın doğuşu, insanlık tarihi kadar eskidir. Zamanın ilerleyişi ve medeniyetin oluşumu, tarih olarak adım adım kaydedilirken, sanatın kendi varlığını ortaya koyması, insanlığın gelişim çizgisinin hep paralelinde olmuştur. Tarihin bütünselliği içerisinde düşünüldüğünde, sanatın oluşumu ve ivmesi de, insanın kendini var etme çabasının bir parçası olagelmıştır:

Sanatlar başlangıçta insanın doğa güçleri ile mücadelesinde ciddi bir görevi yerine getirmek üzere ortaya çıkmıştır. Bu aşamada sanatı yaşam kuralları yönetir. Sanat, toplum yaşamının organik bir parçası olarak gelişir ve onun can damarı ile beslenir. Fakat sanat giderek bağımsızlaşıp kendi özerk varlığını oluşturdukça düşünürler yaşamla sanat arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaya çalışmışlardır. Çünkü sanat özerk varlığına karşın yaşamla olan organik bağlantısını hiçbir zaman koparmamıştır.⁴⁷

En eski çağlardan beri, insanların en etkin iletişim araçlarından birisi de ‘söz’ olmuştur. Sözün var olduğu yerde mutlaka bir hikaye, hikayenin olduğu yerde de anlatı vardır. Anlatıyı yaratan, kendini en iyi şekilde ifade etme isteği ile birlikte, bakış açısını

⁴⁵H.Bergson (2006). *Gülme*. (2. Basım), (çev:Yaşar Avunç), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 58

⁴⁶G.Debord (1996). *Gösteri toplumu ve yorumlar*. (çev: Ayşe Ekmekçi, Okşan Taşkent), İstanbul: Ayrıntı Y. s. 14

⁴⁷S.Şener (2003). *Dram sanatı*. İstanbul:Mitos Boyut Yayınevi, s. 84

ve düşünce yapısını doğru bir formda karşı tarafa aktarma arzusudur. Bu aktarım, sözün gücü ve sınırsız genişliği ile birlikte, düşüncenin ve düşünmenin gücünün genişlemesine de katkı sağlar. “Düşünceleri kuru kuru dizmek yerine bol sözle anlatmak, sözlü düşüncenin ve konuşmanın belli başlı özelliği olduğu için, çok daha derin anlamda düşünce ve konuşmanın doğasına daha yakındır.”⁴⁸ Söz ve anlatı, toplumların, kültürel açıdan ayak izleri gibidir. Her bir kelimenin ve cümle yapısının kıvrımlarında, o toplumun geçmişinin, tarihinin ve bugünkü düşünce yapısının izlerine rastlamak mümkündür. Toplumların, bu günkü düşünce yapılarının ve düşünme alışkanlıklarının temelleri, geçmiş zamandaki söz üretme kabiliyetleriyle doğrudan ilintilidir:

Anlatı geçmişi çok eskilere dayanan, köklü ama aynı zamanda birçok dalda boy vermiş olan bir sanattır. Bartes’a göre ‘anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır.’ Bu nedenle ‘Öykü anlatma düşüncesi ve gerekliliğinin hiçbir toplumda ölmesi, sona ermesi mümkün değildir.’⁴⁹

Bütün hikaye anlatıcılarının beslendiği kaynak, ağızdan ağıza aktarılan deneyimdir. “Hikayeleri yazıya geçenler arasında en büyük olanlar, adı sanı bilinmeyen sayısız hikayecinin anlattıklarına en sadık kalanlardır.”⁵⁰ Sözlü kültürün, nesilden nesile aktarımı, iyi bir anlatıcı kadar, iyi bir dinleyiciye de ihtiyaç duyar. İyi bir dinleyici kitlesi için de, anlatının içerik açısından ilgi çekici, biçim açısından da belli bir takım maharetlerle bezenmiş olması gerekir. Bu iki özelliği de içinde barındıran anlatı türlerinden en önemlilerinden birisi de meddahlıktır. Nutku, meddah sözcüğünün, ‘methedici’, yani ‘öväücü’ anlamına gelecek şekilde, Arapça ‘methetmek’ kelimesinden geldiği görüşündedir.⁵¹

Meddah, halk edebiyatının önemli bir parçasıdır. Bunun önemli sebeplerinden birisi, halk içinden, halk için doğmuş olmasıdır. Daha doğru bir ifade ile halkın yaşantısına ve beğenisine sonradan adapte edilmekten ziyade, halkın ihtiyaçları doğrultusunda, gene halkın gelenek ve görenekleri ile ilintili bir şekilde oluşmuştur. Prof. Dr. Şükrü Elçin, Halk Edebiyatına Giriş isimli kitabında, meddahın özelliklerinden şu şekilde bahseder:

⁴⁸Ong, a.g.k., 2003, 56

⁴⁹Erkek, a.g.k., 2001, 10

⁵⁰Benjamin, a.g.k., 2001, 78

⁵¹Nutku, a.g.k., 1997, 11

Eski ozanlarla onların devamı saz şairlerini hatırlatan meddah, hikaye anlatıcısı demektir. Meddah, kıssahan, şehnamehan ve mukallit kelimeleri ile eş manada kullanılmıştır. Meddahlık, hikaye ve taklit yapma sanatıdır; perdesi, sahnesi, dekoru, esvapları ve şahısları bir tek sanatkarda toplanan unsurları basit ve sade bir temaşadır. Bu temaşanın sanatkarı olan meddah, bir sandalyeye oturarak dinleyicilerine hikaye anlatır. Bu hikayelerin bir kısmı anonim eserlerdir; bazılarının yazarları bellidir. Karagöz ve Ortaoyununda görüleceği üzere günlük hayat hadiseleri, masallar, destanlar, hikaye ve efsaneler meddahın repertuarına girerler.⁵²

Her ne kadar ‘meddah’, kelime olarak bize Araplardan geçmiş olsa da, kelimenin günümüzdeki karşılığını, biçim ve içerik olarak yaratan ve de geliştiren bizim kültürümüz olmuştur. Doğu toplumlarının kültürel açıdan benzerliklerinin ve nihayetinde ortak dini inanışın etkisiyle, hikaye anlatma sanatı, her toplumda farklı isimlerle anılsa da, öz itibarıyla benzerlikler göstermektedir. “Köprülü’ye göre Türklerin meddah dediği halk hikayeciliğine Araplar ‘kussas’, Acemler ‘kıssa-han’ diyorlardı. Arapların İslamiyet öncesinde de hikaye anlatma gelenekleri vardı ve kussasın görevini aşıklar yapıyordu.”⁵³ Her ne kadar hikaye anlatıcılığı, insanlık tarihi kadar eski bir olgu olsa da, meddah formunun gelişim evrelerini İslamiyet’in oluşumu ile takip etmekteyiz:

Bazı Kıssahanlar, Peygamber ailesini, din imamlarını ve hükümdarları öven fıkralar da anlattıkları için gitgide ‘meddah’ adını almışlar, daha sonra bu ad genelleşmiş, Kıssahan neden söz ederse etsin meddah adıyla anıla gelmiştir. Kıssahanlar, meddahlar düzenli bir öğrenim görmemiş olmakla birlikte az çok edebiyat eğitimi almış zeki ve yetenekli kimselerdi. Çoğunlukla anında, düşünmeden ince sözler düşündükleri de olurdu. Hele seçkin konaklarına, saraylarına giren meddahlar içinde epey öğrenim ve eğitim görmüş, düşünce düzeyi yüksek kimseler de vardı.⁵⁴

Çağın koşulları düşünüldüğünde, İslamiyet’in yayılması adına, meddahların önemli bir görev üstlendiği görülmektedir. Bahsedilen dönemde, sözlü edebiyat geleneğinin yaygınlığı ve İslamiyet öncesi çağlarda dahi bu geleneğin etkisinin kuvvetli olması, meddahın kitleler üzerindeki etkisini arttırmaktadır. Nutku, konu ile ilgili şu bilgiyi aktarır: “Fütüvvet- Name-i Sultani’de meddahlık başlatanın Hassan Sabit olduğu belirtilir. Bu kimse sürekli Peygamberi över, Ehl-i Beyt’in erdemlerini dile getirmiş. Söylentiye göre Hassan Sabit, Hazreti Resul’ün buyruğu ile minberin birinci basamağına

⁵²Ş.Elçin (2001). *Halk edebiyatına giriş*. (7. Basım), Ankara: Akçağ Yayınları, s. 672

⁵³Sekmen, a.g.k., (2008), 10

⁵⁴R.A.Sevençil (1993). *İstanbul nasıl eğleniyordu*. (4. Basım), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 45

çıkmiş ve hazırladığı övgüyü okumuştur.”⁵⁵ Gene Nutku’nun, Kaşifi’ye dayandırarak verdiği bilgiye göre, sonrasında sadece simgesel birer göstergeye dönüşen ‘süngü’, ‘tuğ’ ve ‘teberzin (küçük balta)’in, dönemin meddahlarının yanlarında bulundurduğu araçlar olduğu ve onlara, kimsenin bir baskıda bulunamadığı anlaşılmaktadır.⁵⁶ Bu, meddahların, o dönemde, toplum içerisindeki önemlerinin bir kanıtı niteliğindedir.

Bir hikaye anlatıcısı olan meddah için, her konu, ya da her hangi bir konu, seyirci ile iletişime geçmesi bakımından elverişliydi. Önemli olan, halkın nabzını nasıl tuttuğu ve hikayesini nasıl ilginç kıldığı idi. Hilmi Kurtuluş, kendi dönemi için, bol şöhretli ve anlattığı hikayeleri hala dilden dile geçen meddahların olduğundan söz eder.⁵⁷ Gene de meddahların, birer hikaye aktarıcısı olduğu düşünüldüğünde, belli hikayelerden ve kaynaklardan beslendikleri şüphesizdir. Bu kaynaklar, anlatılan hikayenin özünü oluşturmaktadır. Özdemir Nutku, Meddahlık ve Meddah Hikayeleri isimli eserinde, bu kaynakları şu şekilde sıralar:

- 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- Bu grupta taklitlerin bir araya getirilmesi ile meddah tarafından derlenen hikayeler,
- 8- Bu grupta, özellikle son dönem meddahların Karagöz oyunlarından yararlanarak ortaya çıkardığı hikayeler yer alır,
- 9- Bir de meddahların atasözlerinden derledikleri hikayeler vardır.⁵⁸

Metin And, Anadolu Türklerinin dram kültürünün, ‘Yer’, ‘Soy’, ‘İmparatorluk’, ‘İslam’ ve ‘Batılılaşma’ olarak sınıflandırdığı beş etkenin bir karışımı ile oluştuğunu ifade eder⁵⁹ ve ‘Oyun’ kelimesinin, kelimenin diğer manalarıyla karışmaması adına, gösterim sanatlarındaki karşılığına ‘Seyirlik Oyun’ denildiğini belirtir.⁶⁰ Meddahı, diğer seyirlik

⁵⁵Nutku, **a.g.k.**, 1997, 12

⁵⁶Nutku, **a.g.k.**, 1997, 47

⁵⁷H.Kurtuluş (19974). *Türk tiyatrosu*. İstanbul: Toker Yayınları s. 26

⁵⁸Nutku, **a.g.k.**, 1997, 81-82

⁵⁹And, **a.g.k.**, 1983, 7

⁶⁰M.And (2003). *Oyun ve büğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 30

oyunlardan ayıran ön önemli özelliklerinden birisi de, yapısında barındırdığı ‘gerçeklik’ olgusudur. Bununla kastedilen ise, yukarıda bahsi geçen, meddaha kaynaklık etmiş halk hikayelerindeki doğa üstü varlık ve durumların, meddah anlatısında etkisini kaybetmiş olmasıdır. Pertev Naili Boratav’a göre: “Bunun bir sonucu olarak da meddah salt şiir diliyle, ya da şiirle katışık nesir dili ile değil, düz sözle düpedüz konuşma diliyle anlatır; yerine göre taklitlere de girişerek, gerçeklik çabasını son sınırına götürmeye yönelir.”⁶¹ Meddahın, konuşma diline yönelmesi ise, izleyici kitlesi ile bağını ve iletişimini daha da güçlendiren bir etken olmaktadır. Meddahın güçlü alt yapısını oluşturanın, beslendiği kaynaklar olduğu düşünülebilir. Nutku, meddahın gelişmesindeki en büyük etkenleri, Orta Asya kaynaklı, ‘şaman’, ‘ozan’, ‘bakşı’ ve ‘aşıkları içine alan din dışı yapıya ve İslam’ın kuruluşu ile birlikte oluşan dini özelliklere bağlamaktadır.⁶² Bu özellikler, meddahın, günümüz formuna ulaşma aşamasına kadarki süreçte, güçlü bir alt yapı oluşturmaktadır.

Osmanlı öncesi dönemde, Türk seyir geleneğinde, gene taklit ve taklitçilerin varlığına rastlanılmaktadır. Bu, meddah geleneğinin gelişim evrelerinin önemli izlerinden birisi kabul edilebilir. “Fuad Köprülü 1925 yılında yayınladığı ‘Meddahlar’ isimli makalesinde Anadolu Selçuki saraylarında Bizans İmparatorlarının taktiklerini yaparak, Sultanları eğlendirmeye çalışan bir takım mudhik ve mukallitlerin (güldürücü-taklitçi) bulunduğunu, Bizans kaynaklarının bize bildirdiğini söyler.”⁶³ Taklit geleneğinin, Anadolu Selçuklularında görülüyor olması ile ilgili olarak, Metin And, bize şu bilgileri vermektedir:

Nitekim 12 yüzyılda Bizans prensesi Anna Komnena’nın yazdığı ‘Aleksiyad’ adlı eserinde Selçuklularda taktikli oyunların bulunduğu bildiriyor. Burada prenses Komnena babası İmparator Komneni’nin geçirdiği damla hastalığı ve çektiği sancıların Türkler arasında taklit edildiğini, İmparatorun yatakta yatışını, hekimlerin ve öteki kişilerin davranışlarından bir oyun çıkarıldığını yazıyor. İlk kez Profesör Jacob’un ilginizi çektiği bu belgeyi kimi yazarlar genelleştirerek Selçuk Tiyatrosu için kesin bir kanıt olarak kabul etmişlerdir. Bunun gibi Selçuklularda kuklanın varlığı üzerine belgelere rastlanmaktadır.⁶⁴

⁶¹P.N.Boratav (2016). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. (4.Basım), Ankara: Bilge Su Yayınevi, s. 75

⁶²Nutku, **a.g.k.**, 1997, 18

⁶³A.Şengül (2001). *Türk drama geleneği ve tarihi oyunlarımız*. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları, s. 60

⁶⁴M.And (1970). *100 soruda Türk tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, s. 14

Gene, Asya kültüründe, kentleri ve obaları dolaşıp, Oğuz Destanlarını, Dede Korkut hikayelerini söyleyen ve belli olay ve durumlar karşısında da, yeni şiirler üreten ozanların varlığına rastlanılmaktadır.⁶⁵ Bu ozanlar, bir yandan, geçmiş sözlü kültürünü ve edebiyatını sürdürürken, bir yandan da, ileriki dönem meddahlarının da, geçmişini oluşturmaktadır.

Asya'dan Anadolu'ya geçişle birlikte ise, bildiğimiz meddah formu, yeni kültür ve coğrafyanın etkisi ile de, yavaş yavaş oluşmaya başlamaktadır. Bu noktada, Şehzade sünnetleri, padişah düğünleri ve saray eğlenceleri, iyi bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Eğlence haricinde de, meddahın, söz ustalığı, zekası ve padişaha yakınlığı sebebiyle, saray içerisindeki varlığı önemli bir noktada durmaktadır. Hatta, Nutku, belli kriz anlarında, hiç kimsenin padişaha yaklaşmadığı zamanlarda bile, meddahın, zekası ve şakacılığı ile durumlara müdahale edebildiğini ve sorunları çözebildiğini aktarır.⁶⁶ Metin And ise, erken dönem Osmanlı seyirlik oyunları ile ilgili olarak şu bilgiyi vermektedir: “II. Bayezid çağının ünlü soytarılarında Aseli adındaki bineva, bir eşek üstüne biniyor, başka bineva'lar ellerinde tulumlar, yüzleri boyalı ve maskeli geçiyorlar, eşek üstündeki Aseli'nin elinde bir dergiden okuduğu zort denilen nükteleri, hicivleri karşılıklı söyleşmelerle okuyorlardı.”⁶⁷ Dördüncü Murat dönemi ile ilgili olarak, zamanın ünlü meddahı İncili Çavuş'un, İran Elçiliğine kadar yükseldiği söylenmektedir.⁶⁸ Hatta, Osmanlı tarihinde, padişah ve paşa alemlerinde, hikayeler anlatıp taktikler yapan bir kadın meddaha da rastlanmaktadır.⁶⁹ Dönemle ilgili önemli bir bilgiyi de Evliya Çelebi kaydetmektedir: “İstanbul'da 500 meddah bulunduğunu ve bu mesleğin Hz. Adem'den sonraki peygamber Hazreti Şit zamanına kadar gerilere giden bir meslek olduğunu vurgulayan Evliya Çelebi, bu zümreyi ‘esnaf-ı hoş sohbet nediman-ı mukallidan’ başlığı altında tanıtır...”⁷⁰ Osmanlı dönemindeki meddah gösterileri, sadece saray ve konak eğlencesinin bir parçası olmaktan ibaret değildi elbette. Meddahın asıl seyirci kitlesi halktı. Dönemin en önemli sosyalleşme mekanlarından olan kahvehaneler, meddahın, doğal oyun alanları ve seyirci ile buluşma noktalarıydı. Gene, ramazan ayında

⁶⁵Nutku, **a.g.k.**, 1997, 14

⁶⁶Nutku, **a.g.k.**, 1997, :19

⁶⁷MAnd (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi, s. 33

⁶⁸Sevengil, **a.g.k.**, 1993, 46

⁶⁹Nutku, **a.g.k.**, 1997, 33

⁷⁰N.Sakaoğlu, N.Akbayır (1999). *1001 gün 1001 gece: Osmanlı'dan günümüze İstanbul'da eğlence yaşamı*. İstanbul: Createve Yayıncılık, s. 26

gerçekleşen eğlenceler başta olmak üzere, İstanbul yaşantısının önemli parçalarından birisiydi meddah:

Eski İstanbulluların genel eğlenceleri arasında en eskisini meddahları dinlemek oluşturur. İstanbul kahvehanelerini dolduran halk, meddahların anlattıkları hikayeleri canla başla dinler, vezirler, vekiller toplantılarında, hatta saraylarda meddahlar incelikleri, bildikleri güzel güldürücü hikayeleri sayesinde önemli yer tutarlardı.⁷¹

Halkın meddah gösterilerine olan sevgisi dikkat çekicidir. “Meddah gösterimlerine sahne olan semtlerin ve mekanların çokluğu, salt meddahların da çokluğunu değil, İstanbulluların meddah dinlemeye ne denli meraklı olduklarını da düşündürmektedir.”⁷² Bu, meddah gösterisinin, ağırlıklı olarak ‘komedi’ unsurunu barındırması ile ilgili olabilmektedir. Her toplumun, kendi tiyatrosunu, toplumsal isterleri doğrultusunda yarattığı düşünüldüğünde, meddahın komedi eğilimi açıklık kazanabilmektedir: “Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun en önemli özelliklerinden biri, ele aldığı konulara mizahi açıdan yaklaşması, bir halk güldürüsü olmasıdır. Savaşların, ayaklanmaların, isyanların, din ve devlet baskısının hemen hiç eksik olmadığı Osmanlı toplumunda gülmenin ve gülmecenin özel bir önemi vardır.”⁷³

Meddahın, toplumsal mizahı yaratmanın yanı sıra, başka önemli işlevleri de vardı. Bunlardan en önemlilerinden birisinin, “aktarım” sağlamak olduğu söylenebilir. Daha da açmak gerekirse, meddah, geçmiş dönemin olayları ve hikayeleri ile yaşadığı zaman arasındaki aktarımı, yani iletişimi sağlamakla beraber, halk arasındaki toplumsal bağı da kurmaktaydı. Belli dönemlerde, bir başka vazifesi de, saray ile tebaa arasındaki bağlantıyı sağlamaktı. “...XVIII. yüzyılda meddahların kahvehanelerde resmi haber kaynağı gibi haber verme görevi yaptıkları, hükümetçe siyaset yapma görevi aldıkları bir çeşit gazete gibi sultan ya da vezirlerin yeni kararlarını halka anlattıkları...”⁷⁴ bilinmektedir. Belki de bu yüzden, Osmanlı siyaset ve toplumsal yaşamında önemli bir rol oynayan din adamlarının, meddah gösterilerine yaklaşımları, temkinli olmuştur:

İşte gerek gölge oyunu, gerek çeşitli taklitli seyirlik oyunlar için sorulan sorulara fetvalarda verilen cevaplar gösteriyor ki Türkiye’de din adamları ancak belirli durumlarda bu olaylara yasaklayıcı, kinayıcı bir tavır takınmışlardır. Daha çok eğitim, din, adalet gibi saygı

⁷¹Sevengil, **a.g.k.**, 1993, 44

⁷²Sakaoğlu, Akbayır, **a.g.k.**, 1999, 29

⁷³Ünlü, **a.g.k.**, 2006, 195

⁷⁴Sekmen, **a.g.k.**, 2008, 22

duyulması gereken kişi ve kurumların alay konusu edildiği durumlarda bu oyunları hoş karşılamamışlar, yasaklama gerekçeleri bu kişilerin ve kurumların saygınlığını koruma yolunda verilmiştir.⁷⁵

Bu temkinli yaklaşımda ve zararlı bulunup, karşı çıkıldığı dönemde bile, gösterilerin tamamen yasaklanma yoluna gidilmemesinin temellerinde, halkın bu gösterilere olan ilgi ve sevgisi büyük rol oynamış görünmektedir.

3.2.3. Meddah ile aşık gösterisinin karşılaştırılması

Osmanlı imparatorluğun, geniş bir alana yayılmış coğrafyası ve içinde barındırdığı farklı toplulukların varlığı, genel olarak bir ‘halktan’ söz etmeyi zorlaştırır da, farklı toplulukların, farklı kültürlerinin imparatorluk çatısı altında doğru kaynaşması sonucu, genel bir halk edebiyatının doğmasını sağlamıştır. Bu halk edebiyatının bütünsel yapısı ve işlevselliği hakkında, Boratav şunları kaydetmiştir:

Bütün bu izahlardan sonra aşık edebiyatı, tekke edebiyatı, halk hikayeciliği gibi zümre edebiyatlarının içtimai mana ve fonksiyonlarını tespit edebiliriz: Bu edebiyatlar muhtelif devirlerde ve muhtelif yerlerde havi oldukları unsurlar ve temsil ettikleri zihniyetler bakımından değişiklikler göstermekle beraber, esas itibarıyla, Osmanlı İmparatorluğu içinde birbirinden ayrı sınıflar ve bu sınıfların teşkilatları doğduktan sonra, aşağı sınıfların ideolojilerini ifade ve bedii ihtiyaçlarını tatmin vazifesiyle vücut bulmuş edebiyatlardır.⁷⁶

Meddahın gelişim evreleri incelendiğinde, beslendiği önemli kaynaklardan birisinin de ‘Aşık Geleneği’ olduğunu görülmektedir. Özellikle de hikayelerinin kaynakları ve ikisinin de ortak teknik unsurları, bu benzerliği arttırmaktadır. Ortak teknik unsurlardan kasıt, iki türün de, hikaye anlatma geleneğini gerçekleştirirken kullandıkları, seyirci ile birebir ilişkide olma ve açık biçimin zengin olanaklarının coğrafyasında rahatça dolaşma yöntemleridir. Anlatılanın özü açısından bakıldığında, iki türün de halk hikayelerinin ve halk hikayeciliğinin kaynaklarından yola çıktığı fark edilmektedir:

Halk hikayelerinin kaynağı hakkındaki ilk görüş Fuat Köprülü’ye aittir. Köprülü meddahlarla ilgili makalesinde konuyu şu şekilde sınıflandırır:

1- Eski Türk an’anesinden geçen mevzular,

⁷⁵And, a.g.k., 1969, 33

⁷⁶P.N.Boratav (1982). *Folklor ve edebiyat*. İstanbul: Adam Yayıncılık, s. 32-33

2- İslam an'anesinden geçen dini mevzular,

3- İran an'anesinden geçen -ekseriyetle dini olmayan ve bazen de zahiri bir İslami renge boyanmış mevzular.⁷⁷

Meddahın, özellikle de başlarda, halk edebiyatının zengin kaynaklarından beslenmesi konusunda, Özdemir Nutku, bu kimselerin, Oğuz Destanlarını, Dede Korkut hikayelerini aktarırken, bir yandan da, Türk, İran ve İslam tarihi kahramanlarına dair hikayeleri de anlattıklarını belirtir.⁷⁸ Kaynakları dışında da, meddah ile aşık arasında bir takım aynılıklar görülmektedir. Özellikle de, anlatının seyir yeri ve anlatanların gelişim çizgisini sağlayan usta-çırak ilişkisi bağlamında benzerlikler kabul edilmektedir. Saz çalmasını bilmeyen ama hikayelerini değişik ezgilerle aktaran aşıkların, türkülü kısımlarda, ellerindeki değneklerle saz çalıyor gibi yapmaları, ki Boratav buna 'değnek tutma'⁷⁹ denildiğini kaydeder, meddahın elindeki değnekle aynı işlevselliğe sahiptir.

Meddah ile Aşık arasındaki farklılıklar ise, en temelde, anlatım tarzlarından kaynaklanır. Bu ayrım, aslında ikisinin de yol haritasını daha baştan çizmiş gibidir. Her ne kadar, yukarıda bahsedildiği gibi, belli zamanlarda aynı konuları işleme yoluna gitmiş olsalar da, hikayeyi aktarım noktasında, biçim olarak farklılıklar söz konusudur. Bu farklılıklardan, Nutku, şu şekilde bahseder:

Meddah ile aşık arasındaki, dinleyici-anlatıcı yönünden en önemli ayrıcalık meddahın tavrında dramatik olmasına karşılık, aşığın epik türün bir özelliği olan estetik uzaklıkla sanatını yürütmesidir. Meddah, dinleyicilerin ne kadar etkileyip kendi anlattığı hikayenin içine çekerse, aşık nazmın ve sık sık söylediği türkülerin, deyişlerin illüzyonu kesen tutumu içinde, dinleyiciye olayları uzaklaştırarak gösterir. Meddahın şive taklitleri ve mimikle günlük yaşamın içine çektiği dinleyici ile aşığın saziyle, sözüyle, okuduğu şiirlerle anlattığı olayları uzaktan baktırdığı dinleyicisi, meddah dinleyicisi ile değişik bir estetik ilişki içindedir. Gerçi aşık da şive taklidine girer, ama çoğu kez kahramanlarını türkülerle konuştuğu için musikinin getirdiği stilizasyon ile daha çok lirik bir anlatım içine girer; bu ise dramatik olmaktan uzak epik bir yöneliştir.⁸⁰

Aşığın, belli kalıplar içerisinde yol aldığı, meddahın ise kendi alanı içinde daha özgür davrandığı anlaşılmaktadır. Bunun sebeplerinden bir tanesi, kullanılan dilin kendi

⁷⁷Alptekin, a.g.k., 1997, 38

⁷⁸Nutku, a.g.k., 1997, 17

⁷⁹P.N.Boratav (2016). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. (4.Basım), Ankara: Bilge Su Yayınevi, s. 65

⁸⁰Nutku, a.g.k., 1997, 64

özgün yapısının farklılığı olduğu gibi, diğer sebep de, hikaye konusu diyebileceğimiz, hikayede bahsi geçen kişilerin, ele alınışlarındaki ayırımdır denilebilir. Nutku, bu ayırımın, “ilkinde olaylar ve kişiler idealleştirilirken, meddah hikayelerinin günlük yaşamın sahnelerini canlandırması”⁸¹ ile ilgili olduğunu belirtir.

Her ne kadar iki tür arasında belli benzerliklerden ve de farklılıklardan söz edilse de, iki türün de halk edebiyatının birer parçaları olması ve ait oldukları bu bütün içerisinde, bir birlerinden etkilenip, bu etkileşim sayesinde, belli durumlarda, sınırlarının kaybolarak, bir birlerinin yerlerine geçebildikleri görülmektedir. Bu biraz da, halk edebiyatının, zaman zaman kendi sınırlarını zorlayabilen, esnek yapısından kaynaklanmakta olduğu düşünülebilir.

3.2.4. Seyir yeri ve seyirci

Meddahın seyir yeri, gösterinin ana özelliklerinden birini yansıtar. Seyirci ile kurulan iletişimin türü ve niteliği, oyun yerinin koşulları ile doğrudan ilintilidir. Meddah ile seyircisi arasında kurulan iletişimin mesafesini belirlemede, fiziki olarak kurulan mesafe, yani seyir yeri içinde, aktarıcı ve alıcının konumlanma şekilleri önemli bir rol oynamaktadır. Gösteri mekanı ile ilgili olarak, Peter Brook: “Güzel bir mekan hiçbir zaman bir hayat patlaması ortaya çıkarmayabilir, ama bakarsınız rastgele bir salon olağanüstü bir buluşma yeri olur; tiyatronun gizi budur işte, ama bu gizem anlayışı içinde onu bir sanat olacak biçimde düzenlemenin tek olanağı saklıdır.”⁸² ifadesini kullanır.

Mekan ile gösteri arasındaki etkileşimi yaratan en önemli faktörlerden birisi de, oyunun türü olabilmektedir. Bu noktada, meddah gösterisinin ‘açık biçim’ türünün özelliklerini taşıması, mekanın seçiminde, ya da gösteri için her hangi bir mekan kullanımında, gene seyirci ile iletişimin koşullarını ve imkanlarını belirleyebilmektedir.

Açık biçimde kurulan oyunlarda anlatılan mekanlar çok çeşitli ve sınırları net olarak çizilmemiş yerlerdir. Oyun mahalle ya da sokakta ama onu hemen başka bir yere, bir dükkana, bir bahçeye dönüştürecek şekilde ilerler. ‘Action’ un ve zamanın bu dağılık görünüşünden ve zamanla ilgili oluşumuna uygun olarak - açık oyun- çok mekanlıdır (...) Seyirciyi kandırmak, olandan farklı göstermek söz konusu değildir ama aynı zamanda

⁸¹Nutku, a.g.k., 1997, 96

⁸²P.Brook (1990). *Ölümcül tiyatro*. İstanbul: Afa Yayınları, s. 82

seyircinin zihninde hayal ürünü bir mekan canlandırmak için de uğraşılmaz. Her şey gibi mekan da oyun olduğunun bilincinde olunan bir oyunun parçasıdır.⁸³

Geleneksel Türk Tiyatrosunda mekan, amaçtan çok araç niteliği gösterir. Bu ‘mekansızlık’, oyun içerisinde yaratılan mekanların, diğer bir deyişle oyunun kendi mekanlarının üzerinden bütün sınırları kaldırıp, gösterinin daha da özgürleşmesine olanak sağlayabilir. “Türk Halk Tiyatrosu’nun bir özelliği de olan türe özel binanın, yapının bulunmayışı onun halkla ve günlük yaşamla yakınlığının bir görünümüdür.”⁸⁴ Bu açıdan bakıldığında, seyir yerlerinin, genel toplanma alanlarında var olması kaçınılmaz görünmektedir. “Meddah, karagöz ve ortaoyunu, kahvelerde, mesire yerlerinde, yani kalabalığın bulunduğu her yerde oynanabildiği için oyuncu ve seyirci arasındaki organik bağı kurduğu gibi, her şeyin bir oyun olduğu düşüncesine de olanak sağlar.”⁸⁵ Böylece, oyuncu, seyirci ve seyir yeri, iç içe bir görünümü beraberinde getirmektedir.

Osmanlı imparatorluğunda, sosyal bir yapı olarak mahalle kültürünün gelişmiş olması, ortak buluşma alanı noktasında, camileri ve kahvehaneleri önemli kılmaktadır. Bu konumlanmada, camiler dini alanı oluştururken, kahvehaneler sosyal ortamı oluşturmaktaydı.

Fetih ertesi İstanbul’unda, hem göçlerin hem de zorunlu iskanların yarattığı kültürel doku, mimariden müziğe, kahvehanelerden gösteri sanatlarına, yeni bir bileşim oluşturmuştur.⁸⁶ İstanbul’un, kahvehaneler ile tanışması, 1500’lü yılları bulmuştur:

Düşürülen bir tarih mısraına göre İstanbul’a 1551, Peçevi İbrahim Efendi ye göre ise 1554 yılında gelen kahve ertesi senelerde, kahvehane müessesesinin doğmasına yol açmıştır. 1551 yılında düşürülen, “Kahve-hane mahall-i eğlence sene 959/ M.1551 tarih mısraına göre kahvehaneler önceleri bir eğlence merkezi olarak kabul edilmişlerdir. Peçevi ’ye göre ise kahvehaneler, keyiflerine düşkün okuryazarların gelip şiirlerini okudukları, edebi sohbetlerde bulundukları bir mahfil durumunda idiler ve buralara edebi şahsiyetlerin yanı sıra, imamlar, müezzinler, sufiler ve her türden halk gelmekteydi.”⁸⁷

⁸³Ünlü, **a.g.k.**, 2006, 234

⁸⁴Sekmen, **a.g.k.**, 2008, 48

⁸⁵N.Tekerek (2003). Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacioğlu’ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi *Tiyatro Araştırmaları Dergisi Cilt:17 Sayı:17*, s. 39

⁸⁶Ünlü, **a.g.k.**, 2006, 146

⁸⁷N.Açıkgöz (1999). *Kahvename*. Ankara: Akçağ Yayınları, s. 3

Her türden insanın toplanma yeri olması sebebiyle, kahvehaneler, meddahların doğal gösteri mekanı haline almıştır. “Ramazan günleri ve bayramlarda başkentin büyük kahvelerinin müşterileri için meddah gösterileri düzenlenirdi. Bu gösteri, önceden halka duyurulurdu: ‘Filanca akşam, filan yerde namazdan sonra meddah olacaktır.’ diye.”⁸⁸ Kahvehaneler, meddah gösterileri için, uygun bir mekan olmanın yanı sıra, bir süre sonra, bu gösteriler ile anılır hale gelmişlerdir:

Meddahlar ekabir huzurunda meclislerde, mehafil’de hikayeler söyledikleri gibi İstanbul’un pek çok yerinde bulunan ve semt için uygun olan geniş kahvehanelerde belirli günlerde kıssahanlık yaparlardı; isteyen herkes gider, dinlerdi. Kahvehaneye alabildiği kadar bir kaç sıra iskemle konur, kapı önündeki masada oturan giriş parasını toplar girenler sıra ile yer alırlardı. Meddahlar için de herkesin görebileceği ve sesini işitebileceği yüksekçe bir yere iskemle konurdu. Vakti gelince, meddah yerini alır, eski usule uyarak elinde bastondan daha uzun bir değnek tutar, boynuna uzunca devşirilmiş yazma yemeni atardı.⁸⁹

Seyirciler için, meddah gösterisinin çoğunlukla kahvehanelerde gerçekleşiyor olması, bu gösterilerin, kendi sosyal ortamlarının bir parçası haline gelmesini sağlamaktaydı. Seyircilerin, meddahları izlemek için buralara gitmeyi tercih ettikleri görülmekle birlikte, hali hazırda orada olmaları sebebiyle de bu gösterilere iştirak etmeleri mümkün olabilmekteydi. Nutku, meddah gösterilerine şahit olan yabancıları en çok garipseten şeyin, her sınıftan insanların, birlikte, yan yana bu oyunu izliyor olduğunu kaydetmektedir.⁹⁰ “İngiliz’in bir çevirmen yoluyla dinlediği meddahın çevresindeki halkın renk renk giysileri ve değişik kıyafetleri vardı. Kuşaklarında yatağanlar, piştovlar, hançerler ya da kamalar bulunan bu dinleyiciler, meddahı büyük bir saygı ile dinliyorlardı ve genellikle ağırbaşlı ve sessiz olduklarından gülmeleri de yabancıya etkili oluyordu.”⁹¹ Seyirciler, genel olarak, gösteri adabını bilir, ona göre davranırdı:

Bir başka yabancı, İstanbul’daki bir meddah gösterisindeki tavrı şöyle açıklar: ‘Bizim tiyatrolarımızda olduğu gibi, seyircilerin aksırık ve sümkürükleri ile gösteri bozulmaz. Yalnızca serinletici şeyler ya da kahve, çay dağıtılır, çubukları yakmak için kısa ve gürültüsüz konuşmalar olur. (...) Seans bitince, herkes sessizce uzaklaşır, dinledikleri üzerine ne bir memnurluk ne de hayıflanma izlenir.’ bu dizelerde de aynı zamanda hoşgörülü bir dinleyicinin varlığını da izleriz; çünkü bu seyirci hikayeyi bilse bile yine aynı dikkatle

⁸⁸Nutku, a.g.k., 1997, 69

⁸⁹K.Arısan, D.A.Günay (2002). *Osmanlı adet, merasim ve tabirleri / Abdülaziz Bey*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve toplumsal Tarih Vakfı Y, s. 396

⁹⁰Nutku, a.g.k., 1997, 70

⁹¹Nutku, a.g.k., 1997, 71

meddahı dinler, hiçbir yerde görülmeyen bir biçimde alkışlar ve sanatçıyı destekler, beğendiklerini olağanüstü bir tepki ile gösterirler.⁹²

Seyirci, her ne kadar, gösteriyi büyük bir saygı ile ve de bunun nihayetinde bir oyun olduğunun bilincinde olarak izlese de, bazı zamanlarda belli gerilimlerin çıktığı görülebilmekteydi. Bu noktada, meddahın seyircisini iyi takip etmesi ve bu tür sıkıntılarda, olay daha da büyümeden, müdahale etmesi gerekmekteydi. “Ne zaman herhangi bir söylediği şey veya hareket kalabalığın hep birlikte onaylayıp sesli bir şekilde alay edip gülmeye başladığında, alay edilen ve bozulan azınlığın karşısında meddah hemen düzeltmeye girişiyor ve “bu sadece bir şakadır, bunlara kızmak olmaz” diyerek alev tutmaya başlayan ateşe su serperdi.”⁹³ Gene de, meddahın, böyle durumların yaşanmaması için, hikayeye daha başlamadan, seyirci grubunu gözlemlediği ve de hikayesini, hikaye içerisinde kullanacağı motifleri ve şakaları, ona göre seçtiği anlaşılmaktadır. Bu noktada, Nutku ’ya göre, seyircinin, yaşı, eğitim durumu ve mesleki nitelikleri, meddahın, gösterinin gidişatını belirlemede önem kazanmaktaydı.⁹⁴ Meddah gösterisinin zor taraflarından bir tanesinin de, seyirciler arasındaki dengeyi korumaya çalışırken, bir yandan da, onları ve ilgilerini, gösterinin içinde tutmak olduğu söylenebilir. “Tiyatro yapmanın dehşet verici güçlüğü kabul edilmeli. Belki de en zor ortamdır ya da gerçekten yapıldığı zaman öyle olur. Çok acımasızdır, hataya, savurganlığa yer yoktur. (...) İki saat hem çok kısa bir süredir hem de sonsuzluk kadar uzun. Halkın iki saatini kullanmak ince bir sanattır.”⁹⁵ Bu yüzden, meddahlar, seyircilerin ilgilerinin dağıldığını hissettikleri anda, konuyu değiştirebilmekte, araya bağımsız ek parçalar koyabilmekte ve böylece, meddah hikayesinin parçalı yapısının tüm olanaklarını kullanabilmekteydi.

3.3. Meddah Gösterisinin Yapısal Özellikleri ve Metni Uyarlama Çalışması

3.3.1. Yapısal

Bu çalışmanın ana amacını oluşturan, çağdaş bir metnin, meddah formuna uyarlanabilirliği hususunda, önemli olanın, iki farklı tür ve tekniğin belli özelliklerini koruyarak, teatral anlamda oynanabilir bir oyuna dönüşmesi olduğu düşüncesindeyiz. Bu noktada,

⁹²Nutku, a.g.k., 1997, 71

⁹³V.A.Gordlevski (2013). Düünden Bugüne Türk Meddahları. (Çev: Mayramgül DIYKANBAYEVA, Albina Kıran), *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* Cilt:0 Sayı:50 s. 299

⁹⁴Nutku, a.g.k., 1997, 72

⁹⁵Brook, a.g.k., 1990, 37

seyircinin bir alıcı konumunda olduğunu ve ana hedefi oluşturduğunu unutmamak önemli olabilecektir. “Bugün her zamandan daha çok dram sanatının neleri anlatıp anlatmadığını, mesajlarını nasıl formülleyip ilettiğini, seyirciye yönetirken hangi teknikleri kullandığını ve seyircinin nasıl algılayıp özümlediğini, mesajın anlamını nasıl kavradığını bilmek gereksinimi içindeyiz.”⁹⁶ Ancak bu şartlar altında, yani seyirciyi özellikle varsayarak, gösterinin yol haritasını çıkartabiliriz.

Meddah, daha önce de değindiğimiz gibi, her ne kadar, zaman zaman gerçekçi ve benzetmeci tiyatronun sınırlarını zorlasa da, özü itibariyle bir masal, bir hikaye anlatıcısıdır. Bu sebeple, seyircisi ile karşılaştığı andan itibaren, kendi dünyasının ve gösterisinin, seyirci imgeleminde atmosferini yaratmak zorunluluğu ile karşı karşıyadır. “Bir metin ‘bir varmış bir yokmuş’ ile başlıyorsa, kendi örnek okurunu hemen seçtiğine dair bir işaret göndermiş olur: Bu okur ya bir çocuk olmalıdır ya da sağduyunun ötesine giden bir ölçüyü kabul etmeye hazır birisi.”⁹⁷ Böylece, meddah gösterisinin sözel girişi, daha da önem kazanmaktadır. Gene de, meddahın nasıl anlatacağından önce, ne anlatacağı konusuna girelim:

Meddah hikayelerinin kaynakları çeşitlidir; ayrıca, meddah, kendi yeteneği ölçüsünde bu kaynakların bir ikisinden birden yararlanarak yepyeni bir hikaye çıkartabilmektedir. Onun için, meddahlığın hikaye kaynakları, halk hikayelerinin değişik kaynaklarından alınan bir karışım olduğu gibi, meddahın kendi bulgusu da olabiliyor. Söz gelimi, olmuş olaylardan yapılmış bir hikaye, klasik bir hikaye ile kaynaştırılabilir.⁹⁸

Bu düşünceden hareketle, bu çalışmada Anton Çehov’un ‘Bir Evlenme Teklifi’ adlı oyunu seçilmiştir. Buradaki amaç, her hangi bir dramatik metnin, bu çağdaş bir metin dahi olsa, meddahın oyun kanavasını olabileceğinin gösterilebilmesidir. Özellikle çağdaş bir metin seçilmesinin amacı ise şu düşüncedir: “Meddahın incelediği olaylar ve kişiler bir hikaye konusunu ortaya çıkarabildiği gibi, geleneksel hikayelerin yeni baştan söylenmeleri ya da yeni bir biçimde dinleyiciye aktarılmaları için yararlıydılar. O zaman bu hikayeler güncel bir renk kazanıyor ve anlatıldığı dönemin seyircisi için daha ilgi çekici olabiliyordu.”⁹⁹ Seyircinin ilgisini çeke bilirlik noktasında ise, meddahın hikayesinin parçalı ve değiştirilebilir bir yapıda olması önemli görünmektedir. “Meddah,

⁹⁶Esslin, a.g.k., 1996, 14

⁹⁷Eco, a.g.k., 1995, 15

⁹⁸Nutku, a.g.k., 1997, 80

⁹⁹Nutku, a.g.k., 1997, 58

karagöz, ortaoyunu metinleri de yalnızca birer kanavadır. Yani seyircinin ve oyuncunun iç ve dış koşullarına göre değişime uğrar, uzar kısalır, yer değiştirir. Kanava yalnızca oynanışın yolunu çizen bir taslaktır.”¹⁰⁰ Böylece, aktarılan hikayenin amaçtan ziyade bir araç, önemli olanın da, aktarımın nasıl yapılacağına olduğu anlaşılmaktadır. Eski dönem, geleneksel meddahlardan “Tıfli’nin anlattığı hikayelerin bir bölümü bilinen şeylerdi. Fakat bunları öyle değiştirir, çekici bir biçim ve renge sokar, üstelik de kendi başından geçmiş izlenimi vererek anlatırdı ki, dinleyenler yepyeni, meraklı ve zevkli bir hikaye duyuyoruz sanırlardı.”¹⁰¹ Bu açıdan bakıldığında, sunulan maharet ve gösteri sırasında da, oyun boyunca da seyircinin nabzının tutuluyor olması önem kazanmaktadır:

Meddahlar ve kıssahanlar üzerine kavramlar açısından bize etraflıca ışık tutan Kaşifi, hikaye anlatmanın töresi üzerinde de durur. Ona göre, bu töre sekiz noktada bütünlendir:

- 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 söyleye bilmeli, ham ve ağır olmamalıdır.
- 3- Dinleyici topluluğunun hangi sözlerden hoşlanacağını bilmeli; sözü, topluluğu sıkacak kadar uzatmamalıdır.
- 4- Düz yazı bölümler zaman zaman nazımla süslenmelidir.
- 5- Olanak dışı ve gereksiz sözler söyleyerek halkın gözünde küçülmemeli.
- 6- Alaylı ve kırıcı sözler sarf etmemeli.
- 7- Aşırı dilencilik yaparak halkı sıkmamalı
- 8- Kısa kesmemeli, fazla da uzatmamalı, ortasını bulmalı. ¹⁰²

Daha önce bahsedildiği gibi, meddah, hikayesini kurarken, başka bir çok türde olmadığı kadar özgür bir alandadır. Önemli olan, o hikaye ile seyircisi arasında bir aracı, bir köprü vazifesi görebiliyor olmasıdır. Bu çalışmada uyarlanmaya örnek metin olarak ele alınan, Anton Çehov’un ‘Bir Evlenme Teklifi’ adlı oyunu, ustaca yazılmış olmakla beraber, türdeşlerinden çok da farklı bir yapı göstermemektedir. Bu, Çehov’un, uzun oyunlarının aksine, kısa oyunlarında kullandığı komedi unsurlarına sahip; kişilerin karakterden ziyade, tipe yakın görünüşler sergilediği -ki meddah formu için bu oldukça avantajlı bir durumdur- söz ve durum komiğinin iç içe geçtiği bir oyundur. Kısaca oyunu özetlemek gerekirse: Çubukov, evde kalmış kızı Natalya ile yalnız yaşayan, yaşlı, zengin bir toprak sahibidir. Bir gün evlerine, o da bir türlü evlenememiş, biraz da pimpirikli

¹⁰⁰Tekerek, a.g.k., 2003, 39

¹⁰¹Sevengil, a.g.k., 1993, 50

¹⁰²Nutku, a.g.k., 1997, 57

zengin toprak sahibi, komşuları Lomof gelir. Lomof'un amacı, Natalya'ya evlenme teklif etmektir. Bunu duyan Çubukov çok sevinir ve içeride iş yapmakta olan kızını, Yanlarına çağırır ve de kızına konu ile ilgili hiç bir şeyden bahsetmeden ikisini de yalnız bırakarak içeri girer. Baş başa kaldıklarında aşırı heyecanlana Lomof, bir türlü konuya giremez. Lafi evlenmeye getirmeye çalışırken, konu, iki ailenin de topraklarının arasında kalan ve çok küçük bir yer olan 'Öküz Çayırı' na gelir. Natalya da, Lomof da, bu yerin kendi topraklarına ait olduğunu iddia edince aralarında büyük bir kavga çıkar. Sesleri duyup yanlarına gelen Çubukov da, meseleyi öğrenince kavgaya dahil olur ve biraz sonra Lomof'u evlerinden kovar. Natalya, Lomof gittikten sonra, onun asıl gelme sebebini öğrenince daha da fenalaşır ve biraz önce olanlardan büyük pişmanlık duyar. Hemen babasından Lomof'u geri çağırmasını ister. Çubukov, damat adayını eve geri çağırıp, ikisini tekrar baş başa bırakır. Lomof'un asıl niyetini öğrendiği için, Natalya, artık ona daha iyi davranıyordu; fakat biraz sonra da, iki ailenin de sahip olduğu av köpeklerinin hangisinin daha iyi olduğu konusunda yeni bir tartışma çıkar. Sesleri duyan Çubukov gene bu tartışmaya taraf olur ve aralarında tekrar büyük bir kavga çıkar. Bu kavganın neticesinde Lomof'un bayılması ile de, baba kız tekrar pişman olurlar. Lomof kendine gelince de, o daha hiç bir şey söylemeden, Çubukov kızını ona verdiğini belirtir. Natalya buna çoktan razıdır ve Lomof da şimdi mutluluktan ölmek üzeredir. Çiftler tam bir birlerine sarılacakları sırada, tekrar bir tartışmanın küçük bir kıvılcımı alevlenmek üzere olur ki, Çubukov hemen 'Şampanya' ve 'kutlama' bağırılarıyla kızının sesini bastırır. Oyun da, bu kakofoni içerisinde son bulur.

Metni uyarlama çalışmasına geçmeden önce, meddah gösterisinin, ana omurgası diyebileceğimiz, bölümlerine ve bölümlerin genel yapılarına bir göz atmakta fayda olabilir:

Halk hikayelerine oranla daha yalın bir bölümleme içeren meddah hikayelerinin şöyle geliştiği görülmektedir:

1- Başlangıç: Meddah 'Hak dostum, Hak' diye söze başlayarak bir divan okur ya da bir tekerleme girer.

2- Açıklama: Bu bölüm halk hikayelerindeki döşemeye benzer. Burada uyaklı ya da uyaksız hikayenin geçtiği dönem, kişiler ve bu kişilerin toplumsal ve ekonomik durumları sergilenir. Bazen de bir padişaha övgü yer alır.

3- Senaryo: Bu gevşek dokulu, bazen içinde maniler, atasözleri, deyimler ve türküler bulunan olaylar dizisinin kapsadığı bölümdür. Bu bölümde, bazen -halk hikayelerinde olduğu gibi- çeşitli etnik grupların temsilcileri ya da tipler kendi yörelerinin bir türküsüyle konuşturulur. Bazen de içeri giren yeni tipleri tanıtmak için meddah, karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi, türkü söyledikten sonra söyleşiye başlar, şive taklitlerine yönelir. Hikayenin asal gelişim çizgisi üstünde, bağımsız küçük hikayelerle ya da fıkralarla çıkmalar yapılır.

4- Bitiş: Bu bölümde çoğu kez bir 'kıssadan hisse' vardır. (...) Burada, meddah, sonuçla birlikte ders alınması gereken şeyi de açıklar...¹⁰³

3.3.2. Uygulama

Bu bölümde, meddah gösterisinin, genel kabul gören ve yüzyıllar içerisinde belli kalıplara oturmuş yapısal özelliklere dayanılarak ve örnekler eşliğinde, Anton Çehov'un 'Bir Evlenme Teklifi' oyununun, uyarlanma yöntemleri ele alınacaktır. Metin içerisindeki altı çizili kısımlar, bu tez çalışmasında gerçekleştirilmesi hedeflenen uyarlanmış metnin, örnek bölümlerini göstermektedir.

3.3.2.1. Başlangıç

Yukarıda belirtildiği gibi, bu kısım oyunun girişidir. Ön oyun gibi de algılanabilecek bu kısımda, gösteriye, bir girizgah yapılır ve oyun açılmış, seyirciye de artık başlandığı bildirilmiş olunur. Bu bölümdeki 'Hak Dostum Hak' kısmı, gösterinin ilk cümlesidir. Arkasından da tekerleme gelir:

Tekerleme de, meddahın, dinleyicileri anlatanın havasına sokmak için söylediği yarı çocuksu, yarı alaylı, soyutlamaları bazen anlamlı, bazen anlamsız olan sözcük oyunudur. Boratav tekerlemeyi şöyle tanımlar: 'Tekerleme, günlük hayatımızın ölçülerine sığmayan, olmayacak işleri olağan sayan, bir masal dünyasına ayak basacak dinleyiciyi gerçek üstü ve gerçek dışı havaya alıştırmak için bir giriştir. Masalcı bununla, daha baştan masalı tarif edecek, onun niteliğini, amacını belirtecektir.'¹⁰⁴

Giriş kısmındaki tekerleme, çoğunlukla oyundan bağımsız cümleleri içerir:

¹⁰³Nutku, a.g.k., 1997, 100

¹⁰⁴Nutku, a.g.k., 1997, 101

“Hak Dostum Hak!

Diye başlayalım söze,

Bir selam çakalım eskilere.

Selamımızı alan sağ olsun,

Almayan ise meclisimize buyursun.

Kimseye bir zararımız yoktur burada,

Kendimiz anlatır,

Kendimiz dinleriz bir arada.

Hikayedir bu, yalanı doğrusundan fazla,

Yalan ne, doğrusunu kim bilir,

Biz de başlayalım söze hızla.”

Uygulama metninde, klasik ‘Hak Dostum Hak’ cümlesi ile başlanıp, arkasından tekerleme kısmında gündelik bir dil ve alışıla gelmiş, günümüz kelimeleri tercih edilmiştir. Bunun sebebi, daha oyunun girişinde, ‘Hak Dostum Hak’ cümlesi vasıtasıyla, geçmiş ile gelecek arasında bir bağ kurulmaya çalışılmış, sonrasındaki günümüz dilinin kullanılması ile de, bu gösterinin bir meddah gösterisi olduğuna vurgu yaparak, atmosfer bu yönde oluşturulup, seyircinin nasıl bir gösteri ile karşı karşıya olduğunu kavraması hedeflenmiştir. Bu satırlarda, özellikle “çağdaş bir meddah gösterisi” kavramının kullanılmasından kaçınılmıştır. Bu çalışmanın da savunmaya çalıştığı şekilde, meddah gösterisi, özü itibarıyla, hangi dönemde gerçekleştiriliyorsa, o dönem için çağdaştır. “Konu hangi dönemde geçerse geçsin, bu hikayeler doğal olarak, o hikayeyi anlatan kendi döneminin özelliklerini kapsar.”¹⁰⁵ Bu, anlatıcı ile seyirci arasında kurulan, kurulması gereken organik bağın doğal sonucudur. “Her kaynak şahıs, anlatacağı hikayeyi kendi bölgesi, kültürü ve inanışları ile süsleyerek, hatta kendi hayatı ile birleştirerek anlatır.

¹⁰⁵Nutku, a.g.k., 1997, 106

Böylece hikayenin her anlatılışında ortaya yeni bir metin çıkar.”¹⁰⁶ Anlatıda, seyirciye, ancak kendi dilinden, kendi gündelik kodlarıyla ulaşla bileceğı düşünölmektedir:

Anlatının özgönlüğü, yeni öykü uydurmaya değıl, anlatım süresince dinleyici ile kurulan etkileşiminin niteliğine bağılıdır. Sözlü kültürde dinleyiciyi anlatıya katmak, dinleyiciden çoğı kez heyecanlı bir karşılık almak zorunlu olduğı için, her anlatışta öyküye yepyeni bir ortamda yepyeni bir biçimde başlamak gerekir. Ama anlatıcı, eski öyküye yeni unsurlar da katabilir.¹⁰⁷

Meddahın, diğeri seyirlik gösterilerle kıyaslandığında, işlevinin, yeri geldiğinde, sadece güldürmek olmadığı hatırlandığında, içinde taşıdığı ‘inandırıcılık’ ve ‘seyirciyi etkileme’ unsurları göz önüne alınırsa, seyirci ile bağının daha kuvvetli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. “...meddah, seçtiğı konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişiyile seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir.”¹⁰⁸ Bu ilintiyi ve bağı da, ancak doğasında ‘çağdaş’ olarak, seyirci ile aynı dili konuştuğı oranda kurabildiğı düşünölebilir. Diğeri türlüğü, tarihi bir vaka olarak, nostaljik bir havada, türün eski dönem uygulamalarının bir örneğı olmaktan öteye gidemeyecektir.

3.3.2.2. Açıklama

Bu, hikayenin serim bölümü ve asıl giriş kısmıdır. Burada, hikayenin ana gidişatını belirleyecek, hikayenin dönemi, geçtiğı yer; olay örgüsü içindeki kişiler ve bu kişilerin, çok derine inilmeden, özellikleri aktarılır. Verilmesi gereken ön bilgiler, bu bölümde verilir. Bu kısmın da girişinde belli söz kalıpları kullanılabılır. Meddah, genel bir kalıp olarak, ‘Raviyan-ı ahbar ve nakılan-asar ve muhaddisan-ı ruzigar şöyle rivayet ve bu güne hikayet ederler ki...’ cümlesiyle, hikayenin geçmişten bu güne taşındığını belirtebilir.¹⁰⁹ Bazı zamanlarda meddah, olayın geçtiğı yeri genel hatlarıyla, kabaca bahsederek geçebilirken, bazı zamanlarda da çok ayrıntılı bir yer bilgisi verebilir. Bunu yaparken de, benzerliklerden dolayı çıkabilecek sorunları baştan engellemek için, kimseyi üzüp, kızdırmamak adına, gene bir kalıp cümle kullanabilir:

¹⁰⁶Alptekin, a.g.k., 1997, 16

¹⁰⁷Ong, a.g.k., 2003, 58

¹⁰⁸M.And (1983). *Türk tiyatrosunun evreleri*. Ankara: Turan Kitabevi, s. 74

¹⁰⁹And, a.g.k., 1983, 76

Küçük Ali, kahramanını, oturduğu yeri, yaşını, adını açıklarken, kimse alınmasın diye; ‘İsim ismi, cisim cisme, semt semte benzer, geçmiş zaman söylenir, yalan gerçek vakit geçer demişler,’ kalıbıyla bu açıklamalarını herkes tarafından kabul edilebilir bir duruma sokuyor. Bütün bu açıklamalar, hikayenin ana olaylar dizisine yardımcı olan bir serim niteliğindedir. İleride ortaya çıkacak gülünç ya da acı durumların ölçüsünü hazırlayıcı bir görevi vardır bu açıklamaların.¹¹⁰

Uyarlama metin de ise, şu şekilde verilmiştir açıklama kısmı:

“Bir kasabada geçer hikayemiz. E ne demiş gene eskilerimiz: İsim ismi, cisim cisme, semt semte benzer, geçmiş zaman söylenir, yalan gerçek vakit geçer. Bizim hikayemizin geçtiği yer de, bildik, her kesin aşına olduğu bir kasabadır. Al yanaklı sarışın genç kızların eteklerini döndürerek kırlarda koştuğu, mor ineklerin renklerine ve cüsselerine aldırmaksızın çayırarda hoplayıp zıpladığı, kasabanın delikanlılarının kahvede satranç oynadığı -başka ne yapacaklar ki, eteklerini döndürerek sabah akşam koşturan genç kızlara bakacak halleri yok ya- yaşlılarının ise akşama kadar ellerinde laptop büyüklüğünde çikolatalarla gezdikleri halde hiçbirinin şeker hastası olmadığı bu kasabanın, bağlı olduğu vilayet ise İsviçre’nin Bern şehridir...demeyi çok isterdik, ama hikayemiz doğrudan bizim Anadolu’nun bir kasabasinda geçmektedir.”

Meddah hikayelerinin ana mekanı İstanbul şehridir. “Sözelimi meddah hikayelerinde, hikaye kahramanları genellikle İstanbul'un varlıklı çevrelerindeki kimselerdir (...) Halk hikayelerinde serüvenlerin geniş ve değişik yerlerde geçmesine karşılık, meddah hikayelerinde imparatorluk başkenti İstanbul en tutulan sahnedir.”¹¹¹ O dönem için, halk tiyatrosu büyük kentlerde, özellikle de başkentte doğduğu için daha çok İstanbul ile anılır olmuştur.¹¹² Fakat zaman içerisinde, diğer kentlerin de gelişim göstermesi ve modern bir topluma doğru geçiş sebebiyle, uyarlama metinde, bu ‘İstanbul’ genellemesine uyulma ihtiyacı duyulmamıştır:

“...ama hikayemiz doğrudan bizim Anadolu’nun bir kasabasinda geçmektedir. Hayal kırıklığı değil, hayal kıtlığı diyelim biz buna. Herkes

¹¹⁰Nutku, a.g.k., 1997, 104

¹¹¹Nutku, a.g.k., 1997, 95

¹¹²And, a.g.k., 1983, 13

bildiğini söylemiş ya; biz de bildiğimizi anlatmaya çalışalım. Kasabamız her hangi bir Anadolu şehrinin her hangi bir kasabası.”

Meddahın, açıklama kısmında kişileri de tanıtmayı, hem seyircinin olay örgüsünü kafasında kurmaya başlaması, hem de biraz sonra bolca karşılaşacağı şive taklitlerine kendini hazırlaması bakımından önem taşımaktaydı. Oyun kişileri, olayın nakledilmesinde birer figür olmakla beraber, şive taklitleri dolayısıyla da, başlı başına bir eğlence kaynağıydı:

Konu, yer ve zaman birliği zorunluluğunun bulunmadığı hikâyelerde ‘minyatür mantığı egemendir’ ancak her anlatıcının kendine özgü tekniğiyle her anlatı ayrı bir biçim kazanır. Olaylara karışan tipler kendi yörelerine ait türkülerle tanıtılırlar, söyleşi başladıktan sonra da şive taklitleri önem taşır. Kişiler, üçüncü boyuttan yoksundur, psikolojik derinlikten çok toplumsal, etnik kalıpları içinde işlenirler.¹¹³

Oyun kişileri, yaşlarına, toplumdaki orunlarına, sınıflarına, zümrelerine, buna benzer ortak yanlarına göre tipler oluştururlar. Tipler aracılığı ile o tipin temsil ettiği sınıf, zümre ya da başka bir grubun eleştirisi, övgüsü, tartışması yapılabilir. Tipleştirme özellikle toplumsal ilişkileri, bu ilişkilerdeki sorunları sergilemekte yardımcı olur.¹¹⁴ Meddahın önemli meziyetlerinden birisi de, oyun kişilerini, kendi yöresel şiveleriyle, belli bir tempo içerisinde taklit edebilmesiydi.¹¹⁵ Osmanlının, çok kültürlü yapısı, kendini, doğal olarak oyun kişilerinin çeşitliliğinde de göstermekteydi. “Bu Türk mahallesi, kahvesi, komşu kadınları, yerleşik ahalisinin yanı sıra, dışarıdan gelen Arnavut, Yahudi, Arap, Ermeni, Acem, Kastamonulu gibi kişilerin de uğrak yeridir.”¹¹⁶ Bu sebeple, uyarlama çalışmasında, bu çok kültürlülük, hikayenin fonunda, bir atmosfer sağlaması açısından kullanılmaya çalışılmıştır:

“Zamanında bu civarda fabrika kurulacağı söylentisi üzerine, Anadolu’nun çeşitli yerlerinden pınlı pırtını, çoluğunu çocuğunu kapam gelmiş ve buraya yerleşmiş. Fakat söylentinin asılsız olduğu ortaya çıkınca da, gelenler çaresiz burada kalakalmış, kendilerine yeni bir hayat kurmuş. Nüfusun bu çeşitliliği

¹¹³Ünlü, a.g.k., 2006, 89

¹¹⁴S.Şener (1997) *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 16

¹¹⁵Elçin, a.g.k., 2001, 673

¹¹⁶Ünlü, a.g.k., 2006, 187

sayesinde, kasabanın içini gezerken şu tür tabelalara rastlamak gayet de normal karşılanır olmuş:

“Güzel Çorum Kahvesi”

“Canım Niğde Çay Ocağı”

“Kayseri’nin Pastırmasının Kokusunu Hiçbir Şeye Değişmeyenler Lokali”

“Mardin’in Taşına Toprağına Kurban Olun Siz Kırathanesi”

“Biz Askerliğimizi Mardin’de Yaptık, Ama Bir Numarasını Göremedik Kahvesi”

Bu son ikisi arasında hep bir sürtüşme olagelmıştır; neyse biz devam edelim:

“Hani Benim Elli Gram Pastırmam, Konyalıdan Başkasına Bastırmam Derneği”

“İçimiz Darlanlandukça Güzel Garadenizumuzun Yaylalarını Düşünüp Basan Efkarımızı Nereye Goyacağımızı Bir Türli Bilemeyerekten Ha Burada”

Asıl metindeki toplam oyuncu sayısı üç olduğu için, ana eksenini bozmamak adına, uyarlamada da buna sadık kalınmış, kişiler, toplumsal konumları açısından benzer statüde bırakılmışlardır. Sadece, yukarıda da bahsedilen şive komiğine ve zengin tiplere ulaşılması adına, oyun kişileri, belli yörelerle ilişkilendirilmiştir:

“Bizim hikayemiz ise, yıllar önce Kayseri’den göç etmiş Selahattin Çabukof ile kızı Narin’in evlerinde geçer. Selahattin Çabukof, yanında getirdiği biraz para ile buradan toprak almış ve zaman içinde çalışkanlığı ve açıkgozlülüğü sayesinde malını mülkünü arttırmış bir ihtiyarcıdır. Kızı Narin ise, evde kalmış dememiz nezaketsizlik olacağı için, bu yaşına kadar evlenmemeyi tercih etmemiş orta yaşlı bir genç kızdır. Bir gün evlerine komşuları olan başka bir toprak ağası ve O da evliliği hep ertelemiş olan Karadenizli Vahip Limon ziyarete gelir ve kelimelere bu kadar eziyet hikayemiz de nihayetinde başlar.”

3.3.2.3. Senaryo

Bu, asıl hikayenin anlatıldığı; şive-taklit konusunda, hikayenin aktarımında, dil oyunlarında, aksesuar kullanımında meddahın tüm meziyetlerini gösterdiği; seyirci ile iletişimin yoğun olduğu ve bu iletişimi sürekli kılmak için, seyircinin nabzına göre ekleme-çıkartmaların yapıldığı ve doğaçlamaya en açık bölümdür. Meddah bu bölümde, tüm kişileri yansılayabilir. “Meddah naklettiği vakanın nasıl bir yerde geçtiğini, yaşattığı şahısların şeklini ve şemailini tarif etmeğe mecbur olduğu gibi; yüzünü gözünü buruşturarak, bir takım vaziyetler, tavırlar alarak sözlerini canlandırmaya, sesiyle de temsil ettiği şahısların şivesini taklit ederek sözlerine bir hakikat edası vermeye mecburdur.”¹¹⁷ Meddah, gösterinin ana unsuru olduğu için, aynı zamanda oyundaki tüm göstergeleri üzerinde toplayan kişidir. Bu da, onu, sadece kişileri değil, yeteneğine göre, akla gelebilecek her şeyi taklit etmeye iter:

Bir de Yağcı İzzet tanıdık ki bu zat bir çöpü taklidi icra ederdi. Siz yerinizde oturduğunuz halde köprünün mürur parası alan memurlarından dilencilere, gelip geçenlere, satıcılara kadar her şahsı hayalinizde tecessüm ettirir, kendinizi köprüden geçiyor sanırdınız. Çünkü tanıdığınız, ilahi okuyan bir dilencinin anahtar halkası satan ama bir Ermeni'nin, mendil satan acemin, Fıstıkçı Arnavut'un, sigara kağıdı, kav, kibrit satan çocukların, gözlükçü Mişon'un muntazam adımları ve salyaları ile balya nakleden sırık hamallarının, çocuğunu çiğnemekten korumak için feryat eden validenin, dört nala koşan bir sürücü beygirinin, bir Konak arabasının, velhasıl köprüden geçen her nevi insanın, eşyanın sesleri, tarrakaları, patırtıları kulaklarınıza akseder.¹¹⁸

Meddahların bu taklit yetenekleri, birçok söylence ve efsaneye de sebep olmuştur zamanında. Ünlü meddah Şükrü ile ilgili olarak, bir yemek taklidi sırasında, aç kedilerin saldırısına uğradığı rivayet edilmiştir.¹¹⁹ Taklit konusunda, uyarlamada, metin olarak sadece oyun kişilerinin yöresel şive taklitlerine gidilmiş; diğer türlü taklitlere, ancak uygulama aşamasında gerçekleştirebilmeleri dolayısıyla girilmemiştir. Kişi sayısı az olduğu için de, bütün metnin şiveye boğulmaması adına, Narin, şivesiz konuşturulmaktadır. Kişileştirmelerde ise, geleneksel tiyatronun kalıp tiplerinden, orijinal metindeki kişiler ile uyum sağlayabilecek şekilde seçimler yapılmıştır. Seçilen tiplerden: “Karadenizli, çok konuşan, kendine fazla güvenen, heyecanlı, ortalığı telaşa veren bir tiptir. Kayserili her

¹¹⁷Gerçek, a.g.k., 1997, 141

¹¹⁸Akbayır, a.g.k., 1999, 28

¹¹⁹S.Sema (2002). *Eski İstanbul hatıraları*. (Hazırlayan: Ali Şükrü Çoruk), İstanbul: Kitabevi Yayınları, s. 252

durumundan kendi için bir çıkar sağlamaya çalışan, kurnaz ve duruma göre yön değiştiren bir tip olarak bu hikâyelerde yer alır.”¹²⁰

“Vahip: (hep karadeniz şivesi ile) Ula ne gada da soğuk, ha böyle tir tir titriyorum. Sanki imtehan edecekler benu. Neyse, acuk sakın olayum. Kendimu habu fikre ikna etmeliyum: ben evleneceğüm.”

“SELAHATTİN: (hep Kayserili şivesiyle) Abarii; kimler gelmiş. Hoş geldin gardaşım, ne örüyon?”

Bu bölümün en önemli özelliklerinden birisi de doğaçlamaya olabildiğince açık olmasıdır. Doğaçlama, meddah gösterisi için ana yöntemlerden birisidir ve bütün bölümler için geçerlidir. Gene de, ‘Başlangıç’, ‘Açıklama’ ve ‘Bitiş’ kısımları daha fazla kalıplara dayandığı ve daha kısa olduğu için, meddahın rahatça oynamalar yapabildiği kısım, senaryo kısmı olabilmektedir. “Doğaçlama becerisini, özellikle gösterinin ana eylemini belirleyen hikayenin canlandırılmasında yaptığı çeşitli değişikliklerle kullanmaktadır.”¹²¹ Doğaçlama konusu ile ilgili olarak, Martin Esslin, şu cümleleri kaydetmektedir:

Gösterinin, seyirci önünde gelişmesi, daha önceden tasarlanıp çalışılmış olmasına karşın, gösteri sırasında bazı durumların ortaya çıkması ve önceden hesap edilemeyen sapmaların ya da yanlışların olduğu anda bunları spontan olarak düzeltme olanağı olması, oyuncular kadar seyirciler içinde heyecanı bir kat daha artıran etkenlerdir. Daha da önemlisi, oyuncular, kahkahaları, seyircilerin soluk almadan seyretmelerini, spontan alkışlarını ya da bazı Doğu Tiyatrosu’nda olduğu gibi, sahneye atılan lafları, kısacası, seyircilerin tepkisini anında hissederler. Bu tepkilerin ışığında oyuncular, oyunlarını anında düzeltip gerekeni yapabilirler.¹²²

Doğaçlama, uygulama ve uygulama anı ile ilgilidir. Doğaçlamadan bahsedebilmek için en önemli koşul, seyircinin varlığı ve onunla oyun esnasında karşılaşma anıdır; yani doğaçlamaya ancak pratik koşullarda ulaşılabilir. “Meddah, senaryo üzerinde yaptığı değişiklikler yanı sıra, dinleyici-seyirci topluluğu ile karşı karşıya geldiğinde de, duruma

¹²⁰Nutku, a.g.k., 1997, 132

¹²¹Sekmen, a.g.k., 2008, 45

¹²²Esslin, a.g.k., 1996, 76

uygun bir takım değişiklikler yapar.¹²³ Uyarlama metinde, sadece örnek olması açısından, seyirci ile olması muhtemel bir diyalog tasarlanmıştır:

“Ben evleneceğum. (SEYİRCİLERDEN BİRİNE) bir de sen soyle pakayum! (SEYİRCİDEN GELECEK CEVAP, ‘ben evlenicem’ OLURSA) sen niye evleniysun, ben evlenecem da, sabah beri ne anlatiyrum burda. (EĞER SEYİRCİDEN GELECEK CEVAP ‘evleneceksin’ OLURSA) sen evlen, ben niye evleneyum, deli midir ne dur da, durduk yere yakacak benu da. (her iki cevaptan birini verdikten sonra devam eder) neyse, kafami toplayayum; ne olursa olsun evleneceğum;”

Meddah, kişileştirme sırasında, taklidini yaptığı tiplerin, dillerine ve o yörenin konuşma tarzlarına hakim olmalıdır. Bu, seçilen tipler açısından, komedi yaratma ve o yörenin bir görünümünü sunma açısından faydalı olabilmektedir:

Meddahın ‘dramatizasyon’ işleminde en önemli yardımcı öğelerden biri dildir. Meddahın seyredilmesini ilginç yapan şey onun konuşma düzeni ve dili kullanmaktaki ustalığıdır; o, hikâyenin özüne ve esasına bağlı kalırken, konuşma düzenini kendine göre yeni baştan düzenler ve bunları doğaçlamaya giderek ortaya çıkarır. Bir ‘dramatizasyon’ ustası olan meddahın kendi mimik bütünlüğü içinde, sesini, konuşturduğu kişinin özelliklerine, genel tavrına, etnik kalıtlarına göre değerlendirip değiştirir.¹²⁴

Uyarlama metninde, bir yerde, Karadeniz şivesi ile konuşan Vahip, o yörenin hızlı konuşma ve kelimeleri arka arkaya sıralama özelliğini yansıtmaktadır:

“Şimdu, Narin hanum, çirkin sayulmaz, e güzel de sayulmaz; cahil deyuldur, ama okumuş da deyuldur; zayıf değul, şişman hiç deyul; yaşlı değul, ama genç de değul; (gittikçe hızlanarak) kaba değul, zarif de değul; suratsız da değul, güleç de değul; iyi değul, kötü değul; saruşun değul, esmer değul; deli değul, akıllı değul; hırçın değul, sakın değul; cesur değul, korkak değul; (çok çok hızlanarak) solak değul, sağlak değul; teyze değul, amca hiç değul; uçarı değul, olgun değul; hızlı değul, yavaş değul; prezentabl değil, unprezentabl değul, (horon tepmeye başlar) öyle de değul, böyle de değul, o da değul, bu da değul; ha uşaklar ha; ha uşaklar ha. (bir an durur) ne yapayrum ben da?”

¹²³Nutku, a.g.k., 1997, 58

¹²⁴Nutku, a.g.k., 1997, 135

Oyun kişilerinden Selahattin'in ise, Kayseri bölgesine ait yerel kelime kullanımı ile tip olarak sempatik bir algı yaratması hedeflenmiştir:

“SELAHATTİN: Bidenesini mi vereyim, ikisini birden mi istersin. Ya da doğrudan bacağını virim; daha bi bolcana et çıkar. Len depesi delik, ne biçim gonuşuyon sen öyle çelpeşik çelpeşik gızım hakkında.”

“SELAHATTİN: Hay ağzını sevdiğim; ni didin sen; yani essah essah ha? Gızımlan sen ha? Eyi eyi, çok eyi. Biliyon seni yiğın sererim; gızımlan da çok yakışırınız. O da zaten daha becelleyip evlenemedi daha. Yani ailecek çok seçiciyiz. E ben gıdeyim ona haber virim”

Yabancılaştırma kavramı, Geleneksel Türk Tiyatrosunun temel öğelerinden birisidir. “...meddah sık sık tiyatroda illüzyonu kıran bir yöntem yürütür. Yabancılaştırma tekniği yorum kılığına girebilir.”¹²⁵ Hikaye akışının arasına giren ve oluşturulmuş genel etkiyi ve havayı kıran yabancılaştırma yöntemi, meddah gösterisinde, karşımıza bazen konu ile alakasız bir olay anlatımı, durduk yere bir fıkranın nakledilmesi, her hangi bir konu ile ilgili seyirciye öğüt verilmesi, bazen de bir yemek tarifi olarak çıkabilmektedir:

“O sırada Narin hazırladığı melemene yumurta kırmaktadır. Melemen demişken, kolay bir yemek gibi görünür ama kıvamını tutturmak hiç de kolay değildir. Birinci kural, yaptığın melemen çatalla yenilemeyecek kıvamda olacak. Böyle ekmek banarak yiyebileceğin kadar sulu olacak. Önce tavaya ayçiçek yağını dökeceksin. Biraz sonra da, yağ hafif kızınca biberleri. Kimileri soğan da koyar ama soğan iyi olmaz melemende. Biberler çok değil, hafif kızarmaya başlayınca, biraz pul biber ekleyip, onunla birlikte döndüreceksin biberleri. Pul biberler hafif yanıp, yağı kızartacak ve kokusunu bırakacak. Sonra domatesleri ilave edeceksin. Domateslerin suyunun saldığı an çok önemli. Ne erken ne geç, tam o sırada yumurtayı üstüne kırıp, sarısına dokunmadan beyazını pişireceksin. Sarısı domateslerin içine iyice gömülecek ama patlamayacak. Son olarak da büyük bir parça tereyağını içine atıp tavanın kapağını kapatacaksın. Aynı anda ocağın altını kapatmayı da unutmayın. Geri

¹²⁵A.A.Lytko (1995). *Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu. Tiyatro Araştırmaları Dergisi* Cilt:12 Sayı:12, s. 31

kalan mis gibi taze ekmekle taarruza geçmek. Narin ise babasının isteği üzerine içeriye, misafirlerinin yanına geçer.”

Başka bir kısımda ise, yabancılaştırmaya örnek olarak, hızlı bir şekilde akan hikayenin arasına giren şöyle bir pasaj karşılayabilmektedir seyirciyi:

“İşte o anda fena bir şey oldu. Vahip’in ‘Hatta benum öküz çayıru’ cümlesiyle birlikte evrende belki de yeni bir kara delik açıldı. Dünyanın uzak bir köşesinde, artık bu ‘eğhh’ oldu denilerek küçük bir bebenin elinden emziği alındı. Tam o anda emekliliğine iki ay kaldığını zanneden bir memur, aslında yanlış hesaplama yaptığını ve daha altı senesinin olduğunu anladı. Herhangi bir lisenin bir sınıfında, son ders boş diye öğrenciler tam çıkacakken, içeriye müdür girip dersi kendisinin anlatacağını söyledi. Tam da o anda bir düğün salonunda gözler damadın kardeşinin bir küçük altın takmakla yetindiğini gördü. O sırada bir kahvede yeşil birli okey olduğu unutulurak işe yaramaz bir taş diye masaya atıldı. Çok uzak bir yere pikniğe giden bir aile, mangalı çırayı kömürü tabakları örtüyü plastik topu ve ipi getirdikleri halde etleri yanlarına almadıklarını fark etti. Sahnede bir oyuncu ezber unuttu; kasap elini kesti; bir nikah memuru o gün kıyacağı nikahlara göz atarken listede eski eşinin ismini gördü. Şairin de dediği gibi, o an ‘Ölüm gibi bir şey oldu ama kimse ölmedi.”

Meddah gösterisinin temel amaçlarından birisi de, aksi bir tercih yapılmadığı sürece, sahnede komik olana ve komediye yaklaşmaktır. Elbette, diğer seyirlik gösterilerden farklı olarak, gerektiğinde dramın kıyılarında da gezebilmekle beraber, gittikçe üzerine yapışan bir imajla, genel anlamda komediye daha yakın durmaktadır. Uyarlama metni incelendiğinde, komedi açısından özellikle tercih edilmiş yerlere rastlanılacaktır.

Henri Bergson, Gülme adlı eserinde, komik yaratma yöntemlerinden bahsederken, ‘yenileme’ nin önemine vurgu yapar: “Gerilip de gevşeyen, yeniden gerilen yay imgesine iyice yaklaşarak özünü ortaya çıkarırsak, klasik komedyanın her zaman kullanılan

yöntemlerinden biri olan ‘yenilemeyi’ elde ederiz.”¹²⁶ Yenileme komedinin en fazla başvurduğu yöntemlerden birisidir denilebilir:

“VAHİP: Hayurdur hayur. Ben diyrum ki; siz ve ben ikimuz; tabiçide bir de kizunuz; yani boyle aynu yerdeyüz. Yani sizunla biz, ikimuz bir fidanun gülü gibiyuz. Yok yani biz değul da; siz oylesiniz. Kızınızla içinuz; bense dikenuyum o gülün; diken gibiyum; yok yani diken üstündeyum; demem o ki, biz boyle hep aynu yerdeyuz; bir bağın gülleri gibiyuz; la nerden çıktı bu gül; yapıştı galdu ağzuma.

Vahip böyle saçmalamanın kıvamını tutturmuşken, Selahattin de bir yandan ne olduğunu anlamaya çalışıyor, bir yandan da alttan alta onu süzüyordur.

SELAHATTİN: (kendi kendine) Böyle alingirli alingirli gonaştığına göre, kesin borç para isteyecek. Emme havasını alır. (Vahip’e) Gusura galma gardaşım; ben heç bi şey ağnamadım didiklerinden.

VAHİP: E o zaman baştan başlayayum. (hızlı bir şekilde) Hayurdur hayur. Ben diyrum ki; siz ve ben ikimuz; tabiçide bir de kizunuz; yani boyle aynu yerdeyüz. Yani sizunla biz, ikimuz bir fidanun gülü gibiyuz...”

Gene aynı şekilde, hem orijinal metinde olan, hem de uyarlama metninde de kullanılan, önce Narin ile Vahap’ın, sonra da Selahattin’in onlara katılmasıyla üçünün birden ‘Öküz Çayırı’ yüzünden, daha doğrusu karşılıklı inatlaşmaları sebebiyle kavga etmeleri, sonrasında, barışmalarına rağmen bu sefer de aynı sahnenin, av köpekleri yüzünden tekrarlanması, yenileme yolu ile komik yaratmaya örnek teşkil etmektedir. Bergson’a göre: “Yinelenen sahne ne kadar karışık, ne kadar doğal biçimde düzenlenmişse, yinelenme de o ölçüde komik olur.”¹²⁷ Çok canlı olan yaşamın, yenilemeyi kaldıramaması yüzünden, belli jestler de, tek başlarına komik olmadıkları halde, yinelenme sonrası, komiğe dönüşebilirler.¹²⁸ Metinde, Vahap’ın evden iki kere kovulması ve bu ikisinin de aynı şekilde gerçekleşmesi, bu duruma örnek gösterilebilir:

¹²⁶Bergson, a.g.k., 2006, 44

¹²⁷Bergson, a.g.k., 2006, 52

¹²⁸Bergson, a.g.k., 2006, 25

“Babacım kov bu terbiyesiz adamı evden.”

“Siz ne biçüm insanlarsınız böyle”

“Defol git buradan depesi delik”

“Onu daha önce demiştunuz.”

“Olsun bir daha söylerim; depesi delik, depesi delik.”

Finale doğru, ikinci kavgada, genel imajın aksine, iki adamın bayılması ve kadının, yerde yatan ikilinin arasında, şaşkın bir şekilde kalması, başka bir komedi unsuru dahadır. “Belli bir durumda bulunan belli kişiler düşününüz. Bu durumu ters çevirip rollerinde yer değiştirmesine sağlarsanız, komik bir sahne elde edersiniz.”¹²⁹

“Tam o esnada, Selahattin Çabukof ile Vahip Limon’un, ikisinin birden kalbi tutar ve yere yığılırlar. İkisi de ölmek üzeredir. Narin ne yapacağını şaşırır; birisi babası, diğeri taliplisi.”

Meddah gösterisinin, avantajlı yanlarından birisi de, ‘sözün’ gücüdür. Söz sayesinde, istenilen anda, istediğin kadar mekan ve durum yaratabilir olmak ve bu mekanlar arasında da sınırsız gezme hakkına sahiplik durumu, meddahın seyirci için kurduğu dünyanın sınırsızlığına işaret eder. “Aynı biçimde, uzun bir zaman dilimine yayılan olayların yer aldığı zaman parçalarının hepsinin gösterilmesi (sahne belirtilmesi) güç olduğundan, söz konusu anlatılar, bazılarının çok kolay bir biçimde yaratılmasında bazılarının ise yalnız söz aracılığıyla belirtilmesinde işlevli olmaktadır.”¹³⁰

“Tam o esnada burunlarına bir koku gelir. Ocaktaki altı kapatılmayı unutulmuş melemenin dibi tutmuş; oradan da tava alev alıp perdeleri yakmış, şimdi ise yangın bütün mutfağa yayılmıştır. Can havliyle kendilerini dışarı atarlar. Gözlerinin önünde bütün ev yanıp kül olmuştur.”

3.3.2.4. Bitiş

Meddah hikayesinin süresi, net olarak belirlenemez görünmektedir. Tiyatronun, diğer birçok sanata göre farkı, o an, orada gerçekleşiyor olmasıdır. Bu onun, organik yapısı ile ilgilidir. Meddah gösterisi, diğer tiyatro türlerine göre, bu konuda biraz daha

¹²⁹Bergson, a.g.k., 2006, 54

¹³⁰Erkek, a.g.k., 2001, 320

rahat bir konumdadır. Epizodlu ve eklektik yapısı gereği, belli bir süreye bağlı kalmak zorunda olmadığı düşünülebilir. Süreyi belirleyecek olan, gösterinin gidişatı, seyircinin ilgi düzeyi ve meddahın aktarmak istediği hikayenin boyutu olabilmektedir. “Anlatım suresi, duruma, dinleyiciye ve meddahın kendi özelliklerine göre kısalır ve uzar. Yarım saatlik hikayeler anlatan meddahlar olduğu gibi, sabahlara kadar hikayelerini sürdürenler de vardır.”¹³¹

Bu ‘Bitiş’ kısmı, artık meddahın gösteriyi tamamladığı, ‘Başlangıç’ kısmı gibi belli kalıplara dayalı bir son bölümdür. Hikayenin kapatıldığı ve gösterinin sonlandırıldığı bu bölümde, meddah, isterse, hikayenin sonuna ve kıssasına dair bir iki kelam edebilir:

Meddahın hikayelerini bitirişi de kalıplara dayanır. Ancak meddahlar bitiriş sözlerinde, klasik hikayeler anlatan aşıklardan daha özgür davranırlar; hikayeyi sonuçlandırmalarına göre kalıplarını değiştirip istediklerini söylerler. En bilinen kalıp şöyledir: ‘Bu bir kıssa, mecmua kenarına kaydolunmuş, biz de gördük, söyledik. Sakiye sohbet kalmazmış baki. Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola! İnşallah başka zaman güzel hikayelerle sizi güldürüp eğlendiririm. Cümlenize iyi geceler! Hayırlı günler görünüz!’ Bazı meddahlar ise ‘kıssadan hisse’yi açıklayarak sözlerine son verirler. Meraklı Nedim Hoca hikayesinin sonunu meddah şöyle bağlamıştır: ‘Bu hikayeden anlaşılıyor ki; bir insan merakını def’etmeli. İkinci, eyu kimselerle konuşmalı; konuştukları adam fena olur ise o da fena olacağı şüphesizdir. Bir merak, bir deli, Hoca Nedim’i bak ne hallere giriftar etdi’¹³²

Bazen de sadece şu kısa kalıbı kullanırdı meddah: “edeyim meclise bir kıssa beyan kıssadan hisse ala arif olan.”¹³³ Bitirme şekli ya da finaldeki kıssadan ziyade, meddahın, oyunu nasıl bağladığı önem kazanmaktadır bu bölümde. Daha önce gördüğümüz gibi, istediği hikayeyi, istediği kurgu ile anlatabilen meddah, hikayelerin sonlarını da, istediğinde ve ya isteğe bağlı olarak değiştirebiliyordu. Duruma göre, yeni bir son yazması mümkündü:

Anlatıcı, hikayenin mensur kısmında istediği değişikliği yapabilir. Konuya ekleme veya çıkarma yapmada serbesttir. Hikayenin ana hatlarından sapmamak kaydıyla beğenmediği kısımları çıkarır veya hoşuna giden bir başka hikayeyi uygun bir yere ilave edebilir. Bu şekilde sonradan ilave edilen hikayelere ‘karavelli’ adı verilir. ¹³⁴

¹³¹Nutku, a.g.k.,1997, 140

¹³²Nutku, a.g.k., 1997, 129-130

¹³³Nutku, a.g.k., 1997, 103

¹³⁴Alptekin, a.g.k., 1997, 10

Uyarlama metinde, orijinal metnin özetinde verilenin aksine, yani bir son kurgulanmış ve hikaye şu şekilde sonlandırılmıştır:

“Sonunda taze aşıklar bir birlerine kavuşmuştur. Tam o esnada burunlarına bir koku gelir. Ocaktaki altı kapatılmayı unutulmuş melemenin dibi tutmuş; oradan da tava alev alıp perdeleri yakmış, şimdi ise yangın bütün mutfığa yayılmıştır. Can havliyle kendilerini dışarı atarlar. Gözlerinin önünde bütün ev yanıp kül olmuştur. Peki, sonra ne yaparlar? Selahattin ağanın eviyle birlikte içi de yanmıştır elbet; ama artık aslanlar gibi damadı vardır. Vahip ile Narin hızlı bir nikah kıyarlar. Babaları Selahattin’i de Vahip’in evine yerleştirirler. Kendileri ise Öküz Çayırının üstüne diktikleri yeni evlerinde mutlu ve mesut yaşayıp giderler.”

Uyarlama metinde, yukarıda örneği gösterildiği gibi, hikaye başka bir sonla bitirilmiş ve hemen ardına da, giriş kısmında eskilere bir saygı ifadesi olarak ‘Hak Dostum Hak’ cümleleriyle açılan oyun, finalde, gene eski dönem ustalara ve eski dönem meddah gösterilerine bir gönderme olarak şu şekilde sonlandırılmıştır:

“Sözlerimizi eski meddahların sözleriyle başlattık, e onların sözleriyle bitirelim.

“İşte bu kıssa da buldu payan, kıssadan hisse alır arif olan. Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola”

3.3.3. Uyarlanmış metin

Uyarlayan: Süleyman Karaahmet

(Meddah sahneye çıkar, elini göğsüne götürerek seyirciye üç defa baş selamı verir.)

Hak Dostum Hak!

Diye başlayalım söze,

Bir selam çakalım eskilere.

Selamımızı alan sağ olsun,

Almayan ise meclisimize buyursun.

Kimseye bir zararımız yoktur burada,

Kendimiz anlatır,

Kendimiz dinleriz bir arada.

Hikayedir bu, yalanı doğrusundan fazla,

Yalan ne, doğrusunu kim bilir,

Biz de başlayalım söze hızla.

Bir kasabada geçer hikayemiz. E ne demiş gene eskilerimiz: İsim ismi, cisim cisme, semt semte benzer, geçmiş zaman söylenir, yalan gerçek vakit geçer. Bizim hikayemizin geçtiği yer de, bildik, her kesin aşına olduğu bir kasabadır. Al yanaklı sarışın genç kızların eteklerini döndürerek kırlarda koştuğu, mor ineklerin renklerine ve cüsselerine aldırmaksızın çayırarda hoplayıp zıpladığı, kasabanın delikanlılarının kahvede satranç oynadığı -başka ne yapacaklar ki, eteklerini döndürerek sabah akşam koşturan genç kızlara bakacak halleri yok ya- yaşlılarının ise akşama kadar ellerinde laptop büyüklüğünde çikolatalarla gezdikleri halde hiçbirinin şeker hastası olmadığı bu kasabanın, bağlı olduğu vilayet ise İsviçre'nin Bern şehridir...demeyi çok isterdik, ama hikayemiz doğrudan bizim Anadolu'nun bir kasabasında geçmektedir. Hayal kırıklığı değil, hayal kıtlığı diyelim biz buna. Herkes bildiğini söylemiş ya; biz de bildiğimizi anlatmaya çalışalım. Kasabamız her hangi bir Anadolu şehrinin her hangi bir kasabası. İsmi Göçalan. Aslında ismini Göçveren Kasaba koyacaktık ama bu müthiş komik ve aşırı düzeyli espriyi sinemada gördük. (seyircinin arka sıralarına doğru) Efendim? Ha yok, Recep İvedik Değil, Nuri Bilge Ceylan. Bakınız “Bir Zamanlar Anadolu’da” filmi, 72. dakika. Neyse ne diyorduk, hah kasabamızın ismi Göçalan. Zamanında bu civarda fabrika kurulacağı söylentisi üzerine, Anadolu’nun çeşitli yerlerinden pılını pırtını, çoluğunu çocuğunu kapam gelmiş ve buraya yerleşmiş. Fakat söylentinin asılsız olduğu ortaya çıkınca da, gelenler çaresiz burada kalakalmış, kendilerine yeni bir hayat kurmuş. Nüfusun bu çeşitliliği sayesinde, kasabanın içini gezerken şu tür tabelalara rastlamak gayet de normal karşılanır olmuş:

“Güzel Çorum Kahvesi”

“Canım Niğde Çay Ocağı”

“Kayseri’nin Pastırmasının Kokusunu Hiçbir Şeye Değişmeyenler Lokali”

“Mardin’in Taşına Toprağına Kurban Olun Siz Kırathanesi”

“Biz Askerliğimizi Mardin’de Yaptık, Ama Bir Numarasını Göremedik Kahvesi”

Bu son ikisi arasında hep bir sürtüşme olagelmıştır; neyse biz devam edelim:

“Hani Benim Elli Gram Pastırmam, Konyalıdan Başkasına Bastırmam Derneği”

“İçimiz Darlanlandukça Güzel Garadenizumuzun Yaylalarını Düşünüp Basan Efkarımızı Nereye Goyacağımızı Bir Türli Bilemeyerekten Ha Burada”

Bu sonuncusunun da nereye bağlandığını anlamak pek mümkün olamamış, çünkü tabelada yer kalmadığı için böyle biraz havada kalmış. Kendileri her halde biliyorlardır manasını.

Bizim hikayemiz ise, yıllar önce Kayseri’den göç etmiş Selahattin Çabukof ile kızı Narin’in evlerinde geçer. Selahattin Çabukof, yanında getirdiği biraz para ile buradan toprak almış ve zaman içinde çalışkanlığı ve açıkgozlülüğü sayesinde malını mülkünü arttırmış bir ihtiyarcıdır. Kızı Narin ise, evde kalmış dememiz nezaketsizlik olacağı için, bu yaşına kadar evlenmemeyi tercih etmemiş orta yaşlı bir genç kızdır. Bir gün evlerine komşuları olan başka bir toprak ağası ve O da evliliği hep ertelemiş olan Karadenizli Vahip Limon ziyarete gelir ve kelimelere bu kadar eziyet hikayemiz de nihayetinde başlar. Vahip, Selahattin ağanın köy evinin salonunda kendi kendine konuşuyordu:

(Omuzundaki mendili ensesine koyar; Vahip olduğu zamanlar bu mendil hep ensesinde olacak ve ara ara da bununla terini silecektir.)

Vahip: (hep karadeniz şivesi ile) Ula ne gada da soğuk, ha böyle tir tir titriyorum. Sanki imtehan edecekler benu. Neyse, acuk sakın olayum. Kendimu habu fikre ikna etmeliyum: ben evleneceğüm. Güzel. Bir daha diyeyum: ben evleneceğüm. Ben evleneceğüm. (seyircilerden birine) bir de sen soyle pakayum! (seyirciden gelecek cevap, ‘ben evlenicem’ olursa) sen niye evleniysun, ben evlenecem da, sabah beri ne anlatiyrum burda. (eğer seyirciden gelecek cevap ‘evleneceksin’ olursa) sen evlen, ben niye evleneyum, deli midir ne dur da, durduk yere yakacak benu da. (her iki cevaptan birini verdikten sonra devam eder) neyse, kafami toplayayum; ne olursa olsun evleneceğüm; oyle üzümün sapi, finduğun kabuğı diye düşün düşün nereye kadar. Ula ne gada da titriyum, bir yandan terliyum, bir yandan ağa takılmış hamsi gibin titriyum.

Heyecandandır. Şimdi, Narin hanım, çirkin sayılmaz, e güzel de sayılmaz; cahil deyuldur, ama okumuş da deyuldur; zayıf değil, şişman hiç deyul; yaşlı değil, ama genç de değil; (gittikçe hızlanarak) kaba değil, zarif de değil; suratsız da değil, güleç de değil; iyi değil, kötü değil; saruşun değil, esmer değil; deli değil, akıllı değil; hırçın değil, sakın değil; cesur değil, korkak değil; (çok çok hızlanarak) solak değil, sağlak değil; teyze değil, amca hiç değil; uçarı değil, olgun değil; hızlı değil, yavaş değil; prezentabl değil, unprezentabl değil, (horon tepmeye başlar) öyle de değil, böyle de değil, o da değil, bu da değil; ha uşaklar ha; ha uşaklar ha. (bir an durur) ne yapayrum ben da?

O böyle kendi kendine tepinip dururken içeriye Selahattin Çabukof girer.

(Elindeki sopayı baston olarak kullanarak, iki büklüm şekilde)

SELAHATTİN: (hep Kayserili şivesiyle) Abarii; kimler gelmiş. Hoş geldin gardaşım, ne örüyön?

VAHİP: Ne edeyum oraya; iyiluk sağlık. Siz nasulsunuz?

SELAHATTİN: Eyiym, eyiym. Sen daha daha ne örüyön; sabahınan erkenden böyle gozel esbaplar geyinip gelmişsin. Hayrolsun?

VAHİP: Hayurdur hayur. Ben diyrum ki; siz ve ben ikimuz; tabiçide bir de kizunuz; yani boyle aynu yerdeyüz. Yani sizunla biz, ikimuz bir fidanun gülü gibiyuz. Yok yani biz değil da; siz oylesiniz. Kızınızla içinuz; bense dikenuyum o gülün; diken gibiyum; yok yani diken üstündeyum; demem o ki, biz boyle hep aynu yerdeyuz; bir bağın gülleri gibiyuz; la nerden çıktı bu gül; yapıştı galdu ağzuma.

Vahip böyle saçmalamanın kıvamını tutturmuşken, Selahattin de bir yandan ne olduğunu anlamaya çalışıyor, bir yandan da alttan alta onu süzüyordur.

SELAHATTİN: (kendi kendine) Böyle alingirli alingirli gonaştığına gore, kesin borç para isteyecek. Emme havasını alır. (Vahip'e) Gusura galma gardaşım; ben heç bi şey ağnamadım didiklerinden.

VAHİP: E o zaman baştan başlayayum. (hızlı bir şekilde) Hayurdur hayur. Ben diyrum ki; siz ve ben ikimuz; tabiçide bir de kizunuz; yani boyle aynu yerdeyüz. Yani sizunla biz, ikimuz bir fidanun gülü gibiyuz...

SELAHATTİN: Yav gardaşım, geçiver oraları. Dimem o ki; sen ne istiyon?

Vahip bir an sevinir. Artık konuya doğrudan girebilecektir. Gördüğünüz üzere uzatmayı, uzun uzun konuşmayı hiç sevmezdi.

VAHİP: Kızınızın elini istiyrum.

SELAHATTİN: Bidenesini mi vereyim, ikisini birden mi istersin. Ya da doğrudan bacağına virim; daha bi bolcana et çıkar. Len depesi delik, ne biçim gonuşuyon sen öyle çelpeşik çelpeşik gızım hakkında.

VAHİP: Yok yanlış anladunuz; ben kompleksini, hepsini istiyrum; yani ben kızınızla evlenmek istiyrum. Oh be.

Selahattin bir an kalakalır; ne diyeceğini bilemez. Sevinçten şaşkına dönmüştür.

SELAHATTİN: Hay ağzını sevdiğim; ni didin sen; yani essah essah ha? Gızımlan sen ha? Eyi eyi, çok eyi. Biliyon seni yiğın sererim; gızımlan da çok yakışsınız. O da zaten daha becelleyip evlenemedi daha. Yani ailecek çok seçiciyiz. E ben gideyim ona haber virim. Bak hele sen şu işe ya.

Selahattin ağa koştur koştur içeriye, mutfakta yemek yapmakta olan kızının yanına gider. O sırada Narin hazırladığı melemene yumurta kırmaktadır. Melemen demişken, kolay bir yemek gibi görünür ama kıvamını tutturmak hiç de kolay değildir. Birinci kural, yaptığın melemen çatalla yenilemeyecek kıvamda olacak. Böyle ekmek banarak yiyebileceğin kadar sulu olacak. Önce tavaya ayçiçek yağın dōkeceksin. Biraz sonra da, yağ hafif kızınca biberleri. Kimileri soğan da koyar ama soğan iyi olmaz melemende. Biberler çok değil, hafif kızarmaya başlayınca, biraz pul biber ekleyip, onunla birlikte döndüreceksin biberleri. Pul biberler hafif yanıp, yağı kızartacak ve kokusunu bırakacak. Sonra domatesleri ilave edeceksin. Domateslerin suyunun saldığı an çok önemli. Ne erken ne geç, tam o sırada yumurtayı üstüne kırıp, sarısına dokunmadan beyazını pişireceksin. Sarısı domateslerin içine iyice gömülecek ama patlamayacak. Son olarak da büyük bir parça tereyağını içine atıp tavanın kapağını kapatacaksın. Aynı anda ocağın altını kapatmayı da unutmayın. Geri kalan mis gibi taze ekmekle taarruza geçmek. Narin ise babasının isteğı üzerine içeriye, misafirlerinin yanına geçer. Olaydan, yani komşuları Vahip'in neden geldiğinden tamamen habersizdir. Önce hoş geldin beş gittin konuşmaları. Biraz susmalar. Biraz da havadan sudan lakırdılar ve biraz daha susup

birbirlerine bakmalar. Vahip bir türlü konuya giremiyordur. O böyle geveledikçe Narin'in aklı mutfakta, ocaktaki yemektedir. Sonunda dayanamaz Narin ve tam kalkacak olur; Vahip bütün cesaretini toplayıp konuya girer.

VAHİP: Çok uzatmadan, kısaca anlatayum; Narin hanum, biz sizinle ikimuz, biz beraber ikimuz bir fidanun dalunda açan bir gül gibiyuz. Oh be, sonunda doğru oldu. Evet. Yani biz aynı semtün çocuklarıyuz; yani çocukları iduk. Biz büyüdük ve kirlendi dünya. Yani böyle bir dünyaya çocuk getirilir mi, bi düşünmek lazım, ama elbet o sonranın işi. Biz sırayla gidelum, işleri garıştırmayalım. Ne demişler 'tezekten terazinun poktan olur dirhemi' kim demuş bunu bilmiyrum; herhalde işleri kesat giden bir terazi satucusudur; ama bizlerin işleri iyidir çok şükür. Askerliğimizi de yaptuk gelduk; yani birlikta yapmaduk tabi; oyle olsaydu asker argadaşı olurduk. O zaman size Narin Hanum demezdum; tertip derdum. 'ne yapaysun tertip' gibi. Ya da böyle 'Ne ettin topraam' gibi. Askerluk demişken, bizum bir komutan vardu; Erzurumlu. Bir gün çağurdi benu, 'Vahip gel bakayum buraya' dedu...

Konuşulanlardan hiç bir şey anlamayan Narin, yemeği de yansın istemediğinden tekrar kalkmaya yeltenir.

NARİN: (şivesiz bir konuşması vardır) Bakın ben iki dakika içeriye...

VAHİP: Ha diyosunki acuk kısa kes. Peki, kısaca anlatayum; komutan benu çağurdu...

NARİN: Sizinle biraz daha sohbet etmek isterdim ama...

VAHİP: E daha da kısaltayum; komutan benu. Ama bi dakika bu da çok çirkin oldu; yani nereye çeksen gelur. 'Komutan benu.' Yok sevmedum ben buni; kusura bakmayun tadum kaçtu; askerluk anısı falan anlatamayacağum size. Lütfen ısrar etmeyun. Belki sonra. Ben hemen konuyu toplayayum; şimdi biz sizinla gomsuyuz yıllardur. Yani tarlalarumuz bile yan yana. Hatta benum öküz çayıru...

İşte o anda fena bir şey oldu. Vahip'in 'Hatta benum öküz çayıru' cümlesiyle birlikte evrende belki de yeni bir kara delik açıldı. Dünyanın uzak bir köşesinde, artık bu 'eğhh' oldu denilerek küçük bir bebenin elinden emziği alındı. Tam o anda emekliliğine iki ay kaldığını zanneden bir memur, aslında yanlış hesaplama yaptığını ve daha altı senesinin olduğunu anladı. Herhangi bir lisenin bir sınıfında, son ders boş diye öğrenciler tam çıkacakken, içeriye müdür girip dersi kendisinin anlatacağını söyledi. Tam da o anda bir

düğün salonunda gözler damadın kardeşinin bir küçük altın takmakla yetindiğini gördü. O sırada bir kahvede yeşil birli okey olduğu unutulurak işe yaramaz bir taş diye masaya atıldı. Çok uzak bir yere pikniğe giden bir aile, mangalı  ırayı kömürü tabakları örtüyü plastik topu ve ipi getirdikleri halde etleri yanlarına almadıklarını fark etti. Sahnede bir oyuncu ezber unuttu; kasap elini kesti; bir nikah memuru o gün kıyacağı nikahlara göz atarken listede eski eşinin ismini gördü. Şairin de dediğı gibi, o an ‘Ölüm gibi bir şey oldu ama kimse ölmedi.’ Narin oturduğu koltuğa iyice bir yaslanıp ellerini göğsünde kenetledi ve:

NARİN: Çok af edersiniz, ama siz biraz önce ‘Hatta benim öküz  ayır ı’ mu dediniz?

VAHİP: Ne zaman?

NARİN: Biraz önce; anlatıcı bebektir, emziktir, okey taşı, uzay falan diye saçmalamadan hemen öncesinde.

VAHİP: Evet dedum; niye demeyeyum ki?

NARİN: Orasının size ait olduğundan emin misiniz; çünkü orası bizim de.

VAHİP: Nasıl olur; öküz  ayuru da, bildiğimiz öküz  ayuru; orası yıllardır bizimdir. Eskiden halamın ninesinin küçük gardaşı, babanızın dedesinin köylülerine, şöyle bir kullansınlar diye vermiş; onlar da bir zaman sonra kendu malları gibi gullanmaya başlamışlar. Vasiyetnameyi gösterebilirum.

NARİN: Ben de gösterebilirim, ne olacak. Bakın şöyle olmuş; Babamın dedesinin köylülerinin eşleri gözleme pişiriyorlarmış; sizin halanızın ninesinin küçük kardeşleri de görüp özenmiş. Babamın dedesinin köylülerinin eşleri ‘isterseniz size de yaparız, ne olacak altı üstü hamur elimize yapışacak değil ya’ demişler. Sizin halanızın ninesinin küçük kardeşleri ‘ama biz böylesini yemeyiz; peynirli bize dokanıyor; keşke patatesli olsaydı.’ demişler. Bunun üzerine babamın dedesinin köylülerinin eşleri ‘E size patatesli yapalım o zaman; ne olacak altı üstü patatesli, elimize yapışacak değil ya’ demişler. Sizin halanızın ninesinin küçük kardeşleri ‘e o zaman gidip patates getirelim biz de bari’ demişler. Orada bulunan babamın dedesinin kardeşinin eşinin kardeşi de bunun üzerine ‘Te sizin tarlalara gitmeyin, bizim Öküz  ayır ı yakın; oradan toplayı verin’ demiş. Sizin halanızın ninesinin kardeşleri de bizim Öküz  ayır ıdan patates toplamışlar. Sonra da bunu alışkanlık haline getirmişler. Anladınız mı?

VAHİP: Anlamadum.

NARİN: o zaman baştan anlatayım; babamın dedesinin köylülerinin eşleri...

VAHİP: Yok ben benim tarlam hakkında nasıl böyle konuştuğunuzu anlayamadum; ama önemli değil, altı üstü küçücük bir yer. İsterseniz orayı size verebilirum bile.

NARİN: Sen kimin malını kime veriyorsun; asıl ben orayı sana verebilirim.

‘Yok ben vericem’, ‘Asıl ben verebilirim’, ‘Öyleydi’, ‘Böyleydi’, ‘Bizimdi’, ‘Sizindi’ derken ikisi de fena bir kavgaya tutuşurlar. Sanırsın Ortadoğu’da ülke pay ediyorlar. Bağrışmaları, daha doğrusu can hıraş çığlıkları içeriye kadar gidince Selahattin ağa koşarak yanlarına gelir.

SELAHATTİN: Ne örüyorsunuz burada; niymiş bu bağrış figan.

NARİN: Babacım bu adam diyor ki...

SELAHATTİN: Dur bakem orada; o bizim misafirimiz, ona öyle denmez. Ne öyle adam madam. Beyefendi bir kişilik o. Onunla gozel konuşacaksınız. Gusura galma; gızım da olsan buna izin viremem. Misafir baş dacıdır. Onun her didiğine he deycen. Gusur etmeycen. Hem bak gozel gozel esbaplar geymiş gelmiş. Öyle pel pel bakacağınıza birbirinize gozel sohbetler etsenize. Şimdi baa cüvap virin, nedir derdiniz sizin?

NARİN: Babacım bizim Öküz Çayırının kendisinin olduğunu söylüyor.

SELAHATTİN: Vay okuz vaay. Olur mu heç öyle şey. Deli mi ne bu adam. Sabahınan erkenden gelip darlamıza mı gonacakmış.

VAHİP: Ama bakın Selahattin beycuğum, vasiyette de yazıyor; vasiyetnameyu gösterebilirum...

SELAHATTİN: Alırım o vasiyeti sokarım...gozlerine; ondan soona dedelerinin hatıratından gozlerin yaşarıp durur. Ne dandik bir adammış bu yav. Gomşunun böylesi düşman başına. Gelmiş gostak gostak geziyor evin içinde; neymiş bizi faka goycakmış öyle mi; bak delüganlı, şunu eyi belle, biz malımızı mülkümüzü gimselere gaptırmayık. Şimdi evimden çibık defol git. Hadi çibık, gozüm görmesin seni bir daha.

Sinirden ve uğradığı hakareten eli ayağı titreyen Vasip, kız istemeye gelirken yanına silahını almamış olduğuna bin pişman, bu adam ve kızını vuramadığı için gözleri yaşlı ve

gururundan deliye dönmüş bir şekilde o evi terk eder. Selahattin ağa ve kızı da kendilerini bir koltuğa atmış, sinirlerini yatıştırmaya çalışıyorlardır. Selahattin ağa kendi kendine biraz daha söylenip; ‘depesi delik adam’, ‘Bak hele’, ‘Beni bile marsımıyo, gelmiş evimde bağıryo’, ‘Bir de alingirli alingirli gonuşuyo’ gibi cümleler kurduktan sonra asıl cümleyi patlatır:

SELAHATTİN: Utanmadan bir de seninle evlenmek istiyö.

İşte o anda güzel bir şey oldu. Selahattin ağanın ‘bir de de seninle evlenmek istiyö’ cümlesiyle birlikte evrende belki de yeni bir gezegen doğdu. Dünyanın uzak bir köşesinde emziği alınan bebeğe ‘aman boş ver, ortaokula kadar emecek değil ya, sonra bıraktırırız’ denilerek emziği geri verildi. Tam o anda emekliliğini hesaplayan memur, önceki sigortalarını da saydığında aslında emekliliğine bir ayı kaldığını anladı. Lisede müdüre haber geldi ve acil çıkması gerekti. Tam da o anda düğün salonunda damadın kardeşi küçük altının yanı sıra bir de geline altın bilezik taktı. Kahvede okeyi yanlışlıkla atana yerden yeni bir okey daha geldi. Pikniğe giden aile etlerin arabanın bagajında olduğunu fark etti. Sahnedeki oyuncu ezberini hatırladı, kasap eline yara bandı yapıştırdı ve nikah memuru listedeki kişinin isim benzerliği olduğunu öğrendi. Şairin de demediği gibi, o an ‘Bayram gibi bir şey oldu ama hiçbir çocuğun dişleri çürümedi.’ Narin oturduğu koltuktan öne doğru eğildi ve:

NARİN: Ne diyorsun baba sen?

SELAHATTİN: He. Ben demiyom, o deyo. Seninlen evlenmek istiyormuş; buraya da o yüzden gelmiş.

Narin’in çılgınlıkları bütün dünyayı kaplar ve fakat bunun sevinç çılgılığı mı yoksa pişmanlık narası mı olduğunun kimse anlayamaz. Gök gürültüsünün ardından gelen yağmur gibi, bunun ardından da büyük bir sinir krizi gelir. Narin, babasına ‘Koş geri getir onu, çabuk çağır onu; Allah’ım biz ne yaptık; baba ne olur getir onu buraya’ deyip duruyordur. Yaşlı adam ise çaresiz Vahip Limon’un arkasından koşar, onu geri getirmek için. Giderken de şu sözler dökülüyordur ağzından: “Adamı govduk, şimdi ne yüzle çağıracağız; ben böyle şeyleri zaten becelliyemem; böğrüme bir ağrı gireyo; bizim ki de dutturdu ‘gelsin gelsin’ diye; ne diyecem şimdi ben adama” Selahattin ağa, koşup Vahip’e yetişir ve onu tekrar eve çağırır. Arkasından da utancından içerdeki odaya kaçır. Narin hanım ve Vahip bey şimdi evin salonunda tekrar baş başadırlar; fakat Narin’in yüzünde engelleyemediği hoş

bir tebessüm vardır şimdi. Gene biraz havadan sudan konuşurlar. Narin artık konunun evlilik meselesine gelmesini bekliyordur fakat Vahip biraz önce yaşadıklarının şokunu hala üzerinden atamamıştır. Dönüp dolaşıp oraya getirir sözü:

VAHİP: Hayır ben anlamayrum niye böyle oldu. Sizin olsun orası da, ne olacak; üç kuruşluk yer; ama ben prensup açusundan öyle gonuştum.

NARİN: Tabi tabi haklısınız, zaten kapatalım bu konuyu artık. Bu günlerde bir planınız var mı; yapmak istediğiniz, söylemek istediğiniz bir şey. Hı?

VAHİP: Yapmak istediğim bir şeeey...yapmak istediğim...ha evet...tabi...bugünlerde bir ava çıkayum diyorum.

NARİN: Ava mı?

VAHİP: He ava; ama biliymısınız ki başuma gelenu. En iyi av köpeğim Garabaş yaralandu. Her halde gece başka bir köpekle filan dalaştı. Yazuk, tam iki bin lira da para vermişum ona.

NARİN: Ama çok vermişsiniz; mesela babam Karabaş'tan çok daha iyi olan bizim köpeğimiz Pastırmayı bin beş yüz liraya aldı.

VAHİP: Nee! Pasturma mı Garabaş'tan daha iyi?

Tahmin edeceğiniz üzere bir gümbürtü daha kopar. Bağrışlar, çığlıklar, köpek taklitleri, aşığılamalar, hakaretler gırla gider. Tam ikisi birbirini boğazlayacakken, sesleri duyan Selahattin ağa içeri dalar. Hele ki canından çok sevdiği köpeği Pastırma'ya laf söylendiğini duyunca hepten deliye döner ve o da katışır kavgaya. O esnada havada şu sözler uçuşur:

“Babacım kov bu terbiyesiz adamı evden.”

“Siz ne biçum insanlarsiniz böyle”

“Defol git buradan depesi delik”

“Onu daha önce demiştunuz.”

“Olsun bir daha söylerim; depesi delik, depesi delik.”

“Ben gidiyrum zaten.”

“Babacım bir daha gelmesin o buraya.”

Tam o esnada, Selahattin Çabukof ile Vahip Limon’un, ikisinin birden kalbi tutar ve yere yığılırlar. İkisi de ölmek üzeredir. Narin ne yapacağını şaşırır; birisi babası, diğeri taliplisi. Şimdi ambulans çağırsa yetişebilecek midir? Hepsinden önemlisi adresi bulabilecek midir? Adres demişken; bir yeri arama ve adresi bulma işi gerçekten de çok sıkıntılıdır. Geçenlerde bir arkadaşımın buluşacağım, adresi arıyorum. Buluşacağımız yer de bir kafe. İki saat yol gittim. O cadde bu sokak; yok böyle olmayacak en iyisi birilerine sorayım dedim.

“Pardon arkadaşım, şu adres nerde, biliyor musun?”

Böyle kağıda baktı, baktı; durdu:

“Ne bileyim ben.” dedi ve gitti. Tövbe estağfurullah. Başka birini çevirdim yoldan:

“Affedersiniz, şurayı arıyordum ben.”

“Du bakalım bi...haa...hımm...evet...şimdi...haa...bu ne yav; bu senin mektup arkadaşın falan mı?”

Ne diyeyim şimdi adama; geçiştirmek için “He “ dedim “he, mektup arkadaşım.”

“O zaman mektuplaşmaya devam edin” dedi adam, “O kadar yol gidilmez.”

Güzel Allah’ım, delireceğim. Bu adres meselesi yalnız burada değil, Türkiye’nin neresine gidersen git karışık bir mesele. Sanırım halk olarak yön ve mesafe mefhumumuz pek gelişmemiş. Birine adres sorarsın:

“Yok” der, “pek uzak değil. Şuradan devam et, yürü biraz; 60-70 km sonra oradasın.”

“Kaç?”

“Yani 30-40 km sonra falan.”

“30-40?”

“Ovv...yani...bilemedin 15-20 km...(uzun bir es) ama 10 km kesin vardır.”

Bilimsel, ölçülebilir ve sabit olanın, yani iki yer arasındaki mesafenin, pazarlığa tabi olduğu tek ülke biziz herhalde. Bir de bunun tam tersi var: Mesafe küçültücüler. Bunlara

gereksiz iyimserler de diyebiliriz. Ya da saf mesafeciler. Hiçbir art niyetleri yoktur; ama en tehlikelileri bunlardır:

“Pardon, şuraya gidecektim ben ama?”

“Yakın yakın. Şöyle dümdüz gidin; 300-400 metre sonra oradasınız.”

300-400 metre? 5 saat yol yürürsünüz.

“Şurası neredeydi acaba?”

“Ooo...gelmişsiniz bile. Şuradan devam edin, 50-60 metre ilerde.”

En az iki saatiniz var demektir. Karnınızı doyurmadan yola çıkmayın. Bu tipleri tanımanın en iyi yolu, genel bir soru sormaktır:

“Şuraya nasıl gidebilirim?”

“Yakın. 100-150 metre ilerde.”

“Peki, sizce Edirne ile Ardahan arası ne kadar mesafededir?”

“Fazla yoktur. 700-800 metre falan.”

Kaçarak uzaklaşın oradan. Benim öyle bir şansım yoktu. Aramaya devam etmeliydim.

“Ben şu adresi arıyordum. Nerededir biliyor musunuz?”

“Şimdi...Şuradan düz devam et...ileriden sağa dön...az daha git. Okul çıkacak karşına...okulu geçince sağdan üçüncü ya da beşinci sokağa gir...yok oraya girme...soldan ikinci sokağa gir...git biraz...safa dön...oradan tekrar sağa dön...sonra...tekrar sağa dönersen karşına aynı okul çıkar...yok anlaşılan sen bunu bulamayacaksın...o belli oldu...en iyisi bir bilene sor...”

Bir bilene sorayım. İyi fikir:

“Pardon şu adres...”

“Şimdi şöyle dümdüz gideceksin...”dedi ve öyle de gitti adam. Muhtemelen ilerde sağa ya da sola dönmüştür ama orasına yetişemedim ben. Böyle deli danalar gibi adres ararken, yaşlı, nur yüzlü bir amcaya denk geldim. Kan ter içinde kalmıştım. Amcaya:

“Kurbanın olayım. Ben şurayı arıyorum. Biliyorsan ne olur söyle.” dedim.

Amca çok normal karşıladı beni:

“Evladım, sakın ol. Ölüm harici her şeyin bir çaresi vardır. Ver bakayım şunu.”

“Hadi amca gözünü seveyim.”

“Şimdi düz gideceksin. İleride karşına bir cami çıkacak; onu geçince sağa dön, az ileride bir eczane var.”

Allah’ım gayet normal gidiyoruz:

“Evet amca?”

“Eczanenin karşısındaki sokağa gir. Orada dur.”

“Orada durayım mı?”

“Yok, ev oradadır.”

“Ne evi amca, ben kafe arıyorum?”

“Yok, benim evim oradadır. Sen benim evi niye arıyorsun?”

“Ben senin evi niye arıyayım, ben şu adresi soruyorum.”

“Hah onu diyordum. İşte benim ev oradadır. Ben oraya yeni taşındım. Buraları bilmiyorum. Bak şurada bir kafe var; sen en iyisi bir de oraya sor.”

Kafamı bir kaldırdım, evet aradığım yer orasıydı. Kafeyi bulmuştum ama arkadaşım çoktan gitmişti. Gitmişti derken, Selahattin ve Vahip bey de öteki tarafa gitmek üzereydiler. Selahattin ağa, kızı Narin’in çılgınlıkları arasında gözünü açar ve şöyle bir doğrulur. Eski toprak olduğu için, bu fırtınayı da atlatabilmiştir. Kızı, babasının kendine geldiğini görünce sevinir elbet ama taliplisi, ki bundan sonra karşısına birisi çıkar mıydı bilinmez, ölmek üzeredir. Selahattin ağa, kızının ‘baba ne olur onu kurtar, bir şeyler yap’ bağrışları ile birlikte Vahip’in üzerine eğilir ve onu sarsmaya başlar:

SELAHATTİN: Kalk delikanlı, hadi kalk. Şaka ettik biz sana. Heç ölüvirilir mi durduk yere. Hadi bakem aç gözlerini. Hadi kalk.

Vahip kendine gelir gibi olur. Bunun üzerine Selahattin ağa, Vahip’i yerden kaldırır.

SELAHATTİN: Hadi bakalım, sarılın bir birinize. Durmayın öyle gıddış gıddış. Bak Narin evlenme teklifini gabül etti. Bir an önce düğününüzü yapalım, sonra ne halt edecekseniz edin bakem.

Sonunda taze aşıklar bir birlerine kavuşmuştur. Tam o esnada burunlarına bir koku gelir. Ocaktaki altı kapatılmayı unutulmuş melemenin dibi tutmuş; oradan da tava alev alıp perdeleri yakmış, şimdi ise yangın bütün mutfığa yayılmıştır. Can havliyle kendilerini dışarı atarlar. Gözlerinin önünde bütün ev yanıp kül olmuştur. Peki, sonra ne yaparlar? Selahattin ağanın eviyle birlikte içi de yanmıştır elbet; ama artık aslanlar gibi damadı vardır. Vahip ile Narin hızlı bir nikah kıyarlar. Babaları Selahattin'i de Vahip'in evine yerleştirirler. Kendileri ise Öküz Çayırının üstüne diktikleri yeni evlerinde mutlu ve mesut yaşayıp giderler.

Sözlerimizi eski meddahların sözleriyle başlattık, e onların sözleriyle bitirelim.

“İşte bu kıssa da buldu payan, kıssadan hisse alır arif olan. Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola”

4. SONUÇ

Kitle iletişim araçlarının, hayatımızın önemli bir parçası olduğu çağımızda, teknolojinin gelişimi ile birlikte, bu araçların sayısı ve türleri de artmaktadır. Günümüz iletişim araçları, insanları daha kolay ve yoğun bir şekilde bir birlerine bağlarken, aslında bir yandan da iletişimin önünde en büyük engel gibi de durmaktadırlar. Bu paradoks şu şekilde açıklanabilir; geçmiş dönemde iletişimin kaynağı, hem alıcı hem verici olarak, insanken, şimdi merkeze teknoloji ve teknolojik aletler oturmuş durumdadır. Bunun sonucu olarak da, eskisine oranla, günümüzde her daim iletişim araçları ile iç içe olan insanoğlunun, kendi arasındaki iletişim git gide kopmaktadır.

Tiyatro, bir 'söz' söyleme, 'ifade etme' ve 'anlatma', diğer bir deyişle, 'aktarma' aracıdır. Bu aktarım, insanlığın, yazılı ve sözlü kültürel mirasının, gelecek kuşaklara iletilmesinde, önemli bir işleve sahipken, aynı zamanda da insanlığın medeniyetini kurarken ve de geleceği tasarlarken, diğer sanat dalları gibi, bir düşünme, bir bakış açısı yaratması sebebiyle de vazgeçilmezdir.

En eski çağlardan bu yana, bir fikri, bir durumu, yaşanmış ya da yaşanabilir bir olayı, bir izlenimi ve nihayetinde de kendini anlatma düşüncesi ve ihtiyacı, sanatın doğuşunun hem temelleri olmuş, hem de bu koşulların yaratılmasını sağlamıştır. Özellikle de tiyatro sanatı, bu aktarım ve ifade ihtiyacının en canlı ve en dolaysızlarından birisi olmuştur. Günümüze gelindiğinde ise, tiyatroya yöneltilen önemli eleştirilerden birisi de, bu sanat dalının, teknolojik ve bilimsel gelişmelere karşın, zamanının biraz gerisinde kaldığı yönündedir. Bu noktada tiyatroyu tek bir kalıba ve görünüşe indirgemek, iki bin beş yüzyıllık bir sanata haksızlık olmaktadır. Tiyatro, geçmişten bu güne, baskıya ve yasaklamalara en maruz kaldığı zamanlarda bile, varlığını korumayı başarmıştır. Bu, tiyatronun, insanı özünde tutmak koşuluyla, geçirdiği evrim, değişim ve uyumlanabilirlik özellikleri ile ilgilidir. Bu özellikler, onun, yüz yıllar içerisinde değişik tür, tarz ve kılıklarda karşımıza çıkmasını sağlamıştır. Meddah da bunlardan bir tanesidir.

Meddah, bu çalışmanın savunduğu üzere, seyirci ile iletişim kurma ve anlatılmak istenenin karşı tarafa aktarımı noktasında en çağdaş, diğer bir deyişle çağa en uygun yöntemlerden birisidir. Meddah gösterisinin çağdaş olması düşüncesi, bu türün sadece çağımızın isterlerine denk gelen bir yapısının olmasından ziyade, kendi özü, tekniği ve ifade araçlarının işlevselliği ile her döneme uyumlanabilir olması sayesindedir.

Meddah, bir söz –yani anlatma- ve bir taklit –yani yansılama- ustasıdır. Mekanı, insanın olduğu her yer, dinleyicileri, kulak veren herkes ve metni de anlatılabilecek her şeydir. İnsanların, teknik ve teknolojik araçlarla iletişim halinde olduğu günümüzde, sanal ortamın dışına çıkarak ve hatta gerektiğinde, isterse bu teknolojik araçları da sahnesinde kullanarak, insanlarla dolaysız iletişime geçebilecek bir tiyatro türüdür.

Tiyatro seyircisi kavramı, genel bir ifadeyi yansıtmaktadır. Fakat derine inildiğinde, seyirci topluluğunu var eden insan gurubunun, aslında her toplum yapısının içerisinde, her yerel bölgede farklılıklar gösterdiği anlaşılır. Hatta değişik meslek guruplarının, adet ve göreneklerin ya da farklı eğitim durumlarının varlığı bile, bir genelleme yapmanın yanlışlığını göstermektedir. Bu noktada, gösterinin gerçekleştiği bölgede yakın zamanda yaşanan önemli olaylar, başka bir deyişle gündem bile, oradaki seyirci topluluğunun yapısını ve onlarla kurulacak iletişimin şeklini belirleyebilmektedir. Meddah, her gösteride, oyununu o an, orada ve oradakilere göre şekillendirdiği için, seyirci ile iletişimini ona göre daha sağlam ve daha gerçek temellere oturtabilmektedir.

Anlatıdaki metnin, meddah için sadece bir kanava olması sebebiyle, ne söylediği değil, meddahın anlatmak, iletmek istediği konuyu aktarırken, nasıl kullanıldığı önem kazanmaktadır. Bu da meddahın, anlatı coğrafyasında gezinirken, istediği ve seçtiği her hangi bir yoldan gidebileceği, dolayısıyla da, her hangi bir metnin ya da her hangi bir olayın, düşüncenin, meddahın anlatı malzemesi olabileceği anlamına gelmektedir.

Bütün bunların ışığında, meddah gösterisi, var olduğu döneme aittir ve de anlatma ve dinleme isteğinin, kısacası sözün var olduğu her dönemde, çağının güncel bir parçası olmaya devam edecektir denilebilir.

KAYNAKÇA

- Açıkgöz, N. (1999). *Kahvename*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Alptekin, A. B. (1997). *Halk hikayelerinin motif yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları
- And, M. (1969). *Geleneksel Türk tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi
- And, M. (1970). *100 soruda Türk tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi
- And, M. (1983). *Türk tiyatrosunun evreleri*. Ankara: Turan Kitabevi
- And, M. (2003). *Oyun ve bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Arısan, K. ve Günay Arısan, D. (2002). *Osmanlı adet, merasim ve tabirleri / Abdülaziz Bey*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve toplumsal Tarih Vakfı
- Aristoteles. (1995). *Poetika*. (çev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Benjamin, W. (2001). *Son bakışta aşk /hikaye anlatıcısı*. (3. Baskı). (çev: N. Gürbilek S. Yücesoy). İstanbul: Metis Yayınları
- Bergson, H. (2006). *Gülme*. (2. Basım). (çev: Y. Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Boratav, P. N. (1982). *Folklor ve edebiyat*. İstanbul: Adam Yayıncılık
- Boratav, P. N. (2016). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. (4.Basım).Ankara: Bilge Su Yayınevi
- Brook, P. (1990). *Ölümcül tiyatro*. İstanbul: Afa Yayınları
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve söylem*. (çev: Ö. Yaren) Ankara: De Ki Basım Yayım
- Canlı S. (2010). *Anton Çehov'un tarzı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Çalışlar, A. (1996). *Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu*. (1. Baskı). (çev: Şebnem Bahadır). İstanbul: MitosBoyut Yayınevi, s. 27

- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu ve yorumlar*. (çev: A. Ekmekçi, O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı
- Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime giriş*. İstanbul: Dergah Yayınları
- Eco, U. (1995). *Anlatı ormanlarında altı gezinti*. (çev: K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları
- Elçin, Ş. (2001). *Halk edebiyatına giriş*. (7. Basım). Ankara: Akçağ Yayınları
- Erkek, H. (1999). *Oyun içinde oyun*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı
- Erkek, H. (2001). *Oyun içinde anlatı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı
- Esslin, M. (1996). *Dram sanatının alanı*. (çev: Ö. Nutku). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gerçek, S. N. (1997). *İstanbul'dan ben de geçtim*. İstanbul: Kitabevi Yayınları
- Gordlevski, V. A. (2013). Düünden Bugüne Türk Meddahları. (Çev: M. Dıykanbayeva, A. Kıran). *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:0 291-316
- Karaca, B. (2004). Rus edebiyat tarihinde öykü sürecinin gelişim evreleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, cilt:1 (1), 44
- Kaim, A. A. (2010). Meddah geleneğinden kültürlerarası hikayeciliğe uzanan bir serüven. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, cilt: 30 (30), 111-122
- Kurtuluş, H. (1974). *Türk tiyatrosu*. İstanbul: Toker Yayınları
- Lytco, A. A. (1995). Meddah-Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt:12 (12), 27-45
- Nutku, Ö. (1983). *Dram sanatı*. İzmir: Dokuz Eylül Ü. G.S.F. Yayınları
- Nutku, Ö. (1997). *Meddahlık ve meddah hikayeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı

- Ong, W. J. (2003). *Sözlü ve yazılı kültür*. (3. Basım). (çev: S. Pastacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları
- Öztürk, Ö. H. (2007). Çehov'dan Beckett'e köprü sözcükler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, cilt:23 (23), 89-98
- Sakaoğlu, N. Ve Akbayır, N. (1999). *1001 gün 1001 gece: Osmanlı'dan günümüze İstanbul'da eğlence yaşamı*. İstanbul: Createve Yayıncılık
- Sekmen, M. (2008). *Meddah ve gösteri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Sema, S. (2002). *Eski İstanbul hatıraları*. (Hazırlayan: Ali Şükrü Çoruk). İstanbul: Kitabevi Yayınları
- Sevengil, R. A. (1993). *İstanbul nasıl eğleniyordu*. (4. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları
- Şener, S. (1997). *Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Şener, S. (2003). *Dram sanatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi
- Şengül, A. (2001). *Türk drama geleneği ve tarihi oyunlarımız*. Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları
- Tekerek, N. (2003). Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu'ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt:17(17), 35-49
- Troyat, H. (2016). *Rusya'nın en büyük oyun ve kısa hikaye yazarı*. (1.Baskı). (çev: V. Günyol). İstanbul: Alfa Yayınevi
- Ünlü, A. (2006). *Türk tiyatrosunun antropolojisi*. Ankara: Aşina Kitaplar
- Zafer, Z. (2002). *Anton Çehov'un öykü sanatı*. (1. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi

EK-1 BİR EVLENME TEKLİFİ

Yazan: Anton Çehov

Çeviren: Yılmaz Guruda

Kişiler:

Stepan Stepanoviç ÇUBUKOF, toprak sahibi, yaşlı, kurumlu, fakat nazik.

İvan Vasilyeviç LOMOF, sağlıklı; fakat kuruntulu, sinirli, kuşkucu. O da toprak sahibi.

NATALYA Stepanovna, Çubukof'un kızı;25 yaşında, henüz evlenmemiş.

Çubukof'un konağı - oturma odası.

Lomof girer, fraklıdır. Beyaz eldiven, silindir şapka. Sinirli.

ÇUBUKOF: (Kalkar) Vay vay, bakın kim gelmiş! İvan Vasilyeviç! (İçten, elini sıkar)
Bu ne sürpriz koca adam! Nasılsınız?

LOMOF: Eh, fena değil. Ya siz?

ÇUBUKOF: İdare edip gidiyoruz. Lütfen oturun. Biliyor musunuz, komşularınızı unuttunuz aziz dostum. Görüşmeyeli çok oldu. Niye bugün resmisiniz böyle? Frak, eldiven ve daha bir sürü. Cenaze mi var oğlum? Yoksa bir yere mi gidiyorsunuz?

LOMOF: Hiçbir yere. Yâni buraya gidiyorum. Şey... geldim. Sadece sizi görmeye aziz Stepan Stepanoviç.

ÇUBUKOF: Öyleyse niye resmi, kocamış oğlum? Şimdi yılbaşı değil ki ve daha bir sürü.

LOMOF: Şey... yani... onun gibi bir şey. Buraya, azizim Stepan Stepanoviç, sizi, bir rica için rahatsız etmeye geldim. Birkaç defa yahut çok kere, hatta daha fazla; sizden yardım istirham etmiş ve yardımınıza nail olmak, nasıl desem, şerefınızı bahsetmişsiniz. Yani şey ihsan etmiş... Evet. Özür dilerim, her şeyi dolaştırıyorum birbirine. Bir bardak su lütfeder misiniz Stepan Stepanoviç? (İçer)

ÇUBUKOF: (Kendi kendine) Para isteyecek! Hava alır. (Lomof'a) Size ne gibi bir yardımda bulunabilirim aziz dostum?

LOMOF: Evet, bakın, azizim Stepaniç. Affedersiniz, yani Stepan azizimoviç. Hayır.

Yani, her şeyi karıştırıyorum, gördüğünüz üzere. Sözün kısası, bana yardım edebilecek tek insan sizsiniz. Tabiatıyla buna lâayık değilim, üstelik sizden bunu beklemeye hakkım da yok. Ve bunlara da.

ÇUBUKOF: Lafı dolaştırıp durmayın. Atın açıkça ortaya.

LOMOF: Bir dakika. Yani şimdi. Derhal. Gerçek şu ki buraya elini istemeye geldim. Yani kızınız Natalya Stepanovna'nın. Ben, ben onunla evlenmek istiyorum.

ÇUBUKOF: (Sevinçle) Hey Allah'ım! İvan Vasilyeviç! Bir daha söyleyin bakayım.

LOMOF: Kızınızın desti izdivacını...

ÇUBUKOF: (Keser) Siz bir harikasınız! Memnun oldum, mesrur oldum ve daha bir sürü. Evet, gerçek bu. (Sarılır, öper) Senelerdir hep bunu düşünürdüm. Nihayet rüyalarım hakikat oldu. (Gözünden bir damla yaş düşer) Ve bilirsiniz, ben size hep kendi oğlum gözüyle bakardım. Allah ikinize de huzur, saadet ve daha bir sürü, ihsan etsin. Hep bunu istedim. Hay Allah, niye böyle aptallaştım? Çünkü sevinçten ne yapacağımı şaşırdım. Evet, şaşırdım. Oh, bütün kalbimle... Ben gidip Natalya'yı getireyim. Ve daha bir sürü.

LOMOF: (Heyecanla) Azizim Stepan Stepanoviç acaba kabul edecekler mi dersiniz?

ÇUBUKOF: Ne demek, elbette, eski dostum! Hay Allah; "ya razı olmazsa?" Sizin için deli oluyor! Hey Allah'ım, hem de azgın bir kedi gibi. Ve daha bir sürü. Şimdi dönerim. (Çıkar)

LOMOF: Allah'ım ne soğuk! Bir kaz gibi tir tir titriyorum, sanki imtihana gireceğim. Önemli olan, aklımı başıma toplayıp bu fikre razı etmek kendimi. Eğer durmadan düşünür, tereddüt eder, ince eler, sık dokursam, ideal veya gerçek aşkı beklersem, ömrüm boyu evlenemem. Brrr! Amma soğuk! Natalya Stepanovna mükemmel bir ev kadını. Çirkin sayılmaz. İyi bir tahsili de var. Daha ne isterim? Hiç. Amma sinirliyim ha, kulaklarım çınlıyor. (İçer) Hem canım, tam evlenecek çağdayım. Yaş otuz beş.

Kritik bir yaş. Artık durup oturmalı, düzenli bir hayat sürdürmeliyim. Ayrıca durmadan çarpıntılara uğruyorum. Buyurun bakalım; işte dudaklarım titriyor, gözüm seğiriyor. En korkuncu geceler. Uykum! Efendi efendi yatağa girerim, tam uyuyacağım, birden içime bir şey düşer. İlk başım zonklar, sonra omuzlarım sızlar; deli gibi yataktan fırlayıp bunlardan kurtulmaya çalışırım... Sonra tekrar yatağa uzanır, tekrar uyumayı denerim. Ama ne mümkün? Hemen içime gene bir şey düşer. Ve bu, böylece, belki yirmi kere, belki... (Natalya Stepanovna girer)

NATALYA: Oh, demek yalnız siz varsınız. Oysa babacığım, "İçeri git, bir tüccar gelmiş, cicilerini gösterecek" dedi. Neyse. Nasılsınız İvan Vasilyeviç?

LOMOF: -Teşekkür ederim. Siz nasılsınız, aziz Natalya Stepanovna?

NATALYA: Giysimin kusuruna bakmayın-, böyle önlükle çıktım karşınıza. Nohut ayıklıyorduk da. Çoktandır görünmüyordunuz. Oh, lütfen oturun. (Otururlar) Bir şeyler yemek ister misiniz?

LOMOF: Hayır, teşekkür ederim. Yedim.

NATALYA: O halde, isterseniz sigara içebilirsiniz. (Lomof içmez) Hava da bugün çok güzel. Ama dün çok yağışlıydı, yavaşmalar çalışamadı. Siz ne kadar ot kaldırdınız ambara? Ben aç gözcülük edip hepsini biçtirdim, ama şimdi içim pek rahat değil. Yağmur belki iyi gelirdi, değil mi? Beklemeliydim. Fakat siz niye böyle resmi giyinmişsiniz? Yoksa balo falan mı var? Tabiatıyla, çok yakışmış olduğunu söylemeliyim. Ama söylesenize niye böyle giyindiniz?

LOMOF: Şey... görüyorsunuz aziz Natalya Stepanovna, gerçek şu ki, buraya sizden... şey, bakın dinleyin beni, tabii, sizin için muhtemelen bir sürpriz olacak ve belki de kızacaksınız, fakat... (Kendi kendine) Hay Allah, amma da soğuk burası be!

NATALYA: Evet, ne demek istiyorsunuz? (Duruş) Evet?

LOMOF: Kısaca anlatmaya çalışacağım. Efendim, biliyorsunuz, aziz Natalya

Stepanovna, sizleri çocukluğumdan beri, hatta nasıl derler, tanımak şerefine nail oldum, ailenizi. Malını mülkünü bana miras bırakan müteveffa halam, eniştem ki biliyorsunuz, babanıza ve müteveffa annenize derin bir saygı duyarlardı. Lomoflar, Çubukoflar daima birbirlerine dosttular. Hatta akrabaydılar da diyebilirsiniz. Ve tabiatıyla, biliyorsunuz, tarlalarımız yan yanadır. Hatta benim Öküz Çayırı...

NATALYA: Sözü nü kesmekten nefret ederim ama azizim İvan Vasilyeviç, yanılmıyorsam "benim Öküz Çayırı" dediniz. O yerin gerçekten sizin olduğundan emin misiniz?

LOMOF: Elbette, eminim.

NATALYA: Ne demek eminim? Orası sizin değil, bizim.

LOMOF: Oh, hayır aziz Natalya Stepanovna, orası benimdir.

NATALYA: Hay Allah, bir yaşıma daha girdim! Bu fikri nereden aldınız?

LOMOF: Nereden mi? Bakın, ben, sizin kayın ağaçlarıyla, bataklığın arasına kama gibi girmiş olan Öküz Çayırı'ndan söz ediyorum.

NATALYA: Evet, muhakkak; ama orası bizimdir.

LOMOF: Oh hayır, yanılıyorsunuz aziz Natalya Stepanovna, orası bizimdir.

NATALYA: Oh, herhalde buna inanmamı istemezsiniz?

LOMOF: Fakat bu gerçeği vasiyetnamede görebilirsiniz aziz Natalya Stepanovna. Şüphesiz, şüphesiz bir zamanlar, orası davalıydı ama herkes de bilir ki benimdir. Münakaşa edilecek hiçbir yönü yok bunun. Eskiden halamın ninesi, babanızın dedesinin köylülerine şöyle kullansınlar diye vermiş. Onlar da bir zaman sonra kendi mallarıymış gibi davranmaya başlamışlar. Fakat gerçek şu ki...

NATALYA: Bunların konumuzla ilgisi yok. Benim dedem de, dedemin dedesi de tarlalarının bataklığa kadar uzandıklarını söylerlerdi ki, bu da Öküz Çayırı'nın benim olduğunun tam bir kanıtıdır. Tartışılacak hiçbir yönü yok bunun. Yoksa çok saçma olur.

LOMOF: Fakat vasiyetnameyi gösterebilirim Natalya Stepanovna.

NATALYA: Siz benimle alay ediyorsunuz. Hey Allah'ım! Bu topraklar yüz yıldır bize ait. Oysa siz tutup, birdenbire, bize ait olmadığını söylüyorsunuz. Neniz var İvan Vasilyeviç? Bu, on beş dönümlük, değeri üç yüz ruble bile olmayan tarlanın sözü edilmez kuşkusuz ama haksızlığa katlanamıyorum. Evet, katlanamıyorum haksızlığa.

LOMOF: Fakat beni dinlemelisiniz mutlaka. Babanızın dedesinin köylüleri, tuğla pişirmek istemişler halamın ninesine; halamın ninesi de iyilik olsun diye...

NATALYA: Bütün bu söyledikleriniz, bu halalar dedeler, nineler, falan filan; hep saçma! Çayır bizimdir! Bu konuda söylenecek söz, bu kadar!

LOMOF: Hayır, benimdir!

NATALYA: Bizimdir! Bu konuda iki gün laf etseniz de, on beş frak kuşanıp, yirmi çift eldiven giyseniz de orası bizimdir, bizimdir, bizimdir!

LOMOF: Natalya Stepanovna ben çayırı istemiyorum. Ben sadece prensip üzerinde duruyorum. Eğer istiyorsanız orasını size verebilirim.

NATALYA: Size asıl ben verebilirim. Çünkü orası bizimdir. Bu konuda söylenecek söz, bu kadar! Fakat şunu da söyleyebilirim ki azizim İvan Vasilyeviç, davranışınız çok acayip. Şu ana kadar sizi iyi bir komşu, hatta dost bilirdik. Nitekim geçen yıl size harman makinemizi vermiştik de, bizim buğdayı kasıma kadar içeri alamamıştık. Şimdi de kalkmış çingenelere davranır gibi davranıyorsunuz bize. Benim toprağımı bana vermek! İşe bakın! Buna komşuluk denmez; arsızlık denir buna. Düpedüz, tam anlamıyla...

LOMOF: Ya, demek siz beni zorba sanıyorsunuz ha? Buraya bakın aziz bayan, ben şimdiye kadar kimsenin toprağını zorla almadım. Kimse de şu anda böyle bir halt ettiğimi söyleyemez. (Gidip çabucak su içer) Öküz Çayırı benimdir!

NATALYA: Yalan! Bizimdir!

LOMOF: Benim!

NATALYA: Yalan! Size, bizim olduğunu ispat edeceğim. Orakçılarımızı göndereceğim şimdi oraya.

LOMOF: Anlamadım?

NATALYA: Orakçılarımı göndereceğim bugün oraya!

LOMOF: Tekmeyle kovarım onları!

NATALYA: Sıkıysa! Cesaretiniz varsa!

LOMOF: (Kalbini tutar) Öküz Çayırı benimdir, anlıyor musunuz, benim!

NATALYA: Lütfen bağırmayın! Evinizde istediğiniz gibi bağırabilirsiniz ama burada kendinize hâkim olun.

LOMOF: Eğer kalbim böylesine çarpmasaydı, eğer kan tepeme çıkmasaydı, sizinle böyle yumuşacık, efendi efendi konuşmazdım. (Bağırır) Öküz Çayırı benimdir!

NATALYA: Bizim!

LOMOF: Benim!

NATALYA: Bizim!

LOMOF: Benim! (Çubukof girer)

ÇUBUKOF: N'oluyor burada? Ne diye bağıryorsunuz?

NATALYA: Babacığım, lütfen bu baya söyler misiniz? Öküz Çayın kimindir? Onun mu? Bizim mi?

ÇUBUKOF: (Lomofa) Tabiatıyla bizim, kocamış arkadaşım.

LOMOF: Nasıl sizin olabilir azizim Stepan Stepanoviç? İnsaf edin! Belki halamın ninesi orayı dedenizin köylülerine vermiş olabilir ve onlar da çayırı kendi mallan sayabilirler ama...

ÇUBUKOF: Hayır, hayır aziz oğlum. Bir noktayı unutuyorsunuz. Siz bu hükme, köylülerin para vermemesinden varıyorsunuz, halanızın ninesine ve daha bir sürü. Ama çayır dâvâlıydı o zamanlar. Sonraları bile. Sonra sonra yoluna girdi her şey. Bilhassa herkes bilir ki çayır bizimdir.

LOMOF: Orasının bana ait olduğunu ispat edebilirim.

ÇUBUKOF: Siz hiçbir şeyi ispat edemezsiniz kocamış oğlum.

LOMOF: Edebilirim!

ÇUBUKOF: Aziz delikanlı, ne diye böyle bağıryorsunuz? Bağırarak hiçbir şey ispat edemezsiniz! Bana bakın, benim hiçbir şeyinizde gözüm yok. Ama bana ait olan bir şeyi size bırakacak değilim. Hem neden bırakayım? Kaldı ki siz bu mevzuda münakaşaya devam ederseniz, ben de onu derhal köylülere veririm, işte o kadar.

LOMOF: "İşte o kadar" değil. Başkasının malını, başkasına verme hakkını kimden aldınız?

ÇUBUKOF: Bu hakka sahip olup olmadığımı ben bilirim. Ayrıca şunu da kafanıza

sokun, aziz genç adam, karşımda bu ton'da konuşulmasına alışık değilim. Ve daha bir sürü. Ayrıca ben, aziz genç adam, sizden iki defa daha yaşıyım. Ve sizden benimle böyle konuşmamanızı rica ediyorum. Ve daha bir sürü.

LOMOF: Beni aptal mı sanıyorsunuz? Önce malıma sahip çıktınız sonra da sakın ve nazik olmamı bekliyorsunuz, iyi bir komşu böyle davranmaz Stepan Stepanoviç. Siz bir komşu değil, zorbasınız.

ÇUBUKOF: Neydi o? Ne dediniz bakayım?

NATALYA: Babacığım orakçıları derhal çayıra gönder.

ÇUBUKOF: (Lomofa) Ne söylemiştiniz beyefendi?

NATALYA: Öküz Çayırı bizimdir ve asla bırakacak değiliz, asla, asla, asla!

LOMOF: Görürüz! Mahkemeye vereceğim sizi. Göstereceğim size!

ÇUBUKOF: Mahkemeye mi vereceksiniz? Pekâlâ, verin bakalım mahkemeye. Ve daha bir sürü. Ben zaten bilirim sizi, mahkemeye vermek için fırsat kolluyordunuz. Ve daha bir sürü vesaire. Sizi düzenbaz, şirret, sizi! Bütün soyunuz böyleydi zaten. Topunuz!

LOMOF: Soyumu bu işe karıştırmayın! Lomof'lar daima namuslu ve asildi. Hiçbiri dedeniz gibi emanete hıyanet etmedi.

ÇUBUKOF: Lomof'ların hepsi de zırdelidir, topu birden!

NATALYA: Topu birden!

ÇUBUKOF: Dedeniz bir ayyaştı. Sonra o, mimarla kaçan öteki halanızdan ne haber? Ve daha bir sürü.

NATALYA: Ve bir sürü!

LOMOF: Sizin ananız da kamburdu! (Kalbini tutar) Oh, kalbim çarpıyor... Başım dönüyor. İmdat! Su!

ÇUBUKOF: Babanız su katılmamış bir kumarbazdı!

NATALYA: Halanız da skandallar kraliçesiydi!

LOMOF: Sol ayağıma inme indi. Siz fesatsınız... Oh, kalbim! Herkes biliyor son seçimlerde çevirdiğiniz do... yıldızlar uçuyor etrafımda. Nerde şapkam?

NATALYA: Aşağılık! Çirkef!

ÇUBUKOF: İkiyüzlü, çirkef!

LOMOF: işte şapkam... Oh, kalbim.. Kapı ner-de? Nasıl çıkarım buradan?... Oh, galiba ölüyorum... Ayaklarım dolanıyor. (Kapıya gider)

ÇUBUKOF: (Peşinden) Bir daha evime ayak basayım deme sakın!

NATALYA: Git bakalım mahkemeye! Görüşürüz. (Lomof güçlükle çıkar)

ÇUBUKOF: Şeytan alsın! (İçer, kızgın dolaşır)

NATALYA: Kötü adam! Böyle bir olaydan sonra insan nasıl olur da komşularına güvenebilir?

ÇUBUKOF: Alçak! Bostan korkuluğu!

NATALYA: Tam bir canavar! Önce toprağımızı çalmak istedi, sonra da sana bağırıp çağırdı.

ÇUBUKOF: Evet, bu şalgam, bu aptal tavuk, kalkmış bir de teklifte bulunuyor; hem de

ne teklif?

NATALYA: Ne teklifi?

ÇUBUKOF: Ne teklifi olacak? Sana evlenme teklifi!

NATALYA: Evlenme teklifi mi? Bana? Neden daha önce söylemedin bunu bana?

ÇUBUKOF: İşte bu yüzden o resmi kılığa bürünmüş o doldurulmuş bumber, o kurutulmuş lahana.

NATALYA: Bana evlenme teklifi ha? Oh! (Bir koltuğa düşüp, ağlamaya başlar) Çağır onu, çağır! Getir buraya! Çağır onu! Ohhh!

ÇUBUKOF: Kimi getireyim? Kimi çağırayım?

NATALYA: Çabuk, çabuk! Hastalanıyorum. Getir onu. (Tamamen isteriye tutulur)

ÇUBUKOF: Neden? N'oldu sana? (Başını tutar) Ah, ne aptalım! Kendimi vuracağım! Asacağım kendimi! Kızı kısmetinden ettim.

NATALYA: Ölüyorum. Getir onu!

CUBUKOF: Peki, peki, şimdi! Yalnız bağırma! (Çıkar)

NATALYA: Ne yaptılar bana? Bulun onu! Getirin geriye! Getirin buraya! (Duruş. Çubukof girer)

ÇUBUKOF: Geliyor, yılan! Ve daha bir sürü! Off! Sen konuş onunla; benim konuşacak halim yok.

NATALYA: (Ağlayarak) Getirin onu buraya, getirin onu buraya!

CUBUKOF: (Bağırır) Geliyor dedim sana! Oh! Allah'ım, ne zormuş yetişkin kız babası olmak? Yemin ederim bir gün gırtlığımı keseceğim; yemin ederim. (Kızına) Adama ilendik, hakaret ettik, sövdük, dışarı attık şimdi de... bütün suç senin, senin!

NATALYA: Benim mi? Bütün suç senin asıl.

CUBUKOF: Benim mi? Ne demek istiyorsun suç se... (Lomof eşikte görünür)

LOMOF: Bu ne çarpıntı... Oh kalbim... Ayaklarım tamamen uyuştı. Böğrümü bir şeyler didikliyor.

NATALYA: Bizi bağışlayın İvan Vasilyeviç. Fazla sinirliydik. Öküz Çayırı sizindir.

LOMOF: Kalbim çok fena çarpıyor. Çayırım! Kirpiklerim! İki birden seğiriyor.

NATALYA: Evet, çayır tümüyle sizindir, evet, sizin. Lütfen oturun. (Otururlar)
Kuşkusuz biz yanıldık.

LOMOF: Benim münakaşam prensipten ötürü. Yoksa çayırın önemi yok benim için, sadece prensip...

NATALYA: Oh evet, tabii prensip evet, asıl konu bu. Fakat başka şeylerden söz edelim artık.

LOMOF: Ayrıca elimde delil de var. Bakın, halamın ninesi, bu çayırı, sizin babanızın dedesine...

NATALYA: Evet, evet, evet; unutamıyorum artık bunları. (Kendi kendine) Ona ne söyleyeceğimi bilsem? (Lomof'a) Yakında ava çıkacak mısınız?

LOMOF: Harmandan sonra keklik avına çıkacağım... Fakat oh azizem, bilmem başıma geleni duydunuz mu? Köpeğim Ok'u bilirsiniz, değil mi? Hah! Şimdi topallıyor.

NATALYA: Çok yazık! Neden?

LOMOF: Bilmem. Ya ayağını burktu, ya kavga falan etti. (İç çeker) En iyi köpeğim! Verdiğim parayı bir bilerseniz. Mironov'a 125 ruble ödedim, onun için.

NATALYA: Çok vermişsiniz İvan Vasilyeviç.

LOMOF: Bilâkis, az bile. Harika bir köpek.

NATALYA: Fakat babam, Ok'tan daha iyi olan Yay için sadece 85 ruble verdi

LOMOF: Yay mı, Ok'tan daha iyi? Laf mı bu şimdi? (Güler) Yay, Ok'tan daha iyi!

NATALYA: Tabii iyidir. Kuşkusuz henüz genç ama görünüş ve soy bakımından Volçaneski'de bile yoktur öylesi.

LOMOF: Affedersiniz Natalya Stepanovna, onun çarpık suratlı olduğunu unutuyorsunuz. Bu tip köpekler iyi avlanamaz.

NATALYA: Yay demek çarpık suratlı ha? Bir yaşıma daha girdim!

LOMOF: İnanın, alt çenesi, üst çenesinden daha kısadır.

NATALYA: Ölçtünüz mü?

LOMOF: Evet. Şüphesiz iyi koşabilir ama yakalamaya gelince...

NATALYA: Önce bizim Yay soyludur. Soyu üstüne de yoktur. Donanımla Kuşanımın yavrusudur. Sizin ucubenin ise soyu soppu yoktur. Sütçü beygiri gibi yaşlı ve yıpranmıştır.

LOMOF: Yaşlı olabilir ama onu beş Yay'a değişmem. Nasıl münakaşa edebiliyorsunuz bu konuda, anlamıyorum. Ok, tam bir köpektir. Yay ise gülünç! Kime baksanız bir

Yay'ı vardır. Her çalının altında bulabilirsiniz. O tip köpeklerle 25 ruble verseniz bile, aldanmış olursunuz.

NATALYA: Bugün sizi şeytan çarpmış İvan Vasilyeviç. Her şeyde bir terslik çıkarıyorsunuz. Önce çayırın kendi malınız olduğunu söylediniz. Şimdi de Ok, Yay'dan iyidir diyorsunuz, insan ne söylediğini bilmeli. Ayrıca siz de çok iyi biliyorsunuz ki, Yay. Ok'tan yüz kez daha iyidir. Neden tersini söylüyorsunuz?

LOMOF: Bakıyorum, beni ya aptal, ya kör sanıyorsunuz, Natalya Stepanovna. Sözü'n kısası, sizin Yay çarpık suratlıdır.

NATALYA: Değildir!

LOMOF: Öyledir!

NATALYA: Değildir!

LOMOF: Ne diye bağırsınız han 'fendi?

NATALYA: .Saçmalıyorsunuz da ondan! Korkunç bir şey bu. Sizin Ok yakılacak kadar yaşlandığı halde, tutmuş Yay'la karşılaştırıyorsunuz.

LOMOF: Affedersiniz, artık devam edemeyeceğim. Kalbim... Çarpıntılar bastı gene.

NATALYA: Biliyordum zaten, mim koymuştum: Tartışan avcıların, çoğu, hiçbir şey bilmeyenlerden çıkıyor.

LOMOF: Lütfen! Susun biraz! Kalbim duracak nerdey... (Bağırır) Susun!

NATALYA: Hayır! Yay'ın Ok'tan yüz kez daha iyi olduğunu söylemediğiniz sürece susmayacağım!

LOMOF: Yüz kere daha kötü! Başım... Gözlerim... Omuzlar...

NATALYA: Sizin Ok nerdeyse ölecek!

LOMOF: (Ağlar) Susun! Kalbim patlayacak.

NATALYA: Susmayacağım! (Çubukof girer)

ÇUBUKOF: Nedir gene derdiniz?

NATALYA: Babacığım, lütfen söyler misiniz hangi köpek daha iyi? Onun Ok'u mu? Bizim Yay mı?

LOMOF: Stepan Stepanoviç, sizden bir tek şey rica edeceğim. Sizin Yay çarpık suratlı mı, değil mi? Evet? Hayır?

ÇUBUKOF: Öyle olsa da ne çıkar? Halen bu civarın en iyi köpeği. Ve daha bir sürü.

LOMOF: Benim Ok ondan iyi değil mi? Gerçekten öyle değil mi?

ÇUBUKOF: O kadar sinirlenme kocamış adam. Şüphesiz sizin köpeğin iyi bir görünüşü var; soylu, sağlam, iyi sıçrar, vesaire. Fakat iki kusuru kabul etmelisiniz: Yaşlı ve bastıbacak.

LOMOF: Bastıbacak ha? Oh kalbim! Gelin delillere bakalım: Marunski avında köpeğim, Kont'un köpeğiyle başa baş koştular. Sizin Yay ise bir mil arkalarında kalmıştı.

ÇUBUKOF: Evet ama, Kont'un adamı Yay'ı kırbaçlamıştı.

LOMOF: Haklıydı ama. Tilki avında olduğumuz halde sizinki koyunları kovalıyordu.

ÇUBUKOF: Yalan! Bana bakın, asabım bozulmaya başlıyor. (Toparlar kendini) Bu yüzden, aziz arkadaşım, münakaşayı keselim. Asıl sebep, kıskançlık. Ne denir...

Yakında anlarsınız köpeklerin sizinkinden daha iyi olduğunu. Mesela, bizim köpeğin!
Yok şu, yok bu! Sebebin kıskançlık olduğunu biliyorsunuz, sadece kıskançlık! Ben her şeyi hatırlıyorum.

LOMOF: Ben de hatırlıyorum!

ÇUBUKOF: (Taklit eder) "Ben de hatırlıyorum!" Ne hatırlıyorsunuz?

LOMOF: Kalbim... Ayaklarım uyuştı... Yapa...

NATALYA: (Taklit eder) "Kalbim! Ayaklarım uyuştı!" Ne biçim avcısınız siz? Siz tilki yerine, mutfakta hamamböceği avlayın. "Kalbim.!"

ÇUBUKOF: Evet, ne biçim avcısınız siz? Siz hayvanların peşinden koşacağınıza bu çarpıntılarınızla evinizde oturmalsınız. Av kim, siz kim? Siz varsa yoksa insanlarla münakaşa edin, köpeklerine laf edin. Ve daha bir sürü. Allah aşkına tepem atmadan konuyu değiştirin! Siz avcı falan değilsiniz!

LOMOF: Ya siz, avcı mısınız? Ha? Siz ava, Kont'a dalkavukluk etmek, onu bunu çekiştirmek, entrika çevirmek ve kumpas... Oh kalbim! Siz bir kumpasçısınız, busunuz siz!

ÇUBUKOF: Ne dedin bakayım! Ben mi kumpasçı, dalavereciyim ha? (Bağırır) Kapayın çenenizi!

LOMOF: Dalavereci!

ÇUBUKOF: Süt kuzusu! Yavru köpek!

LOMOF: İhtiyar sıçan! Cizvit!

ÇUBUKOF: Kapayın çenenizi, yoksa sizi keklük gibi vururum! Ahmak!

LOMOF: Herkes bilir ki -oh, kalbim- karınız döverdi sizi... Oy, ayaklarım... başım... yıldızlar uçuyor... Bayılıyorum! (Koltuğa düşer) Çabuk, bir doktor! (Bayılır)

ÇUBUKOF: (Üstüne gider, teskin edici) Muhallebi, çocuğu! Hanım evlâdı! Aptal! Hastalanıyorum! (Su içer) Ben Hastayım!

NATALYA: Ne biçim avcısınız siz? Atın üstünde bile duramazsınız! (Babasına) Babacığım, n'oldu buna böyle? Bak baba! (Çığlık atar) İvan Vasilyeviç! Öldü!

ÇUBUKOF: Şok geçiriyorum. Nefes alamıyorum... biraz hava... hava ver bana!

NATALYA: Öldü! (Lomof'u sarsar) İvan Vasilyeviç, İvan Vasilyeviç! Ne yaptınız bana? Öldü! (Koltuğa düşer, çığlık çığlığa) Bir doktor! Doktor! Bir doktor!

ÇUBUKOF: Ohh... Nen var? N'oldu?

NATALYA: (İnler) Öldü! Öldü!

ÇUBUKOF: Kim öldü? (Lomofa bakar) Alla-hım! Ölmüş! Çabuk! Su! Doktor! (Suyu Lomof'un dudaklarına dayar) İçin şunu! İçemiyor. Ölmüş olmalı. Ve daha bir sürü... Oh, ne sefil hayat bu! Niye kendimi öldürmüyorum? Çoktan kesmeliydim gırtlığımı. Ne bekliyorum. Bir bıçak verin bana! Tabanca verin! (Lomof kımıldar) Bak, dirili-yor, kendine geliyor. Alın biraz su için... Hah, şöyle!

LOMOF: Yıldızlar uçuşuyor... Sis... Neredeyim ben?

ÇUBUKOF: Haydi hemen evlenin, ondan sonra şeytan alsın sizi! Natalya kabul etti. (El ele getirir) Natalya razı, vesaire. Dualarım sizinle beraber. Ve bir daha bir sürü. Yalnız beni rahat bırakın!

LOMOF: (Ayağa kalkar) Ha? Ne? Kim?

ÇUBUKOF: Kabul ediyor. E, hadi? Hadi aptal, öpsene kızı!

NATALYA: Yaşıyor! Evet, evet, kabul ediyorum.

ÇUBUKOF: Hadi öpün birbirinizi!

LOMOF: Ha? Öpmek mi? Kimi? (Öpüşürler) Güzel! Yani, affedersiniz, N'oldu? Oh, nihayet anladım... Kalbim... Yıldızlar... Çok mutluyum Natalya Stepanovna. (Kızın elini öper) ayaklarım uyuşuyor.

NATALYA: Ben... ben de mutluyum.

ÇUBUKOF: Ne yük kalktı üstümden, ne yük! (Islık çalar)

NATALYA: E, belki şimdi kabul edersiniz Yay'ın Ok'tan daha iyi olduğunu!

LOMOF: Bilâkis, kötü.

NATALYA: İyi!

ÇUBUKOF: Aile saadeti başlıyor! Haydi, şampanya içelim!

LOMOF: Kötü!

NATALYA: İyi! İyi! İyi!

ÇUBUKOF: (Kızın sesini bastırmaya çalışarak) Şampanya! Şampanya getir!
Şampanya! Şampanya!

PERDE

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Süleyman Karaahmet
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Ankara/1979
E-Posta : skaraahmet@anadolu.edu.tr

Eğitim Geçmişi:

- 2016-2018, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Tiyatro Sanat Dalı, Yüksek Lisans Programı.
- 1999-2003, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, Oyunculuk Sanat Dalı.
- 1993-1997, İzmir Şemikler Lisesi

Mesleki Geçmişi:

- 2005-, Öğretim Görevlisi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü.
- 2003-, Oyuncu, Tiyatro Anadolu, Anadolu Üniversitesi Tiyatro Topluluğu.

Sanatsal Faaliyetleri:

- 2018, Oyuncu-yazar-yönetmen, Nağmeli Öyküler, O.Fİ.S Tiyatro
- 2018, Oyuncu, 1806 Laveyn, Yazan: Süleyman Karaahmet, Yöneten: Gökhan Soylu, Tatbikat Sahnesi
- 2017, Yönetmen, Savaş, Yazan: Lars Noren, Tiyatro Anadolu
- 2017, Oyuncu-Yönetmen, Derviş, Yazan: Hüseyin Şen, O.Fİ.S Tiyatro

- 2017, Yazar, 1806 Laveyn, Yöneten: Gökhan Soylu, Tatbikat Sahnesi
- 2016, Yazar, Uşak, Kral ve Ötekiler, Yöneten: Levent Dönmez, BO Sahne
- 2013, Oyuncu, Ölümsüzlük Ardında, Yazan: Melih C. Anday, Yöneten: Gökhan Soylu, Tiyatro Anadolu.
- 2012, Oyuncu-Yazar, Sessiz Ev, Yöneten: Ümit Aydoğdu, Tiyatro Anadolu
- 2011, Oyuncu, Totlar, Yazan: Istvan Örkény, Yöneten: İlham Yazar, Tiyatro Anadolu.
- 2008, Oyuncu, Macbeth, Yazan: William Shakespeare, Yöneten: Gökhan Soylu, Tiyatro Anadolu.
- 2008, Oyuncu, V. Frank, Yazan: Frederick Dürrenmatt, Yöneten: Enis Yıldız, Tiyatro Anadolu.
- 2007, Oyuncu, Fay Hattı, Yazan: Behiç Ak, Yöneten: Erol İpekli, Tiyatro Anadolu
- 2006, Oyuncu, Kadınlar da Savaşı Yitirdi, Yazan: Curzio Malaparte, Yöneten: Şakir Gürzumar, Tiyatro Anadolu.
- 2005, Oyuncu, Yangın Yerinde Orkideler, Yazan: Memed Baydur, Yöneten: Gökhan Soylu
- 2005, Oyuncu, Hırsız, Yazan: Eric Chappell, Yöneten: Ümit Aydoğdu, Tiyatro Anadolu.
- 2004, Oyuncu, Midas'ın Kulakları, Yazan: Güngör Dilmen, Yöneten: Murat Karasu, Tiyatro Anadolu.
- 2004, Oyuncu, Kuru Gürültü, Yazan: William Shakespeare, Yöneten: Mehmet Ergen, Tiyatro Anadolu.
- 2004, Oyuncu, Büyüyünce Ne Olacaksın, Yazan ve Yöneten: Turgut Denizler, Tiyatro Anadolu.
- 2003, Oyuncu, Kökler, Yazan: Arnold Wesker, Yöneten Mehmet Ergen, Tiyatro Anadolu.
- 2003, Yön. Yardımcısı, Melekler Şehri, Yazan: Sam Shepard, Yöneten: Simon Telvi, Tiyatro Anadolu.
- 2003, Oyuncu, Fırtına, Yazan: William Shakespeare, Yöneten: Bülent Acar, Tiyatro Anadolu.

- 2002, Oyuncu, Keşanlı Ali Destanı, Yazan: Haldun Taner, Yöneten: Levent Dönmez, Tiyatro Anadolu.

Sinema Faaliyetleri:

- 2016, Oyuncu, Tiramisu, Yönetmen: Gökhan Soylu
- 2017, Oyuncu, İşe Yarar Bir Şey, Yönetmen: Pelin Esmer
- 2017, Oyuncu, Taksim Hold'em, Yönetmen: Michael Önder
- 2018, Oyuncu, Can Feda, Yönetmen: M. Çağatay Tosun